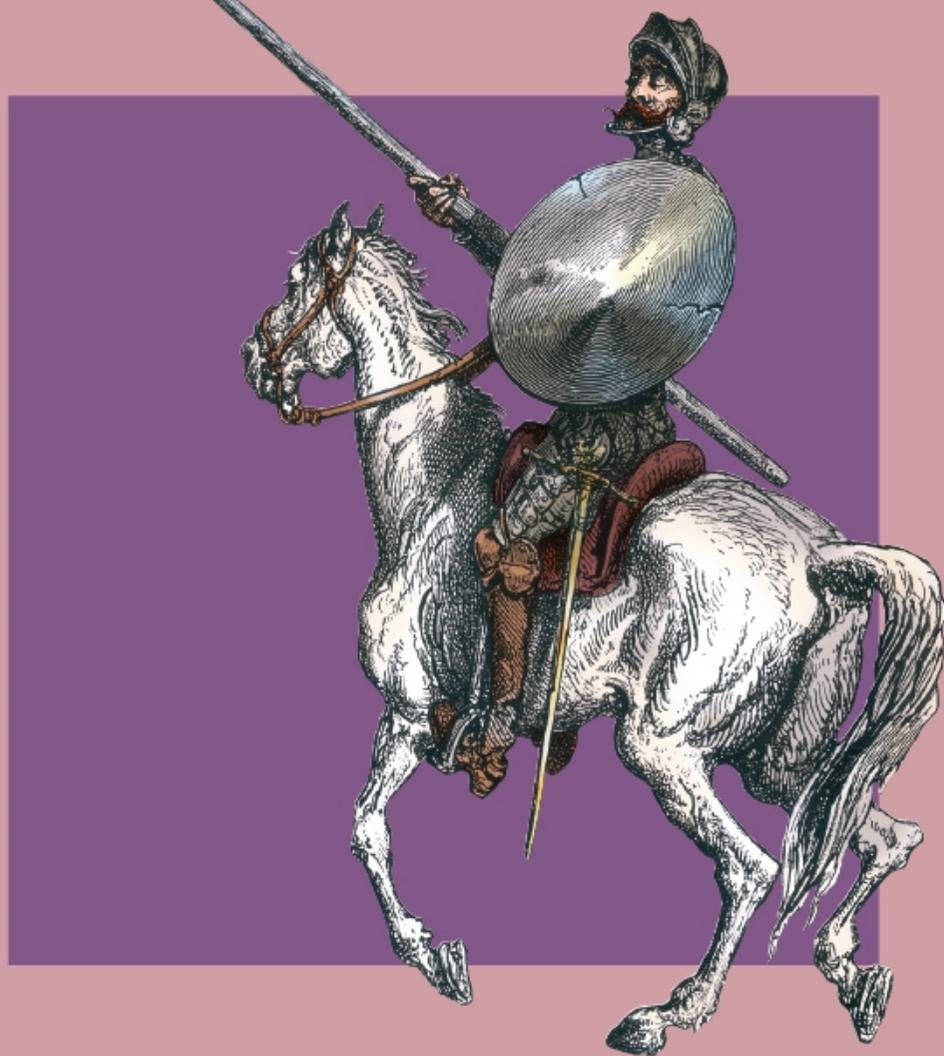


ACTAS DEL XV CONGRESO DE LA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE
HISPANISTAS

II



BEATRIZ MARISCAL

Actas del XV Congreso
de la Asociación Internacional
de Hispanistas

Actas del XV Congreso
de la Asociación Internacional
de Hispanistas

Las dos orillas

*Monterrey, México
del 19 al 24 de julio de 2004*

II

LITERATURA ESPAÑOLA Y NOVOHISPANA,
SIGLOS XVI, XVII Y XVIII
ARTE Y LITERATURA

Edición de

BEATRIZ MARISCAL



Diseño de la portada: Gustavo Amézaga Heiras
Tipografía y formación: Alejandro Rivas Velázquez

© Derechos Reservados 2006
Asociación Internacional de Hispanistas,
Tecnológico de Monterrey,
El Colegio de México,
Fondo de Cultura Económica

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO

Vol. I ISBN:

Vol. II ISBN:

Vol. III ISBN:

Vol. IV ISBN:

ÍNDICE GENERAL DE LA OBRA

VOLUMEN I

Hispanismo
Historia e Historiografía
Lingüística
Literatura Medieval
Literatura Tradicional

VOLUMEN II

Literatura Española y Novohispana,
Siglos XVI, XVII y XVIII
Arte y Literatura

VOLUMEN III

Literatura Española,
Siglos XIX, XX y XXI
Literatura del Exilio
Teoría Literaria
Cine y Literatura

VOLUMEN IV

Literatura Hispanoamericana,
Siglos XIX, XX y XXI

JUNTA DIRECTIVA

Presidentes de Honor

†Ramón Menéndez Pidal (1962)
†Dámaso Alonso (1962-1965)
†Marcel Bataillon (1965-1968)
†Ángel Rosenblat (1968-1971)
†Edward M. Wilson (1971-1974)
†Rafael Lapesa (1974-1977)
Ana María Barrenechea (1977-1980)
Universidad de Buenos Aires
†Juan López Morillas (1980-1983)
†Franco Meregalli (1983-1986)
Elias L. Rivers (1986-1989)
SUNY, Stony Brook
Margit Frenk (1989-1992)
Universidad Nacional Autónoma de México
Alan Deyermond (1992-1995)
Queen Mary and Westfield Collage, London
Augustin Redondo (1995-1998)
Université de la Sorbonne Nouvelle
Lía Schwartz (1998-2001)
The Graduate Center, City University of New York

Miembros de Honor

SAR La Infanta Dña. Margarita de Borbón
Exmo. Sr. D. Carlos Zurita
Duques de Soria

JUNTA DIRECTIVA 2001-2004

Presidenta

Aurora Egido
Universidad de Zaragoza

Vicepresidentes

Jean-François Botrel
Université Rennes 2

Alfredo Hermenegildo
Université de Montreal

Pablo Jauralde Pou
Universidad Autónoma de Madrid
Melchora Romanos
Universidad de Buenos Aires

Secretario General
Carlos Alvar
Université de Genève

Secretario Adjunto
Isaías Lerner
The City University of New York

Tesorero
David T. Gies
University of Virginia

Tesorero Adjunto
Miguel Marañón Ripoll
Instituto Cervantes

Vocales
Pedro Álvarez de Miranda
Universidad Autónoma de Madrid
Vsévolod Bagnó
Academia de Ciencias de Rusia, San Petersburgo
Pedro M. Cátedra García
Universidad de Salamanca
Augusta Da Costa Vieira
Universidade de São Paulo
Trevor J. Dadson
University of Birmingham
Giuseppe Grilli
Università di Napoli
Beatriz Mariscal Hay
El Colegio de México
Joseph T. Show
Michigan State University

COMISIÓN LOCAL ORGANIZADORA

Presidente Honorario

Carlos Fuentes, *Cátedra Alfonso Reyes, Tecnológico de Monterrey*

Vicepresidentes

Alberto Bustani Adem, *Tecnológico de Monterrey*

Consuelo Sáizar, *Fondo de Cultura Económica*

Alfonso Rangel Guerra, *Consejo para la Cultura de Nuevo León*

Margo Glantz, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Andrés Lira González, *El Colegio de México*

Patricio López del Puerto, *Tecnológico de Monterrey-Universidad Virtual*

Secretaria General

Blanca López de Mariscal, *Tecnológico de Monterrey*

Secretaria Académica

Beatriz Mariscal Hay, *El Colegio de México*

Vocales

María Teresa Miaja, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Aurelio González, *El Colegio de México*

Silvia Garza, *Cátedra Alfonso Reyes, Tecnológico de Monterrey*

Inés Sáenz, *Tecnológico de Monterrey*

Claudia Reyes Trigos, *Tecnológico de Monterrey*

Eduardo Parrilla, *Tecnológico de Monterrey*

Judith Farré Vidal, *Tecnológico de Monterrey*

VOLUMEN II

ÍNDICE

LITERATURA ESPAÑOLA Y NOVOHISPANA,
SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

MARIA GRAZIA PROFETI, “La modernidad, el Siglo de Oro, el canon europeo”	3
MARÍA DE LOURDES AGUILAR SALAS, “Símbolos petrarquistas en los sonetos corporales de Eugenio de Salazar y Alarcón”	23
MARÍA TERESA CACHO, “El Duque de Lerma: consecuencias literarias de una estrategia de poder”	39
LILIÁN CAMACHO MORFÍN, “Don Quijote contra los gigantes”	55
CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ, “Los relatos insertos en la <i>Vigilia y Octavarios de San Juan Baptista</i> , de Doña Ana Francisca Abarca de Bolea”	63
PARK CHULK, “Conocimientos médicos en la <i>Novelas ejemplares</i> ”	77
MARIA AUGUSTA COSTA VIEIRA, “Discreción y simulación como prácticas de representación en <i>El celoso extremeño</i> ”	87
FRANÇOISE CRÉMOUX, “La relación de milagro en los siglos XVI y XVII: ¿un micro género?”	99
ANTONIO CRUZ CASADO, “Fama póstuma de Góngora: la <i>Égloga fúnebre a Don Luis de Góngora</i> (1638) de Martín Angulo de Pulgar”	113
TREVOR J. DADSON, “Educación y movilidad social entre los moriscos del campo de Calatrava”	127
FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO, “«Dulce amor por mí tornado amargo»: neoplatonismo y filografía en <i>la psique</i> , de Juan de Mal Lara”	139
JUDITH FARRÉ, “Dramaturgia del poder en la loa para el festejo de <i>Amor es más laberinto</i> de Sor Juana (1688)”	155
LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO, “Polimetría y variaciones métricas en el teatro de Lope de Vega”	167
RUTH FINE, “Hacia una poética del personaje cervantino. Reflexiones sobre la construcción del personaje en el <i>Quijote</i> ”	177

MARGARITA FREIXAS ALÁS, “La lengua épica burlesca: <i>La Moschea</i> de José de Villaviciosa (1615)”	189
AURORA GONZÁLEZ ROLDÁN, “Las lágrimas en la lírica de Sor Juana Inés de la Cruz”	205
DALIA HERNÁNDEZ REYES, “ <i>Bonanzas de las lanzas</i> : piezas inéditas del teatro novohispano dieciochesco”	215
CARMEN Y. HSU, “El Japón de Bernardino de Ávila Girón”	227
LOLA JOSA, “Shakespeare y la doma del «gusto» en <i>El examen de maridos</i> de Juan Ruiz de Alarcón”	245
GERMÁN LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, “ <i>García del Castañal</i> (1762): una versión posible de la obra de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII”	267
THOMAS LATHROP, “Un cajista examina varias ediciones del <i>Quijote</i> ”	281
BLANCA LÓPEZ DE MARISCAL, “Los relatos de viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI: un acercamiento a las formas de circulación de los textos”	289
JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ, “Sobre <i>El celoso prudente</i> de Tirso y dos novelas cervantinas”	307
MARÍA ELENA LUNA RUBIO, “La defensa de la libertad de la mujer y de los soldados-hidalgos en <i>La guarda cuidadosa</i> de Miguel Cervantes”	321
ALMA MEJÍA, “El <i>Cid</i> de Diamante. Transformación de un personaje histórico”	331
MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ, “Antonio Núñez de Miranda: el ejercicio del poder de la palabra”	339
GABRIELA VERÓNICA NAVA ESTRADA, “La fiebre carnavalesca en los espacios públicos festivos en el <i>Quijote</i> ”	351
ALBERTO ORTIZ, “Teatro evangelizador en la Nueva España. El primer momento”	359
JOHN C. PARRACK, “ <i>Guerras civiles de Granada</i> : novela histórica o épica en prosa”	367
MARGARITA PEÑA, “El personaje «Juan Ruiz de Alarcón»: puntualizaciones y conclusiones”	377
IVÁN PÉREZ DANIEL, “Título, Dedicatoria y Aprobación de los <i>Infatunios de Alonso Ramírez</i> ”	387
ISABEL PÉREZ DE LA CUENCA, “La obra manuscrita de los hermanos Argensola”	401

RAÚL RAMÍREZ ORTIZ, “Austin y Gracián: una perspectiva ilocucionaria de la <i>Agudeza</i> ”	411
FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ, “El discurso médico del <i>Guzmán de Alfarache</i> : el caso de la cólera”	421
EUGENIA RAMOS FERNÁNDEZ, “El <i>pharmakon</i> de la comedia: la naturaleza del teatro en la controversia barroca”	435
MARJORIE RATCLIFFE, “ <i>La pérdida de España</i> de Eusebio Vela, autor hispano-mexicano del siglo XVIII”	447
ROBIN ANN RICE, “José como prefiguración de Cristo en dos autos sacramentales: <i>Sueños hay que verdad son</i> de Calderón de la Barca y <i>El cetro de José</i> de Sor Juana Inés de la Cruz”	459
OCTAVIO RIVERA, “El vestuario teatral en el teatro novohispano del siglo XVI”	475
DALMACIO RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, “Sor Juana Inés de la Cruz en el canon del siglo XVIII”	489
NIEVES RODRÍGUEZ VALLE, “«Debajo de mi manto, al Rey mato». La protección que ofrecen a Cervantes los refranes en el <i>Quijote I</i> ”	501
MARIE ROIG MIRANDA, “Belleza y sentido: el caso de «Cerrar podrá mis ojos...» (bl.472), de Quevedo”	509
MELCHORA ROMANOS, “Planteos preliminares para el estudio de la polimetría en el teatro de Lope de Vega”	521
MARÍA JOSEFINA ROMERO RUIZ, “Acercamiento al monólogo interior en el <i>Quijote</i> ”	533
BERNARD SESÉ, “Poética del gozo místico según San Juan de la Cruz”	539
FERMÍN SIERRA MARTÍNEZ, “ <i>Amantes y zelosos, todos son locos</i> : ¿A quién atribuir la comedia? ¿A Lope de Vega?”	549
MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO, “Dos obras ¿paralelas?: <i>El Siglo Ilustrado. Vida de Don Guindo y Don Catrín de la Fachenda</i> ”	561
JUANA TOLEDANO MOLINA, “Poesía femenina en el siglo XVIII: La obra poética de Sor Ana de San Jerónimo (Córdoba 1773)” ...	575
GUADALUPE TORRES IBARRA, “Sigüenza y Góngora, el convento, la pobreza y el poder”	591
LESLIE K. TOWMEY, “La corona de las doce estrellas: Devoción y desarrollo”	601
JUAN DIEGO VILA, “ <i>Et in la Mancha ego</i> : eros, muerte y narración en la historia de la pastora Torralba”	611

MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO, “Las vértebras de su columna. La estructura de los tratados de magia escritos durante el Renacimiento y el Barroco”	629
---	-----

ARTE Y LITERATURA

MARIANO LAMBEA, “Música para textos poéticos de la edad de oro. Entre la tradición y la modernidad”	641
FERNANDO LUIS MARTÍNEZ NESPRAL, “Idiosincrasia de la arquitectura y el habitar en España (siglos XVI y XVII)”	657
SUELY REIS PINHERO, “Tejiendo la imagen de las mujeres en los tapices: una historia de resistencia y de identidad”	667
LYGIA RODRÍGUEZ VIANNA PERES, “El retrato pintado en el teatro del Siglo de Oro”	673

PRESENTACIÓN

Las Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas que ofrecemos al lector, recogen las conferencias plenarias de Miguel León Portilla (Universidad Nacional Autónoma de México), Jens Lüdke (Universidad de Heidelberg, Alemania), Nicolas Round (Universidad de Sheffield, Reino Unido), Maria Grazia Profeti (Universidad de Florencia, Italia), Mario Hernández (Universidad Autónoma de Madrid, España) y Aníbal González (Universidad del Estado de Pennsylvania, E.U.) y los trabajos seleccionados entre los presentados a lo largo de noventa y siete sesiones que se llevaron a cabo del 19 al 24 de julio de 2004 en Monterrey, México, en el Instituto Tecnológico de Monterrey.

La inauguración oficial del XV Congreso estuvo a cargo de sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias, don Felipe de Borbón y doña Leticia Ortiz y por Aurora Egido, Presidenta de la AIH, cuyas palabras aparecen en el Volumen I de las Actas.

El lema del Congreso, “Las dos orillas” sirvió de hilo conductor de esa nutrida reunión académica de jóvenes y consagrados hispanistas procedentes de Europa, América, Medio Oriente y Asia. La variedad y riqueza de los trabajos presentados dan una idea de la vitalidad actual de los estudios del Hispanismo internacional y de los avances y nuevas tendencias en la investigación y estudio de la lengua, literatura, historia, cine, arte y cultura hispánicos.

Una de las novedades del programa académico que incluyó, además de las sesiones plenarias y las de comunicaciones, los diez y siete encuentros de investigadores y tres mesas redondas, fue la celebración del Primer Encuentro Internacional de las Asociaciones Nacionales de Hispanistas que, en el año previo al cuarto centenario de la publicación del *Quijote* y ante el debate sobre el estado actual de los hispanismos nacionales, hizo patente la solidaridad de la Asociación Internacional de Hispanistas con las Asociaciones Nacionales emergentes.

Los doscientos sesenta y un trabajos que publicamos están repartidos en cuatro volúmenes. El Volumen I contiene las palabras de SAR el Príncipe de Asturias y de Aurora Egido, Presidenta de la AIH, las comunicaciones de la mesa redonda sobre Hispanismo y las plenarias y comunicaciones sobre Historia e Historiografía, Lingüística, Literatura Medieval, Literatura Tradicional y Literatura y Traducción. El Volumen II está dedicado a la Literatura Española y Novohispana de los siglos XVI,

XVII y XVIII y a los trabajos sobre Arte y Literatura. El Volumen III contiene los trabajos sobre Literatura Española de los siglos XIX, XX y XXI, sobre Literatura del Exilio, sobre Teoría Literaria y sobre Cine y Literatura. El Volumen IV está dedicado a la Literatura Hispanoamericana de los siglos XIX, XX y XXI.

Las Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas se publican gracias al apoyo de la Asociación Internacional de Hispanistas, El Colegio de México, el Fondo de Cultura Económica y el Instituto Tecnológico de Monterrey. Los editores agradecen el apoyo recibido y a Alejandro Rivas Velázquez su excelente trabajo de composición tipográfica.

México.

BEATRIZ MARISCAL

BLANCA LÓPEZ DE MARISCAL

AURELIO GONZÁLEZ

MARÍA TERESA MIAJA

Literatura española y novohispana,
siglos XVI, XVII y XVIII

LA MODERNIDAD, EL SIGLO DE ORO, EL CANON EUROPEO

Agradezco muy de veras a la presidenta, a la junta directiva, a los organizadores, la invitación a hablar en esta reunión tan prestigiosa, porque esto me permite reflexionar, con todos ustedes, sobre una serie de datos que hoy, cuando nos parece haber entrado de lleno en la “modernidad”, es necesario recordar. Es un intento ambicioso, de cuya dificultad me confieso bien consciente; un intento que presenta un peligro implícito, al pasar del microscopio, que solemos aplicar a los textos en nuestras operaciones críticas, al telescopio, indispensable para un análisis ampliamente cultural: en relación al tipo de “instrumento” utilizado, la visión puede resultar fraccionada y discontinua.

Pero creo fundamental cuestionar nuestro punto de vista actual sobre la literatura. En los años 70 nos parecía haber llegado a una forma objetiva de análisis, a través de instrumentos como el formalismo o la semiótica; pero la crisis de las metodologías de los últimos tiempos ha subrayado que las obras son lo que nosotros queremos que sean, “responden” a las preguntas que les hace cada época histórica. El Siglo de Oro ha tenido, como sabemos, una fortuna fluctuante, desde las críticas más o menos solapadas de los ilustrados, al “descubrimiento” de los románticos, a la exaltación nacionalista a la manera de Menéndez y Pelayo, a la nueva atención formal que la generación del 27 y las vanguardias europeas otorgaron a la poesía gongorina; para llegar a la valoración del teatro en los años 80 y a las nuevas metodologías, que encuentran en el barroco un campo extraordinario para sus análisis¹.

Creo que hoy ha llegado el momento de preguntarnos cuánto ha contribuido el Siglo de Oro a la formación de una cultura europea²; y me parece interesante efectuarlo no a través de un catálogo de temas o de características estilísticas, como algunas veces se ha hecho, sino a través

¹ Pienso por ejemplo en SEVERO SARDUY, *Barroco*, Seuil, Paris, 1975.

² La participación de las culturas nacionales en la formación de una identidad europea me parece preocupación cada vez más evidente: recuerdo iniciativas como la del Congreso *La cultura letteraria italiana e l'identità europea* (6-8 de abril de 2000), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2001; o la reunión de la Associazione Italiana di Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, celebrada en Florencia en 2003.

de la identificación de una *quidditas* del barroco, reuniendo una serie de investigaciones que hemos llevado a cabo en los últimos treinta años.

1. En *Fuente Ovejuna*, al principio de la segunda jornada, en un remanso feliz de la acción y en la centralidad de la plaza del pueblo, espacio de la meditación pública, los “sabios” campesinos reflexionan sobre la moderna “invención” de la imprenta (“Débese esta invención a Cutemberga,/ un famoso tudesco de Maguncia,/ en quien la fama su valor renuncia”); y su interlocutor es el estudiante que vuelve de Salamanca, universidad que representa el ámbito tradicional del saber: público y privado, tradición e innovación se ponen así en contacto. De este modo se atan, delante de los ojos de los espectadores del corral, dos momentos fundamentales de la conciencia “literaria” del Siglo de Oro: la herencia clásica y la sabiduría cristiana de un lado, y un nuevo “destinatario”, un destinatario abierto y hasta “peligroso”: todos los que puedan tener acceso a la obra a través de un moderno sistema de difusión:

No niego yo que de imprimir el arte
 mil ingenios sacó de entre la jerga,
 y que parece que en sagrada parte
 sus obras guarda y contra el tiempo alberga...
 Mas muchos, que opinión tuvieron grave,
 por imprimir sus obras la perdieron³.

En el texto aflora así la conciencia de la característica fundamental de la literatura del Siglo de Oro: una relación fuerte con la tradición, que sin embargo tiene que re-semantizarse al dirigirse a un destinatario de masa; y en esta operación reside y se concentra incluso el sentido último de una posible y eventual literatura “europea”. Volveré sobre el tema.

Pero detengámonos ahora en este taller de la modernidad, sobre la cual no hay que emplear muchas palabras después del monumental trabajo de Maravall, *Antiguos y modernos*⁴. Sólo quiero recordar cómo Benito Pelegrín subraya el repetirse del término “nuevo-nueva” en los

³ LOPE DE VEGA, *Fuente Ovejuna*, ed. Maria Grazia Profeti, Clásicos de Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 179-180, vv. 895-930.

⁴ JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Antiguos y modernos*, Alianza, Madrid, 1986. Como se sabe, el tema de la modernidad se ha analizado desde varios puntos de vista: recuerdo sólo MATEI CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991; JACQUES LE GOFF, *Pensar la historia*, Paidós, Barcelona, 1991; y HENRI LEFEVRE, *Introducción a la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1971.

títulos de obras tan paradigmáticas como la *Astronomia nova* de Kepler (1609), las *Nuove musiche* de Caccini (1600), o el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope (1609)⁵; a las cuales añadiría *Discorsi e dimostrazioni matematiche sopra due nuove scienze* (1638) de Galileo.

En esta fragua de la modernidad, España desempeñó un papel fundamental; y no podía ser de otro modo: la península era en el siglo XVII una nación hegemónica no sólo en ámbito europeo, sino mundial, y por tanto tenía que ser el centro de estas novedades. Como es natural, el cambio se instala en una crisis: desde este punto de vista, percibimos de forma distinta un fenómeno que a veces se ha subrayado con maravilla, o sea, que el gran florecer literario de los Siglos de Oro se produce en un momento de crisis política y económica española.

Una primera contestación, de tipo histórico, podría recordar que la crisis del siglo XVII es europea: es la crisis de la Reforma, de las guerras de “religión”, sobre las cuales se apoya la independencia de los Estados, guerras que asolan al continente. Una de las primeras representaciones de Europa desligada del mito clásico aparece en un contexto de destrucción; se trata del cuadro de Pedro Pablo Rubens, que en el Palazzo Pitti de Florencia sirve de amonestación al príncipe en la Sala de Marte: Europa, identificada con una corona de ciudades, sale del templo de Jano, abierto en tiempos de guerra, es representada como una mujer de luto, con los brazos levantados en señal de desesperación, mientras Venus intenta detener a Marte, arrastrado por la Discordia; el dios pisa y destroza un libro, imagen de la devastación que sufre la cultura en tiempo de guerra; en el lado derecho Armonía exhibe un instrumento musical roto.

Pero vamos más allá: la conciencia de la crisis (que el intelectual del Siglo de Oro español percibe con más fuerza por hallarse exactamente en el centro del poder), el malestar que llega a ser objeto de reflexión quizás por primera vez, sirven precisamente de estímulo a la meditación y a la expresión literaria; según Maravall, nace así la angustiosa conciencia del hombre moderno⁶. Como se ve, lo que parecía una inexplicable contradicción en una lectura positivista fomentadora de “leyendas negras”, presenta –desde otro punto de vista– su aspecto creativo.

⁵ BENITO PELEGRÍN, *Figurations de l'infini, L'âge baroque européen*, Seuil, Paris, 2000, p. 32.

⁶ JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.

Sigamos haciendo más calas: se ha dicho que, a pesar de su riqueza literaria, España desarrolla en la Europa del siglo XVII un papel cultural reducido, ya que está ausente en el panorama de la nueva ciencia europea⁷. En efecto, es en Italia donde Galileo elabora los *Discorsi e dimostrazioni matematiche sopra due nuove scienze* que antes mencionaba, mientras en Francia Descartes publica los *Discours de la méthode* (1633), y en Inglaterra Newton da a luz los *Principos de Filosofía* (*Philosophiæ naturalis principia mathematica*, 1687). Es cierto que acogerse a la primacía de la experiencia implicaría para España poner en discusión los valores transcendentales (que constituían un punto de referencia irrenunciable frente a los problemas internos y exteriores); sin embargo, esta nueva relación con la realidad se insinúa en la conciencia del intelectual español del siglo XVII casi a pesar suyo: el mundo aparece al mismo tiempo infinito⁸ y mensurable objetivamente a través de los nuevos instrumentos, el reloj marca dramáticamente el paso del tiempo, lo lejano puede parecer cercano con el catalejo y las gafas, toda certidumbre cede ante los reveses de la experiencia. También esta labilidad se va a reflejar en la página literaria.

Y recordemos, por si hiciera falta algún ejemplo, los poemas de Quevedo al reloj y su evidente angustia frente al paso del tiempo. O el tema de las ruinas⁹, que con el de los epitafios colabora a crear el clima de *contemptu mundi*, típico de la reflexión moral de los Siglos de Oro. Quevedo, a causa de su visión moralizadora, frecuenta vivazmente el tema, dejándonos sonetos como “Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrini-

⁷ JOSEPH PÉREZ, “La España del Siglo de Oro”, en *Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro, Diálogos hispánicos de Amsterdam*, Rodopi, Amsterdam, 1981, t. 2, pp. 11-13.

⁸ ALEXANDRE KOYRÉ, *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard, Paris, 1973.

⁹ Como se sabe, un soneto de Baldassar Castiglione parece abrir este afortunado venero (*Superbi colli, e voi, sacre ruine*); lo siguen Sannazaro (“Famosi colli, alteramente nati”), Bernardo Tasso (“Sacra ruina, che l gran cerchio giri”); el Bembo (“Tommaso, i' venni ove l'un duce manso”); que se reflejan en un soneto de Garcilaso, “Boscán, las armas y el furor de Marte”: frente a las ruinas de Cartago, el poeta compara las “cenizas” del fuego antiguo con la llama amorosa. El muy abundante corpus sobre el tema incluye en España textos de Cetina, Herrera, Suárez de Figueroa, Arguijo, Francisco de Rioja, Medrano, Juan de Espinosa, los Argensola, el Conde de Villamediana, Pedro de Quirós; que contemplan las ruinas de Cartago, Roma, Troya, Itálica, Numancia, Sagunto: cf. las referencias bibliográficas en MARIA GRAZIA PROFETI, “Yo vi la grande y alta jerarquía: el tema de las ruinas en Quevedo”, en *Estaba el jardín en flor. Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87/89 (2003), pp. 709-718.

no!” y “Miré los muros de la patria mía”. Si comparamos los dos sonetos con el dedicado a la huerta del Duque de Lerma “Yo vi la grande y alta jerarquía”, notaremos cómo la añoranza del pasado se une a la conciencia de la decadencia del presente: ahora la reflexión moralizadora no nace de un esquema clásico o literario actualizado (Séneca, Ovidio, Castiglione), sino que surge de la contemplación de una decadencia originada por acontecimientos contemporáneos, resultado de fuertes luchas de poder, que formaban parte de la memoria y de la vivencia del destinatario contemporáneo, y que habían afectado a Quevedo profundamente. En relación con esta implicación del emisor y del destinatario, el escritor “toma partido”, sea a través de la explicación de su propio punto de vista, sea a través de una adjetivación que no deja lugar a dudas. Más allá de su apariencia de soneto moral, “Yo vi la grande y alta jerarquía” se configura como escritura de marcado valor político.

Así, el *desengaño*, la crisis de la realidad, el individualismo, el sentido elitista y de orgullo nacional —relacionado con el sistema de valores dominantes— el estoicismo y la alabanza de la “aurea mediocritas”, la angustia existencial y al mismo tiempo la adhesión a un epicureísmo lírico, constituyen el enlace entre la serie histórica (como dirían los formalistas rusos) y la elaboración literaria.

Volvamos ahora a la influencia de los medios de comunicación de masa, algo que nos recuerda nuestros tiempos. La narrativa conoce un florecimiento excepcional, debido a la posibilidad de difusión impresa; el espectáculo teatral se vende masivamente en toda la península, fenómeno sobre el cual hemos reunido en los últimos años una documentación abundante, y que nos aparece ahora en toda su extensión¹⁰. Además, el teatro se vende también impreso, con un éxito tan evidente que en 1625 se tendrá que prohibir¹¹. Hay más: se produce una “venta” del mismo sujeto/escritor, como bien muestra el caso de Lope de Vega, cuyas estrategias de venta del producto teatral y literario

¹⁰ Véase una bibliografía en MARIA GRAZIA PROFETI, *Introduzione alla Storia del teatro spagnolo*, La Casa Usher, Firenze, 1994.

¹¹ Se recordará que la Junta de Reformación, instituida por Felipe IV en 1621 para aconsejar medidas económicas adecuadas, en su reunión del 6 de marzo de 1625 propone que el Consejo de Castilla suspenda las *licencias* para la impresión de libros de comedias y novelas: cf. JAIME MOLL, “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla”, *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 97-103.

—y de venta de su propia “imagen”— me han fascinado tanto que he dedicado a su análisis varias investigaciones¹².

Recordemos que la excepcionalidad del fenómeno “Lope de Vega” estriba en que él constituye uno de los primeros ejemplos de escritor que vive de su trabajo literario. El hijo del bordador se escapa de su gremio gracias a su ingenio brillante, finge una nobleza a la cual no tiene derecho y halla en la escritura para el teatro su profesión, rebajando así a *negotium* lo que tenía que ser el puro *otium* del hombre de letras. Los ingresos que el teatro le procura son excelentes¹³; y logra organizar una serie de estrategias de escritura que le permiten producir textos que podían determinar la fortuna de una compañía teatral. A las de escritura se suman las estrategias promocionales, que pasan del teatro a la edición de sus obras no dramáticas; no hay que olvidar que Lope es uno de los primeros poetas que imprimen sus poemas, lo que no hicieron ni Góngora ni Quevedo. Esta decisión excepcional pone de manifiesto el intento de penetrar en un público más vasto del que podía alcanzar a través de la mera circulación de poemas manuscritos, un público al cual había que dirigirse de forma más personal, como personaje literario y no sólo como autor.

Lope de Vega crea su “mito” no sólo imprimiendo directamente sus textos teatrales, sino dando voz literaria a sus casos amorosos, desde los juveniles romances de Gazul y Zaide; inventándose una biografía y difundiéndola a través de géneros como la novela pastoril o la bizantina, donde inserta alusiones personales¹⁴; aprovechando para su escritura las ocasiones de poder público (recuérdense las *Fiestas de Denia*), dedicando poemas a temas de actualidad, como *La Dragontea* o la *Corona trágica*; utilizando las polémicas literarias, con técnicas como la autocita y el autocomentario, hasta presentando retratos suyos en sus obras, desde la *Arcadia* al *Laurel de Apolo*: el “taller” de autopromoción del Fénix de los

¹² MARIA GRAZIA PROFETI, *Nell'Officina di Lope*, Alinea, Firenze, 1999, donde se hallarán indicaciones bibliográficas más completas.

¹³ Cf. los datos y los cálculos de JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosch, Barcelona, 1978, pp. 98-108.

¹⁴ Cf. *La Arcadia* (1598), destinada a convertirse en un verdadero *best-seller* (más de veinticinco ediciones en los primeros cincuenta años del siglo, a veces con tres distintas ediciones en un año); o *El peregrino en su patria* (1604), donde se unen referencias a acontecimientos reales, alusiones a sus amores con Micaela de Luján, reflexiones de teoría literaria, sobre todo relativas al teatro, y donde aparece una lista de comedias escritas hasta la fecha, una especie de “biblia” para sus estimadores.

Ingenios no puede ser más significativo. El gran éxito de las *Rimas*¹⁵ demuestra que Lope consiguió el objetivo de proponerse como personaje literario, práctica que será constante en los textos poéticos posteriores, incluso en las *Rimas sacras*, donde hace público un acontecimiento tan íntimo como es una crisis espiritual¹⁶.

En buena medida la “nueva poesía” de Góngora, con su intento de seleccionar al destinatario buscando “paraísos abiertos para pocos”, se presenta incluso como reacción a una difusión masiva de la literatura. Lo atestigua una bien conocida serie de sonetos satíricos que el cordobés dirige al Fénix¹⁷: lo que excita la mofa de don Luis, que acompaña la salida de las varias obras de Lope, es este considerar la escritura como oficio mercantil, es esta “venta” de un producto.

Dicha venta, dicha necesidad de captar y halagar al destinatario, da lugar a las rupturas de las normas, que Lope teoriza con lucidez en el *Arte nuevo*; “ei piace ei lice” parece ser la conducta literaria que el barroco europeo reconoce. No se trata sólo de romper con características formales concretas como las normas pseudo-aristotélicas, sino de aspectos transgresivos tan distintos como el interés que lo monstruoso y lo deforme adquieren en el mundo barroco¹⁸, o la apertura a la plenitud del sentimiento manierista en Lope, o la propuesta de una forma del mundo sensible a la duda en el caso de Calderón.

No es por casualidad que el teatro constituya una forma literaria central en el siglo XVII:

E' forse il teatro che, a partire dal primo Cinquecento e per tutto il Seicento, raccoglie, più di altre forme, il compito strenuo di quel che diciamo letteratura: che è quello di trarre dai miti, dalla tradizione, dai saperi, nuove figure e nuove storie, e far sentire in queste

¹⁵ LOPE DE VEGA, *Rimas, Doscientos sonetos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, t. 1, pp. 14-20.

¹⁶ YOLANDA NOVO, *Las “Rimas sacras” de Lope de Vega, Disposición y sentido*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 275: Yolanda Novo destaca cómo “el lector personaliza en el Lope en crisis religiosa... cada una de las facetas puramente poéticas exhibidas por el sujeto ficticio dramatizado”. La respuesta del público es positiva, dando lugar a las siete ediciones del poemario.

¹⁷ Cf. los datos relativos en MARIA GRAZIA PROFETI, “Góngora y Lope entre teatro y poesía”, en *Góngora hoy*, Córdoba, noviembre 2002, en preparación.

¹⁸ ELENA DEL RÍO PARRA, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Reichenberger, Kassel, 2003.

invenzioni il respiro della propria epoca, delle passioni e delle miserie e degli inganni che intramanano il tempo e lo lacerano e asedian¹⁹.

Es curioso que Bloom, que no duda en colocar en el centro del canon occidental a Shakespeare, mencione distraídamente a los dramaturgos españoles, y no advierta la necesidad de leerlos y comentarlos. Hubiera descubierto un teatro moderno, libre y problemático, muy lejos de los estereotipos que una tradición crítica distorsionada nos ha entregado, y que Bloom no hace más que repetir. Un sólo ejemplo: Calderón es algo más que un “dramaturgo religioso”, como suena su lapidaria definición; y es raro, o mejor dicho es prueba de un conocimiento de segunda mano, que los dramaturgos españoles los cite a menudo en relación con juicios de Hegel o de Goethe, o en secuencias de autores muy poco significativas²⁰. Como ejemplo de análisis superficial, y completamente desligada de las expectativas del público de su tiempo, recuerdo la interpretación de los soliloquios del teatro áureo, y de Lope en particular, como “una especie de triunfo barroco” antitético respecto a la interioridad²¹, sin tener en cuenta que durante todo el siglo XVI el soneto se había constituido como la forma literaria más adecuada a la introspección; de manera que cuando el espectador del corral oía la amplia cadencia del endecasílabo se disponía naturalmente a fijar su atención en los sutiles matices del sentimiento; pero hay que recordar que Bloom no reconoce la presencia en el canon del mismo Petrarca, y por lo tanto de su sublime línea de introspección, que heredará el Siglo de Oro.

Curiosamente son las características fundamentales del teatro áureo²², tan novedosas, las que lo han alejado de la crítica sobre todo anglosajona. *In primis* su ligereza, suma calidad cuyas razones Italo Calvino exaltaba

¹⁹ ANTONIO PRETE, “Introduzione”, en *Mappe della letteratura europea e mediterranea*. T. 2: *Dal barocco all'Ottocento*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, p. xiii.

²⁰ HAROLD BLOOM, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, trad. Damián Alon, Anagrama, Barcelona, 1995, pp. 61, 80, 226, 85, 96, 187, etc.

²¹ *Ibid.*, p. 83: “Los dramaturgos del Siglo de Oro español, Lope de Vega en particular, modelan el soliloquio como un soneto, en una especie de triunfo barroco que va en contra de la interioridad”.

²² Repito algunas observaciones que elaboré en MARIA GRAZIA PROFETI, “Para Lope. Estimación del *Fénix de los ingenios* en Europa y España”, en *V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster, 20-24 de julio de 1999*, Iberoamericana, Madrid, 2001, pp. 69-82.

en la primera de sus *Lecciones americanas*²³. Lo cómico no tiene buena prensa, parece evaluarse siempre de forma reductiva, descuidando que la sonrisa es una prerrogativa de los hombres y de los dioses, es una forma de conocimiento, como bien sabían los escritores y filósofos renacentistas, que elaboran incluso una teoría terapéutica de la risa²⁴; lo cómico es un desafío al cielo, como repite Jorge de Burgos en el *Nombre de la rosa* de Umberto Eco, y como temían los adversarios del teatro en el mismo Siglo de Oro, los moralistas preocupados por los “peligrosos afectos” que la representación suscitara.

Análogamente queremos olvidar el aspecto “risible” que *Don Quijote* debe a su época y que su época apreció sumamente en España y en Europa, sin tener en cuenta que reír o sonreír es un acto que pone en tela de juicio las certidumbres tópicas, las teorías oficiales y triunfantes; más allá de la carcajada, la “risa soberana”, según la terminología de Bataille, “non si presterà a commento divertito e complice, né consolatorio del travagliato, pericolante presente” sino que “può porre in causa la certezza delle acquisizioni consolidate, gli assetti delle dottrine ufficiali e imperanti”²⁵. En la risa, por lo tanto, se instala la duda, la crítica.

La segunda razón de sospecha hacia el teatro áureo es su libertad. Se podría opinar que esta libertad proviene al texto teatral de su función de grieta, de válvula de escape de una sociedad cerrada y autoritaria, y condenarlo otra vez como síntoma de un malestar. Pero sabemos que ésta es la función misma de la obra literaria, de toda obra literaria, de cualquier tiempo y lugar, como bien ha argumentado Francesco Orlando: la literatura es el ámbito donde, a través de la ficción poética (que funciona como pantalla y como filtro, como amparo), el individuo y la sociedad permiten que pase lo reprimido, lo que de otra forma no se podría expresar; la negación simbólica es la que permite la aceptación, por parte de la comunidad, de sentimientos y conductas condenables:

La poesia è dunque incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo... Un ritorno del represso reso innocuo dalla

²³ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988, pp. 5-30.

²⁴ Véase NUCCIO ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Liguori, Napoli, 1996.

²⁵ MARIO SOCRATE, *Il riso maggiore di Cervantes*, La Nuova Italia, Firenze, 1998, p. 126.

sublimazione e dalla finzione, meriterà entrambi questi attributi contraddittori²⁶.

La libertad del teatro de Lope y de su siglo es muy amplia, e implica el desprenderse de una adhesión estricta a las normas sociales; es un teatro que da derecho de palabra al gracioso, a las clases bajas, un teatro polifónico por antonomasia. Es un teatro donde el cuerpo reina y triunfa, donde las transgresiones más evidentes se pueden premiar: una viuda valenciana se enamora de un guapo joven, le acoge en su casa y en su cama y al final se casa con él: ¿será un castigo este casamiento final, como opinan algunos críticos?²⁷

Afectos, pasiones, vicios y virtudes están presentes en la retórica del gesto del teatro áureo, en los cimientos de la actuación del actor de los Siglos de Oro²⁸. Es otro de los aspectos que unen la literatura áurea a las artes y a la reflexión filosófica europea: Vivaldi titulará *Le humane passioni* sus “Cinque concerti per violino” (1718); y la observación de las pasiones constituye uno de los grandes temas de la filosofía coetánea: baste con citar títulos como el *Tratado de las pasiones del alma* (1649) de Descartes, o la elaboración de Spinoza (1632-1677). En España Saavedra Fajardo, entre otros, comentará la fuerza de los “afectos” en la Empresa 7²⁹.

Afectos extremos: una madrastra se enamora de su ahijado, morirán los dos, cosa de la que son conscientes; lo que no impide que al espectador se le cuente con pormenores y detalles sus abrazos y sus besos incestuosos³⁰: es obvio que al final el orden triunfa, como advertía Arnold

²⁶ FRANCESCO ORLANDO, *Lettura Freudiana della “Phèdre”*, Einaudi, Torino, 1971, p. 28.

²⁷ SILVIA MONTI, “Il mito di Psiche e il suo rovesciamento: tre testi barocchi”, en *La metamorfosi e il testo*, Franco Angeli, Milano, 1990, pp. 26-29.

²⁸ FRANCESCA GUALANDRI, *Affetti, passioni, vizi e virtù. La retorica del gesto nel teatro del '600*, Perù, Milano, 2002; EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS, *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998.

²⁹ “Nacen con nosotros los afectos, y la razón llega después de muchos años, cuando los halla apoderados de la voluntad”: DIEGO DE SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López, Cátedra, Madrid, 1999, p. 242. El comentario ilustra la empresa del telescopio “Auguet et minuit”: la visión es ilusión, una vez más. Véase una intervención reciente sobre el tema: A. MARTÍN MORENO, “Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 230-260.

³⁰ LOPE DE VEGA, *El castigo sin venganza*, ed. José María Díez Borque, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 231, vv. 2074-77: “miré y vi, ¡caso terrible! en el cristal de un espejo/ que el conde las rosas mide/ de Casandra con los labios”.

Reichenberger, pero triunfa también el deseo, hasta el deseo de llorar, como en el final del *Caballero de Olmedo* o del *Castigo sin venganza*: es la *voluptas* de las lágrimas, que Reichenberger —muy puritano— ignoraba en su juicio, juzgando que la segunda obra citada “se acerca —sólo se acerca— a la tragedia”³¹. Un padre que no se sacia de llorar viendo a su hijo muerto, ese hijo al que ha tenido que “castigar” a pesar de su voluntad: es la culminación de una gran “tragedia española” como la define su propio autor, Lope de Vega.

La lectura reductiva que se ha efectuado de obras semejantes a lo mejor deriva también de la última característica de la comedia nueva: su complejidad. Una complejidad que obedece a varias razones. La primera es que se trata de un teatro polifónico, donde cada personaje tiene derecho a su verdad. La segunda es que nos hallamos ante un teatro ambiguo, donde el *parecer* juega en pareja con el *ser*³². Un sólo ejemplo: el así llamando tema del honor se funda obviamente en la importancia concedida a la apariencia, si es cierto que “dans ce théâtre où tout est décor perdre son apparence c’est se perdre soi-même, puisqu’on ne s’y soucie pas d’être, mais de paraître”³³. Por eso un ejemplar “castigo” final, un “castigo sin venganza”, se organiza como espectáculo críptico³⁴: así la apariencia se hace realidad, y la negación del parecer llega a ser negación del ser.

Obedeciendo a esta duda de la esencia, tan moderna, el teatro áureo se organiza a menudo sobre una *escena en-abîme*, para utilizar la definición de Cesare Segre³⁵; textos como el *Retablo de las maravillas* de Cervantes, *Lo*

³¹ ARNOLD G. REICHENBERGER, “La singularidad de la comedia”, en ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO (ed.), *Lope de Vega: el teatro, El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1989, p. 74.

³² Conceptos que perfilé con mayores detalles en “Essere vs Apparire nel teatro barocco”, en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Bulzoni, Roma, 1990, t. 2, pp. 543-555; después en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Reichenberger, Kassel, 1992, pp. 32-42.

³³ JEAN ROUSSET, *La littérature de l’âge baroque en France*, Conti, Paris, 1954, p. 63.

³⁴ Recuerdo que Federico mata a Casandra escondida bajo un paño creyéndola un peligroso enemigo del padre; y el marqués Gonzaga mata a su vez a Federico, creyendo que ha matado a su madrastra porque pensaba que estaba embarazada, es decir por miedo a perder el derecho al trono.

³⁵ CESARE SEGRE, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 51-60; ROMANA RUTELLI, “La «Never-Ending Story» della scena infrascenica”, en *Modi del raccontare*, Sellerio, Palermo, 1987, pp. 126-135, propone en cambio la definición de “scena infrascenica”.

fingido verdadero de Lope, *La Baltasara* de tres ingenios, presentan una escena al cuadrado, forma privilegiada de la visión barroca: es el mundo como teatro, es *El gran teatro del mundo*.

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

Un corolario implícito es que este teatro es pluri-interpretable, porque se dirige a un auditorio múltiple: la pluralidad de destinatarios exige una pluralidad de decodificaciones, de interpretaciones. Lope lo sabe muy bien, si en *Ay verdades que en amor* representa al público mismo que sale del teatro, y subraya que cada uno de los espectadores se ha fijado en su propia verdad: las damas en el entremés y en el traje y tocado de Amarilis, los caballeros en la elegancia de unas décimas y en la dicción de un soneto, otros en las “trazas y conceptos nuevos”³⁶. Las razones del destinatario están siempre presentes en esta literatura a disposición de todos.

Sin embargo, se ha hablado de un sistema de espectáculo áureo y de una literatura dirigida desde el centro, desde el poder³⁷. Comprenderemos mejor el juego entre centro y periferia retomando la dicotomía entre Naturaleza y Artificio, tan importante en las artes figurativas del período, según subraya Orozco Díaz al hablar de la “libertad del barroco”³⁸. La libertad llega a ser posibilidad de elegir el punto de vista, como genial-

³⁶ LOPE DE VEGA, *Ay verdades que en amor*, ed. E. Cotarelo y Mori, Nueva Edición Académica, Madrid, 1917, III, p. 311b: “*Fulvio* ¡Buena comedia!/ *Darío* ¡Extremada!/ *Fulvio* Por cierto que es mucho hallar./ después de haber hecho tantas,/ trazas y concetos nuevos... (*Salen dos damas con mantos*) *Primera* ¡Oh, qué gracioso entremés!/ *Segunda* ¡Qué bien Amarilis habla!/ *Primera* ¡Qué bien se viste y se toca!.../ *Perseo* No he visto cosa más rara/ que las décimas que dijo/ con tales afectos Arias./ *Albano* Laurel mereció Cintor/ por el donaire y la gracia/ con que dijo aquel soneto”.

³⁷ JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, ed. corr. y aum., Crítica, Barcelona, 1990.

³⁸ EMILIO OROZCO DÍAZ, *Temas del barroco de poesía y pintura*, ed. facs., Universidad, Granada, 1989, p. xxxix. Véase también ALFREDO ARACIL, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid, 1998.

mente hace Velázquez en *Las meninas*, identificando al espectador con los Reyes, a través de un juego de reflejos. No se trata sólo de un alarde formal, porque –como a menudo sucede en el Siglo de Oro– la innovación, la ruptura, el artificio se cargan de datos simbólicos que nos revelan una peculiar forma del mundo. Los reyes se nos aparecen a través del espejo, y su mirada coincide con la del espectador, porque el Rey es “espejo” del mundo³⁹, como ilustra la empresa 33 de Saavedra Fajardo:

Lo que representa el espejo en todo su espacio, representa también después de quebrado en cada una de sus partes: así se ve el león en los dos pedazos del espejo desta empresa, significando la fortaleza y generosa constancia que en todos tiempos ha de conservar el príncipe. Espejo es público en quien se mira el mundo: así lo dijo el rey don Alonso el Sabio, tratando de las acciones de los reyes y encargando el cuidado en ellas: “Porque los omes tomen exemplo dellos de lo que les ven facer, y sobre esto dixeron por ellos que son como espejo, en que los omes ven su semejanza de apostura, o enatieza”. Por tanto, o ya sea que le mantenga entero la fortuna próspera, o ya que le rompa la adversa, siempre en él se ha de ver el mismo semblante⁴⁰.

En el rey se refleja (se reconoce) la sociedad barroca; ante sus ojos impasibles, como en un espejo privilegiado, se desarrolla el espectáculo de palacio⁴¹; duplicándose en el retrato, como en la escenografía de la loa de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón:

En la frente de salón, ocupando el medio de la perspectiva, se hizo un trono cubierto de un suntuoso dosel, debajo del cual había dos retratos de nuestros felicísimos monarcas, imitados tan al vivo, que

³⁹ MARIA GRAZIA PROFETI, Estudio introductorio a *El espejo del mundo*, en Luis Vélez de Guevara, *Obras completas*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Cal. State Fullerton Press, 1997, pp. 43-77; 2ª ed., Juan de la Cuesta, Newark, 2002, pp. 49-81.

⁴⁰ SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, pp. 450-451.

⁴¹ SEBASTIAN NEUMEISTER, “Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo”, en *La escenografía del teatro barroco*, UIMP, Salamanca, 1989, p. 152: “el rey ocupando el punto de referencia de la perspectiva, domina el teatro y domina incluso la interpretación de lo que pasa sobre las tablas... La disposición espacial hace visible, por el privilegio de la perspectiva del que goza el rey, la estructura ideológica de la fiesta de corte”.

como estaba frente de sus originales pareció ser un espejo en que se trasladaban sus peregrinas perfecciones⁴².

Y la escritura misma se hace “espejo”; el propio Saavedra Fajardo así define su libro, un espejo donde “puede verse reflejada la imagen de un Príncipe ideal”⁴³: lo que no puede maravillar, dada la costumbre de titular “Espejo...” a los manuales de etiqueta o heráldicos (como el *Espejo de verdadera nobleza* de Diego de Valera), o los de regimiento de príncipes. No hay duda, pues, de que la escritura, en su vertiente cortesana, pueda llegar a ser reflejo narcisista⁴⁴.

Para detectar todas las correlaciones, incluso simbólicas, entre el mundo y su representación, el artista barroco tiene que contemplar con *Gli occhi della mente*, como reza el título de un ensayo de Pasquale Guaragnella⁴⁵, y tiene que dar razón del bien y del mal “sapendo ogn’uno la mistura nelle cose umane”⁴⁶. Dice Montaigne en los *Essais*:

Nostre vie est composée, comme l’armonie du monde, de choses contraires, aussi de divers tons, douz et aspres, aigus et plats, mols et graves. Le musicien qui n’en aymeroit que des uns, que voudroit il dire? Il faut qu’il s’en sçache servir en commun et les mesler. Et nous aussi, les biens et les maux, qui sont consubstantiels à nostre vie.

⁴² *Apud* NEUMEISTER, “Escenografía cortesana”, p. 157.

⁴³ MARIANO BAQUERO GOYANES, *Visualidad y perspectivismo en las “Empresas” de Saavedra Fajardo*, Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1970, p. 26.

⁴⁴ EVANGELINA RODRÍGUEZ y ANTONIO TORDERA, *La escritura como espejo de palacio*, Reichenberger, Kassel, 1985, p. 54: “El retrato y el teatro como espejo del rey es artificio frecuente, pues dignificar la imagen del rey ante sí mismo y ante la sociedad de la época a través del sistema de amplificación y correspondencia que es la Corte lo era... El público cortesano añade a este ensimismamiento real, a esta obsesión narcisista necesaria para la monarquía que en una etapa ya de crisis trata de recomponer los fantasmas del cuerpo despedazado pero con un matiz importante, como podría decir Lacan: sería el espejo lo que haría surgir retroactivamente ese fantasma, en una relación dialéctica entre la angustia del desdibujamiento de la imagen de los Austrias en la segunda mitad del siglo XVII y la obsesión, decíamos, por el problema de la autoagnosis, por la pérdida de la identidad”.

⁴⁵ PASQUALE GUARAGNELLA, *Gli occhi della mente*, Palomar, Bari, 1997.

⁴⁶ Como afirma PAOLO SARPI (p. 79).

Nostre estre ne peut sens ce meslange, et y este l'une bande non moins necessaire que l'autre⁴⁷.

Es la *varietas* de la Naturaleza, ya que, como se sabe, “per molto variar natura è bella”. Nunca mejor resumido que por Aurora Egido:

La variedad afectó a las letras europeas en todos los temas referidos a la relación entre Naturaleza y Arte, en la teoría de los géneros y de los estilos, favoreciendo cierta ruptura con Aristóteles. En general, pesa mucho en su valoración la referencia al público y a sus gustos diversos, así como la identificación de lo vario con lo bello... y afectó además a la idea de los modelos... al aconsejar la selección de ejemplos múltiples, para recoger luego lo mejor de cada autor, en una línea de superación imitatoria muy semejante a la predicada por Gracián en la *Agudeza*⁴⁸.

Si la realidad del mundo se ve a través de “los ojos de la mente”, a través de la imaginación, una consecuencia podrá ser la duda, la falsa apariencia, a la cual aludía antes, que fluye como una obsesión a través de los textos de Gracián o de Calderón. No pienso sólo en *La vida es sueño*, sino en comedias de enredo como *El alcaide de sí mismo* o *El galán fantasma*. Es un punto de vista tan angustioso que ya las traducciones coevas de Calderón al francés reducen su fuerza ontológica⁴⁹.

En efecto no sólo se pierde, en la operación de adaptación, el tejido formal de la comedia, la forma de expresión, ya de por sí lábil, y que la traducción del siglo XVII ni siquiera se propone de salvaguardar, sino la misma forma del contenido. Por ejemplo en el *Alcaide de sí mismo* es fundamental el tema del doble, por lo que la apariencia y la esencia se reflejan la una en la otra. Lo verdadero y lo falso funcionan obviamente

⁴⁷ MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais, Oeuvres complètes*, Textes établis par A. Thibaudet et M. Rat, Pléiade, Paris, 1967, p. 1068.

⁴⁸ AURORA EGIDO, “La variedad en la *Agudeza* de Baltasar Gracián”, *Syntaxis*, 16/17 (1988), p. 50.

⁴⁹ Véanse las dos versiones de *El Alcaide de sí mismo*, de Paul Scarron y Thomas Corneille in MARIA GRAZIA PROFETI, “Calderón in Italia: *Il carceriere di se medesimo*”, en *Materiali, variazioni, invenzioni*, T. 1: *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Alinea, Firenze, 1996, pp. 139-155. O bien véase la adaptación del *Galán fantasma* efectuada por Philippe Quinault en *Le fantôme amoureux*: MARIA GRAZIA PROFETI, “Dal «Galán Fantasma» al «Fantasma amoroso»”, en *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento, 9-11 octubre 2003, en preparación.

en un *carré* en el que la mentira y el secreto cambian el *ser* en *no-ser* y el *aparecer* en *no aparecer*. El secreto del protagonista está siempre a punto de ser descubierto; la salvación para el príncipe, que sabe obrar sobre la realidad, es la anfibología; la forma del contenido que la duda asume en sus palabras es, de acuerdo con el modelo calderoniano, el tema del laberinto⁵⁰. Para el rústico Benito, en cambio, la apariencia y la realidad se sueldan en el momento del sueño, aquí también según una visión calderoniana privilegiada, que permite considerar verdadero lo falso. Además, la mirada distanciada del autor vuelve constantemente a proponer al espectador el último engaño, el del teatro mismo, en una vertiginosa meta-alusión.

Todo esto se disuelve en los textos franceses derivados, que eliminan los mecanismos de la falsa apariencia que angustian al gracioso Benito (y el sueño como pacificación de éstos), y la anfibología como defensa del protagonista; y por consiguiente ningún “laberinto/quimera” encarnará la forma de la duda. La materia que los franceses asumen es sólo la diegética, desnuda ya de sus características literarias y de su código simbólico, es decir de la peculiar “forma del mundo” calderoniana.

2. A través de las características de la asimilación coetánea de los textos teatrales áureos en Francia, podemos pasar a preguntarnos el porqué del jaque de la memoria, por qué posteriormente se rechaza una literatura que había sido apasionadamente adaptada, traducida y estudiada en toda Europa durante el siglo XVII; por qué se produce un alejamiento, un extrañamiento tan radical como para que en 1782, Masson de Morvilliers, pueda plantearse la pregunta, que tantas polémicas suscitaría a ambos lados del Pirineo: “¿Qué doit-on à l'Espagne?”⁵¹.

Existen evidentemente causas extra-literarias, que he sintetizado en otras ocasiones⁵²: es en el siglo XVIII, cuando se crea la memoria de las literaturas nacionales en toda Europa, cuando los intelectuales consideran su propio pasado y tejen la trama de una modernidad que lo integre,

⁵⁰ Para “Babilonia”, “confuso laberinto”, etc., véase MARIA GRAZIA PROFETI, *Paradigma y desviación*, Planeta, Madrid, 1978, pp. 128-132.

⁵¹ El artículo se publicó en la *Encyclopédie Méthodique*: véase la documentación que recoge GIOVANNA CALABRÓ, “Una lettera inedita sulla *querelle* intorno a la cultura spagnola nel '700”, en *Studi di letteratura spagnola*, Università, Roma, 1966, pp. 191-203; y sucesivamente A. MESTRE, “La imagen de España en el siglo XVIII: apologistas, críticos y detractores”, *Arbor*, 115 (1983), pp. 49-73.

⁵² MARIA GRAZIA PROFETI *et al.*, *I secoli d'oro e i lumi, Processi di risemantizzazione*, Alinea, Firenze, 1998, p. 7.

en el momento mismo en que lo perciben como “Otro”. Recordemos que en España, en el umbral del siglo, se efectúa un cambio dinástico que complicará el proceso; de manera que la dinámica no será entre tradición e innovación, sino que ésta última se connotará negativamente como afición a lo extranjero: la memoria de la tradición se santificará como *castiza*, y las novedades se censurarán como *afrancesadas*. La dialéctica entre ortodoxia y heterodoxia se sitúa en los cimientos de la *querelle* Mayans y Siscar-Feijoo en los albores del siglo XVIII, y llegará a su codificación en la *Historia de los heterodoxos* de don Marcelino, a finales del siglo XIX. La visión problemática que los ilustrados españoles mantienen con su propia historia cultural se refleja en la paralela difidencia europea.

Pero hay también algo más. En toda Europa, después de la ráfaga del barroco, de la novedad, de la modernidad, hay un “retour à l’ordre”, como lo ha llamado Pelegrín⁵³. Y a través de la reafirmada visión clasicista, la España barroca será alejada, si no rechazada. Las características que he señalado anteriormente explican —me parece— por qué el teatro áureo se censura en el siglo XVIII: la ligereza, la libertad son tan temibles a ojos de los intelectuales neoclásicos que se tienen que contrarrestar con una serie de “reglas”, que ya aparecen según va avanzando el siglo XVII; las pasiones se tienen que someter a la razón, opinan ahora los filósofos europeos. La pluridiscursividad, que tiene en cuenta los niveles más bajos de la audiencia, choca con otra necesidad del siglo XVIII: la de controlar las formas de la cultura popular. El teatro se cierra a las clases bajas, como repiten reiteradas disposiciones de la Sala de Alcaldes de Madrid⁵⁴; la nueva compacidad que en el siglo de las luces

⁵³ PELEGRÍN, *Figurations de l’infini*, pp. 421-434.

⁵⁴ No se admitirán a la luneta, gradas, tertulia, aposentos, galerías los que lleven capa y gorro; en los aposentos se admitirán sólo espectadores con “sombbrero armado de tres picos, peluquín” y redingott; en 1786 se subraya que no se admitirá en los aposentos a quien lleve capa parda y redecilla, “tal como Goya representa al pueblo en sus cartones de tapices”, LUCIEN DOMERGUE, “El alcalde de casa y corte en el *Coliseo*. Teatro y policía en España a fines del antiguo régimen”, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII* (Bolonia, 15-18 de octubre de 1985), Piovan, Abano, 1988, pp. 172-173. Se trata de disposiciones que se reiteran en toda la península: para Toledo cf. LÁZARO MONTERO DE LA PUENTE, “El teatro en Toledo durante el siglo XVIII. 1762-1776”, *Revista de Filología Española*, 26 (1942), pp. 411-468; para Zaragoza, AURORA EGIDO, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Diputación Provincial, Zaragoza, 1987, p. 39; para Valencia cf. ARTURO ZABALA, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1982, pp. 138-139. MIGUEL D’ORS, “Representaciones dramáticas en la

une a los intelectuales con los nobles y los nuevos ricos conduce al recelo hacia la voz de la cultura popular, y al rechazo de un teatro “desarreglado”; desarreglado no sólo y no tanto por irrespetuoso de las formas literarias (de las “normas aristotélicas”), sino de las mismas formas sociales; y –aún más– del control de la razón y de la moral.

La ruptura que se determina en el siglo XVIII entre Europa y la España del Siglo de Oro no ha llegado a soldarse posteriormente (posiblemente otra vez por causas extra-literarias); y se ha consolidado, de aquel pasado, una visión oscura, de leyenda negra, a través de “un romanticismo integrista, ortodoxo, antiburgués, restaurador y antirrevolucionario”, con “la pretensión de Böhl de reinstaurar valores como Dios, trono, honor y patria”⁵⁵. Es una visión que se refleja en el discurso que pronunció Menéndez y Pelayo durante la celebración del segundo centenario de la muerte de Calderón, en mayo de 1881; un discurso “tan sintomático de su ardor ultracatólico como nefasto para la recepción calderoniana”⁵⁶, y no sólo calderoniana. Y se puede añadir la lectura ideológica que Unamuno da del Siglo de Oro, sobre la cual Von Prellwitz ha llamado recientemente la atención⁵⁷.

A razones ideológicas se suman problemas técnicos: cuando, a principios del siglo XIX, se despierta un nuevo interés hacia el Siglo de Oro, la percepción fraccionada del corpus textual no ha ayudado a evaluar correctamente el panorama; no ha ayudado la falta de ediciones críticas, a veces dominadas por prejuicios (pienso en el caso reciente del

Pamplona del siglo XVIII”, *Príncipe de Viana*, 134/135 (1974), pp. 134-135, lámina 6, reproduce un cartel, expuesto en 1798 en la Casa de las Comedias de Pamplona, que reza: “Se previene que a ninguno de los Concurrentes al Patio de Comedias se le permitirá fumar dentro de él, como ni tampoco gritar con motivo alguno, ni beber vino, debiendo todos observar la mayor quietud y compostura, en inteligencia de que se procederá a lo que corresponda contra el sugeto u sugetos que quebrantaren este orden en cualquiera de sus partes”.

⁵⁵ EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS, *Calderón*, Síntesis, Madrid, 2002, p. 35. Me parece muy interesante que en un reciente congreso sobre *Significados y proyección internacional del Teatro clásico español*, Madrid, 7-8 de mayo de 2003, Sociedad Estatal para la Acción Cultural, Madrid, 2004, cuatro ponencias, las de Ignacio Arellano, Sebastian Neumeister, Luis Iglesias Feijóo, José M. Ruano de la Haza, se dediquen a investigar la recepción del teatro áureo español en Europa desde el siglo XIX: cf. pp. 53-77, 123-137, 139-159, 233-244.

⁵⁶ RODRÍGUEZ CUADROS, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁷ NORBERT VON PRELLWITZ, *L'età contemporanea della letteratura spagnola*, La Nuova Italia, Firenze, 2001, p. 15.

Buscón); no ha ayudado la conciencia infeliz de los intelectuales españoles, que muchas veces adoptan un punto de vista foráneo.

Un punto de vista que juzga a partir de una escala de valores preconcebida y absoluta. Si la existencia de una literatura europea común nunca se había cuestionado hasta el siglo XIX, ahora se “inventan” las literaturas nacionales, centradas en una serie de oposiciones: entre Norte y Sur (Madame de Staël, Sismondi) o el Norte y el Mediterráneo (Valéry), entre Oriente y Occidente.

Es en este momento cuando España se reduce a un fondo folclórico que la aleja de las otras literaturas europeas; su pretendido exotismo es un barniz que parece envolverla y esconder sus líneas más interesantes, sus conexiones europeas. Así empieza la argumentación de Sismondi:

Les littératures dont nous sommes déjà occupé, celles que nous avons réservées pour un autre temps, sont européennes: celle-ci est orientale. Son esprit, sa pompe, le but qu'elle se propose, appartiennent à une autre sphère d'idées, à un autre monde⁵⁸.

Es una visión estereotipada que parece proseguir hasta nuestros días, como he señalado varias veces⁵⁹.

Pero volvamos, para concluir, a los versos de *Fuente Ovejuna* que han sido el punto de partida de mi reflexión. He dicho, en efecto, que en la literatura del Siglo de Oro se establece una relación fuerte con la tradición, que sin embargo tiene que re-semantizarse al dirigirse a un destinatario de masa. Se trata de un fenómeno relevante, que se sitúa en los cimientos de la moderna literatura europea. Por un lado, Europa habla una lengua cultural uniforme, la que proviene de la antigüedad clásica: son los presupuestos de Curtius, como subraya Guido Paduano⁶⁰. Lo que se comprueba, por ejemplo, al examinar el concepto de la armonía del mundo, en el que toda Europa coincide desde la Edad

⁵⁸ JEAN CHARLES DE SISMONDI, *De la littérature du midi de l'Europe*, III, Chez Treuttel et Würtz Libraires, Paris, 1829, p. 100. Juicios que se repiten constantemente: cf., por ejemplo, p. 358: “Les Espagnols, déjà portés à la recherche et aux antithèses, et suivant en cela le goût des Africains et des Arabes, se livraient avec passion à ces puériles jeux de mots...”

⁵⁹ MARIA GRAZIA PROFETI, *Importare letteratura*, Edizioni dell'Orso, Torino, 1993; MARIA GRAZIA PROFETI, “Il bianco muro di Spagna: classici iberici ed editoria italiana”, *Inchiesta*, 1 (1995), pp. 43-46.

⁶⁰ GUIDO PADUANO, “Lo studio della letteratura europea”, *L'Asino d'Oro*, 4 (1933), pp. 155-165. La referencia es a CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo*, ed. R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze, 1992.

Media, y que se desintegra a partir de la Ilustración, según atestigua el recorrido de Leo Spitzer⁶¹. Por otro lado, la *imitatio* de los antiguos en la literatura europea llega a ser *mimesis* en sentido freudiano, con su carácter también de *verdrängung*, de alejamiento, con la conciencia de que se ha producido –respecto a aquella cultura antigua tan querida– una ruptura que es imposible soldar⁶².

Es un fenómeno que, más allá de la relación de la cultura europea con los clásicos, nos induce a reflexionar sobre cuántas veces se han verificado mecanismos análogos en la “literatura europea”: nuestra identidad reside en nuestro pasado, pero es un pasado que es necesario volver a evaluar críticamente, meditando sobre la memoria y sobre cómo ha ido formándose a través de los siglos; se trata, de nuevo, de una dinámica entre censura y *verdrängung*, entre presencias y ausencias (mejor diría tachaduras, expurgaciones, silencios). Una de estas censuras afecta indudablemente al Siglo de Oro español.

Recuperar dichas ausencias permitirá establecer una relación dinámica entre las culturas nacionales, un “viaje” parecido a los viajes que han formado la identidad europea: viajes concretos como las *tournées* de los cómicos de Italia a Francia, a Alemania, a España, y de aquí de nuevo a Italia; como los de los escenógrafos y músicos italianos, como los de los jesuitas españoles expulsos, que en la Italia del siglo XVIII vuelven a evaluar y a divulgar su literatura nacional. Y viajes figurados de textos literarios, a veces traducidos y arreglados, y de modas, tendencias, estilos.

Cada identidad cultural es performativa; se establece en una relación; por lo tanto puede (o mejor debe) coexistir con otras identidades; no se tiene que relacionar con el “poder” (y es lamentable que sean los vencedores quienes escriben la historia), sino con la sabiduría, el conocimiento de sí mismo y del mundo. En este sentido, un momento fundamental de la cultura europea –aunque después malentendido, menospreciado y olvidado– lo constituyen los Siglos de Oro, por su modernidad, por la extraordinaria libertad y complejidad de su teatro, y por cuestionar simbólicamente la percepción de la realidad.

MARIA GRAZIA PROFETI

Universidad de Florencia

⁶¹ LEO SPITZER, *L'armonia del mondo*, Il Mulino, Bologna, 1963.

⁶² FRANCO MORETTI, Cap. della *Storia d'Europa*, Einaudi, Torino, 1993, t. 1, pp. 837-866, mantiene que la grandeza de la literatura europea se establece precisamente en el momento en que llega a “destruir” lo antiguo.

SÍMILES PETRARQUISTAS EN LOS SONETOS CORPORALES DE EUGENIO DE SALAZAR Y ALARCÓN

EL PETRARQUISMO Y SU INFLUENCIA EN EL RETRATO LÍRICO
DEL SIGLO XVI ESPAÑOL

Dentro de los manuscritos de poesía española del siglo XVI, interesa ahora uno inédito, de Eugenio de Salazar y Alarcón (Madrid, 1530-1602): se trata de la *Silva de Poessia* (ms. C-56 de la Academia de la Historia). Esta obra, junto con otras del mismo autor, refleja un período cultural y artístico en el que ciertos modelos eran fundamentales para la creación estética. Por la singular vida del poeta y por su larga estancia en México se le suele considerar novohispano, cosa que no quita en nada su filiación con los cánones europeos de la época¹.

Este trabajo se va a ocupar tan sólo de los folios 110 a 114 del extenso mamotreto de quinientos en que queda registrada la *Silva*. Se trata de las composiciones tituladas *Al cuerpo, y faciones/ de su Catalina los/ quinze/ sonetos/ sigui/ entes*². Nos centraremos en los motivos temáticos que llevaron al escritor madrileño a separar en un grupo de quince los sonetos dedicados “al cuerpo y faciones de su Catalina”, quien no es otra que su esposa. Conviene resaltar aquí el grado de relación del escritor con su musa

¹ De sus agudas cartas “escritas a muy particulares amigos suyos”, hacia 1570 (*Silva*, IV Parte), y de su poesía íntima (*Silva de poesía*, Partes I-III) puede desprenderse el sentir de un autor que pasaría de los sabores peninsulares a los novohispanos, tal y como se demuestra en su poema *La Perpetuación de Mayo* (*Silva*); el estado de madurez queda reflejado en su última composición: *La navegación del Alma por el discurso de todas las edades del hombre* (Biblioteca Nacional de Madrid). De la misma manera, el pensamiento de Salazar constata una preocupación por construir, o al menos reproducir en parte, la teoría literaria de su época, en otra de sus obras: *Suma de arte de poesía* (British Library). El pensamiento y obra de Salazar se analiza en LOURDES AGUILAR SALAS, *Lírica novohispana del siglo XVI: la naturaleza en Eugenio de Salazar*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997, especialmente las pp. 69-75, así como en JAIME MARTÍNEZ MARTÍN, *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*, Bulzoni, Roma, 2002. Con anterioridad, Martínez Martín ha realizado otra aportación para el conocimiento de Salazar: “*La Verdadera relación*, una autobiografía inédita de Eugenio de Salazar”, en GIUSEPPE BELLINI & EMILIA PERASSI (eds.), *Para el amigo sincero. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli amici iberisti italiani*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 147-162.

² Cf. AGUILAR SALAS, *op. cit.*, nota 1, y el “Apéndice”, pp. 435-443.

“esposa”. Es esta una situación peculiar que hace ver al poeta desde una vertiente de conducta “antipetrarquista”. Ya en la poesía pastoril Eugenio, transfigurado en Eugonio, se relaciona con la pastora Carilia, no inspirada en una amada imposible o prohibida, sino en su propia mujer, con la que obviamente está casado, convive día a día, tiene hijos y mantiene con ella las reglas de la moral establecida, situación que hace sentir muy bien a Salazar, alejándolo del conjunto de poetas de la época, tal y como él mismo lo demuestra a lo largo de dedicatorias y glosas en la *Silva*.

Es por demás conocido que el retrato femenino fue uno de los temas predilectos de la poesía italiana y española en los Siglos de Oro, tradición que reunía los motivos semánticos provenientes de la literatura clásica y medieval, reflejados en el amor cortés y posteriormente en el *stil nuovo*. Trayectoria que continúa, como bien sabemos, en la poesía amorosa de Petrarca. Esta tópica petrarquista, adoptada por el renacimiento y el barroco español, llegó también al Nuevo Mundo, quedando plasmada en poesía tanto de “primera” como de “segunda” calidad.

En este contexto cobra importancia radical hablar y elogiar al cuerpo. De lo que se trata es de expresar la realidad a través de la armonía y el orden. Cada parte de la naturaleza sigue un camino determinado y cumple una misión dentro del todo armónico. El resultado de la armonía del hombre corresponde a una estructura organizada del universo donde el proceso de la vida se integra equilibradamente desde lo más singular hasta lo casi perfecto, tomando principalmente los colores, las cualidades y las proporciones. Dicha armonía se verá reflejada no sólo en el macrocosmos, sino que por imitación o semejanza puede animar el microcosmos del hombre. Parte de este concepto de armonía en el Humanismo y en el Renacimiento, proviene del orden aristotélico-tomista, pitagórico y neoplatónico, y puede llevarnos a la construcción del concepto físico, psicofísico y poético de lo corporal, en un sentido de la “perfección”, o de la armonía ideal³. Sin embargo, esta descripción por su mismo carácter idealista, no corresponde propiamente a la realidad, tratándose más bien de una “copia” del “original” o “modelo”. Raúl Dorra ha llamado a esto “especie de ritual retórico”. En este ejercicio retórico-semántico de nombrar a la dama, también puede olvidarse el propio cuerpo (o el

³ Para un conocimiento relacionado del hombre y la idea de lo armónico, resulta esclarecedor el trabajo de FRANCISCO PÉREZ GARROTE, *Pensamiento y Naturaleza en España durante los siglos XVI y XVII*, Universidad, Salamanca, 1981. El autor desarrolla, la idea de cómo la naturaleza preside la vida y los acontecimientos del hombre, es decir del hombre y su historia; véase especialmente “La armonía de la naturaleza”, pp. 39-62.

original) y entonces el poeta parodia el retrato literario⁴. Por supuesto, al hablar del retrato, no debemos olvidar la relación estrecha entre pintura y poesía que ha dado lugar a querellas y poéticas distintas en el tiempo, desde Horacio hasta Herrera, Gracián, Tesauro o Muratori, tal y como señala Manero Sorolla: “La imagen poética, en definitiva, no es imagen mental simple, sino el producto de un procedimiento retórico, a menudo provocado por el fenómeno de la *translatio*, que, en todo caso, puede sobreponerse a la *descriptio* y, si se quiere, hacer ‘más vivo y enérgico’ el espacio de la *hipotiposis*”⁵.

Los elogios del cuerpo femenino pertenecen a este idealismo, y más en concreto al canon de belleza petrarquista, que además según se ha dicho sigue un orden específico, el descendente. Esta descripción de lo corpóreo queda ya establecida del siguiente modo, con algunas variantes: cabellos, frente, ojos, cejas, mejillas, nariz, labios (o bien: boca, voz, garganta y hasta risa), dientes, mentón, cuello, pecho, manos (en ocasiones brazos), talle, cintura, pies y lo encubierto o “bellezas ocultas”. En la tradición del retrato lírico la *descriptio* de la fémina (el pincel) se detiene con sobrada puntualización en el rostro. En Salazar, el tratamiento del detalle llega a la exageración de los elementos corpóreos, al dedicar sonetos específicos a las orejas, las narices y peculiarmente a la habla y risa de la amada. De cualquier manera, la tradición petrarquista se lleva a cabo en las analogías y comparaciones, en las que pareciera ser el rostro la síntesis de la belleza y el amor. Además, es en la cara donde se funden los referentes naturales astronómicos, celestiales, elementos cromáticos de la naturaleza e incluso los fenómenos atmosféricos, que dotarán de fuerza la imaginística del retrato lírico de la amada⁶.

⁴ Véase RAÚL DORRA, “El cuerpo ausente (Sor Juana y el retrato de Lisarda)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45 (1997), 67-87, sobre uno de los ovillejos de Sor Juana (el núm. 214). Demuestra cómo la autora barroca, al igual que Góngora, más que inventar una nueva retórica, la reelabora a partir de una fuerte tradición, con especial inclinación por “la palabra fastuosa y distanciada”, y no por el término comparado (lo real). En el análisis se pone de manifiesto, una vez más, la intención de la décima musa de sobrepasar a los ingenios pasados y contemporáneos.

⁵ PILAR MANERO SOROLLA, “El precepto horaciano de la relación «fraterna» entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 64 (1988), p. 191.

⁶ El estudio del retrato femenino en la lírica permite conocer el desarrollo clásico renacentista y la exacerbación del barroco en esta práctica habitual de la poesía. De esta manera, y entre los trabajos básicos canónicos es pertinente recurrir a las citas originales de EDMOND FARAL, en *Les Arts poétiques du XII^e et XII^e*

Uno de los puntos de tensión de la tradición Dafne–Laura, durante la descripción suntuaria de la belleza femenina, es el daño y el dolor que causan las armas del amor, lexicalizados como parte del fondo común imaginístico ya desde luego en los tiempos de Salazar⁷. Nuestro poeta evoca el clima lírico de una época, pero sin la envergadura de un Boscán, un Garcilaso o un Herrera; a sus sonetos les falta intensidad de composición y logros. Probablemente carezca de la gracia aunada al artificio que precisaba el Divino, desde sus *Anotaciones* de 1580. Los modelos y pronunciamientos en estilo petrarquista de un poeta relativamente menor como Salazar pueden ser entendidos dentro de una moda

siècle, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1924. Faral nos recuerda, a propósito de los estudios de Mathieu de Véndome, sobre “les descriptions de personnes”, que puede considerarse “la description comme l’objet suprême de la poésie” (pp. 75-84). De manera más reciente, y dentro del campo de estudio de Sor Juana Inés de la Cruz, contamos con trabajos valiosos, principalmente de GEORGINA SABAT DE RIVERS, “Sor Juana, la tradición clásica del retrato poético”, en M. H. FORSTER y J. ORTEGA (eds.), *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, Oasis, México, 1986, pp. 79-93; SYLVIA GRACIELA CARULLO, “Sor Juana y el retrato literario”, en *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz*, Peter Lang, New York, 1991, pp. 89-164, MARTHA LILIA TENORIO, “Copia divina: la tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana”, *Literatura Mexicana*, 5 (1994), núm. 1, 5-29, así como el trabajo ya citado de RAÚL DORRA. Para el estudio del retrato lírico de los siglos XVI y XVII resulta valioso recurrir a los estudios de Sor Juana, por ser una autora que nos lleva desde el modelo básico a su reelaboración, con tintes e intenciones distintas que nos permiten valorar a otros poetas. Sor Juana reconstruye la figura femenina en dieciséis composiciones (SABAT DE RIVERS, *op. cit.*, p. 78). En la redondilla 87, *Cantar Feliciano intento*, por ejemplo, Sor Juana retrata a la música, a la que dota de elementos corpóreos en este orden: cabeza, pelo, voz, frente, cejas, rostro, nariz, labio, garganta, mano, talle, cintura, pie y cuerpo (cf. LOURDES AGUILAR SALAS, “*Cantar Feliciano intento*”, leído en *Congreso de Retórica*, abril, 2003, UNAM, México).

⁷ Para un estudio completo del petrarquismo en España, y sobre todo para sus orígenes e influencias, debe consultarse PILAR MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, PPU, Barcelona, 1990. La autora aclara las fechas cronológicas en las que estudia a los poetas del Renacimiento y del período prebarroco español: el período imperial (1519-1558) y el reinado de Felipe II (1558-1598). Eugenio de Salazar se encuentra más bien en el segundo período. Manero Sorolla subraya que además del *Canzoniere* (núcleo central de los poetas españoles) debe revisarse la obra completa del poeta aretino, con la intención de encontrar en los poetas españoles la unión del Petrarca latino y el Petrarca lírico en lengua vulgar. Considérese en especial el apartado C, pp. 61 y ss.

y, sin embargo, van más allá de una imitación o hasta una emulación. Los poetas intermediarios son importantes no *per se*, sino por la doble lectura que nos permiten. Es decir, leemos a los poetas mayores y los volvemos a encontrar en los de segunda fila, y esto nos desvela los rasgos determinantes de una época y un estilo. Eugenio de Salazar y Alarcón es el intermediario de modelos de su época, principalmente de Herrera, a quien dedicara una *Epístola desde México*, pero de la cual no recibió noticia alguna el gran poeta, por haber muerto cuando llegó la misiva lírica del poeta novohispano.

En el conjunto lírico de los quince sonetos se cumple la tradición en Salazar. La descripción del retrato femenino transcurre de una manera descendente, tocando las distintas partes del cuerpo. Salazar dedica un soneto a cada una de las siguientes partes: A los cabellos, a la frente, a los ojos, a las cejas y pestañas, a las narices, a la boca, a la risa, al habla, a las orejas, a la barba, al cuello, al pecho, a las manos, al cuerpo, a lo encubierto. En la lírica de los siglos XVI y XVII es frecuente encontrar sonetos, canciones, redondillas, ovillejos, etcétera, en los que se conjugan, en una sola composición, varios de estos atributos físicos. Eugenio de Salazar lo hace no en un soneto, sino en quince. Este hecho repercute en la lectura de conjunto, pero paradójicamente sin ligar armónicamente los fragmentos, aunque el poeta describa desde la cabeza (cabellos) hasta lo encubierto (partes íntimas), sin llegar, por cierto, como es común en otros autores, al pie de la dama.

LOS ATRIBUTOS FÍSICOS DE LA AMADA EN SALAZAR

A los cabellos (soneto I)

Imagen típicamente ligada a la tradición petrarquista, en la que el amor se ve envuelto en daños y armas de guerra, que pueden entenderse también como armas más bien eróticas entre los amadores. En este caso concreto de los cabellos en el primer soneto de Salazar, se inscriben en la imagen de las cárceles y prisiones de amor, así como de los prisioneros⁸. En Salazar el campo referencial predominante para nombrar los cabellos es el de los hilos o cuerdas que aprietan al cautivo (al poeta), a quien se sujeta y se mata y nunca se desata por propia voluntad del amador, además de por así convenir a Amor. Los cabellos que ligan este corazón exceden en color rubio al mismo sol y es tanta la belleza que hasta el mismo Amor puede quedar atrapado en esta red. El logro del soneto

⁸ *Ibid.*, p. 134.

queda un tanto condicionado desde el primer cuarteto donde se percibe un hipérbaton forzado:

Para encontrar su arco hilos tiene
 Amor, y cuerdas con que aprieta, y ata
 a los captivos, que jamas rescata,
 a los que tener pressos les conviene
 (*Silva*, fol. 110).

A la frente (soneto II)

Al igual que el soneto de los cabellos, el de la frente tiene como protagonista principal a Amor, quien se relaciona con otra gran figura de la lírica petrarquista, la luna, que en este caso sirve como correferente de la amada. En realidad, se trata de un soneto que tiene algunas resonancias líricas “que suenan bien”, pero que en el conjunto de los catorce versos no llegan a una realización completa. Se aprecia en la estructura tan sólo un verso notable: “frente serena de la luna mía”. De ahí en fuera la situación lírica es descriptiva, simplemente el poeta nos dice cómo Amor pinta en la frente de la amada “lindezas”. Andan en liza las armas del amor, tal y como se aprecia en el segundo cuarteto:

Pinto lindezas fuera de todo uso,
 el arco, aljava y flechas, que trahía,
 con tal primor, que siempre lo via,
 quedaba en si admirado, y muy confuso
 (*Silva*, fol. 111).

A los ojos (soneto III)

Los ojos son, por excelencia, el tópico más recurrente y al que se han dedicado no pocas variedades líricas. Probablemente en frecuencia abundan igual o más que las cabelleras de las amadas. En la tradición petrarquista es normal ubicarlos en un espacio más bien astronómico (luceros, estrellas, destellos) o con un carácter fenoménico atmosférico (relámpagos, rayos y centellas) –cosa que también hace Salazar, según veremos. También es frecuente que los ojos cautiven, encanten o fascinen, pero que al tiempo maten por su belleza, por su enigma o por su condena. Los ojos son una de las armas poderosas entre los contendientes o guerreros del amor. El soneto de Salazar tiene una desatinada forma de iniciar la temática. El autor llama a los ojos “dos globos”, amén de hacer un cruce con la poesía religiosa al incluir al “hacedor del cielo”. Estos ojos son la obra de Dios y por esta causa el mirar de la amada, que tiene

nombre en el soneto (Catalina) puede “vencer a todo el mundo” y por supuesto esto lleva a un contento del amador (del poeta-esposo). Resulta un espacio desaprovechado el tópicos de los ojos. Salazar decide resolverlo por la vía religiosa. No explota la variedad de símiles eróticos, sensuales y pasionales, que sí nos dieran otros poetas:

Dos globos hizo el hazedor del cielo
entre las obras tuyas más discretas,
para mostrar sus obras más secretas
a las criaturas, que crío en el suelo.

Allí mostró por transparente velo
el sol, la luna, estrellas, y Planetas;
Allí gracias tan altas y perfectas
que verlas pone al alma gran consuelo
(*Silva*, fol. 111).

A las cejas y pestañas (soneto IV)

Como complemento en la descripción de los ojos tiranos de la amada se encuentra la imagen de las cejas, también armas del amor. Se aprovecha su recreación iconológica por su forma curva, en la que es fácil reconocer la figura del arco, que dota de fuerza a los ojos, que a su vez tienen el atributo de disparar flechas. En Salazar este soneto está desequilibrado. La imagen por demás cumple con la tendencia imaginística. Esto puede valorarse en los dos primeros cuartetos. Pero salta a la vista la resolución (mala) en los tercetos donde no regresa a la idea original mejor planteada al inicio: las cejas como el arco que puede quebrarse y las flechas que pueden acabarse (por ser disparadas tantas veces). La inconsistencia no está aquí sino en la aparición de los párpados que supuestamente han de ser el sostén de las pestañas (inferencia que puede sacarse del título). La interrogante se presenta sin respuesta, ya que el poeta ha querido ser original dotando a las pestañas de una fuerza, según puede verse, desprendida de una “fiera brava”. Es decir, los ojos, las cejas y los párpados, según Eugenio de Salazar, son tan fuertes como armas, que no pueden ni contarse. Se transcribe completo el soneto para una lectura cercana a la consistencia de los versos; nótese el uso del hipérbaton forzado al igual que en otros sonetos, y también el empleo de cierta elipsis débil:

Las flechas, y arco Amor consideraba
que eran sus armas: y podría quebrarse

el arco fuerte, y flechas acabarse:
segun lo mucho, que el tirar usaba.

Por prevenir la falta, que esperaba,
dos arcos hizo, en quien quiso esmerarse,
y cantidad de flechas, que probarse
pudieran bien en cualquier fiera brava.

Colgolo de unos parpados, y frente,
tal, qual a prendas tales convenia,
y dixo de sus obras muy contento:

Contales armas poco me seria
rendir aqueste mundo solamente,
pues son bastantes para mundos çiento.
(*Silva*, fol. 111)

A las narizes (soneto V)

En plural está indicada la parte corporal de la amada. En todo el soneto rige la idea de dos orificios, que de no ser por el titulillo podría el receptor creer que se trata quizá de los ojos. La imagen recurrente es la arquitectónica, también práctica renacentista donde se identifica la imagen corpórea con lo monumental. En Salazar se trata de una alta torre de alabastro con capitel de oro, con dos ventanas, donde Amor dota del mismo sentido y fuerza a las narices que a los ojos, ya que las fosas nasales son “troneras” desde donde se disparan las flechas de Amor:

En la Alta Torre del mayor thesoro
de hermosura, y graçias mas enteras,
que de alabastro tiene las hazeras,
y es capitel vistoso de fino oro.

Amor amigo de causarnos lloro,
obro con arte, y gala dos troneras,
por do sus flechas tira mas çerteras,
como garrochas del tablado al toro
(*Silva*, fol. 111).

A la boca (soneto VI)

De una tradición clásica nos trae Salazar el modelo por excelencia de las perlas por dientes, y además de Oriente. Salta a la vista a lo largo del soneto (quizá uno de los más logrados) la idea del color (rosicler), la obra

de Natura (y no de Dios o de Amor), así como el trasladar la imagen de los dientes por berruecos o perlas en bruto. La boca es, principalmente, asiento de dientes blancos y limpios:

Un vivo rosicler obro Natura,
que se viene a los ojos su viveza:
unas iguales perlas, que en fineza
a las de oriente passan, y en blancura:

Unos berruecos cuya hermosura
a la beldad excede, y su limpieza:
y pusolo por muestra de lindeza,
a boca de una fuente de dulçura
(*Silva*, fol. 112).

A la risa (soneto VII)

Como una continuación del soneto anterior, el poeta resalta que de una boca chica y agraciada sale una risa, al parecer divina, con los atributos que enmarcan las perlas y rubíes. Esta risa tiene dueña, pues aparece el nombre de Catalina y también sirve como arma de Amor, que afina allí sus flechas. El poeta no es el único que muere por los encantos de esta risa, como declaran los tercetos:

Y aunque con gloria vuestra risa miro,
vos (reyna mia) me matais riendo,
que entonces mi fuego ardemas aprisa.

Y sin mi, quantos viven oy muriendo
con la congoxa, y pena, y el suspiro,
y lloro, que les causa vuestra risa
(*Silva*, fol. 112).

Al habla (soneto VIII)

Este soneto formaría parte de una trilogía de boca, risa y habla. A diferencia de los dos primeros, el poema remite ahora a un tema mitológico⁹, el del harpa dulce del divino Orfeo y la lira de Arión, además

⁹ En Salazar, el tema mitológico es esencial para situar el entorno natural. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las 38 octavas reales de la *Descripción a la Laguna de México*: “Esta ciudad lustrosa vio Neptuno/ desde el undoso Sur, donde reinaba:/ y por poder gozar en tiempo alguno/ de los deleites, que el imaginaba/ quiso ponerse cerca en oportuno...” (AGUILAR SALAS, *Lírica*, pp. 444-455).

del canto de las sirenas que impiden que el habla llegue al amado. Estas imágenes son habituales en los contemporáneos de Salazar. Es la voz la que más se emparenta con la música y sus características peculiares en el canto de los “dulces acentos” y la “dulce consonancia”. Resulta interesante el tratamiento que da propiamente al lenguaje de la amada. A pesar de que está presente la dulzura y el encantamiento del habla, se remite más allá, a la capacidad de tener una “lengua honesta” y un “discreto razonar”. También deja la idea de que será feliz el amador que reciba estos encantos de la amada:

La harpa dulce del divino Orpheo,
y lira de Arión bien concertadas,
con canto de Sirena acompañadas,
sonando acordes sobre el mar Egeo
(*Silva*, fol. 112).

A las orejas (soneto IX)

Otro elemento corporal relacionado también con la música son las orejas, no desconocidas tampoco por la poesía satírica y burlesca. Eugenio de Salazar recurre a la idea de dos estrellas o dos lunas que sirven para “hermosear” la cara. También las compara con las rosas, donde los pendientes son las armas, y donde utiliza un diminutivo usual para la época (*ramicas*). El símil es evidente al final del soneto, la cara se convierte en un sol que es mucho más hermoso que las dos estrellas que son “dos lunas no muy llenas”. No obstante, el inicio del poema es pobre y se enfoca a un solo elemento, poco común para ser elogiado, la limpieza de las orejas:

A la figura, do no ay punto feo,
por si acompañan dos orejas tales,
tan lindas, tan polidas, tan iguales,
que se presumen hijas del asejo
(*Silva*, fol. 112).

A la barba (soneto X)

El mentón o barbilla es la última parte de un rostro para ser cantado, antes de pasar al monumental y rígido cuello. De acuerdo con la trayectoria poética, es la parte de la gracia y la sensualidad, la coquetería. Para Salazar es obra de Natura y parece más divina que humana. En los dos cuartetos señala la perfección de “ser obra prima de divina mano”. Se enrarece el soneto en sus tercetos, en los que el número siete se

relaciona o bien con el orbe astrológico o simplemente con los cabellos del propio lunar; esto no queda nada claro:

Sentó un lunar con siete hilos de oro,
de quien esta mi corazón pendiente,
mas de cien mil armas aforçadas:
hizole dos hoycos, do el thesoro
esta de hermosura muy patente,
y allí todas las graçias repressadas
(*Silva*, fol. 113).

Al cuello (soneto XI)

El cuello es el elemento de elogio por su fineza, altura y blancura. Casi siempre ha sido representado como una columna de marfil, mármol o alabastro. En algunas composiciones satíricas se dicen agudezas más de la garganta que del cuello. En Eugenio de Salazar se recarga el modelo, al aparecer todos los remitentes posibles: oro, marfil, perlas, rubíes, nieve, Sol, “la fresca rosa y la açucena”. Es contundente en el atributo del cuello de la amada, pues se trata de “la mas aguda flecha del Amor”, donde quiere permanecer por siempre amarrado el poeta con una cadena a la columna (cuello), con sus propios brazos (como ejemplo, el primer cuarteto y tercetos):

La caja rica de oro, y marfil hecha
con perlas, y rubies laborada,
donde esta la discreçion guardada,
y del Amor la mas aguda flecha.

... Allí una tez, y lustre aventajado;
la limpia nieve allí de Sol cubierta,
allí la fresca rosa y la açucena
(*Silva*, fol. 113).

Al pecho (soneto XII)

El pecho, privilegio de las damas, *donnas* y amadas. Por excelencia es una de las armas más finas y fuertes, al mismo tiempo por su encanto, su blancura y firmeza. Es este soneto uno de los que más desconcierta del escritor madrileño. Al mismo tiempo que trata de guardar una relación divina con “Aquel alto scultpor que en todo açierta”, la comparación que hace es con lo geográfico; los pechos como hemisferios o Nortes. Deja muy clara la idea de la zona de mayor sensualidad y gloria, resalta (en

contraposición del último soneto) que el pecho es una belleza para estar descubierta:

Aquel alto scultor, que en todo açierta,
 dos hemisferios hizo muy iguales;
 la graçia; y la blancura de los quales
 al alma aviva, al coraçon despierta.

Y porque tal beldad no este encubierta,
 fixó en ellos dos Nortes Celestiales,
 que aquel, que mira aquestas dos señales,
 de hermosura la playa abierta

(*Silva*, fol. 113).

A las manos (soneto XIII)

Figura de gran dulzura o ternura en las damas. En la tradición lírica se aprecia la blancura, el tamaño y la delicadeza. Para el cantor de Laura fueron siempre los brazos del árbol (del laurel). En Eugenio de Salazar recuerda este soneto sus composiciones líricas de corte pastoril, bucólico y también mitológico. Resultan más bien anecdóticos los versos. Realmente no se describen las manos de la amada por sus atributos, sino por su grandeza, que está dada desde la perspectiva de Amor y de Venus. Esta última ha llegado a envidiar las propias manos de la musa del poeta. El soneto va más allá del lirismo personal, apareciendo el nombre del poeta, sin alteraciones (se transcribe el segundo cuarteto y primer terceto):

Empero la alta Venus, que sabia,
 que manos era por demas buscarse,
 sino viniessen una a hallarse,
 que ella envidiaba mucho tiempo avia:

Le dixo: hijo para tanto effeto
 manos del çielo abaxo no ay sin duda,
 fuera de aquellas que el Eugenio canta.
 (*Silva*, fol. 113).

Al cuerpo (soneto XIV)

También forma parte de la tradición poder enaltecer el cuerpo entero. Sin embargo, es más común dirigir los elogios a la cintura (la estrechez y su requiebro). Salazar inunda el soneto de adjetivos que acentúan la figura de un cuerpo: estrecho, proporcionado, gracioso, gallardo. El tratamiento

es enaltecer la obra de la Naturaleza en el cuerpo de la amada, amén de presumir los meneos de la dama, que tienen enloquecido al poeta:

El que desea ver adonde mora
perfecta gentileza, y hermosura,
y el bel sujeto, en quien mostró Natura
medida, y proporçión ygaladora:

el cuerpo vea de mi gentil señora,
ancho en el pecho, estrecho en la çintura;
Note el andar, el ayre, la mesura
del continente, y graçia robadora.

Note aquel brio, note los meneos,
que el coraçon menean, y atormentan
con gravedad, y graçia, y gallardia.

O exçellente cuerpo, en quien se asientan
mis pensamientos todos y desseos;
Cuerpo, que es alma ya del alma mia.
(*Silva*, fol. 114).

A lo encubierto (soneto XV)

Al igual que en el soneto dedicado al habla, el soneto de lo encubierto cobra dimensión a partir de los héroes míticos o legendarios. La última composición de este grupo de sonetos apunta a la figura del gran Paris, que estando con las más bellas diosas, nunca pudieron igualarse con las bondades encubiertas de la amada de Salazar. A saber, en estos versos el poeta es un tanto más atrevido que en los anteriores. Intenta que sus versos tengan un tinte sensorial y por ende hay más sensualidad en la composición. Aparece Venus, al igual que en el soneto de las manos, donde la llama “alta venus”; aquí se menciona en relación con la paciencia y justicia en el amor. En estos versos de culminación no aparece Amor, ni mucho menos Dios. Probablemente el poeta utiliza un tipo de referentes connotativos y denotativos más cercanos o alejados del original según la parte del cuerpo que se trate:

Si quando Paris en el monte vido
desnudas ante si las diosas,
tenidas con razon por mas hermosas,
que hasta nuestros tiempos aya avido:

viera los miembros de marfil bruñido,
y la frescura de tempranas rosas,
y aquel olor de flores olorosas
de aquesta Phenix, que en mi alma anido.

Pudiera venus bien prestar paciència
por la mançana de oro, que sin ella
mediante gran justiçia se quedara,

que la applicara Paris a mi estrella:
y tengo para mi, de la sentençia
ninguna de las Diosas se agraviara.
(*Silva*, fol.114)

En el recuento de los quince sonetos corporales de la amada de Salazar, sus referentes pueden quedar clasificados de la siguiente manera: 1. –Los relacionados propiamente con el reino de la naturaleza (de la natura exclusivamente). 2. –Los proyectados desde un universo cultural (objetos realizados por el hombre). 3. –Los del mundo mitológico y 4. –Los del orbe religioso. Dentro de estos campos conceptuales semánticos se aprecia una abundancia de correspondencia directa entre los elementos naturales con los objetos no naturales que sirven para su analogía. De esta manera, al Sol, Luna, Estrellas, Planetas, Mundo, Rayos, hemisferios, Nortes celestiales, Playa y Monte (campo 1), corresponderán las partes del rostro y cuerpo de la amada (cabellos, frente, ojos, cejas...), apoyados en otro de los campos conceptuales temáticos en donde se observa la intención discursiva del poeta de presentar las clásicas fórmulas petrarquistas en las “armas y daños del amor” (campo 2): *a*). –arco, hilos, cuerdas, cárcel, red/ arco, aljabas, flechas; *b*). –globos, rayos, flechas, arco; *c*). –torre, alabastos, aceras, capitel, troneras, columna, cadenas, flechas; *d*). –perlas y berruecos, perlas y rubíes, flechas de fuego. *e*). –oro, marfil, perlas, rubíes, nieve, agudas flechas; *f*). –sol, rosas y azucenas. El discurso no quedaría completo sin lo cromático de los retratos; así, en los sonetos abunda la rubiura (oro), la blancura (nieve, marfil, alabastro, perlas, berruecos, azucena) y lo rosado (rosicler), sobresaliendo la relación del oro con la predominancia astrológica del Sol, y apareciendo otro elemento de color menos frecuente: el rubí. Otras menciones menores son propiamente la que se hace a la Natura y a la Natura artificiosa, así como a Fortuna, esto ligado con un cierto elemento de *rerum natura*, que en ocasiones se traslada al orbe religioso (campo 4): “el hacedor del cielo”, “Diosas”, “alto escultor” o, en un sentido sacromitológico, la “alta Venus”.

La voz lírica en los sonetos se aprecia por el uso de la *deixis* pronominal que alterna con Amor, con Dios o la Naturaleza. Esto lo hace mediante el uso abundante de la primera persona: “con que mi corazón está ligado”, “O bellos ojos de mi Catalina,/ los rayos vuestros no me hagan ciego/ que en solo veros mi contento fundo”, “contales armas poco me seria”, “Siempre te llamaré o amor benino/ pues hazes que a mi indigno la Fortuna...”, “No llegan por lo que oyo y lo que veo/...por la suave boca que desseo”, “Y sin mi, quantos viven hoy muriendo”, “Dos rosas son, segun en ellas veo...en quien mis ojos tanto se recrean”, “de quien está mi corazón pendiente”, “Coluna que a mi alma mas despierta”, “...te prometo/ podras bien descuidarte en prissa tanta”, “De aquesta Phenix que en mi alma anido”. También encontramos incluida la primera persona en plural: “Amor amigo de causarnos lloro”, “...allí sus flechas para muerte nuestra”. Usa Salazar, en ocasiones, formas menos personales (en el contexto, referidas a él mismo): “el que los ojos tiene levantados”, “al triste corazón tan de importancia”, “al alma aviva, al corazón despierta”, “...fuera de aquellas que el Eugenio canta”. Lo impersonal lo traslada a otros posibles espectadores del retrato: “El que desea ver adonde mora... el cuerpo vea de mi gentil señora... Note el andar el ayre la mesura... Note aquel brio, note los meneos...”. De cualquier manera, Salazar emplea por encima de todo, la primerísima persona del amador y por supuesto la fusión con la amada: “O exçellente cuerpo, en quien se asientan/ mis pensamientos todos, y desseos;/ Cuerpo, que es alma ya del alma mia”. Por cierto, en el último soneto, el poeta se cubre con la figura legendaria de Paris y de Venus, por tratarse de lo encubierto, y se incluye él mismo y a la amada como: “mi alma”, “mi estrella” y “aquesta Phenix”.

A través de la poesía de Salazar y más allá de los sonetos corporales, puede valorarse al poeta madrileño como hijo de su tiempo, y si no como poeta profesional, y mucho menos como petrarquista puro, al menos sí como un continuo productor de lírica amatoria, moral, religiosa, laudatoria y hasta circunstancial. Autor petrarquista más en la forma que en las ideas, Eugenio de Salazar deja constancia de la poesía nacida en la Nueva España.

MARÍA DE LOURDES AGUILAR SALAS

Universidad del Claustro de Sor Juana

EL DUQUE DE LERMA: CONSECUENCIAS LITERARIAS DE UNA ESTRATEGIA DE PODER

La figura de don Francisco de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, valido del monarca Felipe III, ha ocupado siempre las páginas de la Historia, pero últimamente los estudios sobre ella se han intensificado, pues los historiadores la ven como uno de los puntos de referencia clave para el análisis de la política de este período. Recordemos sólo el ensayo de Francesco Benigno, que nos la presenta como la pionera de una nueva forma de gobierno que configurará las monarquías europeas del siglo XVII o los de Antonio Feros y Bernardo García¹. También ha despertado el interés de historiadores del Arte, musicólogos, estudiosos del espectáculo teatral y de la fiesta, que la han asediado desde muy distintos puntos de vista. Yo voy a esbozar algunos trazos que nos permitan comprobar la enorme influencia, directa o indirecta, que la figura del Duque de Lerma ejerció sobre la creación literaria en un momento de transición, cuando estaban agotándose los viejos moldes y forjándose otros, y hasta qué punto esta influencia fue decisiva para que se fijasen los rasgos de motivos y formas que continuaron después de su privanza hasta llegar al máximo de la plenitud barroca.

Ya los historiadores han dejado muy bien establecido el esquema de la compleja arquitectura que formó la estrategia del Duque para conseguir el mayor poder económico y político, basada en tres pilares: matrimonios, nombramientos y fastos cortesanos.

Mediante el primero, aprovechando la prerrogativa real de concertar los matrimonios de la nobleza, Lerma consiguió emparentar con las familias de mayor abolengo del Reino². Mediante el segundo, se aseguró su continua

¹ F. BENIGNO, *La sombra del Rey: valido y lucha política en la España del siglo XVII*, Alianza, Madrid, 1994; ANTONIO FEROS, *El Duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*, Marcial Pons, Madrid, 2002; BERNARDO GARCÍA GARCÍA, "Política e imagen de un valido. El Duque de Lerma (1598-1625)", en *I Jornadas de Historia de la Villa de Lerma y el Valle de Arlanza, Lerma, 7-10 marzo 1996*, Diputación, Burgos, 1998.

² Como ejemplo, casa a su primer hijo con la hija del Adelantado de Castilla, al segundo hijo con Luisa de Mendoza, condesa de Saldaña y heredera del Ducado del Infantado, a una de sus hijas con el Conde de Niebla, heredero de la Casa de Medina Sidonia, a otra con el hijo de su hermana, Condesa de Lemos, a otra con el heredero de la Casa de Miranda, a una de sus nietas con el primogénito de Enríquez, Gran Almirante de Castilla.

presencia junto al rey reservándose los nombramientos de sumiller de corps, de caballerizo mayor y de Capitán General de la Caballería de Castilla y de Aragón³. De esta manera, en palabras de Pérez Bustamante, en la guerra y en la paz, en el Palacio o fuera de él, en el trabajo o en el ocio, la figura del Duque era la sombra del monarca⁴. Además, estos nombramientos iban acompañados de unos estipendios elevadísimos, que no se habían visto nunca en los reinados anteriores.

De esta manera, su situación en la Corte le permite establecer un conjunto de modos y medios específicos de dominio, controlando el ámbito próximo al Rey y organizando y planificando la política viajera de la Corte, obligado por la necesidad de alejar al monarca de Madrid, de la influencia de los secretarios y consejeros de su difunto padre, Felipe II, y de la Emperatriz viuda, su tía María, a la que no se debía permitir la intimidad con la nueva Reina, también ella proveniente del Imperio.

A esta política se debe que las bodas reales de Felipe III y de su hermana Isabel Clara Eugenia se celebren en Valencia (su territorio podíamos decir, puesto que su hermano era el Virrey) y en el dominio de Denia, del que era Marqués, y que el joven matrimonio tarde más de siete meses en volver a Madrid, entretenido también en las fiestas que le celebraban las ciudades del camino, al igual que el traslado de la Corte a Valladolid, La Coruña, Burgos, Lisboa, las continuas estancias en Lerma, etc. Los traslados también le permitieron convertirse en el hombre más rico del país⁵, especulando con la compra y venta de edificios y terrenos⁶.

³ Es decir, es quien viste al rey, le sirve la mesa, duerme junto a la cámara real, acompaña al rey en todas sus salidas, a pie o a caballo y en todas las posibles batallas. Además, colocó a sus familiares en los oficios más importantes de la Casa Real Su tío es nombrado Arzobispo de Toledo y Primado Mayor de España, su esposa niñera de los Infantes, sus tres hijos gentileshombres de cámara, su sobrino y yerno Virrey de Nápoles, etc.

⁴ CIRIACO PÉREZ BUSTAMANTE, *Felipe III. Semblanza de un monarca y perfiles de una privanza*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1959 y *La España de Felipe III*, 2ª ed., Madrid, 1983 (tomo 24 de la *Historia de España*, dirigida por Ramón Menéndez Pidal).

⁵ Dice TOMÉ PINHEIRO DA VEIGA “De manera que vasallo particular no le habría nunca tan rico en España ni en otra parte y como él lo dispone todo y el Rey descansa en él” en *Fastiginia*, 1ª parte, “Philipstrea”, p. 27. Cito por la edición de Ámbito-Ayuntamiento, Valladolid, 1989, facs. de la traducción y edición de Narciso Alonso Cortés de 1973.

⁶ Cuando van a Valladolid, previamente había comprado a buen precio palacios, casas y terrenos en esta ciudad que, tras el traslado de la Corte, pudo vender a precios exorbitantes a los cortesanos y pretendientes que seguían al

Los historiadores del Arte han analizado también la continua actividad artística de la nueva Corte en los veinte años de su privanza. Me gustaría destacar la pintura que mandó colocar el Duque en su palacio de Lerma, en la cámara de la princesa, que representa los matrimonios regios entre los príncipes españoles y los franceses: en lo más alto se ven al Rey y al Papa; a la derecha, la reina María de Médicis. Más abajo, en un lado el futuro rey Felipe IV con Isabel de Borbón y en el otro el rey Luis de Francia con la infanta española Ana de Austria. En la parte de abajo se ve al Duque que, como Atlas, sostiene sobre sus hombros y con sus brazos a toda la monarquía y lleva como lema *Inclitus Dux Lermae*⁷. Esta pintura expresa mejor que cualquier otra explicación la imagen que Lerma pretendía proyectar.

Pero quizá el pilar más importante lo constituya su dominio y manejo de la capacidad de propaganda que le daba su continua presencia junto al Rey, su señor, al que hace aparecer como el más perfecto monarca. En principio, la Corte se muestra como un trasunto de una corte celeste en la que el Rey configura la divinidad, poderoso, justiciero, benéfico, pero lejano e inalcanzable y el Duque como el mediador entre ésta y los súbditos.

Como ejemplo, la procesión hacia la iglesia para el bautizo del infante Felipe, descrito por varios cronistas, que cuenta el orden de la comitiva con el cardenal, los preladados, alcaldes, nobles, grandes, cientos de personas vestidas con trajes y joyas de extraordinaria riqueza:

Al fin venía el Duque de Lerma con el Príncipe en brazos... y en un cendal llevaba al Príncipe con una mantilla de tafetán blanco, mosqueada de aljófar y salpicada de oro, labor admirable... y a cada ventana se acercaba el duque y su hijo le descubría el rostro y le mostraba al pueblo y lo mismo en la plataforma que en los peldaños

Rey. Cuando los precios de Madrid bajan inevitablemente, compra todo lo que puede a precios ínfimos, construyendo un magnífico palacio y una enorme huerta que será famosa como centro de esparcimiento y de espectáculos. Al trasladar de nuevo la Corte a esta ciudad, puede vender las demás propiedades con enormes ganancias. Sobre el palacio y el proyecto de la huerta véase CONCEPCIÓN LOPEZOSA, "La residencia del Duque de Lerma en el Prado de San Jerónimo", *Revista de Arte, Geografía e Historia*, Madrid, 1 (1998), pp. 458-485.

⁷ Referencia del Conde Orso Pannochieschi d'Elci, embajador mediceo de 1608 a 1618, Archivo Histórico de Florencia, Mediceo del Principato, leg. 4945, f. 751r. Citado por SILVIA CASTELLI en "Le feste di Lerma nelle lettere degli ambasciatori fiorentini", en MARÍA GRAZIA PROFETI y AUGUSTIN REDONDO (eds.), *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1999, p. 62.

de la escalera, y el pueblo le echaba mil bendiciones con tanta alegría que se veía claramente cuán poderoso es el nombre del Rey... Ni el Rey ni la Reina aparecieron en público, pero dicen que estaban llorando de alegría, detrás de las vidrieras⁸.

Lerma establece el montaje de una ingente producción de actividades lúdico-artísticas, organizando una corte espectáculo que presenta, de forma plástica, todo un programa ideológico. Frente a lo que ocurría en los reinados anteriores, en los que la fiesta era una celebración puntual de algún acontecimiento importante, a partir de la privanza de Lerma la vida cortesana es una continua celebración efímera, marcada por el derroche de medios, lo simbólico y alegórico, la teatralización, la novedad, como se deduce de las crónicas publicadas por Teresa Ferrer y Bernardo García⁹.

El Duque fija sus ojos en los recursos propagandísticos con los que habían proclamado su poder y riqueza los Médicis en Florencia (aunque personalmente no les tuviera ninguna simpatía), manda sacar de los sótanos de Palacio los aparatos escénicos que los Duques le habían enviado a Felipe II (y que no le habían interesado demasiado) y, al igual que los gobernantes florentinos, convierte la fiesta en un instrumento publicitario desde el que se proyecta una imagen del poder destinada a producir la reverencia, el asombro y la admiración tanto del pueblo como de los extranjeros que la contemplan.

No podemos saber la opinión del pueblo, pero sí podemos constatar la eficacia de esta propaganda en el ánimo de embajadores o simples viajeros. Con motivo del nacimiento en Valladolid del ansiado príncipe

⁸ TOMÉ PINHEIRO DA VEGA, *Fastigia*, pp. 93-95. Este hecho impresionó enormemente. Como ejemplo, la *Relación de las Fiestas por el nacimiento del Príncipe Felipe y Justa poética de Toledo* de Lope de Vega se inicia con dos sonetos de D. Alonso de Carcano, corregidor de Toledo, uno dedicado al monarca y el otro al Duque de Lerma, que termina diciendo: "Pues para que el Tusón del rey tercero/honrase vuestro pecho, en su bautismo,/ Felipe cuarto os sirve de cordero". MARÍA GRAZIA PROFETI analiza estos sonetos en "Funciones teatrales y literarias del personaje del Privado", en *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III e Philippe IV. Littérature, iconographie et enjeux de pouvoirs*, Publications de la Sorbonne (en prensa).

⁹ TERESA FERRER, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tamesis, London, 1991 y *Nobleza y espectáculo teatral*, UNED, Valencia, 1993. BERNARDO GARCÍA, *La fiesta cortesana en época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003; y "Coloquios, máscaras y toros en las fiestas señoriales de un valido", en *Teatro y Poder, VI y VII Jornadas de teatro de la Universidad de Burgos*, Universidad, Burgos, 1998.

heredero Felipe, acuden al bautizo los enviados especiales de todas las monarquías reinantes, incluido el Gran Almirante de Inglaterra. Muchos de ellos han dejado en sus escritos la memoria de estas fiestas, como el embajador Uruch Bech¹⁰, el enviado Bartolomé Joly¹¹ o el viajero Tomé Pinheiro da Veiga¹² que no dejan de señalar en sus relaciones la maravilla que les producían estos efectistas espectáculos. Precisamente al servicio de estas fiestas se construyen los palacios de Valladolid, Madrid y, sobre todo, el de la villa de Lerma¹³.

¹⁰ Uruch Bech, embajador de Persia ante Felipe III, se convirtió al catolicismo con el nombre de Juan de Persia: Va a Valladolid para hablar con el Duque de Lerma y escribe en su Relación de Valladolid, 1604: “Particularmente vimos muy grandes saraos y fiestas públicas de toros y cañas y recreaciones”. Cito por *Relaciones de Don Juan de Persia*.

¹¹ Bartolomé Joly, consejero y limosnero del Rey de Francia vino a España acompañando al Abad General de la orden del Císter y al hablar del Rey Felipe III comenta que hace “colación a menudo con la Reina, servidos de rodillas y en ceremonia como divina... sus súbditos le llaman gran cristiano, santo ángel del cielo... su Magestad Real, su Magestad sagrada...”, en *Voyage en Espagne*, Ms. de la Biblioteca Nacional de París 24, 917, trad. y ed. de Luis García Mercadal en *Viajeros extranjeros por España y Portugal*, Aguilar, Madrid, 1959, t. 1, p. 94.

¹² Tomé Pinheiro da Veiga fue un comerciante que pasó cuatro meses en Valladolid, coincidiendo con las fiestas que se celebraron con motivo del nacimiento y bautizo del príncipe Felipe. Su texto *Fastiginia* es una detalladísima crónica de la vida cortesana de ese período y uno de los textos más interesantes para el estudio de la vida cotidiana en la corte española.

¹³ LUIS CERVERA VERA, *El conjunto palacial de la Villa de Lerma*, Castalia, Valencia, 1967. Allí se edifican, tan rápidamente que uno de sus cronistas, Alonso Fernández del Caso debe decir que “no parece que las fabrica, sino que las passa allí de otra parte” iglesias, monasterios, conventos y un espléndido palacio con una gran plaza central que cierran galerías laterales donde los cortesanos podían ver los juegos de cañas y toros que se celebraban. En un extremo, un hueco daba al despeñadero adonde se empujaban los toros para que se vieran caer desde el otro lado del río Arlanza, que se había desviado para hacerlo pasar por la parte trasera del palacio, situado en una elevación. Allí se extendía un gran parque con jardines y arboledas y junto al río un mirador frente al despeñadero y un anfiteatro donde se veían los espectáculos acuáticos, naumaquias o comedias de aparato, como *El caballero de Febo* de Vélez de Guevara, que exigía la navegación de una galera y una isla llena de aparatos escénicos que figuraban cuevas, terremotos y volcanes de fuego. La literatura anterior forma parte de esta representación, pues el mismo cronista comenta que “las descripciones y encantos que en los libros de caballería fueron increíbles y disparatados, vimos aquí con los ojos”. Alonso Fernández del Caso, *Discurso en que se refieren las solemnidades y fiestas que el Excelentísimo Duque celebró en su villa de Lerma en la Dedicación de la Iglesia Colegial y translaciones de los Conventos que ha*

Una corte de estas características que he ido desarrollando es a la vez centrífuga y centrípeta de la labor literaria. Por una parte, lo que ocurre en ella se extiende por el resto del país y las imprentas siguen la ubicación cortesana, como en el caso de Valladolid¹⁴. Además, casi todos los cortesanos son escritores, al menos de poemas, algunos tan excelentes como el Conde de Salinas, el Príncipe de Esquilache y los jóvenes Tassis y Quevedo, que empiezan a afilar sus plumas.

Pero la más abundante es la literatura cortesana, hecha para los festejos del Duque. Él y su familia pretenden mostrarse como mecenas, protectores de las letras. (Pensemos en su tío, el Arzobispo de Toledo, organizador de fiestas y certámenes literarios, en su hijo, el Conde de Saldaña, poeta y fundador de Academias, a quien Lope de Vega dedicará el prólogo de su *Jerusalém conquistada* y sobre todo en su yerno y sobrino, el Conde de Lemos, escritor, académico, a quien se dedican obras cumbre de la literatura como la Segunda parte del *Quijote*).

Naturalmente, serán muchos los escritores “pretendientes” que vayan a la Corte en busca de la protección y apoyo de un cortesano, especialmente de los Sandoval, iniciando la modalidad del escritor “de oficio” al servicio de un Mecenas. También en los últimos años los investigadores han venido trabajando sobre la influencia del mecenazgo en la época de Felipe III, como veremos enseguida.

Además, todos estos espectáculos y fiestas necesitaban un cronista que los recogiera para mayor gloria del organizador y para que sus actividades

edificado allí, s.l., s.a. Ya a punto de perder su poder, Fernández del Caso siguió alabando al Duque en la *Oración Gratulatoria al Capelo del Ilustrísimo y Excelentísimo Cardenal Duque*, s.l., s.a.

¹⁴ No toda la literatura de la Corte es literatura “para la Corte”, aunque provenga directamente de ella. Pienso en dos ejemplos vallisoletanos, totalmente diferentes entre sí, pero que provienen ambos del hecho de que el Duque mandara trasladar a Valladolid la Corte. Uno es *La pícaro Justina*, 1605, en donde los personajes que hemos visto desfilar en relaciones y conmemoraciones están aquí insertados, bajo el manto picaresco, en una complicada trama de emblemas y máscaras alusivas. El otro caso lo constituye las *Flores de Poetas Ilustres* de Espinosa, 1605 (aunque reunida en 1603), la edición antológica de la mejor poesía culta de estos años que, en palabras de su autor, era la “flor de harina de doscientos cahices de poesía”. En ella está lo mejor de los poetas cortesanos, no los poemas de circunstancias, a lo que agrega la producción de los poetas andaluces. Y así se difunde desde la Corte a los otros focos culturales de la Península una forma de poesía, a la que, también según Espinosa, “los gentiles espíritus de nuestro tiempo han sacado de las tinieblas de la acreditada ignorancia”.

fueran conocidas y proclamadas. Por ello el Duque encarga a distintos escritores las Relaciones de los festejos que organiza. Estas relaciones no sólo servían para recuerdo de los asistentes, como nos señala un cronista: “Ha sido lo mismo que ver segunda vez”¹⁵ sino que extendían la figura del Duque a todos los ámbitos del país, permitiendo que los que no habían asistido pudieran también admirarse ante la magnificencia y el derroche de medios de los actos.

La serie de crónicas, que son a la vez una excusa para la alabanza al Duque, es inaugurada por Lope de Vega con la relación de las fiestas organizadas por el privado con motivo de los matrimonios reales en las 163 octavas reales de su poema *Fiestas de Denia*, editado recientemente por Maria Grazia Profeti¹⁶.

Y aquí debo hacer un paréntesis, porque me parece importante hacer un recordatorio a los estudiosos de estos temas, ya que todavía se sigue atribuyendo a Lope otra crónica a una celebración del Duque, la de las *Fiestas en la traslación del Santísimo Sacramento a la iglesia mayor de Lerma*¹⁷. La edición de este texto bajo el nombre de Lope, con fecha de 1612, es una de las falsas del Conde de Saceda, hechas en el siglo XVIII. Este poema

¹⁵ Citado por ANTONIO BONET CORREA, “La fiesta barroca como práctica del poder”, *Diwan*, 5/6 (1979), p. 58.

¹⁶ LOPE DE VEGA, *Fiestas de Denia*, ed. M. G. Profeti, Alinea, Firenze, 2004. Lope había asistido a los matrimonios reales acompañando a su señor, el Marqués de Sarriá, futuro Conde de Lemos y sobrino del Duque, y participó en el desfile valenciano de Carnaval disfrazado de Botarga. Allí se representó su auto sacramental *Las bodas del alma con el amor divino*. También escribió la ensalada en Romance “A las venturosas bodas”.

¹⁷ En 1746 el Conde de Saceda publica varias ediciones de Lope de Vega que quiere hacer aparecer como originales con una falsa fecha de publicación. Publica las *Fiestas de Denia*, copiándolas del original de 1599. No hace lo mismo con el tomo de *Poesías varias*, pues allí publica muchas obras ajenas. Ya los editores de *Obras sueltas* habían señalado este hecho, extrañados de que muchas de estos poemas fueran de Francisco López de Zárate, sin saber “qué fundamento tuviese para atribuírselas, pues se imprimieron en Alcalá en 1651 a nombre de su autor”, y dejan “al juicio de los críticos el qué deba hacerse de estas poesías y sus legítimos autores”. HUGO A. RENNERT en *Vida de Lope de Vega*. Cito por la edición de Anaya, Salamanca, 1969, con las adiciones de Américo Castro y Fernando Lázaro Carreter, p. 373. No es la única obra de Zárate que el Conde de Saceda atribuye falsamente a Lope de Vega. La edición de *Fiestas en la traslación del Santísimo Sacramento a la iglesia mayor de Lerma*, Joseph Guasch, Valencia, 1612 es, como ya nos puede indicar la fecha, falsa, pues estas fiestas tuvieron lugar en 1617.

es de Francisco López de Zárate, que lo publicó en sus *Varias Poesías* de 1619¹⁸. Con este recordatorio bibliográfico cierro el paréntesis.

Son varios, además de López de Zárate, los cronistas de estas fiestas de la Traslación del Santísimo, que fueron las más importantes celebradas en Lerma, el canto del cisne del Duque, pues estaba llegando al ocaso de su poder. Parece ser que encargó la crónica a Pedro de Herrera, pero se encontró con otros cronistas espontáneos que incluso imprimieron sus textos a costa del Duque, como parece desprenderse de las palabras de Herrera:

Para escribir esta relación me mandó... el Duque de Lerma... que desde Madrid fuese a hallarme a las solenidades y fiestas que tuvo en aquella villa por el mes de Octubre de 1617. Concurrieron tantos ingenios aventajados y estudiosos con el deseo de hacer el mismo servicio a tan gran Príncipe... y... aunque fuera de orden, anticiparon impresiones de lo que no se les había encargado. Ya que todas andan públicas, debido es al Duque y a su casa¹⁹.

Pero yo creo que el estudioso de la literatura debe dar un paso más allá de la mera constatación de los fenómenos literarios que comporta la nueva configuración cortesana y preguntarse en qué medida política y literatura van de la mano y cómo la primera influye o modifica la segunda.

Me fijaré sólo en unos cuantos rasgos, que abarcan desde los nuevos motivos al desarrollo del cultismo y el conceptismo, pasando por los cambios en la estructura poética, la introducción de danzas populares y la fijación de la comedia, que presento como posibles líneas de investigación que me parecen muy interesantes.

Entre los nuevos temas y motivos que encontramos en la literatura aparece, como es natural, el del valido. Renace la figura de Don Álvaro de Luna, surgen un sinfín de libros de consejos para los privados y también

¹⁸ También HUGO RENNERT había llamado la atención sobre este texto diciendo: "Al parecer no se trata de una poesía de Lope, aunque nada se puede asegurar en definitiva hasta no disponer de una prueba bibliográfica", p. 506. Sin embargo ni Américo Castro ni Fernando. Lázaro Carreter en sus adiciones al texto de Rennert habían notado que este poema había sido publicado en su tiempo a nombre de otro autor. Pero José Simón Díaz, que hizo una reproducción de las *Poesías* de Zárate de 1619, no deja de señalar en la Nota Bibliográfica cómo el Conde de Saceda había atribuido a Lope de Vega este poema de Zárate en su falsa edición (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos-CSIC, Madrid, 1947).

¹⁹ *Traslación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro en la Villa de Lerma*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1618, p. 1.

muchos textos teatrales. En varias comedias que encargó la familia Sandoval, especialmente en las de Vélez de Guevara, el Rey necesita del consejo de un privado para la difícil tarea del poder. Desde la influencia del mecenazgo han estudiado los textos de Vélez de Guevara Harry Sieber, M. Grazia Profeti y Odile Lasserre-Dempure²⁰. Pero aunque el caso de Vélez sea, quizá, el más significativo por su claro clientelismo hacia la familia Sandoval, creo que convendría analizar otros textos literarios de la época desde este aspecto.

Ya Elizabeth R. Wright en su tesis doctoral había iniciado este camino al preguntarse cuánto debe la práctica literaria de Lope de Vega a su anhelo de encontrar un mecenas y a entrar en la Corte de Felipe III y Lerma, y analiza, desde este punto de vista, textos como *El Peregrino en su patria*, *La hermosura de Angélica* y *La Jerusalén conquistada*, demostrando cómo los cambios que introduce en ellas están motivados por su intento de acercamiento a la corte y a los Sandoval, aunque no mostrara un especial aprecio hacia el Duque²¹. También quiso ser nombrado Cronista y en sus obras teatrales introduce con frecuencia la petición de este cargo por un personaje *alter-ego*²².

En otro orden de cosas, hay un tipo de poesía cortesana que florece en estos momentos y que podríamos llamar la conmemoración de un acontecimiento mínimo, frente a la poesía heroica habitual de los reinados

²⁰ MARIA GRAZIA PROFETI, “Poder y estrategias editoriales de Lope de Vega”, en *Représentation, écriture et pouvoir...*, pp. 87-105; ODILE LASSERRE-DEMPURE, “La representación escénica del Rey y del valido en *El conde don Pero Vélez* de Luis Vélez de Guevara”, en *id.*, pp. 107-119; HARRY SIEBER, “Clientelismo y mecenazgo. Hacia una historia cultural literaria de la Corte de Felipe III”, en M. CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro*, Universidad, Alcalá de Henares, 1998, pp. 95-112.

²¹ ELIZABETH R. WRIGHT, *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Bucknell University Press, Lewisburg-Mississauga-Ontario, 2001.

²² Así, en *El premio de la hermosura*, representado en el jardín de Lerma, el jardinero Fabio pide el cargo: “Y así por merced os pido/ pues tan humilde me veis/ pasar la vida entre flores/ digáis al emperador/ que mi talento, señor,/ ocupe en cosas mayores/ que aunque como labrador/ y de esta huerta hortelano/ gasto mi música en vano/ solo en canciones de amor/ también sabría cantar/ las grandezas de sus glorias/ en elegantes historias.” /// “Canté desde que nací/ de Júpiter español/ las grandezas y hasta el sol/ mi humilde plectro subí/ y no he merecido ser/ su coronista siquiera/ y de la tierra extranjera/ otros me vienen a ver”, así como en *El triunfo de la humildad y la soberbia abatida*, publicada en 1618, el Rey Felipe le dice al criado Lope: “*Felipe* Pues, Lope, qué oficio quieres?/ Pide, pide que soy Rey/ mucho Felipe te debe./ *Lope* Señor, ser tu coronista/ para escribir tus mercedes”.

anteriores, que conmemoraba una gran victoria (San Quintín, Lepanto) o una tragedia (Alcazarquivir, la Invencible). Y para ello tomaré un ejemplo del más ilustre “pretendiente”, quizá, que llega a la Corte de Valladolid, Don Luis de Góngora. En el soneto “Clavar victorioso y fatigado”, Góngora celebra la muerte de un jabalí a manos del Rey, en presencia de la Reina. Es un hecho poetizado también por otros escritores que se encuentran en la Corte. Pues bien, aquí encontramos los primeros eslabones de una cadena que tendrá su engarce más espectacular unas décadas más tarde en el *Anfiteatro de Filipo el Grande* en el que los más ilustres poetas del momento cantan la muerte de un toro, en este caso a manos de Felipe IV²³.

Pero además me interesa destacar cómo este tipo de poemas sufre un deslizamiento desde el ámbito cortesano y pasa a ilustrar otros temas como el amoroso, creando casi un subgénero en el que el motivo de la escritura de un soneto no será ya el movimiento del alma ante la hermosura y los efectos de amor, sino una anécdota banal (como el que se pinche la dama con un alfiler), pero elevada a categoría poética, a veces hermosísimamente²⁴.

Me he referido anteriormente a los cronistas que utilizaban la relación como excusa para la alabanza del Duque y voy a detenerme un momento en ello, pues uno de los géneros que más evolucionan en estos años es, precisamente, el del Panegírico. Veamos algún ejemplo de hipérbole laudatoria. He citado las *Fiestas de Denia* de Lope de Vega, donde el estilo del poema sigue de cerca el del esquema clásico del Panegírico, utilizando los modelos tradicionales de comparaciones con los grandes héroes y dioses de la antigüedad. Allí señalaba la fortuna del rey por tener a su servicio a un Sandoval: “Siempre en España venturoso ha sido/ qualquiera Rey de Sandoval servido”²⁵.

Nueve años más tarde Luis Vélez de Guevara escribe el *Elogio del juramento del serenísimo príncipe don Felipe Domingo, quarto deste nombre* y dedica más de diez estrofas a la presencia en dicho juramento de su mecenas, el Conde de Saldaña, del que destaca, en un culto lenguaje, la riqueza de su vestuario. Termina estas estrofas siguiendo a Lope, pero yendo más

²³ José Pellicer reunió en un grueso volumen los sonetos laudatorios “que han celebrado la suerte que hizo en un toro” Felipe IV, bajo el nombre de *Anfiteatro de Filipo el Grande*, Madrid, 1631.

²⁴ Serán Luis de Góngora y Francisco de Quevedo quienes llevarán al más alto grado poético estas conmemoraciones banales.

²⁵ Lope de Vega en *Fiestas de Denia*: “Que hablar de vuestro hermano, gran señora,/ fueran pocas las lenguas de la fama/ desde las osas, donde el Austro llora/ de la cuna del Sol hasta la cama/ la virtud de la embidia vencedora/ su templo ilustre inmortal le llama”, estrofa núm. 28.

allá que él al añadir una partícula causal: no sólo es dichoso el monarca por tener a un Sandoval a su servicio, sino que es el Conde quien lo hace grande: “El mayor Rey del mundo es el de España/*pues* a pie lleva al Conde de Saldaña”²⁶.

Por otra parte los panegíricos se van complicando lingüísticamente cada vez más. Será Don Luis de Góngora quien nos deje una de las mejores muestras de la poesía cortesana del período del valido en su *Panegírico al Duque de Lerma* que, aunque a los gongoristas no les entusiasme por lo que encuentran en él de servil, es un texto clave en el que aparece el mismo estilo poético de sus dos obras culminantes, las *Soledades* y el *Polifemo*:

Tal vez la fiera que mintió al amante
de Europa con rejón luciente agita;
Tal escondiendo en plumas el turbante
escaramuzas bárbaras imita:
Dura pala, si puño no pujante,
viento dando a los vientos, exercita
La vez que el monte no fatiga basto,
Hypólito galán, Adonis casto²⁷.

López de Zárate, en su poema *Fiestas a la traslación...* ya citada, nos ofrece otro ejemplo de lenguaje culto y complicado. Dice así al describir el Templo de la Fama:

Quando en región me hallé clara y serena,
donde reynando el ayre no se mueve,
casi el purpúreo cóncabo se llena
de alcázar, a quien calma el viento debe.
Ministra el cielo de oro larga vena
al suntuoso edificio, antes la llueve
el sol, por ser Templo de la fama,
donde el oro se llueve o se derrama²⁸.

²⁶ “Era la capa una estrellada esfera/ sin los planetas que prestó al cintillo/
que la noche, que huyendo al mar se esconde/ negándose al Sol, se la dio al
Conde”, *apud* H. SIEBER, art. cit., p. 111.

²⁷ Estrofa núm. 9. El *Panegírico*, inacabado, se escribió probablemente antes de 1610, fecha en la que se termina esta biografía del Duque de Lerma, aunque se presentó en 1617. Posiblemente lo dejó inacabado porque la estrella del Duque estaba ya llegando a su ocaso.

²⁸ Estrofa núm. 3; cito por *Obras varias de Francisco López de Zárate*, ed. José Simón Díaz, t. 1, p. 74.

También Lope de Vega, en la *Justa Poética a la Beatificación de San Isidro*, cuando ya el Duque de Lerma había perdido su privanza, hace una alabanza al Rey Felipe III usando ya unos recursos poéticos distintos a los que podemos ver en sus *Fiestas de Denia*:

Español Alexandro
para quien las Eneydas fueran viles
y las graves Iliadas
heroycas Philipiadass:
de ti cisnes sonoros
escriban felizmente,
que yo, puesto que intrépido accidente
de mi ignorancia, comenzara alguna
si me diera descanso mi fortuna²⁹.

La larga serie de crónicas y panegíricos hiperbólicamente laudatorios y el deseo de los poetas de llegar más alto que sus antecesores crean, como vemos, un estilo hinchado, alegórico y pomposo y creo que está sin estudiar cuánto debe el cultismo decadente, el culteranismo, a estos textos y no a una imitación directa del genio del cordobés.

Como también habría que analizar cuánto debe el conceptismo, la agudeza y la simbología emblemática a las numerosísimas celebraciones de juegos de cañas y moriscas en Valladolid, en Lerma, en la Huerta del Duque³⁰. Creo que nos daría sorpresas muy interesantes esta profusión de torneos y juegos en los que los caballeros y cuadrillas llevan un lema por divisa y van vestidos de formas y colores simbólicos, ambas cosas heredadas de los viejos motes de los caballeros del siglo XV que muchos habían conocido a través de las múltiples ediciones del *Cancionero General* de Hernando del Castillo

Uno de los capítulos más importantes del mecenazgo familiar lo constituye las “Jornadas de Lerma”, unos días de otoño en que cada año la Corte se traslada a la Villa del Duque. Allí, mientras se cortan los caminos y los alguaciles impiden el paso a todo aquel que vaya a “solicitar”, los Reyes

²⁹ LOPE DE VEGA, *Justa poética a la Beatificación de San Isidro*, Madrid, 1620. Cito por *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de Frey Lope de Vega Carpio*, Antonio de Sancha, Madrid, 1778, t. 11, p. 383.

³⁰ Véase STEFANO ARATA, “Proyección escenográfica de la Huerta del Duque de Lerma en Madrid”, en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el Teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ETS, Pisa, 2002, pp. 211-229.

se dedican sólo a sus devociones (Misas solemnes, procesiones, visitas a los conventos de la Villa) y a los entretenimientos profanos.

En las jornadas de Lerma todos los miembros de la familia Sandoval preparan sus propias fiestas con comedias “pobres” o “de aparato”, saraos, mascaradas, fuegos de artificio, juegos de cañas y toros y otros espectáculos, por lo que contratan a poetas que hacen las letras que se cantan en procesiones o saraos, los motes y lemas para los juegos o escriben las comedias. (*El premio de la Hermosura* de Lope de Vega o *El Caballero del Febo* de Vélez de Guevara se estrenan aquí).

Como en los casos anteriores, es el gran número de fiestas con estas características (que también se hacen en la Huerta del Duque en Madrid) y la reiteración de las fórmulas lo que hace que se vayan fijando en la literatura y que pasen después a las décadas posteriores.

Pensemos, por ejemplo, en el género de la Comedia que, pocos años después de los debates sobre su forma, incluso sobre su licitud, ha penetrado ya de tal manera que en las jornadas de Lerma se representan una o dos cada día y, con excepciones, de la modalidad “pobre”, escritas con el mismo esquema que las de los corrales, y hasta la Reina, que tenía escrúpulos sobre el teatro, encarga estas obras, como vemos por los documentos publicados por Shergold y Varey³¹. Cuando vuelve el Duque de Lemos de su estancia napolitana, viene cargado de nuevas ideas sobre el teatro y se dedica a escribir y a hacer representar por los criados y familiares de su pequeña corte unas comedias diferentes en forma y estilo que no gustan nada. Incluso los cronistas, tan pródigos siempre en la alabanza, sólo comentan lo perfectamente que estas comedias se ajustan a las reglas. Hasta el Rey se niega a acudir a las representaciones, con lo que, unido a la pérdida de prestigio del grupo del Privado al que pertenecía Lemos, la experiencia de importación de la fórmula italiana fracasa y la comedia a la manera de Lope será un hecho incontrovertible, como lo había sido ya en los corrales, también dentro del mundo cortesano y lo seguirá siendo en los años posteriores, hasta el extremo que Stefano Arata podrá hablar de la

³¹ En los documentos publicados por Shergold y Varey aparecen, entre las cuentas de gastos de la Reina en 1603, el pago a tres autores de comedias, Nicolás de los Ríos, Juan de Morales y Antonio de Villegas los importes de 13 representaciones, 7 al primero (una de ellas en Burgos) 2 al segundo y 4 al tercero, y en 4 meses de 1604 por 12 comedias a Gaspar de Porres (*Representaciones palaciegas 1603-1699*, Tamesis, London, 1982).

“teatralización vertiginosa de la vida cortesana” y la “cortesанизación del teatro”³².

También la figura del Duque se proyecta, aunque sea de forma indirecta, en las fórmulas musicales. Alfonso de Vicente, en un documentadísimo estudio, nos habló del cambio musical flamenco por el italiano, la contratación de músicos italianos (el propio Duque trajo de Milán, para las bodas reales, ocho violones con su director, que se quedaron en la Corte), las capillas reales, fabricación de órganos, etc.³³ Por otra parte el estudio de Louise Stein nos desveló la utilización de la música en las representaciones y fastos cortesanos de este período. Yo quiero fijarme en lo que corresponde al ámbito literario, la poesía para canto y baile.

En todas las procesiones y saraos que aparecen en las crónicas oímos los coros alternados, al igual que el diálogo entre el solista y el coro, unas veces por los mismos consonantes, otras con repeticiones o mudanzas. Por ello se escriben muchos más poemas en eco y poemas dialogados.

Igualmente se fija la fórmula, ya aparecida anteriormente para un canto alternado, de romance tradicional, octosilábico y asonante, unido a un poema de metro italiano, que puede ser un soneto o una octava real. No nos debe extrañar, por tanto, que los manuscritos poéticos de esta época abundan estos tres géneros, al igual que poemas en acróstico y laberintos.

También la canción para danza tiene un enorme desarrollo, pues el Rey tenía una enorme afición por ella y tanto él como el Duque eran consumados bailarines. Así lo afirma el embajador veneciano Simone Contarini en su Relación ante la República de Venecia, pues dice del Rey “Danza muy bien y es la cosa que mejor hace y que más le gusta”. Igualmente Esquivel Navarro coloca al Duque el primero en la lista de los caballeros “que yo he visto danzar”³⁴. Rey y privado danzaron juntos en el Carnaval de Valencia de 1599, que coincidió con las bodas reales, en la comedia *La conquista de Túnez* y continuaron haciéndolo en casi todos los saraos de que tenemos noticia escrita.

Repasando todos los bailes y danzas de las relaciones de las fiestas, vemos como todas las danzas cantadas y las instrumentales se dan cita, junto con los bailes villanos y los de negros.

³² STEFANO ARATA, Prólogo a la edición de *El Acero de Madrid*, de Lope de Vega, Castalia, Madrid, 2000, p. 15.

³³ ALFONSO DE VICENTE, “Un mecenas musical en los comienzos del Barroco: Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma”, en *El Órgano de la Colegiata de Lerma. Historia y restauración*, Junta de Castilla y León, 1996.

³⁴ JUAN DE ESQUIVEL NAVARRO, *Discurso sobre el arte del dançado y sus excelencias*, Sevilla, 1642, p. 46.

A veces se han preguntado los musicólogos si folías, zarabandas y chaconas españolas se desencanallaron al pasar los Pirineos, pues se encuentran a mediados de siglo como danzas solemnes en las cortes europeas (Vivaldi, Bach...), sin embargo, ya en 1617 aparece en las fiestas de Lerma la zarabanda como danza, cómica, por supuesto, pero con pasos de contar.

Es curioso constatar que, no muchos años antes, Felipe II mandó encerrar en un convento a una niña que le habían llevado para que la viera bailar este baile, como dice Lupercio Leonardo de Argensola:

Veíamos a las niñas de cuatro años en los tablados bailando la Zarabanda deshonestamente. Y a V.M. le consta desto, pues habiéndole traído una destas para que viera su habilidad, V. M., santísimamente, sin quererla ver, la mandó recoger en el encerramiento de Santa Isabel³⁵.

En casi todos los espectáculos que se celebran aparecen villanos que organizan una fiesta al monarca con sus canciones y bailes. Los cronistas describen estas representaciones, en las que las aldeanas bailan la folía al son de las castañuelas, combinado con romances a la guitarra, diálogos y villanos. Asistimos así a un fenómeno similar al que se dio en las cortes españolas a finales del siglo xv, cuando el villancico o el zéjel entraron a formar parte de los cancioneros nobiliarios.

En aquella misma época se puede situar el nacimiento de la ensalada, una composición nueva que recoge antiguos villancicos con su música original y que pervivirá durante todo el siglo xvi. En las fiestas del Duque encontramos una teatralización de esta ensalada tradicional y me atrevería a afirmar que el resultado es el más claro antecedente, el origen, del género baile teatral del intermedio de la comedia.

³⁵ *Memorial sobre la representación de comedias dirigido al rey Don Felipe II en 1598.* En 1598 la Villa de Madrid había presentado una súplica al Rey para que levantase la suspensión de las comedias, que se habían prohibido el año anterior por la muerte de su hija Catalina, Duquesa de Saboya. El Rey pidió varios pareceres a teólogos y moralistas. A ellas se agregó este *Memorial*, tras lo cual el Rey prohibió las representaciones dramáticas en toda la monarquía. En el memorial se lee que las comedias y, especialmente las representantes, habían sido la causa de la ruina moral y económica de muchos hombres “El cebo de que el demonio usó fue el cantar, bailar, el danzar y traje exquisito”. Recojo la cita de EMILIO COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, 2ª ed. con estudio introductor y notas de José Luis Suárez García, Universidad, Granada, 1997, p. 66.

Por ejemplo, Fernández del Caso nos dice de los bailes y representación “de nuestros villanos” en una de las fiestas financiadas por el Conde de Saldaña, con una guerra de cantos y bailes entre labradores y moros:

Al fin, excedieron sus abarcas a todos los coturnos. Triunfó en España su Comedia y tuvo en tal Teatro, en tal Mecenaz, autor y recitantes, el triunfo merecido³⁶.

Todo, como hemos visto, son novedades: temas, motivos, formas, lenguaje, géneros. Naturalmente, la literatura tiene su propio camino y se rige por sus propias leyes y, como he indicado al principio de mi intervención, todos estos cambios no habrían ocurrido de no ser éste también para la literatura un momento de transición, en el que los viejos modelos se estaban agotando y los escritores buscaban nuevas vías para expresarse. Pero creo que es evidente que detrás del proceso de maduración de algunos fenómenos ya iniciados y de algunas de las direcciones a las que se va a encaminar el hecho literario se encuentra, omnipresente, la sombra del Rey, Don Francisco de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma.

MARÍA TERESA CACHO

Universidad de Zaragoza

³⁶ FERNÁNDEZ DEL CASO, *op. cit.*, p.24.

DON QUIJOTE CONTRA LOS GIGANTES

A la memoria del Dr. Lúdivik Ošterc Berlan

Don Quijote es un hidalgo que toma las armas no sólo para ganar fama o para emular las épocas pretéritas, sino (tal como él mismo afirma) para defender a los miserables y oprimidos de sus mayores. En la España del siglo XVI esto sonaba a delirio, por lo cual era, en apariencia, un desquiciado quien encarnaba estos ideales y quien alternaba la realización de actos verdaderamente heroicos con los de auténticas locuras.

En el juego entre la realidad, la fantasía, la idealización y la perspectiva que se nos ofrece en la obra, Don Quijote se encuentra a personajes que nombra de un modo que no corresponde a su ser, tal como sucede en la Primera parte cuando, al encontrarse con un ventero “más ladrón que Caco”, lo llama “castellano”. En ese caso tenemos un ejemplo perfecto de alienación e incapacidad de discriminar entre la fantasía y la realidad. Este ejemplo es muy característico; no obstante, este procedimiento se realiza también para hacer una crítica social, y cuando ésta se produce, la realidad se nombra como aparentemente es, para luego descubrir su esencia. Nos ocuparemos de dilucidar un aspecto de esto último.

Para cumplir con su cometido de restablecer la Edad de Oro en la de hierro, dentro de las principales preocupaciones de don Quijote se encuentra la lucha contra los gigantes, tal como él mismo expresa desde el principio de la novela, cuando sueña rendir a uno de estos seres; quien, derrotado, se presentará ante la dama del caballero para decirle: “Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha” (*Quijote*, I, 1). Una lectura superficial del texto cervantino nos llevaría a afirmar que el Manchego jamás encuentra uno sólo de estos seres fantásticos, ya que en apariencia, los gigantes no existen ni existieron fuera de los libros de caballerías a los que tan afecto era este personaje, por ello cuando cree ver gigantes éstos son molinos (*Quijote*, I, 8) u odres de vino (I, 35); no obstante ya en otro lugar¹ hemos

¹ LILIÁN CAMACHO MORFÍN, *Las armas de don Quijote*, Taller Abierto, México, 2002, pp. 228-234.

explicado que en la magna novela cervantina los hombres omnipotentes, cuya moral se rige por el dinero y el placer, se presentan como gigantes, y el máximo ejemplo de estos seres está constituido por una pareja que encarna a uno de los sectores preponderantes de la sociedad: la alta nobleza, la cual aparece caracterizada por adjetivos, epítetos y sustantivos que evocan monumentalidad².

En esta ponencia expondremos la forma como en la segunda parte del *Quijote* los duques de Aragón encarnan a gigantes, quienes de acuerdo con una perspectiva, pueden verse como seres inmensos y poderosos; no obstante, conforme transcurre su participación, disminuye su gran estatura a tal grado que al aparecer por última vez, se les presenta ya por completo minimizados. Para fundamentar lo anterior dividimos esta ponencia en tres partes, en la primera realizamos un estudio somero del lugar de la alta aristocracia en la sociedad española de los Austrias; en la segunda, estudiamos el léxico referido a lo monumental referente a los duques, que se emplea en los capítulos 30 a 57 y 67 a 71 de la parte Segunda del *Quijote*³; ya en la Tercera parte confrontamos nuestras opiniones los rasgos estilísticos cervantinos.

Con Fernández Álvarez afirmamos que en la España del Antiguo Régimen, durante los siglos XVI y XVII, decir poderosos “es tanto como hacer referencia a la alta nobleza”⁴, la cual era un estamento privilegiado en cuyo seno se distinguían varias categorías de nobles según su fortuna: Infantes, Grandes, Señores, Caballeros e Hijosdalgo. Los duques entraban automáticamente en la categoría de *grandes* y como tales, gozaban de gran prestigio social. Solían distribuir sus gastos en fundaciones, patronatos y, sobre todo, en numerosa servidumbre y gastos suntuarios; Estos últimos se realizaban debido a la presión social, y los gastos fueron tan importantes que llevaron a grandes y a títulos al empeño de sus patrimonios, lo cual evidencia que un ideal caballeresco degradado se acompañaba de gastos superfluos, ociosidad y no ahorro⁵.

Domínguez Ortiz explica:

² *Ibid.*, p. 234.

³ Las citas están tomadas de MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha I y II*, ed. crítica y comentario de Vicente Gaos, Gredos, Madrid, 1987.

⁴ MANUEL FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *La sociedad española del Renacimiento*, Anaya, Salamanca, 1970, p. 144.

⁵ ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Istmo, Madrid, 1973, pp. 50-118 y del mismo autor, *Historia de España. Desde Carlos V a la paz de los Pirineos (1517-1660)*, Grijalbo, Barcelona, 1974, pp. 125-129.

Todo aquel que quería tratarse como noble debía mantener numerosa servidumbre, en parte por la necesidad de mantener una o más grandes casas con lucimiento y en plan de semiautarquía económica; en parte, por mera ostentación de fasto y riqueza; también por motivos de generosidad...⁶.

Lo ya enunciado revela una sociedad que establece distinciones basadas en la monumentalidad, tanto de la estimación social como de los gastos realizados.

En el caso concreto de los personajes que nos ocupan, tanto el duque como la duquesa, a decir de César Vidal son retratos de una nobleza: “moralmente corrompida que no tiene empacho en vivir por encima de sus posibilidades gastando en banalidades lo que no posee”⁷.

Esta nobleza encarna a los verdaderos gigantes que se enfrentan a don Quijote. Desde que los duques aparecen (*Quijote* II, 30), se alude a ellos con términos que indican monumentalidad⁸. Lo primero que divisa el Manchego son “Cazadores de altanería” (actividad propia de nobles), después una “gallarda señora” (gallardo no en su primera acepción, sino como su significado por analogía: “vale grande ó especial en alguna cosa perteneciente al ánimo”⁹), más tarde se refiere a estos personajes, sea individual o colectivamente como “gran señora”, “su grandeza”, “su alteza”, “príncipe” (referido al duque) y “princesa de la cortesía” (a la duquesa). Sancho también emplea términos parecidos al aludir a ellos, sobre todo al nombrar a la duquesa: “Altas y crecidas señoras”, “vuestra grandeza”, “vuestra encumbrada altanería y fermosura”, “gran señora” y “vuestra alteza”.

En los cinco capítulos siguientes (hasta el 35), se conservará la misma tónica y, sea el enunciador el caballero, sea el escudero, los términos empleados llegarán a ser ostensiblemente desproporcionados: “tan alta persona”, “vuestra alteza” (repetido cuatro veces), “la grandeza de los grandes”, “aquellos príncipes”, “vuestras grandezas” (la combinación de estas últimas dos palabras se presenta en cuatro ocasiones), “vuestra grandeza” (en singular, repetido en ocho oportunidades) “vuestras

⁶ *Las clases...*, p. 149.

⁷ *Enciclopedia del Quijote*, pról. Alexander Gribanov, Planeta, Barcelona, 1999.

⁸ Si bien Vicente Gaos hasta la nota 14 del capítulo 31 señala que “abunda lo grande en este pasaje”.

⁹ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 3ª ed., ed. Martín de Riquer, Biblioteca Alta Fulla, Barcelona, 1993.

magnitudes”, “grandes señores” “eclencia” y “vuestra altanería”¹⁰. En contraste con este uso, en los capítulos subsecuentes, los sustantivos y adjetivos que nos permitan remiten a lo monumental se ven cada vez más restringidos; del capítulo 37 al 49 tan sólo en una ocasión (en el 44) aparece el tratamiento “vuestra altitud”, para referirse al duque; posteriormente no se ocupa más hasta el 52, cuando don Quijote acepta el reto para satisfacer la honra de la hija de la Dueña Rodríguez y apela al duque como “vuestra grandeza”, en el capítulo 69 la misma Duquesa se hace llamar “grande amiga” de Sancho y en el capítulo 70 Altisidora llama a la duquesa “vuestra grandeza”. Por lo cual cabe preguntarse, ¿a qué se debe esta discriminación léxica? ¿obedece a algún propósito?

Sin duda alguna, el empleo de voces referidas a aquello de gran tamaño, por un lado nos señala el respeto hacia la investidura social de los duques, por el otro nos ubica ya en el ámbito de los privilegiados de la sociedad española; no obstante, conforme aumentan de tono las bromas crueles de los duques, disminuye el número de voces referidas a lo grande para referirse a estos nobles. Este empequeñecimiento de los personajes que escarnecen a la pareja andantesca y que muestran un despilfarro económico que obedece tan sólo a su ocio, constituye una crítica a la corrupción de los grandes, quienes debían velar por el bienestar de sus súbditos.

El efecto anterior no sólo se logra con dicha gradación léxica, sino además se subraya con contrastes descriptivos (por ejemplo, es notoria la primera caracterización de la duquesa:

una gallarda señora sobre un palafren o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente que la misma bazarria venía transformada en ella. En la mano izquierda tenía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquella alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad... (*Quijote*, II, 30).

Compáresele con la descripción de la mujer de Sancho, quien se presenta:

¹⁰ Ya en este punto es posible captar (si esta broma no ha sido percibida antes) un eco burlón en el empleo de todos estos términos, ya que *altanería*, se refiere a la caza de volatería, y aunque por metonimia pudiera aludir a quien practica dicha caza, en esta ocasión no es casual que se nombre a los duques con un término propio para aves de rapiña.

...Hilando un copo de estopa, con una saya parda. Parecía, según era de corta, que se la habían cortado por vergonzoso lugar, con un corpezuelo asimismo pardo y una camisa de pechos. No era muy vieja, aunque mostraba pasar de los cuarenta, pero fuerte, tiesa, nervuda y avellanada... (*Quijote*, II, 50).

Con lo cual se nos ofrece, brevemente, el contraste entre el ocio aristocrático de los grandes, y la vida de trabajo de los humildes.

El modo como Cervantes acumula en pocos capítulos un universo referido a lo grande, y luego lo minimiza paulatinamente está relacionado tanto con su estilo, como con su posición crítica. En cuanto al estilo cervantino, estamos en presencia, primero, de lo que Rosenblat denominaría supuestas incorrecciones, que en realidad son repeticiones deliberadas¹¹; en segundo lugar nos encontramos con el característico perspectivismo lingüístico del autor del *Quijote*, según el cual se nos ofrecen dos puntos de vista¹²: en el primero tanto el Manchego como Sancho Panza ven la realidad aparente (es decir, contemplan a las clases privilegiadas en la altura que socialmente tienen); en el segundo comienza a imperar una visión subrepticia crítica, o, como tal vez la nombraría Gaos, una corrección realista¹³, según la cual no merecen, esos enanos sociales, ser engrandecidos.

Por lo anterior, resulta sumamente interesante constatar el juego de compensación que se produce entre el valor de lo grande y lo pequeño: al inicio de toda esta aventura, los duques aparecen magnificados, y ya al final, completamente empequeñecidos, tal como nos lo comenta Cide Hamete Benengeli: “que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (*Quijote*, II, 70), en cambio Teresa Panza, “desgreñada y medio desnuda” humanamente es más alta y sabia a pesar de su mínimo lugar en la sociedad.

Lo antedicho permite percibir la forma como Cervantes emplea un lenguaje propio para cada situación, y de acuerdo con su perspectivismo, nos ofrece lo que se ve y lo que puede ser en realidad, tal como, en otro contexto, pero con el mismo espíritu, afirmará uno de sus personajes:

¹¹ ÁNGEL ROSENBLAT, *La lengua del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1978, p. 306. Se trata de supuestas incorrecciones ya que algunos términos empleados (v.gr. *altanería* o *excelencia* no son propios para aludir a los duques).

¹² *Apud*, V. GAOS, *op. cit.*, t. 3, “Apéndice, gramática, bibliografía e índices”, pp. 193-194.

¹³ *Ibid.*, p. 194.

“obra ésta que a mí me parece tan buena como tú, padre amado, la juzgas por mala” (*Quijote*, I, 41), que en una adaptación a este capítulo podría ser: “estos que tu puedes creer que son grandes pero que, en realidad, los veo tan sólo como tontos”.

Coincidimos plenamente con Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas en cuanto a que los personajes cervantinos “tienen sus peculiares e intransferibles puntos de vista sobre la realidad, válidos para cada uno de ellos, pero que no suelen coincidir con los de los demás” y que “ni siquiera la realidad es una y la misma para todos los seres”¹⁴; no obstante, aunque concordamos con que la realidad no sea unívoca, también nos parece fundamental señalar lo que muchos estudiosos de la obra cervantina han señalado: junto con este perspectivismo existe en Cervantes también una visión crítica de la sociedad. Es incuestionable que este duque (y su esposa también) paulatinamente enanificado:

lleva una vida ociosa que le cansa a don Quijote. Parece ocupado únicamente en divertirse y ganar dinero. Y cuando se le presenta la ocasión de ser un justo juez, se muestra desalmado e inicuo, ya que prefiere proteger sus intereses, como lo ilustra el caso de la dueña dolorida, doña Rodríguez. Las burlas que ha preparado con su esposa, burlas insípidas, humillantes y hasta crueles que han de sufrir don Quijote y Sancho, no permiten formarse mejor concepto de esos vástagos de la alta nobleza española¹⁵.

Osterc sostiene que el tema de los linajes es uno de los argumentos sociales que más se mencionan en la obra cervantina, en la cual se concluye que la verdadera nobleza se hace patente en la virtud y bondad de los hombres, por ello, la virtud, la conducta irreprochable y las buenas obras son el único criterio según el cual se determina la calidad de un ser humano¹⁶. Esto le permite criticar a las clases dominantes que aparecen

¹⁴ FLORENCIO SEVILLA ARROYO y ANTONIO REY HAZAS, “Introducción”, en *Obra completa* de Miguel de Cervantes Saavedra. T. 1: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1993, p. lxxix.

¹⁵ AUGUSTIN REDONDO, *Otra manera de leer el Quijote*, Castalia, Madrid, 1997, pp. 470-471.

¹⁶ LÚDOVIK OSTERC, *El pensamiento social y político del Quijote*, UNAM, México, 1988, pp. 122 ss.

en la obra, pues son incapaces de gobernar con justicia¹⁷ y de educar a los criados y sirvientes en el respeto a los huéspedes.

Es notorio que la altura de un señor se nota en la altura de sus criados; en la novela “El curioso impertinente”, se sostiene que “los descuidos de las señoras quitan la vergüenza a las criadas, las cuales, cuando ven a las amas echar traspiés, no se les da nada a ellas de cojear ni de que lo sepan” (*Quijote*, I, 34), este hecho subraya lo arriba afirmado, pues cuando los criados de los duques se dedican autónomamente a fraguar diversas burlas a la pareja andantesca, burlas que a veces parecerían incomodar a los nobles (como el lavado de barbas que se pretende hacer a Sancho Panza), estos deben aceptarlas porque ellos han puesto esas reglas del juego. De este modo el duque y la duquesa se hacen uno con sus criados y, disminuidos, pierden (aunque la conserven de nombre), su altura social y moral.

La caballería soñada de don Quijote se enfrenta a la caballería ideada por los duques y en vez de que esto de lugar a una “comedia de la felicidad” cuya función sea la de llevar a un terreno real la ficción caballesc¹⁸, se contraponen dos visiones del mundo: la del ocio y la holganza, contra la voluntad activa de cambiar el mundo. En el palacio ducal don Quijote encuentra verdaderos gigantes, pero la obra nos parecería decir que, así como el Manchego es un caballero de fantasía, también los gigantes de la sociedad española no son más que fantasía en una sociedad en crisis.

LILÍAN CAMACHO MORFÍN

Universidad Nacional Autónoma de México

¹⁷ Cf. la cita anterior de A. REDONDO.

¹⁸ Como sostiene LUIS ROSALES en *Cervantes y la libertad*, t. 2, 4ª parte, *passim*.

LOS RELATOS INSERTOS
EN LA *VIGILIA Y OCTAVARIO DE SAN JUAN BAPTISTA*,
DE DOÑA ANA FRANCISCA ABARCA DE BOLEA

Dentro del *corpus* de libros de pastores que la fortuna y el tiempo nos han legado, se encuentra un pequeño grupo formado por cuatro novelas que comparten una misma peculiaridad: la intencionalidad religiosa que prevalece en sus páginas, y que nos lleva a considerarlos no ya libros de pastores a lo divino, sino libros de pastores espirituales (según la nomenclatura empleada por Emma Herrán en referencia a los libros de caballerías), aunque algunos de ellos están en la frontera del género.

Esos cuatro libros son, por orden de aparición en el tiempo, la *Clara Diana a lo divino*, de Bartolomé Ponce (Zaragoza, 1599), *Los pastores de Belén*, de Lope de Vega (Madrid, 1612), *Los sirgueros de la Virgen*, de Francisco Bramón (México, 1620), y la *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, de Ana Francisca Abarca de Bolea (Zaragoza, 1679). Sobre este último me gustaría dirigir la atención, no sólo por ser el único escrito por una mujer (al menos que conozcamos), sino también porque, insertos en el transcurso de sus páginas, aparecen dos relatos de innegable interés, como veremos a continuación.

María Ángeles Campo Guiral ya apuntó algunas de las características de esta obra en su excelente edición¹, a la que remito para ampliar datos en torno a la vida y a la obra de la autora, que están fuera del alcance de esta comunicación. Me gustaría ahora, partiendo de sus investigaciones, profundizar en el estudio de esos relatos, en las fuentes de las que proceden, en la intencionalidad que se les otorga y en el modo en el que están incluidos en el contexto global de la obra.

En pocas palabras, la *Vigilia y octavario* cuenta cómo un grupo de pastores se reúne en una ermita erigida en lo alto del Moncayo para celebrar las vísperas de la festividad de San Juan Bautista (desde el 15 al 24 de julio). Para ello, cada uno de los días adornan el santuario, celebran misa, se entretienen con juegos, cantos, bailes, fiestas de toros e incluso dedican parte de su tiempo a relatar historias que, en apariencia, no siempre tienen que ver con el propósito que los tiene allí congregados.

¹ Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza, 1994.

Esta historia marco remite, sin duda, al modelo boccacciano en el que una reunión de damas y caballeros da lugar a narraciones dispares. Esquema que, por lo demás, fue muchas veces imitado por los autores de la novela corta durante el Barroco. La excusa para reunirse y contar podía ser una simple tertulia, la visita a una amiga enferma, un viaje o una fiesta, como es el caso de la *Vigilia y octavario*. Bien es cierto que este contexto narrativo también podría considerarse una trasposición de las reuniones literarias o académicas tan frecuentes en la España del XVII y que Abarca de Bolea conoció, aunque seguramente de manera indirecta.

La estructura de los libros de pastores, caracterizada por el entrelazamiento de los casos de amor, se muestra flexible (especialmente en los del siglo XVII) a la hora de permitir que los pastores escuchen o incluso vivan historias de un cariz diferente a las que le son propias, aunque casi siempre en consonancia con éstas. Los autores se sirven de diferentes técnicas para desarrollar la materia narrativa. La más recurrente es la *amplificatio*, heredada de la novela bizantina, con la que los autores se distancian, aunque no en demasía, de la historia principal, como, sin embargo, sí sucede en la *Vigilia y octavario*. Esta forma de inserción no es, en modo alguno, habitual dentro del género. Los casos más parecidos los encontramos en la edición de *Los siete libros de la Diana* de 1561-62 con el *Abencerraje*, en la *Diana* de Alonso Pérez (¿con la historia del gigante Gorforosto?)² y en *El premio de la constancia y pastores de sierra Bermeja*, de Jacinto de Espinel Adorno, en el extenso relato de Arsindo descendiendo al interior de un misterioso edificio en el que le espera una aventura singular³. No obstante hay que tener presente que este libro de pastores no es por entero canónico. De hecho, su adscripción al género ha sido debatida en varias ocasiones a favor de otros epígrafes más adecuados o que, al menos, matizaran algo más sus peculiaridades. Así, Manuel

² “La manipulación de la materia, ya sea tradicional o clásica, obedece al antiguo recurso de la *amplificatio*, y esta es característica no sólo del cuento intercalado, sino de la novela toda del salmantino... Es evidente que tanto aquí como en la primera Diana el cuento intercalado sirve las funciones de añadir una nueva dimensión al relato pastoril”, JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975, p. 114.

³ Véase CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ, “*El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (Madrid, 1620), de Jacinto de Espinel; la experiencia del más allá”, *Actas del Congreso Internacional Antonio de Torquemada y la Literatura del Siglo de Oro (Astorga-León, 2003)*, en prensa.

Alvar⁴ habla de éste como de “una fusión de novela pastoril sacra y de miscelánea a lo *Cigarrales*”. Willard King⁵ señala que es una “combinación de la novela pastoril y la colección de cuentos enmarcados a la italiana”, mientras que María Ángeles Campo afirma que se trata de “una miscelánea al estilo de la época, enmarcada en una sencilla trama pastoril” (p. xlvi). Con esta última definición me quedo para establecer la base de mi estudio.

Los dos relatos que doña Ana Francisca inserta en su última obra —que reciben respectivamente los títulos de *Apólogo de la ventura en la desdicha* y *Novela del fin bueno en mal principio*— siguen, sin duda, el modelo planteado por Boccaccio en el *Decameron*. No es de extrañar estando ya en el siglo XVII, cuando ya hacía tiempo que había triunfado el esquema instaurado por Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, intentando adaptar el modelo de las obras de los *novellieri* italianos. Y mucho menos extraña, tratándose de una autora de gran erudición como, sin duda, fue Abarca de Bolea. A la edad de tres años sus padres encomendaron su educación al convento de Casbas (Huesca), y allí permaneció, tras profesar como religiosa, durante casi el resto de su vida. Sin embargo, su afición por la música, la pintura y sobre todo por la literatura, a pesar de la clausura impuesta en la orden —más flexible que la actual—, le permitieron mantener contacto epistolar —y a través de breves encuentros— con algunos de los participantes de uno de los cenáculos literarios más importantes de la época en Aragón, el de Vincencio Juan de Lastanosa, al que eran asiduos, entre otros, Francisco Jerónimo de Urrea, Francisco de la Torre, el cronista de Aragón don Juan Andrés de Ustarroz e incluso Baltasar Gracián al menos durante la temporada que pasó en Huesca.

La obra se divide en trece capítulos, más uno inicial que no está numerado. Abarca de Bolea ha organizado su material narrativo de una manera muy compartimentada, de acuerdo a los días en los que los pastores celebran el octavario y la vigilia. Para cada uno de ellos hay una descripción muy similar, de donde resulta un esquema que seguramente podría resultar reiterativo para el lector hasta el punto de sumirle en la monotonía. Tal vez sea éste el motivo por el que insertó estos dos relatos, y quizás de forma estratégica, al comienzo (cap. 3) y al final de la obra (cap. 12).

⁴ *Estudios sobre el “Octavario” de Doña Ana Francisca Abarca de Bolea*, Institución Fernando el Católico-CSIC, Zaragoza, 1945, p. 5.

⁵ “Prosa novelística y academias literarias en el XVII”, *BRAE*, 10 (1967), pp. 121-122.

Los dos están narrados de forma continuada sin interrupciones específicas del narrador y sin intervenciones de ninguno de los oyentes, tan es así que acaban por convertirse en narraciones con vida propia y que, por tanto, podrían funcionar, sin problema alguno, por separado⁶. Su gran extensión aporta una gran variedad a la trama pastoril –muy débil, por otra parte–, lo que nos ayuda a entender que algunos investigadores la consideren una miscelánea. Es una obra en la que la gran erudición –de índole culta y popular– de esta particular monja se pone en evidencia de continuo.

Ambas narraciones tienen títulos muy sintomáticos –revelan lo que se proponía Abarca de Bolea–, e incluso sintácticamente reproducen un mismo esquema. Los dos guardan similitud con el relato corto, y también deben mucho a la tradición popular, especialmente el primero.

APÓLOGO DE LA VENTURA EN LA DESDICHA

Con el término “apólogo” se hace referencia, según señala el *DRAE* (2001) a un “Breve relato ficticio con intención didáctica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados”; es decir, lo más parecido a una fábula e incluso a un cuento. La elección de este nombre frente al de “novela”, empleado para referirse al siguiente relato inserto, no parece, por tanto, baladí. Es posible postular que Abarca de Bolea quisiera que el lector identificara sin dificultad este relato con un cuento popular que le fuera familiar.

Este apólogo traslada a los oyentes y a los lectores a la ciudad de Tebas. Allí, un anciano mercader, antes de morir, lega a sus hijos tres

⁶ El sistema yuxtapositivo adoptado por el narrador general descarta las posibles relaciones coordinativas y sintagmáticas, ya que, en efecto, las unidades narrativas interpoladas en la novela pastoril que nos ocupa no funcionan como elementos estrictamente integrantes de la misma: no se trata de hechos en los que los narradores figuren como personajes o como testigos, ni son analepsis destinadas a informar sobre alguna situación de la trama principal, sino historias “sueltas” o “pegadizas”, intercambiables de lugar, que se desarrollan a través de coordenadas espacio-temporales y humanas ajenas al relato-marco, del cual se podrían fácilmente desgajar, aunque hay que hacer notar, de acuerdo con la crítica actual, que una vez subsumidas en la estructura total de la novela como núcleos de yuxtaposición ya no merecen la consideración de partes desintegradas, porque contribuyen a potenciar notablemente la orientación festiva y didáctico-religiosa del conjunto de la obra; es decir, que quedan unidas por una intencionalidad común que dimana de la misma trama que las enmarca”, CAMPO GUIRAL, pp. lxxxviii-ix.

objetos mágicos: una sortija de oro, con la propiedad de enriquecer una casa de lencería y sedas; una bujetilla⁷ guarnecida de diamantes, que proporcionaba cuantas ricas telas y preciosas joyas quisiera; y un bolsillo del que conseguiría dinero. Sólo les pide una cosa: que sean discretos.

Lisardo, el hermano menor, incumple la promesa y cuenta la procedencia de sus riquezas a la astuta Florisbella, que termina quedándose con su bolsillo. Y también con los objetos mágicos de sus hermanos, que Lisardo previamente les había pedido para poder recuperar el suyo.

Pobre y desesperado vaga por los campos. Come, sin pensar en las consecuencias, una manzana que encuentra en el camino. E inesperadamente comienzan a salirle cuernos. Un poco después, toma un higo y estos apéndices desaparecen. Decide, entonces, utilizar estos frutos para vengarse de Florisbella. De manera que se hace pasar por vendedor de manzanas y luego por médico para sanarla, no sin antes haber propinado una paliza a su criada Casandra y a ella por haberse aprovechado de su bondad.

El relato concluye con la boda de Lisardo y Casandra y con el acuerdo entre Lisardo y el arzobispo del lugar para que, con el dinero de Florisbella, se construya un templo dedicado a san Juan.

La narración aquí contada presenta toda una serie de elementos que proceden de la tradición popular y que Aarne y Thompson catalogaron en *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*⁸ con el número 566 “Los tres objetos mágicos y las frutas maravillosas” (Fortunato). Causa la devolución de los objetos con una manzana; hace crecer los cuernos por comerla.

- 1.- *Los objetos mágicos.* (a) Cada uno de tres hombres recibe de un maniquí o de una princesa encantada un objeto mágico: (b) una bolsa (manto) que se llena por sí sola, (c) una gorra de viaje, (d) y un cuerno (silbato) que proporciona soldados.
- 2.- *La pérdida de los objetos.* (a). Uno por uno los objetos son robados por una princesa con quien el héroe juega naipes. (b) Por medio de la gorra de viaje transportan a la princesa a un lugar lejano, pero se escapa.

⁷ *Bugeta*: “Cierta género de vaso pequeño y pulido en que se echan olores. Díxose así porque de ordinario se hazen estas buxetas de box, que es madera dura y sin poros, que casi parece hueso en su dureza”, SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Turner, Madrid, 1979.

⁸ Helsinki Suomalainen Tiedekatemia, 1995.

3.- *La manzana mágica*. El héroe come una manzana que le hace brotar cuernos en la cabeza; luego encuentran una fruta que los quita.

4.- *La recuperación de los objetos* (a) El héroe regresa a la corte y logra obligar a la princesa a comer una manzana; le salen cuernos de la cabeza. (b) En recompensa por haberla curado, le devuelve los objetos mágicos.

Aurelio de Llano en sus *Cuentos asturianos*⁹ recoge una narración con el título “Las tres prendas de Pedro” (un cinto, una espada y una colcha), de las que el héroe es desposeído y sólo logra recuperar por medio de una docena de peras y otra de pavías que, como en el cuento narrado por Abarca de Bolea, logran que aparezcan los cuernos y desaparezcan.

Las frutas mágicas con las que recobran los objetos perdidos forman parte igualmente del tipo número 567 de Aarne y Thompson, pero en este caso se trata de un único objeto y muy particular: “El corazón mágico del pájaro”, del que Julio Camarena y Maxime Chevalier ofrecen un ejemplo en su *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*: “El pájaro de los diamantes”. Esta vez, el protagonista intenta conseguir el preciado corazón que le ha sido arrebatado por una mujer. Para tal fin utiliza unos higos y un poco de hierba, con las mismas propiedades que la manzana y los higos, respectivamente, del relato anterior. Y es que el poder de ciertos frutos en la vida del hombre, y en algunos casos su carácter simbólico, forma parte de la tradición tanto popular como culta. Además de la famosa manzana de la discordia o de las manzanas de oro del jardín paradisíaco de las Hespérides, hay que aludir a aquella que abrió la puerta del pecado original al mundo, la manzana del árbol del bien y del mal, aspecto que no se le escapa a Abarca de Bolea al afirmar, en relación con el momento en que Lisardo hinca el diente al fruto, que “No hizo reparo este mozo en el daño general que otras manzanas causaron al género humano”.

Ese primer motivo de la pérdida de objetos mágicos (tipo 563) ha sido localizado, además, por Luis Estepa y José Manuel Pedrosa en Ruanda, en una versión oral relatada por un joven de 15 años: “La escudilla, el molinillo y el bastón mágicos”¹⁰.

Pero más allá de las fuentes y de los paralelos de este motivo folklórico, me interesa señalar aquí el modo en que doña Ana Francisca Abarca de Bolea lo insertó en una obra marcada por un fin religioso

⁹ GEA, Oviedo, 1993, núm. 5.

¹⁰ *Mitos y cuentos del exilio de Ruanda*, Sendoa, Oiarzun, 2001, núm. 39.

claro, más allá de lo estrictamente didáctico-moral que, en principio, se deduce de la lectura del cuento.

Sirvan de ejemplo, algunas de las apostillas introducidas por la autora desde el comienzo mismo del relato: así, el padre deja su herencia una vez que ha cumplido “con las leyes de católico”. Describe a su esposa la primera vez que la vio, tomando como punto de referencia a la Virgen: “Toda ella era un perfecto dechado de la Madre del Amor, en la hermosura”. Insiste en el modo en que consiguió su conversión: “La persuadí que recibiera la ley evangélica y dejase los errores de la gentilidad”, e incluso en el momento en el que él mismo le imprime el sello del bautismo: “Procuré asigurarla luego para la bienaventuranza y, en un cristalino arroyo que me servía de espejo a la vista y copa al gusto, la dije las misteriosas palabras con que se imprime en el alma el espiritual carácter del santo bautismo”. Al entregarle a sus hijos los objetos mágicos les pide que “hagáis una casa o hospital con título del señor san Juan Baptista, a quien debo todo mi ser”. Es curioso, asimismo, que el joven Lisardo conozca a Florisbella en la iglesia mientras en el sermón se trata del misterio de la Inmaculada concepción de María. Y el broche moral se cierra, coincidiendo con el final de la obra, con el arrepentimiento de los protagonistas y con la promesa cumplida que Lisardo había hecho a su padre:

Habló Lisardo con el arzobispo, haciéndole dueño de todas las joyas que había sacado de las de Florisbella y treinta mil ducados de su bolsillo, para que, en el bosque donde halló su ruina y remedio, se hiciera un rico templo y convento de la religión de san Juan, con un hospital a donde se albergasen otros que padecieran necesidades y desdichas como la suya... Florisbella... quiso imitar a Lisardo, fundando a su ejemplo en el mismo bosque un convento de religiosas, donde tomó el hábito y acabó con gran fama de virtud. Fundó así mismos dos colegios...

Los distintos paralelos que existen de alguno de los motivos presentes en este relato evidencian no sólo el éxito que tuvo, sino también la funcionalidad de los resortes que lo sustentan, que, en el caso concreto de la *Vigilia y octavario*, se basa en lo puramente religioso: también aquí Lisardo, el hijo menor, el inconsciente o el confiado, rompe el secreto que le había hecho guardar su padre y confiesa ante la astuta Florisbella cuál es su tesoro. Es la vanidad la que le conduce a perder no sólo su bolsillo, sino también la bujetilla y la sortija de sus hermanos. Su insensatez le conducirá a la pobreza. Inmerso en la desgracia se encomendará al Santo

y, como caídas del cielo, llegarán esas frutas. La lección está servida. Lisardo es un héroe que ha errado su camino, al desobedecer los consejos de su padre, pero sabe enmendar la situación. El final que le espera es la boda con Casandra, criada de Florisbella, y para que todo termine bien, se construye una ermita a San Juan.

La narración concluye con el caer de la tarde y la despedida de los pastores. Habrán de pasar varios días para que se animen de nuevo a contar historias. Será en el capítulo 12 con la *Novela del fin bueno en mal principio*.

NOVELA DEL FIN BUENO EN MAL PRINCIPIO

El argumento de esta obra es algo más enrevesado que el anterior. Se trata de la historia de dos estudiantes en Salamanca, uno de origen portugués, Fulgencio, y otro milanés, Lisardo. Cuando el primero está visitando a su amante, que está a punto de morir, llega inesperadamente su esposo, por lo que aquél se ve obligado a esconderse en el baúl de las joyas. La esposa, entonces, le hace prometer al marido que cuando muera la enterrará junto a aquel arca. Y así lo hace.

Por su parte, Lisardo ha sido engañado por una mujer que, haciéndose pasar por su hermana, le ha robado su dinero. Como resultado de uno de sus embustes, el pobre Lisardo ha acabado embadurnado de “pegajosa liga”. Para limpiarse se introduce en el interior de un pozo, causando el terror a tres hombres que precisamente se dirigían a robar el baúl enterrado. Junto a ellos intenta recuperar el tesoro, pero una vez allí, sus compañeros huyen al escuchar voces procedentes del baúl, que Lisardo identifica con las de su amigo Fulgencio. Atraídos por los bienes allí sepultados, se acercan también el sacristán y dos frailes. Al descender uno de ellos, Lisardo le coge un pie haciéndole huir atemorizado. Una vez fuera de la bóveda, Fulgencio y Lisardo van en busca de la fingida hermana para que le restituya sus bienes. Ésta, a punto de morir, se arrepiente de lo cometido y pide un confesor.

La gran erudición de la monja aragonesa se percibe también en esta segunda narración, que, como apunta Campo Guiral, pudo tomar del Aviso IV de *El Curial del Parnaso*, de Matías de los Reyes, que lleva por título “En que por un suceso notable se muestra el trato del amor lascivo y el peligro que resulta de la comunicación de las mujeres”. Esta obra fue publicada en 1624, mientras que la *Vigilia y octavario* apareció en 1679, aunque tenemos constancia de que fue escrita con anterioridad. El cotejo

de ambos textos pone en evidencia la comunión de elementos, aunque no el plagio, como indicaba King¹¹:

<i>Novela del fin bueno en mal principio</i> (1679)	<i>Aviso IV</i> (1624)
1. Don Fulgencio y Lisardo (amigos)	1. Felisardo y Aurelio (amigos)
2. Lisardo marcha en busca de su <i>hermana</i> (que resulta ser una embustera)	2. Aurelio va en busca de su <i>hermana</i>
3. Don Fulgencio se <i>enamora</i> de doña Clara pero aparece también una doña Flora	3. Felisardo se <i>enamora</i> de Porcia
4. Doña Flora, enferma, manda llamar a don Fulgencio. Al llegar el marido, esconde su amante en el <i>baúl</i> , junto a sus joyas.	4. Felisardo visita a Porcia, que está enferma. Cuando llega el marido lo esconde en el <i>arca</i> donde guarda las joyas.
5. Doña Flora le hace prometer a su marido que cuando muera pondrá el baúl en la misma <i>bóveda</i> , pues no quiere que si se vuelve a casar, su nueva esposa disfrute de sus posesiones.	5. Porcia, enferma, le hace prometer a su marido, que cuando muera pondrá el arca en la misma <i>bóveda</i> , pues no quiere que si se vuelve a casar, su nueva esposa disfrute de sus posesiones.

¹¹ “Por lo que respecta a la acusación de plagio emitida por King, creo poder opinar, después de un estudio comparativo de las dos novelitas implicadas, que el «Aviso IV» de *El Curial del Parnaso* y la «Novela del fin bueno en mal principio» son dos obras aproximadamente de la misma extensión material y que, temáticamente, presentan situaciones esencialmente iguales, pero con la diferencia de que Matías de los Reyes estructura con ellas el cuerpo del relato, mientras que doña Ana de Bolea las utiliza parcialmente, con un tratamiento escueto dentro de una novela de mayor complejidad argumental. Si a esto unimos las muchas diferencias observadas en la comparación de las secuencias paralelas, podríamos llegar a la conclusión de que, aun suponiendo que doña Ana hubiera conocido la obra de Matías de los Reyes, no es justo considerar como plagio la «Novela del fin bueno en mal principio» y también parece algo exagerado el juicio de que «está tomada casi en su totalidad del Aviso IV de *El curial del Parnaso*», CAMPO GUIRAL, pp. xc-xci.

<p>6. Lisardo va a ver a su supuesta hermana y ésta le engaña y acaba <i>embadurnado</i>. Se mete en el <i>pozo</i> de una noria para limpiarse y al ir a salir escucha a tres hombres que van a beber. En esto sale Lisardo, asustando a todos.</p>	<p>6. Aurelio, engañado por su supuesta hermana, entra en una recámara en la que acaba embadurnado de <i>excrementos</i>. Ella aprovecha para robarle. En el camino encuentran a Felisardo, pero como huele tan mal, lo meten en un <i>pozo</i> para que se lave. En esto llegan unos frailes y al verle salir, huyen despavoridos.</p>
<p>7. Ellos que iban en busca del tesoro, piensan que es el alma de la difunta. Una vez en el santuario, se encuentran con Lisardo, causa de su susto, y le convencen para que baje al interior de la bóveda. Pero cuando quitan la losa escuchan ruidos y asustados dejan al pobre Lisardo en el interior. Al mismo tiempo, el sacristán y dos frailes planean también desenterrar el tesoro. Lisardo escucha las voces de su amigo, dentro del baúl. Cuando el sacristán comienza a bajar, Lisardo <i>le tira de un pie</i>, y dando voces huyen</p>	<p>7. Los hijos de Octavio convencen a Aurelio para que sea él quien se adentre a la bóveda. Los hijos de Octavio le sacan y le conducen ala bóveda. Uno de los frailes se adentra, y Aurelio <i>le tira de una pierna</i>, por lo que temerosos salen huyendo.</p>

Muchos autores de libros de pastores vieron en la novela corta un cúmulo de elementos de los que nutrirse para remozar aquél género, que no podía avanzar valiéndose de sus propios recursos y convocaba, por ello, a otros procedentes tanto de novelas anteriores que habían dejado huella en el lector, como de las nuevas experimentaciones que se estaban llevando a cabo en el campo de la ficción narrativa del momento.

Son muchas las ocasiones en las que relatos de índole cortesana se entremezclan con lo pastoril, de manera especial y evidente en el siglo XVII. Lo estamos comprobando en el caso de la *Vigilia*, y no faltan ejemplos en otros muchos. Entre ellos, *La Cintia de Aranjuez*, de Gabriel de Corral (Madrid, 1629), cuya principal particularidad estriba en la concepción de la obra como una fingida Arcadia. La protagonista, Cintia, adopta el disfraz pastoril y marcha al campo. Otros personajes la imitan. No es de extrañar, por tanto, que en este ambiente de cortesanos

metidos a pastores surjan historias de índole más urbana. En el libro IV, se cuenta la del baúl que sirve de urgente refugio para el amante ante la llegada del marido. Se trata de un motivo recurrente en la novela corta, aunque también aparece reiteradas veces en la cuentística¹².

En la indisposición de Marcela me di a creer que algunos desvíos de mi condición se la avían causado, y por su mal o saber la causa, determiné verla en la cama, y aviendo salido su marido, entré a este efeto en su casa, mas diziéndome que moría con veneno y que yo me librasse de su alevoso enojo, sentimos que venía en tal aprieto que solo pude para esconderme, meterme en esse baúl, que cerró Marcela ya sin brío, muy cerca de la última hora. Entró el marido y viendo que se iba ya acabando, no quiso apartarse de su cabecera, y ella rogóle con muchos encarecimientos que supuesto que por quedar moço se avía de casar, a lo menos algunas niñerías suyas que estavan en aquel baúl no las gozasse quien sus braços, que importavan poco y tendría mucho consuelo en que las gozasse vuestra hermana, y fuese tan presto, que se la embiassen luego. Casi estas fueron sus últimas palabras, y al punto por mostrarse muy en amor de la difunta, la embió luego estas prendas, sin querer abrir el baúl (168 rv).

Tanto en la *Vigilia*, como en *El Curial* e incluso en *La Cintia*, el amante visita a la amada en el lecho de muerte. La llegada inesperada del marido le lleva a esconderse en un baúl donde se encuentran las posesiones de ella. Ésta, como último deseo, solicita al marido que sea enterrado junto a ella, o que se envíe a una amiga, como sucede en la obra de Gabriel de Corral.

Es necesario reseñar que precisamente en esta novela Abarca de Bolea incorpora siete composiciones poéticas¹³, dos de las cuales (“So-

¹² Véase STITH THOMPSON, *Motif Index of folk literature*, Indiana University Press, Indiana, 1962, t. 4, K1555: “Husband carries off box containing hidden paramour”. También el K1521.2 “Paramour succesfully hidden in chest”. K1555.0.1. “Dying woman lures paramour into chest. Asks husband to bury chest with her”. Y también AARNE y THOMPSON, *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*: 1419K*: “El amante escondido en el cajón, etc. Una esposa esconde a su amante en un plumón, en un guardarropa, en un cajón. Se escapa...”

¹³ “Liras a unas viruelas”, “Soneto a un retrato de la reina nuestra señora”, “Soneto Fúnebre”, “Décima a San Edmundo, arzobispo”, “Décima a San Hermano”, “Siguidillas a doña Francisca de Portugal”, y “Décima a Santo Tomás de Aquino”.

neto fúnebre” y “Soneto a un retrato de la reina nuestra señora”) fueron presentadas a dos certámenes organizado el uno a raíz de la muerte del príncipe Baltasar Carlos, –que le valió el segundo premio–, y el otro con motivo de la boda de Felipe IV y Mariana de Austria.

Buena parte de este material que procede de acarreo se lo apropia la religiosa de Casbas para introducir algunas composiciones, como ya hemos visto, o algunos temas que le merecen interés: por ejemplo la ciudad de Zaragoza, que describe; la orden del cister, a la que la monja pertenecía, y a la que dedica varios elogios: “Mucho se aficionó Lisardo a la religión del Cister y propuso serle muy devoto, acordándose también de cuán favorecida había sido de todos los mayores príncipes de Europa” (p. 328).

La intención religiosa es aquí menos evidente que en el *Apólogo*. No obstante, no faltan lugares en los que aprovecha la religiosa para presentar una lección moral, especialmente al final de la obra cuando Isbella, la fingida hermana de Lisardo, reconoce su error, se confiesa y deja a éste como heredero de todos sus bienes.

No acababan de ponderar estos caballeros los varios sucesos que habían tenido en sus juveniles años, lo poco que hay que fiar en las cosas de esta vida y lo mucho que obra el roedor gusano de la conciencia, la bondad de Dios, lo grande de su paciencia y lo incierto de nuestro fin, teniéndole cuando menos le esperamos.

Ninguna de estas historias está relacionada con la principal y desde luego poco tienen que ver entre sí, salvo por la forma en que Abarca de Bolea las insertó en el conjunto de la *Vigilia y octavario*. Así, en ambas se produce el habitual cambio de la voz narradora: para el primero, Mileno se erige en narrador; y para el segundo, Gerardo. Aquél manifiesta que quiere contar el apólogo porque en él “se trataba mucho de la religión del santo precursor”. La excusa del segundo cambia, pues como él mismo dice, refiere la historia por “dar las gracias al señor don Juan”. Y, por supuesto, otra similitud formal –puesto que no temática– entre estos dos relatos es su extensión, que –hemos de suponer– ocupa buena parte de la jornada de los pastores, ya que, en ambos casos, cuando concluyen se despiden hasta el día siguiente.

Con grandes aplausos celebraron los pastores y serranas el bien referido apólogo, dando gracias a Mileno por el gran día que les había dado. Pidió perdón el mayoral de haberse dilatado más de lo que él quisiera y requería el tiempo. Y, quedando aplazados para el día

siguiente día, se encaminaron a sus chozas, pidiéndole a Marica les alegrara con su buena voz, cantándoles algún romance (p. 110).

Dio fin Gerardo a su bien dispuesta novela, asegurando que muchas cosas de las contadas en ella eran verdades. Quedaron todos muy gozosos del buen día que les había dado y, viendo que iban ocupando parte de la tierra las opacas sombras y que la noche iba tendiendo su negro manto, hizo Gerardo se les previniera la cena, que fue tan grandiosa como la comida... (p. 346).

En estas dos narraciones, los pastores no pasan de ser meros oyentes de lo que allí se está contando.

CUENTECILLOS RIDÍCULOS Y VERDADEROS

Además de estos dos relatos, Abarca de Bolea inserta otros nueve, mucho más breves y de carácter cómico, bajo el título de “Cuentecillos ridículos y verdaderos”, basados en el desconocimiento y mal entendimiento de la lengua latina, aspecto del que habló Luis Gil Fernández en el *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*¹⁴, y que aparece ampliamente documentado en la tradición popular. Un ejemplo de los incluidos por Abarca de Bolea es el siguiente:

El canónigo me dijo: “Los días pasados llegó a mí una mujer secular y me preguntó qué teníamos en nuestra iglesia que todos los días que iba a vísperas oía que decían: «No te inquietes, no te inquietes». Confieso que me hizo estar confuso, hasta que di en la cuenta que lo decía por la bendición de las Completas, que dice: «Noctem quietam»... Prosiguió el canónigo, refiriendo que una mujer de un labrador le dijo un día que siempre que oía misa decía una Ave María por el que compró la reja, que se holgaba mucho de ver cómo lo cantaban todos los días, entendiendo por eso aquellas palabras: «Cum prole regia»” (pp. 243-244)¹⁵.

CONCLUSIONES

Con el *Apólogo de la ventura en la desdicha*, la *Novela del fin bueno en mal principio* y estos nueve cuentecillos, la monja aragonesa consigue crear toda una miscelánea muy del gusto de la época, siguiendo siempre la máxi-

¹⁴ Tecnos, Madrid, 1997, pp. 48-58.

¹⁵ Acerca de esto, véase LUIS GIL FERNÁNDEZ, “La «barbarie» hispánica”, en *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Tecnos, Madrid, 1997.

ma horaciana del “prodesse et delectare”, pues la materia popular es lo suficientemente maleable como para orientar su carácter didáctico hacia lo religioso.

El conocimiento de los géneros narrativos y su utilización, la llevan a situarse en un puesto de importancia entre las pocas mujeres escritoras del momento, como María de Zayas, Leonor de Meneses o Mariana de Carvajal. Pero además, su amplia erudición, no sólo en materia culta sino también popular, prestan un especial interés a esta obra que supera las expectativas de un libro de pastores al uso e incluso de un libro espiritual.

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

Universidad de Zaragoza

CONOCIMIENTOS MÉDICOS EN LAS NOVELAS EJEMPLARES

La comunicación que voy a presentar es una breve consideración acerca de los conocimientos médicos de Miguel de Cervantes en sus *Novelas ejemplares*¹. Hasta ahora, hay varios estudios sobre la medicina en las obras literarias de Miguel de Cervantes, especialmente *Don Quijote de la Mancha*². Los estudios de Granjel, Laín Entralgo y otros autores sitúan en su punto exacto los conocimientos médicos de los siglos XVI y XVII en España³.

Sabemos que Cervantes no hizo estudios ni en Alcalá ni en Salamanca. Pero estaba bien dispuesto al estudio de los ingenios. Como él mismo nos dice, Cervantes era tan aficionado a la lectura, que hasta los papeles que recogía del suelo los leía (*Don Quijote I*, cap. 9)⁴. Adquirió toda su erudición por un constante trabajo, estudiando privadamente, valiéndose de su propia observación, y con el trato y ejemplo de los hombres más doctos de su época⁵. No profesó ninguna ciencia ni ejerció facultad determinada,

¹ Ed. Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 1984.

² Véanse ANTONIO FERNÁNDEZ MOREJÓN, *Bellezas de medicina práctica*, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1836; LUIS COMENGE, “Cervantes y la medicina”, *A Cervantes*, La Real Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona, Madrid, 1905; ANTONIO CORREA FERNÁNDEZ, *Las ciencias médicas en tiempo de Miguel de Cervantes*, Madrid, 1905; HAROLD LÓPEZ MÉNDEZ, *Terminología médico anatómica del Quijote*, tesis doctoral, Universidad Central de Madrid, Madrid, 1958; FRANCISCO MARTÍNEZ Y GONZÁLEZ, *Cervantes en Medicina, del Estudio del Quijote. ¿Se desprende que su autor tenía conocimientos médicos?*, Baena Hermanos, Madrid, 1905; JOAQUÍN OLMEDILLA Y PUIG, *Cervantes en ciencias médicas, brevísimas consideraciones acerca de sus conocimientos en este asunto*, Administración de la Revista de Medicina y Cirugía Prácticas, Madrid, 1905; y RICARDO ROYO VILLANOVA, “Don Quijote, licenciado en Medicina”, conferencia pronunciada en el Círculo de Obreros Católicos de Zaragoza el día 13 de febrero de 1916, Tipografía de G. Casañal, Zaragoza, 1916.

³ Cf. ISAÍAS MORAGA RAMOS, “Salud, enfermedad y muerte en *El Quijote*”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991.

⁴ Cervantes nos dice en *El Quijote*: “desde sus más tiernos años era muy aficionado a la lectura y leía hasta los papeles que encontraba por la calle...”

⁵ En *La ilustre fregona*, Cervantes mencionó al doctor de la Fuente, médico de más fama de la ciudad. Según las investigaciones de Rodríguez Marín, existía de veras tal doctor. Era médico y catedrático de la Universidad de Toledo a finales

y en todas brilla por sus conocimientos y excepcional inteligencia. Creemos que los libros son los verdaderos maestros, no los Doctores que explican en las Cátedras.

Se puede imaginar que el tema médico tiene algo que ver con la profesión de Rodrigo de Cervantes, padre de don Miguel de Cervantes, que fue médico-cirujano. Por esto queda probado que Cervantes se crió y educó en un ambiente puramente médico: que con frecuencia oiría las explicaciones y conversaciones de su padre con otros compañeros; que estaría familiarizado con enfermos y enfermedades, pues los vería en su casa constantemente cuando fueran a requerir los servicios profesionales⁶.

En *El licenciado Vidriera* Miguel de Cervantes dedicó muchos elogios al médico: “Honra al médico por la necesidad, porque el Altísimo lo crió. Porque de Dios viene toda medicina, y el rey recibirá donativos. La ciencia del médico exaltará su cabeza y será alabado ante los magnates. El Altísimo crió de la tierra los medicamentos, y el hombre prudente no los desechará”. Queda aclarada la predilección que tenía por los médicos y la Medicina, ensalzando a unos y a otra, y sobre todo, a los buenos médicos, a quienes consideraba personas divinas.

En las descripciones y observaciones de Cervantes en las *Novelas ejemplares* podemos ver varias enfermedades, heridas y sus síntomas: hay envenenamiento, mordedura, enfermedad venérea, psiquiatría, derramamiento de sangre, etc.

En este trabajo me limito a estudiar los conocimientos que tenía Cervantes de Medicina a través de las *Novelas ejemplares*; el trabajo se dividirá en dos partes: los síntomas de enfermedades y tratamientos médicos para la cura.

SÍNTOMAS DE MORBO GÁLICO Y ENVENENAMIENTO

Cervantes mismo sufrió en los últimos días de su vida la enfermedad de hidropesía y él mismo se da cuenta de los síntomas de la enfermedad que sufría desde hacía varios años⁷. Y enterado bien de su enfermedad

del siglo XVI y a principios del XVII; en *El Quijote*, Cervantes conocía la clásica obra de Dioscórides, que era la *Materia médica, traducida y comentada por el celebre doctor español Andrés Laguna*. (Cf. ISAIAS MORAGA RAMOS, *op. cit.*, p. 346.)

⁶ Véase F. MARTÍNEZ GONZÁLEZ, *op. cit.*

⁷ JEAN CANAVAGGIO, *Cervantes*, España Biografías, Madrid, 1997, pp. 301-303.

Cervantes dio a conocer sus síntomas en detalle en su obra póstuma *El Persiles* como sigue:

Esta enfermedad es de hidropesia que no la sanara toda el agua del mar Océano que dulcemente se bebiese. Vuestra merced, señor Cervantes, ponga tasa al beber no olvidándose de comer, que con esto sanará sin otra medicina alguna⁸.

En *El casamiento engañoso* Cervantes describe, de mano maestra, la sífilis y sus síntomas. Entre la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII la presencia de la sífilis en España había alcanzado proporciones epidémicas. Esta enfermedad se había extendido a todos los estratos sociales en todo tipo de población, desde los pueblos pequeños hasta las grandes ciudades. Tal acontecimiento no podía ser ignorado por los autores como Miguel de Cervantes⁹.

La sífilis, ya era conocida en aquella época, aun cuando se incluían en ella una serie de enfermedades de la piel cuya característica común era presentar pústulas. Recibía diversos nombres, pero Cervantes le da el común en España por entonces: morbo gálico¹⁰ por ser creencia general que la enfermedad provenía de Francia¹¹.

En el *Casamiento engañoso* el alférez Campuzano se había casado con una mujer, doña Estefanía, pero él se queda con las bubas que le han postrado por 20 días en el Hospital de la Resurrección. El alférez Campuzano nos explica los síntomas de la sífilis como sigue:

Mudé posada y mudé el pelo dentro de pocos días, porque comenzaron a pelárseme las cejas y las pestañas, y poco a poco me dejaron los cabellos, y antes de edad me hice calvo, dándome una enfermedad que llaman lupicia, y por otro nombre más claro, la pelarela. Halléme

⁸ MIGUEL DE CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980.

⁹ MARÍA LUISA GARCÍA-VERDUGO, *La Lozana andaluza y la literatura del siglo XVI: La sífilis como enfermedad y metáfora*, Pliegos, Madrid, 1994, p. 115.

¹⁰ "...quien fue el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico" (*El Quijote*, II, cap. 22).

¹¹ JOSÉ MANUEL REVERTE COMA, *La antropología médica y el Quijote*, Editorial Rueda, Madrid, 1980, pp. 143-144.

verdaderamente hecho pelón, porque ni tenía barbas que peinar ni dineros que gastar. Fue la enfermedad caminando al paso de mi necesidad, y como la pobreza atropella a la honra.

El soldado Campuzano salía del Hospital de la Resurrección, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba que, aunque no era tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora.

Cervantes en esta breve novela expone con finísimo humor todos los síntomas de morbo gálico. Explica los síntomas del mal francés, la pérdida del pelo, los remedios para la cura, los sudores, y añade un factor muy importante que no habíamos visto hasta ahora: los dolores del alma.

El uso de la enfermedad venérea en la literatura española puede responder a la preocupación real de un autor que puede estar afectado por ella, como Francisco Delicado sirve de símbolo de corrupción individual en la picaresca femenina de López de Úbeda; de corrupción social como en la sátira del cancionero de los “Chistes de la Cofradía del Grillimon”¹².

En *El licenciado Vidriera*, Tomás comió el membrillo envenenado y comenzó a sufrir de pie y de mano como si tuviera alferecía (es enfermedad de temblores que suele dar a los caballos).

Tomás volvió como atontado y habló con lengua turbada y tartamuda. Seis meses estuvo en la cama Tomás en los cuales se secó y se puso en los huesos y mostraba tener turbados todos los sentidos. Aunque le hicieron los remedios posibles, solo 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 ha visto.

En *La española inglesa* al ser envenenada Isabela, se le comenzó a hinchar la lengua y la garganta, y ponerse denegridos los labios, y enronquecerse la voz, turbarse los ojos y apretarse el pecho. Todas conocidas señales de que le habían dado veneno. Isabela quedó tan fea, que si hasta allí había parecido un milagro de hermosura, a partir de entonces parecía un monstruo de fealdad.

¹² M. L. GARCÍA-VERDUGO, *op. cit.*, pp. 118-121.

TRATAMIENTOS MÉDICOS PARA LAS ENFERMEDADES Y HERIDAS

En *El Quijote* Sancho Panza dice: “Dios que da la llaga, da la medicina” (*El Quijote* II, cap. 19). Así veremos que si aparecen varias heridas, envenenamiento, mordedura, morbo gálico, desmayo, etc. en sus novelas, Cervantes también nos presenta correspondientes formas de acudir al remedio de ellos. Las técnicas curativas se ven en diversos pasajes de las *Novelas ejemplares* como vamos a ver a continuación.

SUDORES

A Cervantes le preocupa más que a nadie la salud, y hace mención de ella en varias narraciones. En *El casamiento engañoso* Cervantes describe no sólo la sífilis sino el tratamiento de ella, tan en uso en aquella época.

Va al hospital Campuzano para que le den “los sudores”, tras lo cual explica:

llegado el tiempo en que se dan los sudores en el Hospital de la Resurrección, me entré en él, donde he tomado cuarenta sudores. Dicen que quedaré sano si me guardo; espada tengo, lo demás, Dios lo remediará.

Lo que sin temor a equivocarse significa que mientras no se pierda el miembro viril se hará uso de él.

Además Berganza había oído hablar a un viejo enfermo de este hospital acerca de

cómo se podía remediar la perdición tan notoria de las mozas vagamundas, que por no servir dan en malas, y tan malas, que pueblan dos veranos todos los hospitales de los perdidos que las siguen: plaga intolerable y que pedía presto y eficaz remedio.

Estos párrafos nos prueban que Cervantes conocía bien los males que trae la prostitución, especialmente la clandestina, y de ahí que entienda que, siendo un mal necesario, debía estar reglamentada y vigilada por personas prudentes, para evitar los grandes males que pueden ser causados en la salud de la gente.

Nos parece que Cervantes adquirió el conocimiento del morbo gálico en su vida de soldado, en las tiendas de los campamentos o en Sevilla.

El uso literario de la sífilis viene muy a propósito como representación de una realidad social del desengaño, y a veces también de una experiencia personal, como en el caso de Francisco Delicado, confesión que no será común en la literatura Española¹³.

MEDICINA DE GITANOS

En *La gitanilla* dos perros han asido una pierna del paje-poeta en el aduar de gitanos. La vieja gitana acudió a curar el herido, y tomó algunos pelos de los perros, los frió en aceite, y lavando primero con vino dos mordeduras que tenía en la pierna izquierda, le puso los pelos con el aceite en ellas, y encima un poco de romero verde mascado; se lo dio muy bien con paños limpios, y le santiguó las heridas¹⁴.

Aquí vemos la sabiduría popular, remedios caseros y hasta la superstición de esa sociedad. Y aun este remedio es válido en la sociedad actual. Enterado bien de la vida de gitanos, Cervantes describió en *El coloquio de los perros* que todas las gitanas son parteras, y ellas llevan ventaja a las españolas:

Todas ellas (gitanas) son parteras, y en esto llevan ventaja a las nuestras, porque sin costa ni adherentes sacan sus partos a luz, y lavan las criaturas con agua fría en naciendo: y desde que nacen hasta que mueren se curten y muestran a sufrir las inclemencias y rigores del cielo.

TRATAMIENTO MÉDICO PARA LA LOCURA

En *El licenciado Vidriera*, Tomás comió el membrillo envenenado, y comenzó a sufrir de pie y de mano. Volvió como atontado y tenía turbados todos los sentidos. Aunque le hicieron los remedios posibles, solo le sanaron la enfermedad del cuerpo. Dos años o poco más duró en esta enfermedad, porque un religioso de la Orden de San Jerónimo, que tenía

¹³ *Ibid.*, pp. 77-115.

¹⁴ Curiosamente el mismo tratamiento médico se empleaba en las áreas rurales de Asia.

gracia y ciencia particular en hacer que los mudos entendiesen y en cierta manera hablasen, y en curar locos, tomó a su cargo de curar a Vidriera movido de caridad, y le curó y sanó, y volvió a su primer juicio, entendimiento y discurso. Es interesante que la locura ha sido curada no por la medicina sino por la caridad de los religiosos.

EL POLVO DE UNICORNIO

En *La española inglesa*, al ser envenenada Isabela se le empezó a hinchar la lengua y la garganta y se pusieron negros sus labios. Y se le enronqueció la voz y se alteró la lucidez de los ojos. Y en consecuencia, ella que guardaba una hermosura milagrosa se convirtió en una fea monstruosa.

Así la reina mandó llamar con prisa a sus médicos, y en tanto que tardaban le hizo dar cantidad de polvos de unicornio, con otros muchos antidotos que los grandes príncipes suelen tener prevenidos para semejantes necesidades. Vinieron los médicos, y esforzaron los remedios y pidieron a la reina hiciese decir a la camarera qué género de veneno le había dado. Con esta noticia los médicos aplicaron tantos remedios con toda eficacia, que con ellos y con la ayuda de Dios quedó Isabela con vida.

Aquí vemos que la descripción médica es muy empírica y razonable, pues los médicos aplicaron remedios enterándose de qué género de veneno le había dado. Aquí vemos que Cervantes conocía la Medicina algo más que de oídas y sus conocimientos de ella eran mucho más sabios que los de los legos.

VINO COMO MEDICINA

En la literatura española el vino se consideraba como medicina. En el *Lazarillo de Tormes*, el ciego lavó las heridas de Lázaro con vino diciéndole que el vino enfermó a Lázaro y le sanaría y daría salud. En *El Quijote* las propiedades curativas del vino son puestas de manifiesto cuando Leonela lava con vino las heridas de Camila, con lo cual está adelantándose a la era de antisepsia.

En *La gitanilla*, ya hemos visto que la vieja gitana lavaba primero con vino las mordeduras del perro, y así el vino se sirvió antisepsia en la vida española.

En *El celoso extremeño* Loaysa aconsejó al negro: “el vino que se bebe con medida jamás fue causa de daño alguno... porque la seca garganta no gruñe ni canta”. Y además dijo: “advertid en no comer cosas flemosas, porque no hacen ningún provecho, sino mucho daño a la voz”.

Desde tiempos antiguos (por la Biblia sabemos que Noé inventó el vino) se han conocido las propiedades médicas del vino. Cervantes lo mencionó en *El Quijote* con mucha frecuencia.

Hipócrates, el padre de la Medicina recomendaba “para extinguir la sed, tomar vino muy frío, y aguado, cercenando la comida y el ejercicio”, y Galeno recomendaba el vino como medicamento y alimento para restaurar rápidamente las fuerzas de aquellos que por enfermedad las hubiesen perdido¹⁵.

ALOPIADO UNGÜENTO

Cervantes cita con frecuencia en *El Quijote* el ungüento empleado desde tiempo inmemorial en medicina para aplicar localmente sobre órganos enfermos o lesiones de la piel diversas sustancias medicinales.

El ungüento es una forma medicinal o preparación medicinal de uso externo a base de ceras, resinas, grasas, de consistencia análoga a la de la manteca, que generalmente se licua por el calor de la piel. Ungüentos muy variados se empleaban en la época de Cervantes como ungüento de altea, ungüento de basilicón, ungüento blanco, ungüento de diaquilón, ungüento egipciaco, ungüento populeon, alopiado ungüento, etc.¹⁶. Todo esto se halla esparcido por las obras de Cervantes.

En *El celoso extremeño* Loaysa traía el ungüento para untarse en los pulsos y las sienas que causaba un sueño profundo, sin que se pudiese despertar a Carrizales en dos días. Así con el opiado ungüento comenzó a dar el viejo Carrizales tan grandes ronquidos.

En *El coloquio de los perros*, el ungüento con que las brujas untan es compuesto de jugos de hierbas en todo extremo frío. Y las unturas son tan frías que las privan de todos los sentidos en untándose con ellas y quedan tendidas y desnudas en el suelo. Cañizares untándose se tendió en el suelo como muerta. Algunos la tomaron el pulso y vieron que le tenía, y que no era muerta, por donde se dieron a entender que estaba en éxtasis y arrobada, de puro buena.

Francisco Martínez y González insistió en su investigación *Cervantes en medicina*: “Estos párrafos nos presentan un verdadero y perfecto estudio clínico de una histérica, de una neurótica, que cae, por autosugestión, bien en catalepsia, bien en sonambulismo con los ojos cerrados y sin que recuerde lo que le ha ocurrido durante su sueño”¹⁷.

¹⁵ J. M. REVERTE COMA, *op. cit.*, pp. 196-197.

¹⁶ Cf. *ibid.*

¹⁷ F. MARTÍNEZ Y GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 37-39.

VINAGRE

En *El celoso extremeño* Loaysa traía untados los pulsos y las sienas con el unguento que causaba un sueño profundo, sin que se pudiese despertar la persona en dos días. Así con el alopiado unguento comenzó a dar el viejo Carrizales tan grandes ronquidos. Aquí Cervantes nos da el tratamiento médico de esta manera: “si se lavase con vinagre todas las partes que se untan, podría despertarse de un sueño”. Así el vinagre sirve de antídoto o contraveneno para el alopiado unguento.

AYUNO

Cervantes ha elogiado mucho el ayuno para mejorar la salud. En *El coloquio de los perros*, al referirse Berganza a lo que decía el loco arbitrista: “Haz de pedir en Cortes que todos los vasallos de Su Majestad, desde edad de catorce a sesenta años, sean obligados a ayunar una vez en el mes a pan y agua: esto antes sería provecho que dado a los ayunantes, porque con el ayuno agradarían al cielo y servirán a su Rey; y tal podría ayunar que le fuese conveniente para su salud”.

Cervantes no fue nunca gordo, pero conoció a quienes eran gordos y supo de sus reacciones que traslada a su novela, y sintió compasión por ellos pues no se cansa de dar consejos a todo lo largo del *Quijote* para prevenir la gordura¹⁸.

COMIDAS PARA LA BUENA MEMORIA Y SALUD

En el *Casamiento engañoso* el señor Alférez decía: “yo estaba tan atento y tenía delicado el juicio, delicada, sutil y desocupada la memoria merced a las muchas pasas y almendras que había comido”.

Y el licenciado Peralta aconsejó al enfermo Campuzano: “si la convalecencia lo sufre, unas lonjas de jamón de Rute nos harán la salva”.

Son más abundantes los conocimientos médicos de Cervantes en *El Quijote* que en *Las novelas ejemplares*¹⁹.

CONCLUSIÓN

Hemos llegado al final de este trabajo, y creemos haber demostrado que Cervantes poseyó grandes conocimientos médicos para escribir su obra universal. En las descripciones y observaciones de Cervantes en las *Novelas ejemplares* podemos hallar varias enfermedades, heridas y sus síntomas, y al mismo tiempo podemos encontrar los tratamientos médicos.

¹⁸ J. M. REVERTE COMA, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁹ F. MARTÍNEZ Y GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 29.

Cervantes no hizo estudios de Medicina en ninguna de las universidades de aquel tiempo. Sin embargo, al leer las novelas cervantinas vemos que el escritor tenía ideas más que generales sobre Medicina, y conocía la Medicina algo más que de oídas, y sus conocimientos de ella eran más profundos que los que pudiera tener en aquel entonces una persona muy culta y muy ilustrada.

Nos parece que Cervantes debió aprender mucho de los conocimientos médicos en la gran escuela del mundo como soldado de Lepanto, como cautivo en Argel, como fiel y prudente observador y pintor realista de las costumbres de su época. Y no fue poco lo que aprendió en los libros, especialmente, en las obras clásicas de Medicina de famosos autores españoles. Se puede pensar también que el tema médico tiene algo que ver con la profesión de Rodrigo de Cervantes, padre de Miguel de Cervantes.

Así podemos ver en el trabajo cuan amplios son los conocimientos de Cervantes en materia de observación médica, clínica y psicológica. Además hemos visto cuan extenso era el bagaje en materia médica curativa en el mundo literario cervantino. Sin embargo, es evidente que en las *Novelas ejemplares* no eran cosas frecuentes la medicina milagrera y la superstición de aquella sociedad.

PARK CHUL

*Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros,
Seúl, Corea*

DISCRECIÓN Y SIMULACIÓN COMO PRÁCTICAS DE REPRESENTACIÓN EN *EL CELOSO EXTREMEÑO*

Que “seas bien acostumbrado, y tengas trato, y conversación apacible y agradable”: eso era lo que el autor del *Galateo español* advertía a su hermano para que fuera “bien quisto y amado de las gentes”¹. Era la voz de aquél que, además de traducir del *Galateo* italiano las orientaciones fundamentales para la vida, había acumulado una experiencia consistente a lo largo de su existencia y trataba ahora de ofrecer unas cuantas instrucciones a su hermano menor para que, en momentos oportunos, supiera “dejar lo malo y elegir lo bueno”. Los consejos del autor comprendían tanto acciones prácticas y corrientes de la vida cotidiana como aspectos más refinados, que suponían actitudes razonadas para lograr una buena convivencia en el ámbito de la vida social.

Junto a Gracián Dantisco, otros como Erasmo, Castiglione, Della Casa, y años después, Baltazar Gracián, se dedicaron a elaborar normas de conducta que en los siglos XVI y XVII pasaron a contar con parámetros más definidos y, a la vez, más calculados. De cierta forma, se buscaba organizar la vida de corte a partir de la regulación de las actitudes individuales, por medio de unos cuantos tratados acerca de las relaciones sociales. Por parte de los tratadistas existía un empeño en una cierta acción educativa de sentido amplio que incluía, además de nociones sobre los buenos modales, la racionalización de las acciones, la disimulación, la contención de los gestos y de las palabras, el aprendizaje de los rituales cortesanos; en fin, todo un conjunto de profundas transformaciones en la vida afectiva que, sin duda, producirían cambios radicales en la estructura de la personalidad. En otros términos, se trataba de la vida en la sociedad de corte que encontraba su auto-representación en la fabricación de una imagen capaz de disimular gestos, aparentar amistad con enemigos, enmascarar pasiones y hasta actuar en contra de los propios sentimientos. Como refiere Chartier, en estos tiempos se introduce una nueva economía emocional que requiere la racionalidad en los intercambios sociales².

¹ GRACIÁN GANTISCO, *Galateo español*, Ediciones Atlas, Madrid, 1943.

² Dice ROGER CHARTIER: “De todas las evoluciones culturales europeas entre fines de la Edad Media y los albores del siglo XIX, la más fundamental es la que modifica lenta pero profundamente las estructuras mismas de la personalidad

Dentro de una red de actitudes esperadas de un cortesano ejemplar, quizás algunas de las cualidades más apreciadas en ese contexto eran la *discreción* y la *prudencia* como si fueran el blanco que se buscaba alcanzar a lo largo de la vida humana o, por lo menos, como si fueran actitudes que enmarcasen un perfeccionamiento personal que indudablemente podría resultar en beneficio para la vida dentro del “cuerpo social”. En la obra de Cervantes, en innumerables momentos, aparecen personajes que merecen por parte del narrador la calificación de *discretos* o *prudentes*, o entonces, que se enfrentan con situaciones en las cuales la acción se desarrolla dentro de los parámetros de la *discreción*. El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia que trata de analizar en la obra cervantina, más específicamente en el *Quijote* y en las *Novelas ejemplares*, las prácticas de representación a partir de los códigos de conducta propios de los siglos XVI y XVII.

Antes de considerar estas prácticas en *El celoso extremeño*, es importante precisar algunos conceptos. Ya en la concepción del *cortesano* dibujada por Castiglione, la *discreción* aparece como calidad deseada. Sin embargo, la formulación más completa y redondeada se presenta, sin duda, en

de los individuos. En la larga duración, con grandes diferencias según los medios sociales, se introduce una economía emocional distinta de la de los hombres del medioevo, que aporta conductas y pensamientos inéditos... Con diferencias según los lugares y los medios, no sin contradicciones ni retrocesos, entre los siglos XVI y XVIII emerge una nueva estructura de la personalidad. Varios rasgos la caracterizan: un control más estricto de las pulsiones y de las emociones, el rechazo de las promiscuidades, la sustracción de las funciones naturales a la mirada de los otros, el fortalecimiento de la sensación de turbación y de las exigencias del pudor. La razón fundamental de tamaña transformación, muy lenta y sin rupturas brutales, no tiene, sin lugar a dudas, nada de específicamente francés. En toda Europa occidental, en efecto, el aumento de las interdependencias entre los individuos, obligados al intercambio por la diferenciación de las funciones sociales, es lo que produce la necesaria interiorización de las reglas y de las prohibiciones gracias a las cuales la vida en sociedad puede ser menos áspera, menos brutal: « a medida que se diferencia el tejido social, el mecanismo sociogenético del autocontrol psíquico evoluciona igualmente hacia una diferenciación, una universalidad y una estabilidad más grandes»... La racionalidad cortesana propone, en efecto, la modalidad más radical y exigente de la transformación de la afectividad, y esto, por el hecho mismo de las especificidades de la configuración social que, a la vez, modela y requiere una racionalidad tal” (“Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia”, en ISABEL MORANT DEUSA, ed., *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Fundación Cañada Blanch, Valencia, 1998, pp. 61-72).

Gracián que hace coincidir muchas veces el *discreto* con el *prudente*³. La *discreción* se apoya, entre otras cosas, en la idea de que la vida social exige saber producir apariencias adecuadas. O sea, el hombre *discreto* es aquel que tiene una inteligencia capaz de crear una acción calculada e indirecta, disimulada y prudente. Además del dominio sobre las propias emociones, el autocontrol supone incluso la observación del otro como forma de orientar la vida social para los fines que se busca alcanzar. Así, el arte de observar a los demás pasa a ser una práctica propia de la aristocracia de corte que, con objetivos bastante específicos y determinados, se empeña en manejar a los otros según sus propios intereses. Se trata, en otros términos, de la introducción racional de un cierto teatro en la vida cotidiana con el objeto de evitar la expresión más directa de los deseos, y de introducir la diplomacia como condición para las buenas relaciones sociales. Una especie de política del espíritu —si se puede decir de este modo— que controla y organiza la vida social, de la misma manera que ejercita el autocontrol de las pasiones, capaz de dominar los propios humores⁴. En otros términos, se puede afirmar que el *discreto* es aquel que utiliza la representación para alcanzar determinados fines. Como dice Hansen, la *discreción* es “una categoría intelectual, caracterizada axialmente por el juicio o por la prudencia, lo que hace que la acción

³ Sobre los tratados que circularon entre los siglos XVI y XVII, véase los trabajos de MERCEDES BLANCO: “Les discours sur le savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or”, en A. MONTANDON (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines-Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1994, pp. 111-149 y “L’autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or”, en A. MONTANDON (dir.), *Etiquette et politesse*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines-Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Clermont-Ferrand, 1992, pp. 91-124. Sobre la proximidad de los conceptos de *discreción* y *prudencia*, dice JOSÉ ENRIQUE LAPLANA: “Se pone así de manifiesto la imposibilidad de separar tajantemente el arte de discreción del arte de prudencia, distintas, pues Gracián les dedicó sendos tratados, pero complementarias, ya que tan inconcebible monstruo resulta un discreto imprudente como un prudente indiscreto”, “El Discreto”, en AURORA EGIDO y MARÍA CARMEN MARÍN (coords.), *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Gobierno de Aragón-Institución “Fernando El Católico”, Zaragoza, 2001, p. 62.

⁴ Véase de AURORA EGIDO, “Introducción” a *El discreto* de Baltasar Gracián, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 7-134

sea políticamente adecuada a las circunstancias”⁵. El *discreto* sabe dominar la “técnica de la imagen” y dispone del discernimiento necesario para producir apariencias adecuadas.

Lo que se opone a la *discreción* es la *vulgaridad* pero es importante tener en cuenta que tanto una como la otra carecen de “sustanciación empírica”. En este caso lo que interesa es no olvidar que ser *vulgar* no depende forzosamente de la clase social, es decir, se puede encontrar el tipo *vulgar* tanto junto a los hombres del pueblo como en la más refinada aristocracia. Como dice Gracián, tratando de definir el *vulgar*: “¿Qué piensas tú?... ¿Que en yendo uno en litera, ya por eso es sabio, en yendo vestido es entendido? Tan vulgares hay algunos y tan ignorantes como sus mismos lacayos”⁶. Sin embargo, si el *discreto* circula en un campo definido pero a la vez variado, el tipo *vulgar*, en contrapartida, presenta una multiplicidad de formas que no llegan a constituir una unidad. Lo que sí se encuentra en el *vulgar*, como dice Hansen, es un “gusto confuso, sin razón y sin juicio” que se deja llevar “exclusivamente por las apariencias sensibles de las cosas” y de las circunstancias⁷.

Si el *discreto* se caracteriza por una habilidad especial en calcular la acción y lograr los efectos deseados, sería posible pensar que la *discreción* supone fingimiento o falsedad, lo que seguramente no sería buena cosa. Sin embargo, dentro de los parámetros de la política católica de la contrarreforma, había espacio para esta actitud discreta que, si por un lado era disimulada, indirecta u oculta, por el otro se situaba en el campo de las cualidades morales deseadas. En otros términos, si la *discreción* supone la *disimulación* es importante tener en cuenta que “la *disimulación* es la técnica básica de ocultar o posponer la verdad, pero no de producir la mentira”⁸. Se reconocía que la condición humana era por sí sola

⁵ Dice JOÃO ADOLFO HANSEN: “Discreto é o que sabe produzir a representação adequada de “honra”, evitando com ela a murmuração vulgar, pois com a representação adequada se mantém intacta a reputação da posição que aparece formalizada nos signos” (“O Discreto”, en *Libertinos e libertários*, org. Aduato Novaes, MINC-FUNARTE-Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 95). Véase también de JOÃO ADOLFO HANSEN y ALCIR PÉCORA, “Letras seiscentistas na Bahia” (texto inédito).

⁶ “Plaza del populacho y corral del vulgo”, en *El Criticón*, II, Crisi Quinta, en *Obras completas*, introd. de Aurora Egido, ed. L. Sánchez Lailla, Espasa-Calpe, Madrid, 2001, p. 1113.

⁷ JOÃO ADOLFO HANSEN y ALCIR PÉCORA, “Letras seiscentistas na Bahia”, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

imperfecta y muchas veces, para lograr determinados fines honestos y moralmente reconocidos hacía falta engendrar determinadas situaciones. La *disimulación honesta* fue formulada, especialmente, por Torquato Accetto (1641) que encontraba en esta actitud la posibilidad de alcanzar ciertos objetivos, teniendo que producir apariencias⁹. La contrapartida de la *disimulación honesta* es la *simulación*: esta sí se encierra en el campo moralmente rechazado por los principios de la contrarreforma toda vez que es pura falsedad o, en otros términos, finge tener lo que en verdad no tiene. Dice Accetto, estableciendo un paralelismo: “se simula lo que no es; se disimula lo que es”. O, en otras palabras, se podría afirmar que la *disimulación honesta* encubre una verdad mientras que la *simulación* exhibe una mentira.

Teniendo en cuenta este conjunto de conceptos se puede decir que, por un lado, hay cierta complementariedad entre la *discreción* y la *disimulación honesta*: ambas correspondían a ideales propios de la sociedad de corte y por lo tanto formaban parte de las prácticas que orientaban la buena convivencia social. Por otro lado, la *vulgaridad* y la *simulación* representaban los reversos de estas prácticas propias del hombre, que no se orientan por los principios y valores de esta misma sociedad y que no dominan sus referenciales.

Esta presentación pretende verificar hasta qué punto estas prácticas intervienen en las acciones de los personajes de *El celoso extremeño*. La novela, como se sabe, se desarrolla en espacios extremados que cuentan o con la amplitud oceánica y solitaria del viaje de Carrizales a las Indias y su consecuente revisión más íntima acerca de las sendas que había construido para su vida, o con el cierre conventual de su fortaleza que da las espaldas al mundo exterior y crea un espacio seudo controlado de convivencia social entre Leonora y las criadas. Hay una economía de personajes y una concentración de la acción en Loaysa que es el antagonista de Carrizales y cuenta con la ayuda de Luis, las criadas y la propia Leonora. En este caso, tanto el protagonista como el antagonista al final del relato parece que se funden en un mismo carácter, concluyendo en una acción similar a la que originó la narración como si entre

⁹ Véase de TORQUATO ACCETTO, *Da dissimulação honesta*, apes. Alcir Pécora, trad. Edmir Missio, Martins Fontes, São Paulo, 2001. Dice A. Pécora en la Presentación: “podemos definir a ‘dissimulação honesta’ como uma regra de medir ou buscar o verdadeiro numa situação em que a verdade é sempre indireta e construída a partir de situações públicas embaraçosas ou confusas, pois resultantes de um estado de coisas em que as virtudes nunca aparecem sós, e os vícios misturam-se, melifluos, aos mecanismos da razão” (p. xxi).

Loaysa y Carrizales existiera una circularidad de destinos. Se trata de una novela que, entre otras cosas, investiga en profundidad la psicología de los personajes concentrados en un perímetro limitado y que viven situaciones extremas de patología psicológica motivadas, sobre todo, por los celos, el poder y la seducción.

No se trata, en el momento, de adentrarse en el psiquismo de los personajes o de analizar los contenidos simbólicos presentes en múltiples detalles narrativos, sino de considerar la acción de algunos de ellos a partir de las categorías que rigen la conducta en la vida social durante los siglos XVI y XVII. Es decir, en lugar de la verticalidad que investiga las motivaciones individuales y subjetivas, se opta, ahora, por la horizontalidad que organiza las relaciones sociales confundidas con contenidos de carácter ético.

Es curioso observar cómo, a lo largo de todo el relato, el adjetivo *discreto* aparece nada más que tres veces. Adjetivo que es tan recurrente en otros momentos de la obra cervantina. En una de las oportunidades el narrador se dirige al lector y hace una llamada a su *discreción*, pero este momento será abordado más adelante. En las otras dos veces, la primera referencia a la *discreción* parte de una de las criadas de la casa, entusiasmada con las palabras de Marialonso, que pese a las condiciones impuestas y a las juras solicitadas al joven músico, abre espacio para que ingrese Loaysa en la fortaleza. En este momento la criada considera a la aya como “persona discreta y que está en las cosas como se debe”¹⁰. La segunda vez que aparece el adjetivo es el propio narrador quien lo enuncia, al relatar la concesión que hace Leonora para la entrada del *virote*, dice: “Leonora se engañó y Leonora se perdió, dando en tierra con todas las prevenciones del discreto Carrizales, que dormía el sueño de la muerte de su honra” (p. 361). Es decir, la primera vez, la calificación parte de una doncella que no tiene el suficiente discernimiento para identificar, efectivamente, una acción *discreta* y atribuye a Marialonso una calidad que no le pertenece. Se trata en verdad de un personaje que encarna el tipo *vulgar* y, por lo tanto, no dispone de la capacidad para evaluar con algún criterio la situación y, equivocadamente, gracias a su *vulgaridad* encuentra *discreción* donde no existe. En el segundo caso, la adjetivación atribuida a Carrizales por el narrador parece referirse a todos los esfuerzos exagerados del personaje para controlar la vida de Leonora y de todos los que están encerrados en su fortaleza y, pese a su

¹⁰ MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed., pról. y notas de Jorge García López, Crítica, Barcelona, 2001, p. 354.

acción *discreta*, la sagacidad de Loaysa suplanta sus dominios. Exceptuando estos dos momentos, la *discreción* no vuelve a aparecer en la novela ni explícitamente ni tampoco implícitamente, una vez que el tipo *discreto* no pertenece al mundo de *El celoso extremeño*.

Está ausente la *discreción* pero está presente lo que sería su contrapartida, es decir, la *vulgaridad*. Los personajes que pueblan la fortaleza de Carrizales son esencialmente *vulgares* y es fundamental tener en cuenta que este atributo no tiene relación directa con la condición social, sino con el modo de considerar la situación que se les presenta. La visión de Luis —el negro que abre la primera puerta a Loaysa—, de la señora, y de las demás criadas que viven muros adentro, es limitada e incapaz de cualquier tipo de discernimiento. Todos ellos, incluso Leonora considerada por el narrador como “ignorante”, se dejan llevar exclusivamente por las apariencias sensibles de las circunstancias e ingenuamente son vulnerables a los sonidos musicales del joven seductor. Las restricciones absolutas hacia el mundo exterior que les impone Carrizales a todos los de la casa son proporcionales a la eficiencia de estos placeres inmediatos que les ofrece Loaysa, ya sea por el estímulo de las sensaciones producidas por la guitarra y la voz o por el vino que entorpece el entendimiento. El placer que despierta en todos ellos la presencia de un “extranjero” dentro de esta vida monacal les impide enjuiciar, debidamente, las reales intenciones de Loaysa. La propia Leonora, incapaz de cualquier discernimiento y revelando la *vulgaridad* de su opinión, después del seudo juramento de Loaysa lleno de ironías y comicidad, dice: “Pues si ha jurado... asido le tenemos. ¡Oh, qué avisada que anduve en hacelle que jurase!” (p. 356).

La única excepción entre todos los de la casa es Guiomar que no cree en las juras del joven músico y desconfía de los posteriores desdoblamientos de su ingreso puertas adentro. Dice Guiomar: “Por mí, más que nunca jura... que aunque más jura, si acá estás, todo olvida”(p. 354). Y si ella es una excepción en medio a tanta *vulgaridad*, sin la menor duda será excluida de la reunión con Loaysa y, consecuentemente, no podrá disfrutar de los placeres provocados por la música y de todas las transgresiones que experimentan. Según determina Leonora, la criada no entrará en la sala donde están todos porque es encargada de hacer las veces de guardia, por si acaso se despierta Carrizales. Además de darse cuenta de todo lo que está sucediendo y de poder enjuiciar la situación debidamente, Guiomar, también, constata el prejuicio de Leonora con relación a su negritud: “¡Yo, negra, quedo, blancas van; Dios perdone a todas!” (p. 356).

En contrapartida, la actuación de Loaysa no lo sitúa en el ámbito de la *vulgaridad*. El *virote* no se deja llevar por las apariencias sensibles de las cosas, al contrario, su acción es calculada paso a paso y, por lo tanto, no brota de los afectos sino de la razón. Sus relaciones sociales se basan en la técnica del teatro y todos los disfraces que utiliza, así como los recursos que maneja, son encaminados hacia el objetivo único que es adentrarse en la fortaleza y acercarse a Leonora. Sabe discernir perfectamente lo que puede agrandar a unos y a otros, y es capaz de construir su imagen según sus propios intereses. Aunque disponga de la racionalidad propia de los *discretos*, la acción de Loaysa se sitúa en el lado opuesto, es decir, en el ámbito de la *simulación*. No se trata de encubrir una verdad, sino de producir una mentira: *simular* que se está al servicio de la música y de la diversión de la gente, cuando en verdad su intención es adentrarse en la fortaleza y acercarse a esta joven esposa que lleva una vida ocultada. Loaysa simula honestidad, finge lo que no es, calcula todas las etapas de su hazaña; en fin, actúa como si estuviera en una escena teatral que supone progresiones en la acción y cambios de figurín: de “pobre mendigante”, cojo y estropeado, se transforma en joven de “gentil disposición” y de tan “buen parecer” que las mujeres de la casa lo miraban como si fuera a un “ángel”. Todo es “industria” como él mismo revela a Luis, después que éste ya le abrió algunas puertas y que lo introdujo en el espacio interno de la casa de Carrizales. Entre todos los que frecuentan esta morada, quizás la peor sea Marialonso que ni siquiera se encaja en el tipo *simulador* en la medida en que lo que quiere es, exclusivamente, sacar provecho de la situación aunque sea para negociar la propia honra de Leonora.

Así Carrizales creó su mundo estructurado bajo normas rígidas y, a la vez, totalmente vulnerables a la transgresión. Un control absoluto que pronto se convierte en descontrol. El mundo cerrado de la fortaleza del “celoso extremeño” pertenece, al fin y al cabo, al bajo mundo apartado, por lo tanto, del ideal de vida social palaciega propuesto por Castiglione donde era fundamental el dominio de determinadas cualidades de *carácter*, entre ellas, “el ejercicio de las virtudes políticas e intelectuales como la *prudencia* y la *discreción*”¹¹. En la fortaleza no hay virtudes configuradas: se trata de un espacio idealizado por un *carácter* enfermizo que, raramente, tiene voz y que cuando actúa todo se realiza intramuros.

¹¹ ALCIR PÉCORA, “A cena da perfeição”, en *Máquina de géneros*, Edusp, São Paulo, 2001, p. 72.

En el horizonte de Carrizales y de su noviciado la acción se desarrolla en el ámbito de la *vulgaridad*, sometida a los designios de las prácticas de la *simulación*. En contrapartida, en el horizonte del narrador, el modo de narrar parece seguir otros senderos bastante distintos. Si la *discreción* no está presente en el nivel del enunciado, se puede decir que en el plano de la enunciación el narrador sí es *discreto*, y por lo tanto virtuoso, al mismo tiempo que espera que su lector lo acompañe *discretamente*. El narrador dirigiéndose, directamente, al lector en el momento en que Carrizales ya tiene su monasterio en marcha, con Leonora y las criadas entretenidas con dulces, muñecas y caricias, dice lo siguiente: “Dígame ahora el que se tuviere por más *discreto* y recatado qué más prevenciones para su seguridad podía haber hecho el anciano Felipo...” (p. 335).

La narración es conducida de un modo que introduce al lector en las acciones e intenciones de Loaysa que poco a poco van esparciéndose por los interiores de la fortaleza. El narrador invita a su lector a reflexionar sobre los pasos del relato, como cuando dice:

Bueno fuera en esta sazón preguntar a Carrizales, a no saber que dormía, que adónde estaban sus advertidos recatos, sus recelos, sus advertimientos, sus persuasiones, los altos muros de su casa, el no haber entrado en ella, ni aun en sombra, alguien que tuviese nombre de varón... Pero ya queda dicho que no habría para qué preguntársele, porque dormía más de aquello que fuera menester (pp. 361-362).

Sin embargo, el punto fundamental —si se hizo efectivo o no el adulterio— no queda del todo aclarado. La idea de que “él (Loaysa) se cansó en balde, y ella (Leonora) quedó vencedora, y entrambos dormidos” se da al mismo tiempo en que el narrador afirma que llegado el día estaban “los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus brazos” disemina la ambigüedad en torno de lo que pasó, efectivamente, entre los dos. La ambigüedad también surge entre Carrizales y Loaysa en cuanto a la responsabilidad de los actos porque además de opositores, en algunos momentos, parece que se confunden los papeles de agresor y víctima. Carrizales, que en principio es víctima, desarrolla una autocrítica tan severa que acaba asumiendo para sí toda la culpa de lo ocurrido. Por otro lado, la similitud entre él y el *virote*, ya sea por una historia de vida semejante o por el adjetivo “extremeño” y “extremado” repartido entre los dos, produce una cierta imprecisión en torno a ellos como si fuera imposible que solamente uno cargase la culpa moral de toda la acción del supuesto adulterio. La agudeza que organiza la narración acaba por producir que los dos compartan las responsabilidades por la

acción, de modo que la simple lectura moralizante no encuentra espacio para instalarse. Es curioso observar que con relación a la versión de Porras de la Cámara, los cambios más significativos se encuentran, exactamente, en la parte final del texto donde Cervantes pasa a introducir una ambigüedad en torno a los tres personajes. Después de indicar los destinos de cada uno, es decir, la enfermedad de Carrizales seguida del testamento y la muerte, los desmayos de Leonora, sus llantos vanos y su ingreso en el convento y la partida de Loaysa, “casi corrido”, a las Indias, aparecen las palabras finales del narrador, a quien abandona la tercera persona y el punto de vista objetivo y asume, ahora, la primera persona como aquel que observó atentamente la narración y, en este momento, se dirige explícitamente al lector. Primero, el narrador arriesga unos pseudo consejos como si la posible moraleja que reserva la novela se resumiese a unas cuantas acciones periféricas y superficiales, fruto de los celos extremados de Carrizales, que antecedieron el supuesto adulterio:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre, y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y todas blancas y luengas (pp. 368-369).

Si antes el narrador había repartido la culpabilidad entre Carrizales y Loaysa, creado una ambigüedad en torno al agresor y la víctima, ahora es el momento de sugerir que, también, Leonora carga alguna culpa, aunque no se diga explícitamente nada en ese sentido:

Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en desculpase y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso, pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa (p. 369).

Este interrogante acerca del comportamiento un tanto incierto y ambiguo de Leonora, aparentemente, podría significar un narrador inseguro que no logró entender completamente una historia, pero, en el fondo, parece tratarse de una sospecha propia de aquel que observó atentamente todos los detalles de la narración. El narrador, en este momento, revela toda su *discreción* por medio de una mirada perspicaz y una capacidad particular para penetrar en la historia y en las conexiones entre los personajes. Se trata de la voz propia de quienes se expresan de

modo indirecto y disimulado y que sin afirmar nada, dicen mucho. En este espacio de *simulaciones* y *vulgaridades* que transitan los personajes de *El celoso extremeño*, el único *discreto* es el narrador que, preguntando, sugiere y sugiriendo, siembra en el lector una duda esencial acerca del sentido de la historia. Duda que lleva al lector a desplazar los ojos desde las últimas líneas del texto para las primeras, con la idea de que, a lo mejor, se le escapó a lo largo de la lectura algún detalle esencial de la historia, y que, probablemente, sólo una lectura *discreta* podrá elucidar su verdadero sentido. Una duda que tanto tiene que ver con lo que se cuenta como con el modo de contar, que dice tanto respecto a una cuestión ética como a una solución estética perfeccionada por la pluma de la escritura cervantina.

MARIA AUGUSTA COSTA VIEIRA

Universidade de São Paulo

LA RELACIÓN DE MILAGRO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII: ¿UN MICRO GÉNERO?

España, en los siglos XVI y XVII, es indudablemente un espacio particularmente favorable a la proliferación de relatos milagrosos. Cuenta entre los países cristianos de mayor dinamismo en cuanto a frecuencia de apariciones (sobre todo mariales) y edificación de nuevos santuarios en los siglos XIV, XV, XVI¹. Y, como lo sabemos, quien dice santuario nuevo dice también intercesor nuevo, culto nuevo, lo que significa a continuación, y para muchos años, milagros nuevos. España es también, con los estados italianos, el país que más sanctificaciones obtiene del Papado durante los siglos XVI y XVII; las candidaturas a la santidad se tienen que apoyar, claro está, en su respectivo lote de milagros. En el período post conciliar, la Iglesia española, en perfecta adecuación con los decretos del Concilio de Trento y su catolicismo militante, reafirma la validez del culto de los santos y de las reliquias al mismo tiempo que intenta controlar las prácticas supersticiosas: las relaciones de milagros pasan a ocupar, por lo tanto, un papel esencial en el sistema de la pedagogía tridentina. A todos estos elementos histórico-religiosos, hay que añadir el hecho de que la monarquía española quiere asegurar una amplia difusión a un discurso que articula hegemonía española e imperialismo católico, y que para lograr este propósito da la mayor publicidad a todo hecho prodigioso —milagros de santos hispanos, victorias sorprendentes o milagrosas de las armas españolas— que pueda leerse como manifestación favorable de la voluntad divina.

No tiene que sorprender pues, en tal contexto, el verdadero fenómeno de inflación que caracteriza la literatura milagrosa en los siglos XVI y XVII. Porque se trata efectivamente de un proceso de multiplicación, con formas, soportes y estatutos diversos, de textos dedicados a una materia única con realizaciones múltiples: la materia milagrosa. Ilustran esta dinámica la abundante producción hagiográfica del tiempo y el proceso constante de reelaboración y reedición de los llamados *Flos sanctorum*, pero también la continuidad de las empresas de recopilación que se llevan a cabo en los grandes santuarios, produciendo estas empresas

¹ WILLIAM. A. CHRISTIAN, *Apariciones en Castilla y Cataluña. (Siglos XIV-XVI)*, Nerea, Madrid, 1990. Primera edición, *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton University Press, 1981.

importantes colecciones manuscritas de milagros que, en la mayoría de los casos, empiezan a publicarse bajo forma de antologías impresas precisamente a partir del siglo XVI²; la ilustran también, y de manera quizás más llamativa aún, el aumento constante, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, de la publicación de pliegos sueltos³ que popularizan los milagros, como lo hacen con los “sucesos portentosos” y otras “maravillas”⁴.

Este conjunto variopinto de textos parece a primera vista encontrar su coherencia en un tema común: el milagro. Parece incluso que tal definición temática de los textos se ha transformado en una definición genérica, y esto desde la Edad Media. En esta perspectiva, se ha llegado a decir que, en el marco de la literatura cristiana, y más precisamente de la literatura hagiográfica, las relaciones de milagro evolucionan a lo largo de la Edad Media hasta plasmarse en un género que encuentra bastante rápidamente su forma y su función⁵. De hecho, el propio San Agustín ya por el siglo V había recogido de manera muy breve veinte hechos milagrosos⁶; el Papa Gregorio Magno, en el siglo VI, formaliza este tipo de relatos al integrarlos de manera sistematizada en su *De vita et miraculis Patrum italicorum* como complemento obligado de la vida de los santos; Grégoire de Tours, en el siglo siguiente, hace lo mismo en su libro de *Virtutis sancti Martini et sancti Juliani*. Con el paso del tiempo, estos relatos

² WILLIAM. A. CHRISTIAN, *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Nerea, Madrid, 1991, pp. 322-325, y *Libro de los milagros de la Virgen de Orito*, eds. A. Erkorea, W. Christian y J. Fernández, Santuario de Nuestra Señora de Orito, Alicante, 1998, pp. 35-44.

³ Sobre la multiplicación de los pliegos sueltos de milagros a partir de finales del XVI, véase en particular RAFAEL CARRASCO, “Milagrero siglo XVII”, *Estudios de Historia Social*, 1986, núms. 37/38, pp. 401-422; AUGUSTIN REDONDO, “Les relations de sucesos dans l’Espagne du Siècle d’Or: un moyen privilégié de transmission culturelle”, *Les médiations culturelles*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1989, pp. 56-68; PATRICK BÉGRAND, *Signes et châtements, monstres et merveilles. Stratégies discursives dans les “relaciones de milagros” publiées en Espagne au XVII^e siècle*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon, 2004.

⁴ Sobre el cruce de lo *portentoso* con lo *milagroso*, AUGUSTIN REDONDO, “Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII”, *Las “relaciones de sucesos” (canards) en Espagne (1500-1750). Actes du premier colloque international (Alcalá de Henares, 8, 9 et 10 juin 1995)*, Publications de la Sorbonne-Universidad de Alcalá, Paris-Alcalá de Henares, 1996.

⁵ XAVIER GALMICHE, *Le récit de miracle. Oublier Augustin*, Desclée de Brouwer, Paris, 1992.

⁶ SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, XXII, VIII.

milagrosos adquieren cada vez más peso e importancia en la producción hagiográfica: son en realidad el centro de los primeros martirologios y hagiografías; constituyen, en cierta manera, sus núcleos narrativos y doctrinales. Lo que explica que poco a poco los relatos de milagros se vayan autonomizando e institucionalizando, por decirlo de alguna forma; están destinados a lecturas públicas durante los oficios religiosos, o después de ellos, razón por la cual los van recopilando eclesiásticos curiosos—primero en latín, y luego también en lenguas vernáculas— para elaborar antologías manuscritas; con el tiempo, tales antologías se multiplican.

En 1215, el IV Concilio Lateranense, al impulsar la catequización del pueblo, proporciona una nueva dinámica y nuevos terrenos de acción a la literatura milagrosa en lengua vulgar: el siglo XIII será, en particular, la gran centuria de las colecciones de “Milagros de la Virgen”: la del anglonormando Adgar, la de Gautier de Coinci en Francia—*Miracles de Notre Dame*— y en España las de Alfonso X—*las Cantigas de Santa María*— y de Berceo—*Milagros de Nuestra Señora*. Este gran florecimiento no es más que la confirmación de una evolución lograda: la palabra *Miracula* ha pasado a designar este tipo de libros que recogen varios relatos de milagros obrados por uno o varios santos, instaurándose una perfecta coherencia, incluso una perfecta equivalencia, entre el título y la materia; dicho de otra forma, parece ser que la palabra *miracula* designe un género.

Ahí empiezan las interrogaciones que me preocupan en este trabajo, que no pretende ser otra cosa que un *work in progress*, una introducción para una encuesta más amplia, y cuyo objetivo es sencillamente formular interrogaciones, y resolverlas de inmediato. ¿Se puede efectivamente considerar las *Miracula* como un género, en tal caso cuáles son sus rasgos definitorios? ¿Cuál es la validez de la noción en una perspectiva diacrónica? En otras palabras: ¿sigue válida esta supuesta etiqueta genérica en los siglos XVI y XVII? ¿Y finalmente, cuáles serían los criterios comunes que permitirían descifrar textos al mismo tiempo tan fraternales y tan diferentes como los relatos milagrosos que son parte de la tradición hagiográfica—*Flos sanctorum*, los que son el producto de recopilaciones contemporáneas en los monasterios, y otros finalmente que se difunden fuera del ámbito clerical bajo forma de *pliegos sueltos*?

No es mi propósito entrar en una polémica sobre la noción de género, y me limitaré a abordar rápidamente algunas claves teóricas. Es bien sabido que para la teoría literaria, mejor dicho para los formalismos que dominaron en el siglo XX, entre los cuales la estética de Croce, los

formalistas rusos y la teoría estructuralista, los géneros literarios no tienen pertinencia: sólo cuentan los textos y la literalidad —en francés, *littérarité*; a pesar de estas posturas que se pretendían definitivas, desde los años setenta, los estudios literarios han recuperado la noción de género, por una parte con la recuperación y renovación de la retórica, una retórica que toma en cuenta ahora tanto la dimensión lingüística como la histórica; por otra parte gracias al desarrollo de una estética de la recepción.

Esta “vuelta al escenario” de la noción de género literario ha significado nuevas aportaciones y nuevos planteamientos, que indudablemente pueden ser de alguna ayuda a la hora de preguntarse si el relato de milagro es un género, cómo funciona y cuál es su grado de permanencia. Primero, si se considera la reflexión de Gérard Genette y su construcción de la noción de “architexto”, lo que dice en este marco sobre la evolución histórica de los sistemas de géneros literarios⁷ permite abordar la cuestión del género “milagroso” en el contexto amplio de las interrogaciones retóricas de los siglos XVI y XVII, que en sus tentativas imposibles de reducir los géneros a los esquemas de Aristóteles y Platón, acaban por producir, renunciando a cualquier sistematización, meras yuxtaposiciones de ‘especies’. Dice Genette: “al lado, o mejor dicho debajo de los grandes géneros narrativos y dramáticos, existe una pólvora de pequeñas formas cuya inferioridad o ausencia de estatuto poético tiene algo que ver con la exigüidad real de sus dimensiones y supuesta de su objeto”⁸. Desde esta perspectiva, no es ilegítimo pensar que la relación de milagro pudo constituir, de acuerdo con los enfoques de la época, uno de esos granitos de polvo evocados por Genette, lo que entonces se denominaba ‘especie’, una suerte de “género inferior” determinado esencialmente por el objeto de su discurso, y que hoy llamaríamos sub-género o quizás, más justamente, micro-género.

Segundo, si se utilizan las aportaciones de Hans Robert Jauss, hay que tomar en cuenta dos elementos esenciales: el problema de la recepción de los textos, lo que Jauss llegó a llamar el *horizon d'attente* (horizonte de espera) por una parte, por otra parte la historicidad del género y las posibilidades de mutación genérica. En su trabajo *Literatura medieval y teoría de los géneros*, escribe Jauss:

⁷ GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Éds. du Seuil, Paris, 1979.

⁸ *Ibid.*, p. 33: “A côté, ou plutôt... au-dessous des grands genres narratifs et dramatiques, c'est une poussière de petites formes dont l'infériorité ou l'absence de statut poétique tient un peu à l'exiguïté réelle de leurs dimensions et supposée de leur objet...”

Si se reemplaza el concepto substancialista de género... por el concepto histórico de continuidad..., la relación del texto singular con la serie de textos que constituyen el género aparece como un proceso de creación y de modificación continua de un horizonte. El nuevo texto evoca para el lector el horizonte de una espera y de reglas que él conoce gracias a los textos anteriores, y que se ven inmediatamente sometidas a variaciones, rectificaciones, modificaciones, o que sencillamente se reproducen... La historicidad de un género literario se manifiesta en el proceso de creación de la estructura, sus variaciones, su ampliación y las rectificaciones a las que está sometida; tal proceso puede evolucionar hasta extinción del género...⁹.

Si se aplican estas ideas a la literatura milagrosa, dos elementos se destacan; primero, está claro que los lectores —u oidores— de la época podían reconocer un modelo familiar cuando se encontraban con un relato de milagro; cualquier relación de milagro para ellos releva seguramente de un tipo común, y esperaban lo mismo de todos estos textos: un relato breve, una historia milagrosa, un mensaje piadoso; así que, tipificado o no, el “género milagro” era sin duda una realidad en su práctica de lectores/oidores. Por otra parte, es esencial tomar en cuenta las variaciones que pueden intervenir con el tiempo en este modelo de recepción, y que dejan a cualquier modelo la posibilidad de ampliarse, de cambiar o de fijarse, hasta la desaparición o la mutación genérica.

Desde los años sesenta, se ha reflexionado bastante sobre la colección de relatos milagrosos como género¹⁰; de manera sintética, se puede decir

⁹ Traduzco a partir de una precedente traducción al francés de este trabajo, traducción francesa publicada bajo el título “Littérature médiévale et théorie des genres” en el libro colectivo *Théorie des genres*, Éds. du Seuil, Paris, 1986, pp. 48-50: “Si l’on remplace le concept substantialiste de genre... par le concept historique de continuité..., la relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d’un horizon. Le nouveau texte évoque pour le lecteur l’horizon d’une attente et de règles qu’ils connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications, ou bien qui sont simplement reproduites... L’historicité d’un genre littéraire se manifeste dans le processus de création de la structure, ses variations, son élargissement et les rectifications qui lui sont apportées; ce processus peut évoluer jusqu’à l’épuisement du genre...”.

¹⁰ Véase por ejemplo los trabajos de UDA EBEL, *Das altromanische Mirakel, Ursprung und Geschichte eines literarischen Gattung*, Heidelberg, 1965; J. E. KELLER, *Pious brief Narrative in medieval castilian and galician verse. From Berceo to Alfonso X*, Lexington, 1978; W. KRÖMER, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Gredos, Madrid, 1979, y J. M. ROZAS, *Los milagros*

que los especialistas están de acuerdo para definir al relato de milagro como narración corta con peculiaridades propias en cuanto a tema, personaje y desarrollo del argumento; el tema sería, claro está, un milagro; el personaje, un pecador abierto a la operación de la gracia, lo que permite calificar la solución del argumento como imprevisible, y confiere por lo tanto al relato un verdadero carácter narrativo. Este carácter narrativo —cualquiera que sea la forma de dichos relatos, por ejemplo formas versificadas en el caso de Berceo— está reconocido por las mayoría de los estudiosos del género ‘milagro’, hasta tal punto que se ha llegado a proponer el relato de milagro como modelo de narración breve, en una visión histórica de este género para lo que respecta a las literaturas románicas; paralelamente, José M. Rozas define la relación de milagro como subgénero del cuento.

Pero existe otra característica común a la mayoría de estos estudiosos: consideran el relato de milagros como un género esencialmente medieval. Escribe por ejemplo Jesús Montoya Martínez, en su edición crítica de los *Milagros de Berceo*: “la literatura de milagros pued[e] remontarse al siglo VI y prolongarse con mayor o menor éxito hasta el siglo XV”¹¹. Esta afirmación tajante de la muerte de género en el siglo XV se debe seguramente al hecho de que, como lo había hecho Rozas, Montoya Martínez haya adoptado como “obra referente” del género la colección de Berceo —al igual que Uda Ebel se refiere a la de Coinci— lo que explica que tanto Montoya Martínez como los demás autores citados hayan dibujado un modelo válido ante todo para el período medieval. Pero quizás haya que leer esta conclusión cronológica, más allá de un encierro de los especialistas en su terreno privilegiado, o de una aplicación sistematizada y banal de la idea de ruptura entre Medievo y Modernidad, como la constatación de unos cambios profundos, a partir del siglo XVI, en la manera de recoger, relatar y difundir la materia milagrosa.

Si se examina de manera global las relaciones de milagros de los siglos XVI y XVII, trátase de las recopilaciones de los santuarios, de los *Flos sanctorum* o de los pliegos sueltos, efectivamente se destacan características recurrentes. La primera, y la más visible, es sin duda alguna el objeto mismo del relato, al mismo tiempo tema y elemento dinámico de la narración, es decir el milagro. Los textos funcionan como unidades separadas que cuentan cada una un milagro diferente, es decir

de Berceo como libro y como género, UNED, Cádiz, 1976.

¹¹ Universidad de Granada, 1986, p. 14.

un suceso particular (una ruptura en el orden natural de las cosas) de naturaleza similar (sobrenatural y divina) con realizaciones múltiples. Desde este punto de vista, todos estos textos comparten la misma posición: se sitúan claramente en el marco de la literatura cristiana, dentro de este discurso cristiano hablan a partir de una definición colectivamente asumida –y por lo tanto generalmente implícita– de lo que es un milagro, y sus límites textuales le están impuestas por su propio tema: las dimensiones generalmente modestas de cada relato corresponden a la narración de un suceso único.

En estas condiciones, es lógico que se encuentre una estructura narrativa muy similar en todos los textos que relatan milagros. A pesar de las variaciones que aparecen entre los relatos según que pertenecen a un *Flos sanctorum*, a un códice manuscrito, a una antología de santuario impresa, o a un pliego suelto, existe una estructura básica reconocible y común a todos estos textos: todos comienzan por un retrato breve del futuro beneficiario del milagro –que muchas veces toma en cuenta su devoción para el intercesor del futuro milagro; luego se explicita su situación y el problema que le lleva a pedir una ayuda divina; se desarrolla esta situación hasta obtener el efecto de suspenso deseado –cualquiera que sea el nivel de complejidad retórica del texto– para poder finalmente introducir la resolución de la crisis de manera tan brutal como breve; y se concluye generalmente el texto con algún intento de pedagogía piadosa: una reflexión teológica, una moraleja, o una afirmación propagandística de la excelencia de tal o cual intercesor o culto.

Esta homogeneidad temática y narrativa, tanto como la extensión limitada de cada unidad, es el corolario de un rasgo esencial, que está presente desde los orígenes de este tipo de textos: su presentación bajo forma de serie, de colección. Como lo he recordado antes, recoger relatos milagrosos participa desde los comienzos de la literatura cristiana de la empresa hagiográfica; la capacidad de intercesión milagrosa, en esta perspectiva, es un elemento definitorio de la santidad; el milagro opera como prueba de santidad, por lo tanto lo que buscan tanto la institución eclesiástica como los recopiladores es proporcionar al lector el mayor número posible de pruebas. Todo esto define la relación de milagro como un texto que no puede estar solo: funciona como una unidad, sí, pero dentro de un proceso acumulativo; funciona como elemento asociado y repetido en las *Vitae*, funciona como elemento básico y fundamental de una dinámica de acumulación en las *Miracula*.

Tal tradición de la serie se vuelve a encontrar, en los siglos XVI y XVII, en los tipos de libros que son grandes proveedores de relatos milagrosos: los *Flos sanctorum*, que perpetúan las *Vitae*, y las colecciones de los santuarios, sea bajo forma manuscrita –se trata en este caso de códices de milagros– sea bajo forma impresa –se trata entonces de historias de fundaciones y milagros, que perpetúan la tradición recopiladora y propagandística de los libros de *Miracula*. Por lo que a los *Flos sanctorum* respecta, la estructura acumulativa es una evidencia: se cuenta la vida de los santos uno por uno, y en cada relato se insertan episodios milagrosos de la existencia terrestre de cada santo; aparecen también, en la estructura de los *Flos* que suele seguir el calendario litúrgico, las fiestas dedicadas a determinados episodios de la vida de Cristo y de la Virgen, episodios asociados a cultos; en estos casos, siempre se inserta una serie de milagros para ilustrar los beneficios que los creyentes obtienen de ser devotos de dichos cultos o invocaciones. Además, parece que la cantidad de milagros relatados vaya aumentando con el paso del tiempo. Así, en un *Flos sanctorum* de 1569, publicado en Sevilla por Juan Gutiérrez, las páginas dedicadas a la fiesta de la Anunciación de Nuestro Señor, es decir a la narración detallada y explicitada del episodio bíblico, terminan con la formulación siguiente: “...mostraremos en fin desta hystoria por exemplos el gran prouecho y utilidad que se sigue a todos los que con deuoción saludan [a la Virgen] cada día con el aue maría”¹², formulación que introduce, como era de esperar, cuatro relatos de milagros de la Virgen; si comparamos este capítulo con el que se dedica a la misma materia en la *Leyenda aurea* de Jacobo da Voragine –modelo de los *Flos sanctorum*– vemos que en la *Leyenda* aparecían solo dos relatos de milagros. El *Flos* de 1569 repite estos dos milagros, e introduce pues dos milagros nuevos. Con una lógica similar, en la segunda parte del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas¹³, la vida de la Virgen María se completa con un capítulo titulado “de algunos milagros hechos por Dios a intercesión y ruego de su sagrada madre”, que recoge diecisiete relatos de milagros sacados de diversas autoridades, desde los padres de la Iglesia hasta Thomas Moore.

En cuanto a los textos de milagros reunidos en los monasterios, el propio carácter “coleccionista” de la empresa inscribe los escritos

¹² *Flos sanctorum*, Sevilla, en casa de Juan Gutiérrez impressor, a costa de Francisco Díaz y Francisco de Aguilar, 1569, fols. ccviii-ccixr.

¹³ ALONSO DE VILLEGAS, *Flos sanctorum. Segunda parte... Vida de la Virgen María*, Pedro Rodríguez, Toledo, 1588.

producidos en esta lógica de la serie. En los santuarios, se trata ante todo de recopilar —y difundir— el mayor número posible de milagros atribuidos al santo o a la advocación allí celebrada; los manuscritos que recogen dichos relatos no tiene ninguna otra función. Son escasos los santuarios en los que las colecciones manuscritas se han conservado hasta hoy; pero si se toma el ejemplo de un corpus sobre el cual he reflexionado en varias ocasiones, es decir el del monasterio de Guadalupe —en Extremadura—, se ve que las colecciones manuscritas llegan a recoger más de 1800 textos en nueve manuscritos (elaborados entre el siglo XV y el XVII, principalmente). Los libros impresos que recogen parte de estas historias, aunque no sean dedicados exclusivamente a este papel en la medida en que las antologías milagrosas se conciben como complemento e ilustración de la historia del santuario y del culto, también suelen reunir cantidades importantes de relatos, y funcionar en esta misma lógica de la serie. La *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe* de Gabriel de Talavera, publicada en Toledo en 1597¹⁴, recoge así 300 relatos milagrosos; y son 350 los que recoge la *Venida de la Soberana Virgen de Guadalupe* de Diego de Montalvo, publicada en Lisboa en 1631¹⁵.

En el caso de los pliegos sueltos de milagros, la situación parece ser bastante diferente. La brevedad caracteriza generalmente este tipo de impresos, que cuentan en la mayoría de los casos con sólo 2 o 4 hojas. Pero a pesar de su formato reducido, y de manera quizá contradictoria, los pliegos sueltos también siguen funcionando en muchas ocasiones en esta misma lógica de la serie. Aun en las formas más corriente de pliegos —quiero decir en las más breves— es bastante habitual encontrar varias “historias milagrosas” en un mismo pliego —sobre todo si se trata de textos en versos, mayoritariamente de romances— incluso cuando el milagro no parece ser el tema primero del pliego. Por lo general, los títulos se ciñen a la historia considerada de mayor interés, y aparecen el o los milagros “complementarios” sólo a final de un título que suele ser ampliamente desarrollado. Así pasa con un pliego de Diego López, publicado en Valencia en 1585¹⁶, de 4 hojas: *Verdadera relación de un martirio que dieron los Turcos en Constantinopla a un devoto frayle de la orden de*

¹⁴ En casa de Thomas de Guzmán; el título completo de la obra es *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Ángeles milagrosa patrona de este sanctuario*.

¹⁵ En casa de Pedro Craesbeeck; el título completo de la obra es *Venida de la Soberana Virgen de Guadalupe a España: su dichosa invencion y de los milagrosos fauores que ha hecho a su deuotos*.

¹⁶ Valencia, “Junto al molino de la Rouella”.

Sant Francisco, y de los treze que están en el sancto Sepulcro de n^oRedemptor Jesu Christo en Hierusalem, que venía a Italia su tierra...Con dos milagros de Nuestra Señora del Rosario. Pero también puede aparecer desde el título la lógica de la serie, tanto para los pliegos de 4 hojas como para otros, más largos; así, un pliego de 4 hojas de Gaspar de la Cintera, publicado en Granada en 1562¹⁷, se titula *Aqui se contienen dos maravillosissimos y dulcissimos milagros de la serenissima madre de Dios y señora nuestra. Acaecidos a deuotos suyos: los quales tenían cuenta como rezar su rosario cada día...*, de la misma manera que otro, de 12 hojas, publicado en Valencia en 1667, está titulado *Siete portentosos milagros, de la insigne Virgen, y martir Santa Barbara...* Se podrían multiplicar los ejemplos que confirman que, aun en esta forma muy breve, la tradición de la serie sigue imponiendo su peso modélico.

Tal lógica de la serie, presente pues de una manera u otra en todos los textos que se dedican a recoger relatos milagrosos, tiene consecuencias textuales importantes. Primero, instala dichos textos en una dinámica de la repetición, de lo re-dicho, aunque de manera distinta según el tipo de escrito. En los *Flos sanctorum*, la repetición es un elemento constitutivo: de un siglo a otro, de un libro a otro, de un recopilador a otro, siempre son las vidas de los mismos santos que se relatan, y por lo tanto los mismos milagros los acompañan; de la *Leyenda aurea* a los *Flos* de Gonzalo de Ocaña, Pedro de la Vega, Alonso de Villegas, Pedro de Ribadeneyra, todos los libros funcionan en esta lógica de repetición de la tradición, a la que se superpone una dinámica de incesantes reediciones –generalmente ampliadas. Aunque con el tiempo vayan entrando nuevos santos en la liturgia, lo que significa la inserción de nuevos milagros, siempre es la tradición la que prevalece en estos conjuntos, que se edifican sobre reescrituras sucesivas de las mismas vidas de santos y mártires¹⁸.

En las colecciones de los santuarios, este carácter está también presente, y de varias maneras. Si los conjuntos recopilados en los santuarios pretenden reunir únicamente historias nuevas y originales, ya que llegan a los santuarios en boca de los beneficiarios de milagros que son contemporáneos de los recopiladores, esto no quita que, dentro del conjunto manuscrito, un mismo relato pueda figurar en varios códices; en el caso de Guadalupe, de los 1800 textos del *corpus* manuscrito, un 40%

¹⁷ Sin impresor.

¹⁸ Sobre el carácter de repetición de la literatura milagrosa, véase FRANÇOISE CRÉMOUX, “De l’original au recyclage: le récit de miracle, un micro-genre contradictoire”, *Pandora. L’Original*, 3 (2003), pp. 133-144.

son textos repetidos, lo que significa que el fenómeno de copia interna reduce el número de relatos originales de unos 1800 a unos 1000. En este primer nivel, la dinámica de repetición se reduce a un mero fenómeno de copia, pero cuando se pasa del manuscrito al impreso, la cosa cambia; los que publican antologías milagrosas también repiten, claro está, los relatos manuscritos, pero ya no se trata de copiarlos, sino de reescribirlos; el fenómeno de reescritura es todavía más visible cuando una misma historia se encuentra reutilizada en varios impresos, lo que es el caso por ejemplo de ciertos textos de los libros de Gabriel de Talavera y Diego de Montalvo ya citados¹⁹; la comparación de las versiones permite revelar escrituras, retóricas e intencionalidades bastante diferentes; revela también la evolución estilística e ideológica en la manera de concebir y contar un milagro; pero a un tiempo, no deja de poner de relieve la persistencia de la dinámica de repetición/reescritura en este tipo de textos.

Tal dinámica, en estos conjuntos, va mucho más allá de un mero fenómeno recopilador o editorial. Parece irrigar todos estos textos, y quizá encuentre su manifestación más visible en la circulación y reutilización de motivos, cuyo análisis detallado permitiría seguramente detectar claras filiaciones entre determinados corpus. Si la recurrencia de situaciones se puede entender fácilmente –al fin y al cabo, las situaciones que llevan a un hombre a pedir un milagro son numerosas y variadas, pero la mayoría son realmente repetitivas, como por ejemplo los casos de enfermedades– algunas son mucho más sorprendentes e inesperadas que otras. He podido observar por ejemplo, en un trabajo anterior²⁰, como el motivo del ahorcado milagrosamente salvado de la muerte circulaba, dentro de relatos diferentes, desde el *corpus* de los milagros de Santiago hasta antologías de milagros marianos como las de Guadalupe, de Montserrat o de la Peña de Francia. Los distintos relatos construidos a partir de este episodio, más allá de una simple similitud en los hechos relatados, revelan recurrencias de detalles, reutilizaciones formularias, y repeticiones de motivos estructurales o simbólicos. Esto demuestra que

¹⁹ Sobre este interesante fenómeno acabo de terminar un libro, *Les strates du sacré: les miracles de Nuestra Señora de Guadalupe et leur réécriture (XVI^e-XVII^e siècles)*, que está por publicar en las Presses de la Sorbonne Nouvelle, en la colección *Textes et documents du C.R.E.S.*, libro que consiste en un estudio detallado del fenómeno de reescritura en el corpus de milagros del monasterio de Guadalupe entre los siglos XVI y XVII, completado por una edición crítica de los distintos estados de los textos.

²⁰ F. CRÉMOUX, “De l’original au recyclage...”, pp. 138-143.

existen redes de transtextualidad entre los distintos *corpus*; y aunque los efectos de ecos no jueguen siempre, según el texto y el corpus, a partir de los mismos elementos, aunque la red de coincidencias pueda ser más o menos densa, resulta claro que con el paso del tiempo se establecen filiaciones entre los distintos grupos de relatos milagrosos, más allá de los diferentes intercesores o de los distintos tipos de textos, transformándose las distintas relaciones de milagros en miembros de un mismo organismo.

Este fenómeno de transtextualidad funciona también, y de manera quizá más sorprendente, en el caso de las relatos de milagros en pliegos. En efecto, los sucesos que se publican bajo forma de *pliegos sueltos* suelen estar estrechamente vinculados con la actualidad. Se trata por lo tanto de milagros “nuevos” —es lo que reza por lo menos buena parte de los títulos de pliegos milagrosos. Este presupuesto no impide, a pesar de todo, que se vayan publicando en pliegos relatos ya conocidos, sacados de los *Flos sanctorum* (como el pliego antes citado que reúne siete milagros de Santa Bárbara), o sacados de historias de fundaciones ya impresas, como este pliego titulado *Dos historias, la vna de la sancta casa de nuestra señora de Guadalupe... y la otra de la casa del señor Sanctiago de Galizia, patrón de España...* publicado en Sevilla en 1555²¹, que recoge los relatos de apariciones milagrosas y las leyendas de fundación de ambos santuarios. En estos textos los pliegos no pretenden ceñirse a la actualidad, sino desempeñar un papel de edificación y de pedagogía piadosa, como cualquier otro libro de devoción. Pero aun en el caso de milagros “originales”, funciona en muchas ocasiones el efecto de transtextualidad antes evocado; por ejemplo, es reiterativo en el corpus en pliegos el motivo del cuerpo inalterable —en el que el cuchillo no entra, sea el de unos turcos o de unos salteadores de caminos— un motivo muy espectacular, presente desde las historias de los primeros mártires cristianos y la *Leyenda aurea*, pero que se encuentra también con sorprendente frecuencia en una antología de milagros de la Virgen como la de Montserrat²², y que los pliegos reutilizan a saciedad con evidentes fines propagandísticos.

Al cabo de este recorrido, parece ser que se puedan destacar rasgos constitutivos de un “micro-género” peculiar, rasgos que funcionan —por lo menos desde el punto de vista de la recepción de los textos— de

²¹ En casa de Martín de Montesdoca.

²² Cf. PEDRO ALONSO DE BURGOS, *Libro de la historia y milagros hechos a invocación de nuestra Señora de Montserrat*, s.l., s.e., 1550 (reediciones aumentadas en 1605 y 1627).

manera bastante cercana, similar, para textos que por otra parte pueden tener formas, soportes y estatutos distintos. Efectivamente constatamos una relativa homogeneidad temática y narrativa, similares inserciones en series –más o menos largas–, una dinámica común de repetición y reescritura, y por fin una recurrente transtextualidad genérica. Estos rasgos, si determinan efectivamente algo parecido a un micro-género, ya no coinciden con los que los especialistas de la literatura medieval atribuían a los libros de *Miracula*; si algunos rasgos característicos de los *Miracula* siguen presentes (en particular la homogeneidad temática y la inserción en series), otros están claramente en fase de evolución: la homogeneidad narrativa es bastante relativa, y aunque existe un esquema básico común, está evolucionando y se va diversificando mucho según el tipo de *corpus*; de la misma manera, la dinámica de repetición y copia –consustancial a la idea de tradición– es cada vez menos presente, mientras se va imponiendo una sistematización de los procesos de reescritura. Además, con el paso del tiempo y la ampliación enorme del corpus milagroso, los procesos de transtextualidad parecen erigirse en nueva ley de este tipo de conjuntos.

FRANÇOISE CRÉMOUX

Universidad de Paris 8 -Vincennes -Saint Denis

FAMA PÓSTUMA DE GÓNGORA:
LA ÉGLOGA FÚNEBRE A DON LUIS DE GÓNGORA (1638)
DE MARTÍN ANGULO Y PULGAR

A la muerte del gran Lope de Vega, una muchedumbre de poetas españoles e italianos entonan numerosos cantos fúnebres por tan sensible pérdida para las letras españolas y universales. Son más de ciento cincuenta los escritores que se incluyen en el homenaje hispánico y más de cien los que colaboran en la parte italiana. Se trata, además, de textos que se editan y se difunden de manera inmediata a la muerte del Fénix. Su caro y amado discípulo, el madrileño Juan Pérez de Montalbán, prepara la edición de la *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre, escritos por los más esclarecidos ingenios*, que aparece en Madrid, en 1636. Lope había muerto el 27 de agosto de 1635 y el impreso lleva una censura de José de Valdivielso, firmada el 2 de diciembre del mismo 1635, por lo que hay que suponer que el tiempo de recopilación le ocupó a Montalbán unos tres meses. El libro, de casi quinientas páginas (224 folios en la edición original) más los preliminares, está dedicado al “Excelentísimo Señor Duque de Sessa, heroico, magnífico y soberano mecenas del que yace, ofrece, presenta, sacrifica y consagra”, según se lee en la portada¹. Por su

¹ Tenemos a la vista la edición: *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio, y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre, escritos por los más esclarecidos ingenios*, solicitados por el doctor Juan Pérez de Montalbán, que al excelentísimo señor Duque de Sessa, heroico, magnífico y soberano mecenas del que yace, ofrece, presenta, sacrifica y consagra, en Lope Félix de Vega Carpio, *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso*, Antonio de Sancha, Madrid, 1779, t. 20. Entre las curiosidades de la obra hay que señalar, entre muchas otras composiciones, una extensa comedia en tres jornadas, *Honras a Lope de Vega en la Parnaso*, de Juan de Solís Mejía, y un texto laudatorio de José Pellicer (“Urna sacra erigida a las inmortales cenizas de frey Lope Félix de Vega Carpio”), que tan duramente había atacado a Lope en escritos anteriores, cf. al respecto, ANTONIO CRUZ CASADO, “Las *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote* (1630) de José de Pellicer”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba* (en prensa). La *Fama póstuma* tiene 540 páginas. Sin embargo, no incluye todos los elogios fúnebres que se hicieron a Lope, puesto que el tomo anterior, el 19, de esta misma colección, ofrece unas 200 páginas más de textos similares, entre los que están: fray Francisco de Peralta, *Oración eclesiástica funeral en las solemnes exequias del príncipe de la poesía española frey Lope de Vega Carpio*; el doctor Francisco

parte, el italiano Signor Fabio Franchi Perugini hace lo mismo en las *Essequie Poetiche o vero lamento delle Muse Italiane in morte del Signor Lope de Vega, insigne et incomparabile poeta spagnuolo, rime et prose*, editado en Venecia, en 1636; el volumen original tiene 222 páginas más ocho de preliminares y, de acuerdo con su dedicatoria, fechada en Perugia, el 20 de noviembre de 1635², estaría preparado, en consecuencia, un poco antes que el homenaje español. Un recuento somero de las aportaciones literarias incluidas en ambos libros sitúa el número de las composiciones en más de trescientas contribuciones, entre poemas y textos en prosa.

Ningún tipo de homenaje similar se hace a la muerte de don Luis de Góngora, fallecido menos de una década antes, en 1627. Desde la perspectiva actual, el que pudiera llamarse agravio comparativo literario es flagrante y enorme. No obstante, el fallecimiento del cordobés no pasa desapercibido para todos y muestra de ello son diversas composiciones sueltas: tal es el soneto del propio Lope de Vega, incluido, como de compromiso, entre los más de doscientos que acompañan la *Corona trágica. Vida y muerte de la reina de Escocia María Estuarda* (1627); una elegía titulada “En la muerte del famoso y singular poeta D. Luis de Góngora” (1627), de García de Salcedo Coronel, inserto en la edición de sus *Rimas*, aparecidas en ese año; el librito que recordamos en esta ocasión, la *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora* (1638), de Martín Angulo y Pulgar, que tiene

de Quintana, *En las honras de Lope Félix de Vega Carpio, Sermón fúnebre*; fray Ignacio de Vitoria, *Oración funeral panegírica... de Lope Félix de Vega Carpio*; el doctor Fernando Cardoso, *Oración fúnebre en la muerte de Lope de Vega*, y el doctor Juan Antonio de la Peña, *A la fama inmortal del fénix de Europa, frey Lope Félix de Vega Carpio... Égloga elegiaca*, que mantiene los consonantes de la que este autor considera la última égloga publicada por Lope, en la que intervienen los pastores Silvio y Eliso (aquí los pastores que intervienen son Riselo y Floris, y la égloga se titula *Belardo*, nombre poético del Fénix). El método de composición de este último poema recuerda y anticipa la labor de taracea de Angulo y Pulgar. En contraposición al enorme material acumulado con motivo de la muerte de Lope, no tenemos noticia de sermón u oración funeral alguna con ocasión del fallecimiento de Góngora, aunque, como se sabe, era racionero de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba.

² *Essequie Poetiche o vero lamento delle Muse italiane in morte del Signor Lope de Vega, insigne et incomparabile poeta spagnuolo*, rime et prose radcolte dal signor Fabio Franchi Perugini. Dedicate all'illustrissimo ed eccellentissimo signor don Gio. Antonio de Vera e Figueroa, Conte della Roca, en Lope Félix de Vega Carpio, *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso*, A. de Sancha, Madrid, 1779, t. 21. El texto del homenaje italiano abarca aquí 201 páginas; el resto del tomo incorpora los índices de toda la colección de obras sueltas, como postrer volumen de las mismas.

55 páginas más ocho de preliminares; una elegía con el mismo motivo, de Agustín Collado del Hierro, que no se editó y se encuentra en el manuscrito Estrada, códice que transmite también un soneto anónimo con estrambote y que tiene el sentido de un epitafio, a lo que hay que añadir algunos sonetos más igualmente tardíos, como el de fray Hortensio Félix Paravicino, un tanto desmayado (1641), o el de Francisco de Trillo y Figueroa, “Al sepulcro de D. Luis de Góngora”, incluido en sus *Poesías varias* (1652). Claro que, como vemos, no se trata de una colección sistemática ni organizada en su conjunto, sino de una serie breve y poco significativa de composiciones aisladas, a la manera de estrellas fugaces que desaparecen y se hunden en el amplio océano de la erudición literaria sin dejar apenas recuerdo. Hay entre ellas, sin duda, poemas estimables, como el mencionado soneto de Lope, que parece fruto de su admiración por el ingenio cordobés e indica lo siguiente:

Despierta, oh Betis, la dormida plata,
y, coronado de ciprés, inunda
la docta patria en Sénecas fecunda,
todo el cristal en lágrimas desata.

Repite soledades, y dilata
por campos de dolor vena profunda.
Única luz que no dejó segunda,
al polifemo ingenio Atropos mata.

Góngora ya la parte restituye
mortal al tiempo, ya la culta lira
en cláusula final la voz incluye.

Ya muere y vive, que esta sacra pira
tan inmortal honor le constituye,
que nace fénix donde cisne expira.

La esperada colección en homenaje a nuestro poeta fallecido llega nada menos que trescientos años después de su muerte. De la mano y por iniciativa del entonces joven poeta Gerardo Diego³, en 1927, se nos ofrece la interesante recopilación titulada *Antología poética en honor de Góngora*, que no presenta el carácter fúnebre de los libros dedicados en su momento a Lope y que incluye sólo a unos cuarenta poetas, entre los

³ Hay edición más reciente: GERARDO DIEGO, *Antología poética en honor de Góngora. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Alianza, Madrid, 1979. Precisamente en ella figura un mediano fragmento de la *Égloga fúnebre* de Angulo y Pulgar (pp. 92-97).

que se observan diversas influencias de don Luis, en tanto que otros le dedican algún poema más o menos laudatorio.

Lope alaba a Góngora en el soneto citado, como hacen muchos otros con el paso del tiempo, señalando al mismo tiempo un nuevo resurgir del poeta, como acertadamente se aprecia en las palabras de Rubén Darío:

Ya empieza el noble coro de las liras
A preludiar el himno a tu decoro...

Para don Luis de Góngora y Argote
Traerá una nueva palma Polifemo⁴.

Pero el recuerdo de nuestro lírico permanece en numerosos escritores de todas las épocas, a veces denostado, a veces alabado. A este delgado (y en ocasiones fuerte) hilo de la memoria en torno a Góngora pertenece la *Égloga* de Angulo y Pulgar, autor que también había colaborado en el homenaje fúnebre dedicado a Lope, aunque se excusa de tal participación en una de las notas finales a su texto, comentario de estos versos:

Si de España los cisnes
cultos y otros sonoros,
en funerales, en festivos coros,
la Musa Castellana han celebrado,
que fácil el teatro numeroso
su poesía cómica dilata,
la mucha claridad que bien se emplea
en tiernos, músicos papeles,
las flores de la Vega
más fértil que el dorado Tajo riega
(el número de todo tan sobrado)
al terenciano Félix
y su fama dichosa
en las memorias han solicitado,
mas tu pluma gloriosa
canta la Fama en el clarín dorado,
y tú puedes preciarte
que aun la invidia te loa,

⁴ Incluido también, entre otros lugares, en la recopilación de GERARDO DIEGO, *Antología poética en honor de Góngora*, p. 190. Para una aproximación a este texto, cf. ANTONIO CRUZ CASADO, "La evocación de Góngora en Rubén Darío", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1992, núm. 123, pp. 225-228.

que, o burlescos, o graves,
o sacros o amorosos,
tus números al mundo han admirado,
por raros, no por muchos⁵.

En la nota aclaratoria escribe: “Propone, como los Poetas de España han impreso a otro Fama Póstuma, loándole la abundancia, claridad y dulzura de sus versos. Y aunque yo estoy entre ellos, fol. 131, no es mío el soneto⁶, ni lo vi hasta después de impreso, ni consentí en que se imprimiese; dígolo porque no es mío, no porque no es bueno. Opone a esta alabanza la que la misma Fama canta por don Luis, dice por lo que admiran sus versos, hace epílogo de algunos grandes sujetos que loan y celebraron a don Luis y sus poemas⁷”. Sigue a continuación una larga lista de admiradores de la poesía gongorina, integrada por cardenales romanos, reyes de España, nobles, historiadores y predicadores. De la misma relación nos interesan los humanistas y eruditos⁸ que han realizado comentarios a sus textos mayores, entre los que están Francisco de Amaya, Pedro Díaz de Ribas, García de Salcedo Coronel, José Pellicer de Tovar, o Cristóbal de Salazar y Mardones. Como puede apreciarse, parece como si la *Fama póstuma*, dedicada a Lope, hubiese avivado el recuerdo del escritor andaluz, aunque han pasado más de diez años desde la muerte del poeta cordobés.

⁵ MARTÍN DE ANGULO Y PULGAR, *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora de versos entresacados de sus obras*, Simón Fajardo, Sevilla, 1638, f. 10 v., grafía actualizada. También hemos tenido a la vista la edición de este impreso en la publicación de RAIMOND FOULCHÉ-DELBOSC, *Revue Hispanique*, 80 (1930), pp. 230-314.

⁶ He aquí la composición: *A la inmortalidad de Frey Lope Félix de Vega Carpio. De Don Martín de Angulo y Pulgar. Soneto*. “Nadie te alabe, Lope, que tú solo/ te sobras a ti mismo de alabanza,/ cuya elegante voz sonora alcanza/ a las instancias de uno y otro polo./ Sea tu nombre eterno Mauseolo;/ no sujeto del tiempo a la mudanza;/ goza la fama con igual bonanza/ del Volga helado al cálido Pactolo./ No añaden luz al sol artificiales/ antorchas, que encender puede oficiosa/ la fiel solicitud de los mortales./ Cualquier posteridad te será ociosa,/ que mal alumbran rayos materiales/ a quien con propio resplandor reposa” J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Fama póstuma a la vida...*, p. 313.

⁷ MARTÍN DE ANGULO Y PULGAR, *Égloga fúnebre...*, f. 19 v.

⁸ El propio Angulo figura en alguna otra lista de defensores y admiradores de la poesía nueva, como sucede en la atribuida al malagueño Martín de Vázquez Siruela, cf. al respecto HEWSON A. RYAN, “Una bibliografía gongorina del siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 33 (1953), p. 427.

Pero hay que señalar que, por otra parte, el librito de Angulo y Pulgar incluye muchas más noticias de las que se nos promete desde el poco atractivo título, *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora de versos entresacados de sus obras*, puesto que, como ocurre en varias ediciones y manuscritos del lírico cordobés, se insertan numerosas aclaraciones al texto, junto con diversos preliminares, comentarios necesarios para comprender el sentido completo de lo que el autor quiere decir en el poema. Hasta tal punto en este borroso reflejo de la poesía de Góngora se advierte el dato constatable y frecuente de la oscuridad⁹.

Angulo señala que las ediciones de los versos de Góngora que han visto la luz hasta entonces son muy incorrectas, por lo que él recurre a fuentes manuscritas.

Nótese —escribe— que no cito los versos por las obras impresas, porque ni están allí todas, aunque lo dice el título, ni están fieles, aunque lo presume el prólogo; antes están llenas de infinitos yerros y de notable culpa. Las citas de las *Soledades* también las saco de [las mismas fuentes] manuscritas¹⁰.

En consecuencia, reputa como poco fiables las recopilaciones aparecidas hasta ese momento, a saber las *Obras en verso del Homero español*, que recogió Juan López de Vicuña (Madrid, 1627), y *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas*, recopiladas por Gonzalo de Hoces y Córdoba (Madrid, 1633, etc.), a las que alude claramente.

Añade luego una lista de las obras de don Luis de las que se sirve para componer su égloga, entre las que están los textos habitualmente considerados auténticos, como las *Soledades*, el *Polifemo*, el *Panegírico al Duque de Lerma*, las comedias *Las firmezas de Isabela* y *El doctor Carlino*, junto

⁹ Sobre el tema, véase JOAQUÍN ROSES LOZANO, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de "Las Soledades" en el siglo XVII*, Tamesis Book, London-Madrid, 1994.

¹⁰ MARTÍN DE ANGULO Y PULGAR, *Égloga fúnebre...*, escritos preliminares sin indicación de folio. Angulo tuvo la preocupación de depurar los textos gongorinos auténticos, tal como se desprende del título de un manuscrito personal de este humanista que lleva el título de *Varias poesías y casi todas las que compuso aquel ingeniosísimo, erudito y doctísimo varón Don Luis de Góngora... recogidas y restituidas a su más cierto original, con mucho trabajo, solicitud y cuidado de muchos copiosos y buenos papeles y verdaderas noticias de varios muy curiosos y entendidos sujetos de Córdoba, Granada y otras partes, deudos, amigos y contemporáneos de su autor, y en este volumen comentadas y de su mano escritas*, apud JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, CSIC, Madrid, 1973, t. 5, p. 439.

con la *Comedia Venatoria* y una parte de *La gloria de Niquea*, del Conde de Villamediana. Sobre esta última aclara lo siguiente: “Su comedia en la obras de Villamediana, son de don Luis las octavas primeras”¹¹. La crítica posterior suele aceptar, por lo general, todas estas atribuciones, como hace el gran gongorista mejicano, oriundo de esta ciudad de Monterrey, Alfonso Reyes¹².

Entre los datos biográficos que aporta Angulo están la fecha de nacimiento del escritor: “Nace en Córdoba al amanecer (a 11 de julio de 1561 años)”¹³, “don Francisco de Argote y doña Leonor de Góngora, fueron sus padres” (*id.*), sus esperanzas cortesanías¹⁴ y la obtención del cargo de capellán en la corte: “con poca fortuna asistió treinta años en Madrid, conociendo las mudanzas de palacio y sujeto a ellas como pretendiente. Llegó a ser capellán de sus majestades, y no a más. Hízole la merced Filipo Tercero”¹⁵, la causa de estar inacabado el Panegírico: “celebraba con varios poemas cosas varias; y comenzó aquel célebre poema del Panegírico al Duque de Lerma, que privaba con Filipe Tercero. Acabóse su privanza y cesó en su discurso, que había de acabar en los sucesos de aquella monarquía en aquel tiempo” (*id.*), “faltóle el favor y la vida, casi a un tiempo” (f. 19v), indica Angulo; el regreso a Córdoba: “A los años de su edad sesenta y tres (poco más) volvió a su patria, cansado de las cosas de la corte, como el que escapa de un naufragio” (*id.*) y el fallecimiento del poeta: “la muerte enojada, porque se hizo inmortal, o por lisonja del cielo, inviándosele, le quitó la vida a 23 de mayo por la tarde (año 1627). Ya el sol en el signo de Géminis, con una grave enfermedad” (*id.*).

Claro que algunos de estos datos hay que tomarlos con cierta prevención, porque el escritor granadino no parece gozar de mucho crédito en los círculos gongorinos, tal como puso de manifiesto Dámaso Alonso en un magistral artículo¹⁶, puesto que se encuentra muy lejos de

¹¹ M. DE ANGULO Y PULGAR, *Égloga fúnebre...*, preliminares.

¹² ALFONSO REYES, “Góngora y *La gloria de Niquea*” [1915], en *Cuestiones gongorinas, Obras completas*, F.C.E., México, 1958, t. 7, pp. 15-29.

¹³ M. DE ANGULO Y PULGAR, *Égloga fúnebre...*, f. 10 r.

¹⁴ Sobre el tema, cf. ANTONIO CRUZ CASADO, “Góngora poeta áulico: la visita del Príncipe de Gales”, en PAOLO CAUCCI VON SAUCKEN (ed.), *Saggi in onore di Giovanni Allegra*, Università degli Studi di Perugia, Perugia, 1995, pp. 169-185.

¹⁵ M. DE ANGULO Y PULGAR, *Égloga fúnebre...*, f. 19 r.

¹⁶ DÁMASO ALONSO, “Crédito atribuible al gongorista don Martín de Angulo y Pulgar” [1927], *Obras completas. Góngora y el gongorismo. Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1978, t. 5, pp. 615-651.

la corte y no vive inmerso en los ambientes literarios del momento; en consecuencia, le llegan a su retiro en Osuna, donde pasó parte de su vida, ecos de lo que ocurre en Madrid. Con todo, nos parece un sincero seguidor de Góngora y un ferviente admirador de su obra.

Desde el punto de vista literario, la aportación de Angulo y Pulgar ofrece también su curiosidad. Se trata de un centón poético de casi mil doscientos versos, realizado con secuencias o fragmentos entresacados de todos los poemas gongorinos, en una sutilísima labor de taracea que, si no produce una obra admirable y original, da origen a una composición un tanto singular, en la que brillan como pequeñas gemas vocablos, frases y versos gongorinos que paladea con cierto deleite el aficionado, aunque en muchas ocasiones el estilo resulta enfadoso y pedestre. Recurriendo a una frase tópica, se puede indicar que los aciertos de la *Égloga fúnebre* son de don Luis y los fallos, numerosos y repetidos, de Angulo y Pulgar.

Los orígenes de esta modalidad poética se retrotraen a la baja latinidad, como se encarga de aclarar el carmelita fray Juan de la Plata, que hace la aprobación del librito, impreso en Sevilla, en las prensas de Simón Fajardo, en 1638, como hemos indicado. El religioso, con notable erudición, escribe:

Es poema de centones, cuya composición es de tan pocos usada, y no de todos entendida, que para decir lo que della siento, juzgo necesario dar primero el significado propio y translaticio del término centón, y las circunstancias que tiene, para hacerle más inteligible. Llamaban los antiguos con este nombre a cierta especie de toga o túnica tejida de varios hilos y colores¹⁷.

Añade luego el prologuista que esta tarea la llevaron a cabo algunos escritores en la antigüedad, especialmente dos mujeres, la emperatriz Eudoxia y Proba Falconia, que emplearon versos ajenos, especialmente procedentes de Homero y de Virgilio respectivamente, para componer sendas obras de carácter religioso sobre la vida y muerte de Cristo, finalidad no muy distinta a la que llevan a cabo algunos ingenios españoles del Siglo de Oro, como luego indicaremos. Es una actividad atractiva en el sentir del fraile sevillano, y al respecto indica:

Escribir versos es tan decrépito ejercicio que ya caduca en el aprecio humano; pero ordenar centones de poemas ajenos es tan singular,

¹⁷ M. DE ANGULO Y PULGAR, *Égloga fúnebre...*, preliminares.

sino moderno, que son rarísimos los que han acometido esta empresa, tan heroica en su línea que por acreditarse de varoniles la intentaron y consiguieron felizmente dos mujeres, en todos los siglos memorables (*id.*).

La técnica del centón suele hacerse, pues, con versos entresacados de la obra de un clásico importante, el cual suministra la materia prima, en tanto que la organización y el sentido de la nueva composición es aportación personal del autor en cuestión. El ejemplo característico o modélico es el *Centón nuptialis* o *Centón nupcial*, de Décimo Magno Ausonio, que vivió en el siglo IV y fue maestro del emperador Graciano. Ausonio, que llegó a ser cónsul en el 379 y alcanzó una edad avanzada (unos 82 años), suele ser recordado por la composición que comienza con las palabras *Colligue, virgo, rosas*, invitación al goce de la vida tan proclamado en el Renacimiento y en algunos autores del Barroco, a lo que no es ajeno nuestro Góngora en su incitante y desolador soneto “Mientras por competir con tu cabello”. El *Centón nupcial* retoma y retoca versos de la *Eneida* de Virgilio con gran habilidad técnica, puesto que las reglas de la métrica latina exigen que la primera parte de un hexámetro ofrezca características distintas que la parte final. Ausonio, en su introducción, señala que es factor importante en una composición de este tipo la memoria, es decir, resulta preciso conocer de memoria todos los versos virgilianos para que en un momento determinado se puedan conseguir nuevos efectos mediante la mezcla o yuxtaposición de secuencias métricas conocidas y reconocibles. Con todo, no parece apreciar mucho este entretenimiento literario:

Centón —escribe— le llamaron los primeros que se divertieron con esta clase de composición. Es únicamente cuestión de memoria: se recogen fragmentos sueltos de versos y a estos trozos inconexos se les integra de nuevo en un todo. Cosa más digna de risa que de elogio¹⁸.

El resultado, el *Centón nupcial* de Ausonio, es un poema de subido tono erótico, a ratos procaz.

El sistema no fue desconocido para los escritores españoles de nuestro primer Siglo de Oro, pero cambiando por completo el sentido que había sugerido Ausonio y enlazando, al mismo tiempo, con aquellas piadosas damas bizantina y romana. Los poetas hispánicos hacen composiciones

¹⁸ AUSONIO, *Centón nupcial*, trad. E. Montero Cartelle, Gredos, Madrid, 1990, p. 231.

a lo divino, tomando como referencia a Garcilaso de la Vega. Así lo hace, por ejemplo, Juan Andosilla Larramendi recordado en el prólogo del carmelita como el primero que había dado a la estampa su centón¹⁹, titulado *Cristo nuestro Señor en la Cruz, hallado en los versos del Príncipe de los Poetas Castellanos Garcilaso de la Vega*, que apareció en Madrid, en 1628. Olvidaba fray Juan de la Plata que, muchos años antes, Sebastián de Córdoba había editado en Granada, en 1575, un volumen titulado *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*, el conocido “Garcilaso a lo divino”, adaptación religiosa o contrafacta que parece servir de puente entre Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz, libro que se reeditó de nuevo en Zaragoza, en 1577.

De manera esporádica, esta forma de composición se documenta en otros poetas, como sucede con Lope de Vega, al que se debe un soneto plurilingüe construido con versos de Ariosto, Camoens, Petrarca, Tasso, Horacio, Garcilaso y otros²⁰.

También Góngora fue motivo de versiones a lo divino, como hemos recordado en otra ocasión²¹, al estudiar el *Polifemo a lo divino*, de Martín de Páramo, bastante más tardío (se editó en 1666) que la égloga fúnebre del lojeño don Martín de Angulo y Pulgar que ahora nos ocupa.

Disiente el carmelita prologuista de la égloga de que, para ejecutar acabadamente un centón, sea precisa sólo la memoria, como había indicado Ausonio. Para él, la memoria “no pudiera estar sola, sin el pincel de tan grande ingenio hermohear la obra con los accidentes que la visten. Estos son el ajustamiento con el título, parte deseada en algunas, que a no tenerle, no se entendieran lo que hablan, a fuer de enigmas”²². Elogia a continuación algunos aspectos del poema:

¹⁹ MARTÍN DE ANGULO Y PULGAR, *Égloga fúnebre...*, preliminares.

²⁰ LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO, *Rimas humanas*, en *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso*, Antonio de Sancha, Madrid, 1776, t. 4, p. 245.

²¹ ANTONIO CRUZ CASADO, “Cristo-Acis en la cruz (Sobre el proceso de simbolización religiosa a partir del *Polifemo* de Góngora)”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1998, núm. 135, 65-70, y “*El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas”, *Actas del Foro Anual de Debate “Góngora hoy”*, 7 (2004), en prensa. Sobre las versiones a lo divino y, de manera especial, para el caso de Góngora son fundamentales las aportaciones de FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ MARTÍNEZ, *Historia y crítica de la poesía lírica culta “a lo divino” en la España del Siglo de Oro*. T. 5, vol. 1: *La divinización de la lírica de Góngora (Romances y letrillas)* y vol. 2: *La divinización de la lírica de Góngora (Poemas en arte mayor) y otras manifestaciones (con especial atención a Juan de Mena “a lo divino” por Luis de Aranda)*, F. J. Sánchez Martínez, Alicante, 1999, 2 ts.

²² MARTÍN DE ANGULO Y PULGAR, *Égloga fúnebre...*, preliminares.

La metáfora del Fénix, tan bien seguida; el diálogo de los pescadores (que aunque no es preciso, si bien común en las églogas) sobre centón, es calidad y fuerza del discurso. La brevedad de las estancias, ladeada con la claridad, de lo que incluyen sin temor del inconveniente *dum brevis esse laboro obscurus*; fió la elección de los versos, acertada sin violencia. La colocación de los elogios, realzados con graves ponderaciones. El epitafio y comprensión de todas las ceremonias sepulcrales en él referidas. La conclusión galante y epílogo artificioso de toda la obra. No son estas circunstancias —concluye— negocio de la memoria, dejada del ingenio, como quiere Ausonio (*id.*).

Señala en otro lugar los aciertos métricos de la composición, que no están en verso suelto, como hizo en su caso Andosilla Larramendi, sino que se adaptan habitualmente al consonante²³, aspecto que exige alguna disculpa en el sentir del propio autor, que indica al respecto: “No se ha podido guardar en ella regularidad, ni en el número de los versos de cada estancia, ni don Luis la guardó en las de sus *Soledades*, a quien éstas imitan, que no se ha hecho poco en los que tienen, ni se les puede negar su cuidado”²⁴. Otros muchos comentarios de índole métrica incluye Angulo en su obra, sobre todo al comparar su modo de componer, basado en versos endecasílabos y heptasílabos, con el del escritor latino, fijo en la regularidad del hexámetro.

²³ *Ibid.* “Aprobación con que un grado más se le debe a la Égloga de don Martín, porque don Juan [Andosilla], no pudiendo arribar con las dos leyes antonomias e imposibles del centón y del consonante, se privilegió desta última, sujetándose a la primera, con que hizo el poema (si bien ingenioso y costoso) insuave y áspero al oído; tal es a mi juicio el verso suelto, porque el castellano, por galante que sea, sin la dulzura del consonante no es sufrible, ni poderoso el ingenio humano a vencer exacta y adecuadamente la oposición destas dos leyes, porque cuando se halle un verso o medio en un poeta que haga consonante con otro medio o entero del mismo autor, y juntamente coligación en el sentido que se pretende, será muy contingente hallazgo, y no es posible se hallen, ni aun la tercia parte de los que pide toda la estructura del poema, aunque sea breve, cuanto menos en 1.100 y más versos que tiene el de don Martín; pues dejar el consonante es cosa insípida y querer que el lector se canse a los primeros pasos. Luego más de agradecer es escribir consonantes en los centones, aunque sea mitigando en algo el rigor destes últimos, por el encuentro de ambos, pues éstos son hijos legítimos de la poesía española y aquéllos antenados”.

²⁴ *Ibid.* El texto pertenece ahora, como se ha indicado, a Martín de Angulo y se titula “Satisface las dudas que puede haber sobre la Égloga y su disposición”.

Pero veamos un ejemplo de la artificiosa composición, en la que el autor señala, además, cada uno de los fragmentos gongorinos y el origen exacto de los mismos:

Con invidia importuna
 Baten vulgares plumas,
 Cuando más oscurecen las espumas
 Del mar, que un peregrino
 Náufrago, desdeñado sobre ausente,
 Que a una Libia de ondas
 Fió su vida, cuando
 Era del año la estación florida;
 Y en tenebrosa noche, con pie incierto,
 Crepúsculos pisando,
 Por duras guijas, por espinas graves,
 Halló reparo si perdió camino
 El mísero extranjero²⁵.

Los ecos de las *Soledades* y del soneto “Descaminado, enfermo, peregrino”, entre otros poemas gongorinos, son claramente perceptibles. Igual sucede en la dedicatoria del autor a don Fernando Pérez del Pulgar y Sandoval, construida sobre la dedicatoria de Góngora al Duque de Béjar:

Ecos canoros son de un peregrino
 Cuantos me dictó versos musa grave,
 Unos de dulce, otros de culto acento;
 Que al puro estilo, métrico, divino
 De su idioma ilustran con suave
 Y docta voz, si de su claro aliento
 Antes en sus poemas esparcidos,
 Del mío ahora en éste repetidos²⁶.

Entre los escritos prologales, el propio Góngora toma la palabra y agradece al autor sus desvelos literarios en una composición de Bartolomé de Valenzuela, amigo de Angulo. He aquí la última estrofa:

²⁵ *Ibid.*, f. 6 r.

²⁶ *Ibid.*, preliminares.

Pulgar, pues de tu argumento
 Es mío cualquier vocablo,
 Yo mismo soy el que hablo,
 Yo el que mi muerte lamento.
 Acertado fue tu intento
 Por lo nuevo y lo admirable,
 Para no ser imitable
 Pues tu trabajo excesivo
 Hace que enmudezca el vivo
 Y obliga a que el muerto hable (*id.*).

Nos parece, en fin, que esta obra poética, poco atendida por la crítica, cuando no denostada, hay que situarla a la sombra y en la huella inmediata de Góngora, porque la *Égloga fúnebre*, además de un tardío homenaje póstumo, supone una intrincada labor de reajuste de versos, estilemas y ecos de la creación gongorina, obviamente carente de originalidad, pero no desprovista de interés literario y erudito.

Martín Angulo y Pulgar volvió a reincidir en el mismo tema y sistema compositivo algunos años después. En 1644 imprime en Madrid sus *Epitafios oda-centón anagrama para las exequias a la Serenísima Reina de las Españas Doña Isabel de Borbón en la ciudad de Loja el 22 de Noviembre año de 1644*, todo ello compuesto con versos de Góngora²⁷. En tanto que en el ámbito de los estudios gongorinos suele ser recordado como autor²⁸ de dos *Epístolas satisfactorias* (Madrid, 1635), en las que defiende a nuestro poeta, una contra Francisco de Cascales, detractor de Góngora en sus *Cartas filológicas*, otra contra cierto sujeto grave y docto, que no nombra. Todo esto hace que le miremos, desde nuestra perspectiva actual, con alguna simpatía, si es que le regateamos el reconocimiento a una tarea en la que se advierte una admiración profunda y una singular asimilación de los versos de don Luis.

ANTONIO CRUZ CASADO

IES Marqués de Comares. Lucena

²⁷ También fue objeto de estudio por parte de DÁMASO ALONSO, “Un centón de versos de Góngora”, *Obras completas. Góngora y...*, pp. 697-703.

²⁸ MARTÍN DE ANGULO Y PULGAR, *Epístolas satisfactorias. Una a las objeciones que opuso a los Poemas de don Luis de Góngora el Licenciado Francisco Cascales, Catedrático de Reforma de la S. Iglesia de Cartagena en sus Cartas filológicas. Otra a las proposiciones que contra los mismos poemas escribió cierto sujeto grave y docto*, Blas Martínez, Granada, 1635.

EDUCACIÓN Y MOVILIDAD SOCIAL ENTRE LOS MORISCOS DEL CAMPO DE CALATRAVA

Si buscáramos una opinión “oficial” de los moriscos y sus niveles de educación, opinión que obedece a los dictámenes de la propaganda oficial, podríamos acudir a los escritos de cualquiera de los apologistas de la expulsión, como el licenciado aragonés Pedro Aznar de Cardona:

Era una gente vilísima, descuidada, enemiga de las letras y ciencias ilustres, compañeras de la virtud, y por el consiguiente ajena de todo trato urbano, cortés y político. Criaban sus hijos cerriles como bestias, sin enseñanza racional y doctrina de salud, excepto la forzosa... Eran torpes en sus razones, bestiales en su discurso, bárbaros en su lenguaje, ridículos en su traje...¹.

Acostumbrados como estamos, después de la experiencia nazi, a la naturaleza de la propaganda oficial y cómo suele describir al “otro”, especialmente si este otro se percibe como el enemigo irreductible, reconoceremos en seguida las estrategias de Aznar Cardona: reduce a los moriscos al estado de animales, de bestias irracionales, gente sin educación. Notamos el lenguaje que utiliza: gente vilísima, enemiga, [gente] ajena, hijos cerriles, bestias, torpes, bestiales, bárbaros, ridículos, etc. Según este esquema, el morisco se convierte en un animal, una bestia, lo que hace su extirpación o exterminio mucho más fácil. Uno no puede menos que recordar la propaganda nazi que convertía a los judíos en ratas, a punto de invadir y apoderarse de todo.

Es fácil ahora restar importancia a enemigos de los moriscos y apologistas de su expulsión como Pedro Aznar Cardona, Fray Marcos de Guadalajara y Jaime Bleda, al declararles hombres obsesionados, ridículos, odiosos, y, por supuesto, la lectura de sus textos inflamatorios no es una tarea muy grata para las sensibilidades modernas, pero no representaban una corriente aislada ni minoritaria. Aunque otros no escribiesen con tanto odio y vehemencia, las mismas opiniones sobre el bajo o nulo nivel educativo

¹ PEDRO AZNAR CARDONA, *Expulsión justificada de los moriscos españoles y suma de las excelencias cristianas de Nuestro Rey Felipe Tercero*, Pedro Cabarte, Huesca, 1612, fol. 32r.

de los moriscos se encuentran en muchos textos de la época, como en este extracto de *El coloquio de los perros* de Cervantes:

No gastan con sus hijos en los estudios, porque su ciencia no es otra que la del robarlos...².

Sin embargo, en el famoso episodio de Ricote, el morisco que vuelve a España después de su expulsión, Cervantes nos da otro retrato del morisco mucho más positivo: Ricote habla el castellano como el nativo que es –“y Ricote, sin tropezar nada en su lengua morisca, en la pura castellana le dijo las siguientes razones”; su hija y su mujer son buenas cristianas y él va en camino de serlo; su hija se ha enamorado de un cristiano viejo del pueblo, que parece corresponderle en su amor; y Ricote ha ascendido socialmente al ser tendero del pueblo. El encuentro entre Sancho y Ricote no es solamente el encuentro de dos viejos amigos, dos vecinos que no se han visto en mucho tiempo y que se alegran de poder verse de nuevo, sino el encuentro entre los representantes de dos grupos sociales: el cristiano viejo –Sancho el pobre, labrador analfabeto, miembro de la clase social más baja de aquel entonces– y el cristiano nuevo –Ricote el ‘rico’, tendero educado, miembro de la pequeña burguesía del campo³.

¿Representa Berganza la voz de la España oficial que Cervantes quiere satirizar en *El coloquio de los perros* y Ricote la voz de la España real que Cervantes quiere promocionar en *Don Quijote*, o son distinciones falsas que no nos llevan a ninguna parte? Como siempre, la fina ironía de Cervantes impide una solución fácil del dilema. Ahora bien, sería un gran error ignorar la voz de la España real no oficial a que Cervantes parece dar vida en la figura del entrañable Ricote. Cervantes había vivido en La Mancha, en un pueblo, Esquivias, con una población sustancial de moriscos antiguos (es decir, los que llevaban varios siglos viviendo allí, descendientes de los mudéjares), y es más que probable que conociera a tipos como Ricote, tipos que abundaban en La Mancha y el Campo de Calatrava a finales del siglo XVI: moriscos educados que habían ascendido socialmente, que estaban dejando atrás la pobreza y la marginación que traía el analfabetismo y que empezaban a ocupar puestos de cierta relevancia en sus pueblos. De hecho, fue precisamente este ascenso social que el Patriarca Juan de Ribera

² Berganza sobre su amo morisco: MIGUEL DE CERVANTES, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, Cátedra, Madrid, 1980, t. 2, p. 350.

³ Los aspectos del episodio de Ricote aquí enumerados se encuentran en *Don Quijote*, t. 2, p. 54.

señalaba como una de las razones a favor de la expulsión de los moriscos de Castilla. Según él, vivían entre los cristianos

armados y vestidos como cristianos, y hablando la misma lengua... Que se hacían dueños del dinero porque estaban apoderados de todos los tratos y contrataciones, mayormente en los mantenimientos, que es el crisol donde se funde la moneda. Y, para mejor usar de ello, se habían hecho tenderos, despenseros, panaderos, carniceros, taberneros, y aguadores, pasteleros, buñoleros y hortelanos, y que era inconveniente que nuestros enemigos declarados se hiciesen dueños de lo que es dinero, consistiendo en él la mayor parte de la conservación y prosperidad de la cosa pública⁴.

Naturalmente, los moriscos no podían vencer en esta lucha dialéctica: si no hablaban el castellano y se empeñaban en vestirse a lo árabe, eran moros irredimibles e inasimilables; si lo hablaban y se vestían como cristianos, eran espías en potencia o una quinta columna deseosa de ayudar a los enemigos de la Corona. Si, encima, se atrevían a subir socialmente y a ocupar puestos de cierta envergadura en los pueblos donde vivían, lo hacían nada más que para hacerse dueños de la moneda y controlar así la economía local. Tal era el nivel de miedo que los moriscos educados inspiraban en la población que el diputado Pedro de Vega suplicó al Rey, en las Cortes de Castilla de 1607, que se impidiera a los moriscos el acceso a las Facultades de Medicina, puesto que “estudian y practican muchos en las Universidades de Alcalá y Toledo y de otras... de suerte que en poco tiempo todos o los más médicos serán moriscos”⁵.

En el pueblo de Villarrubia de los Ojos de Guadiana, a unos 30 kilómetros al NE de Ciudad Real, vivían varias familias moriscas que respondían perfectamente a este retrato de ascenso o movilidad social, como vemos por un memorial que los moriscos de Villarrubia enviaron al rey Felipe III en mayo de 1611, protestando contra su inminente expulsión:

Y es así que los [moriscos] que hay en la dicha villa de Villarrubia de los Ajos son del tiempo del católico rey don Fernando de gloriosa memoria, todos ellos habidos y tenidos por cristianos viejos y como

⁴ Citado en JAIME BLEDA, *Corónica de los moros de España*, Felipe Mey, Valencia, 1618, p. 893.

⁵ Citado en ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES, “La conversión de los moriscos y su pretendida aculturación”, en RODOLFO GIL GRIMAU (dir.), *La política y los moriscos en la época de los Austria*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1999, p. 164.

tales admitidos a todos los oficios honrosos de la república, porque han sido y ejercido los oficios de alcaldes y regidores y los demás honrosos de la república de tiempo inmemorial a esta parte, y son clérigos presbíteros y letrados graduados en las universidades de estos reinos, y muchos de ellos son escribanos públicos y notarios apostólicos, y han servido y de presente sirven a Vuestra Majestad en la guerra con oficios de capitanes, alférez y sargentos y soldados, puestos en presidio de la costa de la mar con muchas ventajas y premios de Vuestra Majestad. Y los demás son casados con cristianos viejos y vividos y conformes con ellos en todo el trato y comunicación...⁶.

He aquí una buena lista de los puestos ocupados en ese momento por algunos de los moriscos de Villarrubia: alcalde, regidor, clérigo presbítero, letrado graduado, escribano público, notario apostólico, capitán, alférez, sargento, etc. Otro memorial enviado en noviembre del mismo año da otra lista de los principales moriscos del pueblo, “entre los cuales hay dos clérigos presbíteros, dos letrados, un notario apostólico y un maestro de niños”⁷.

Afortunadamente, podemos identificar a esta elite de la población morisca de Villarrubia mencionada en el memorial de noviembre de 1611: los dos clérigos presbíteros son Pedro Naranjo y Alonso Rodríguez, los dos letrados son Lope el Niño y Alonso Herrador, el notario apostólico es Juan Mellado (hermano de Lope el Niño), y el maestro de niños es Gabriel Peras. Estas familias y otras allegadas a ellas, como los descendientes de Alí de Mariota, que cambió su nombre a Pedro López de Mariota cuando se convirtió en 1502, ejercían bastante poder en un pueblo que no pasó de 4.000 almas en toda esta época. Y obviamente, no corresponden al típico retrato del morisco campesino, esa “grey de labradores y artesanos analfabetos, ignorantes” de que tanto se ha hablado y que Aznar Cardona (y otros) reproducen en sus diatribas anti-moriscas.

La familia Naranjo es un buen ejemplo de la movilidad social, del ascenso social, a que podían aspirar los moriscos algo adinerados y con pretensiones burguesas, y también ejemplo de cómo ciertas familias mediante lazos de matrimonio podían llegar a dominar ciertos aspectos de la vida diaria de un pequeño pueblo manchego. Nuestra información viene de un memorial hecho en 1611 por Pedro Naranjo, clérigo presbítero, “y los demás sus hermanos y sobrinos”. Trazan primero la genealogía del clan de los Naranjo: el abuelo paterno era Juan Naranjo el Viejo, poderoso morisco que había dado nombre a una calle en el Barrio Nuevo de

⁶ Archivo Histórico Provincial, Zaragoza [AHPZ]: Híjar, 1^a-36-74.

⁷ Archivo General de Simancas [AGS], Estado, leg. 235.

Villarrubia⁸; uno de sus hijos se llamaba Francisco Naranjo el Viejo, y los hijos de éste (nietos de Juan Naranjo el Viejo) eran Pedro, Francisco, Juan, Francisca, Isabel, Catalina y Ana; este Juan Naranjo, casado con María Naranja, y ahora difunto, tenía dos hijos: Francisco y María. El linaje se extendía también a Pedro de Torres y Alonso Rodríguez, otro clérigo, y abarcaba a muchos miembros de la iglesia:

en su linaje ha habido muchos freiles del hábito de Calatrava y de San Juan, como fueron uno hermano de Pedro Naranjo el Santo y dos hijos de Pedro de Torres, que eran de este linaje, y otro hijo de Juan de Villafranca, y Pedro Naranjo fue fundador del Monasterio de San Francisco de la Villa de Carrión de Calatrava donde descienden. Y ansimismo ha habido y hay muchos religiosos frailes y monjas y clérigos, nietos del dicho Juan Naranjo, y al presente hay en la villa de Villarrubia dos clérigos que el uno es el dicho Pedro Naranjo y el otro Alonso Rodríguez, y en la villa de Carrión hay otros clérigos de este linaje de los Naranjos, deudos del dicho Juan Naranjo, como son Antonio Naranjo de Santa Cruz y Antonio Naranjo de Arciniega y Pedro Naranjo, clérigo que fue a las Indias, y el bachiller Bolaños, y otros muchos de este linaje, y en ambas villas de Carrión y Villarrubia continuamente han tenido oficios honrosos en la república de alcaldes ordinarios, regidores y mayordomos del Concejo y de las iglesias y cofradías⁹.

Para hacer la información, Pedro Naranjo se fue a la villa de Carrión de donde eran originarios los Naranjo de Villarrubia, ya que su abuelo Juan Naranjo el Viejo “se fue muy pequeño de esta dicha villa a la de Villarrubia porque araba de la otra parte del río en el término de la dicha villa de Villarrubia, y se había casado en ella con Mari Peras su mujer”¹⁰. Entre los testigos que tuvo que buscar hay unos pocos parientes (o deudos como se llaman en la información) de los Naranjo: Pedro Serrano de Santa Cruz, Antonio Naranjo de Arciniega. Su aportación es tal vez la más interesante. Mari Pérez, viuda de Antón Naranjo, recuerda que “yendo muchas veces el dicho Antón Naranjo su marido a la villa de Villarrubia a la feria que se hace en ella por el día de San Andrés de cada un año, se estaba muchos días sin venir a esta dicha villa, y cuando venía esta testigo

⁸ ‘Padrón de los vecinos de Villarrubia, año de 1550’ (AHPZ: Híjar, 2^a-97-24; copia hecha en 1644 en Híjar, 4^a-88-11/1).

⁹ AGS, Estado, leg. 235.

¹⁰ AGS, Estado, leg. 235, Información de Pedro Naranjo, fol. 11r; testimonio de Agustín López el Viejo.

le decía «¿cómo os habéis tardado tanto?»; él decía «calla, que tengo yo en la dicha villa un pariente mío que se llama Naranjo, que es muy honrado y rico y me regala mucho, que se fue de esta villa a casar allá». Y habrá pasado lo susodicho más de cuarenta años” (fol. 27v). Se refiere por supuesto a Juan Naranjo el Viejo. Por la información vemos que el clan de los Naranjo se había extendido por gran parte del Campo de Calatrava. En Carrión, por ejemplo, quedaban los Naranjo de Arciniega, primos de los Naranjo de Villarrubia, mientras que en Daimiel encontramos a Diego Naranjo, Francisco Naranjo Herrero, Francisco Naranjo (hijo de Juan Naranjo y padre de uno de los informantes de 1611), Antón Naranjo (cuya viuda Mari Pérez será uno de los testigos de la información de 1611), Diego Moreno Naranjo y Rodrigo Naranjo.

Juan Naranjo el Viejo, el que se había ido de Carrión siendo joven a hacer vida nueva en Villarrubia, había conseguido convertirse en poderoso labrador con varios cañamares y hazas a su nombre en la Dehesa de Lote¹¹. Otro Juan Naranjo (tal vez el Mozo mencionado en el padrón de 1550) había llegado a ser alcalde ordinario de Villarrubia en 1595¹². En el informe de 1611 todos mencionan el gran número de clérigos que había en la familia, como un hermano de Pedro Naranjo el Santo, un hijo de Pedro de Torres, un hijo de Juan de Villafranca (todos parientes de Juan Naranjo el Viejo); luego había un Pedro Naranjo que fundó el Convento de San Francisco en Carrión, y, por supuesto, el Pedro Naranjo el Santo que todos mencionan, pero de quien nadie dice el porqué del apodo ‘el Santo’¹³. Sebastián García

¹¹ “Relación de las personas que tienen cañamares y tierras en la Dehesa de Lote pertenecientes a la dicha encomienda de Villarrubia, año de 1550” (AHPZ: Híjar, 2^a-97-24, fols. 77r-92v).

¹² AHPZ: Híjar, 1^a-36-11, posesión de la villa tomada en nombre del conde don Pedro en diciembre de 1595.

¹³ El 5 de marzo de 1611, unas cuantas vecinas de la villa de Alcázar enviaron una petición al Consejo de las Órdenes para que éste apremiara “a los patronos del patronazgo y obra pía que fundó Pedro Naranjo, vecino que fue de la villa de Carrión” a pagarles ciertas dotaciones pendientes, ya que eran muy pobres y necesitadas (Archivo Histórico Nacional [AHN], Órdenes Militares [OO.MM.], Consejo, leg. 3.135, s.f.). Tal vez este Pedro Naranjo, fundador de una obra pía, fuese el apodado ‘el Santo’. En los papeles del Consejo de las Órdenes hemos encontrado a bastantes Naranjos, tales como Juan López Naranjo, vecino de Carrión, que debía 2.500 reales al pósito de la villa (leg. 3.136, petición fechada en 3 de agosto de 1611); Mateo Naranjo de Torres, regidor de Carrión (leg. 3.136, petición fechada en 13 de agosto de 1611); Gregorio Fernández Naranjo y Pedro Naranjo, vecinos de Carrión y presentes allí en febrero de 1612 (leg. 3.137).

el Viejo resume bien la posición social alcanzada por los Naranjo en el Campo de Calatrava:

han ejercido y tenido... oficios honrados y principales en que solamente se eligen los cristianos viejos, como son alcaldes ordinarios y de hermandad, regidores, mayordomos de la iglesia y del Santísimo Sacramento y de otras cofradías, y ha conocido de estos nombres y linajes clérigos y frailes y letrados y freiles del hábito de Calatrava, como fue un hermano de Pedro Naranjo el Santo y otros clérigos que se decían Antonio Naranjo de Santa Cruz y Antonio Naranjo de Arciniega y otro Pedro Naranjo clérigo, que ése fue a las Indias y de presente vive en esta villa; el bachiller Bolaños que es también deudo de los Naranjos, y de presente hay en la dicha villa de Villarrubia el dicho Pedro Naranjo clérigo y Alonso Rodríguez, nietos del dicho Juan Naranjo por la dicha línea de varón, y un letrado bisnieto del susodicho que se dice el Licenciado Herrador¹⁴.

Por tanto, los clérigos Pedro Naranjo y Alonso Rodríguez y el licenciado Alonso Herrador, firmantes del memorial mandado al Rey en 19 de mayo de 1611 en defensa de los moriscos de Villarrubia, eran parientes, todos descendientes de Juan Naranjo el Viejo. Junto con el licenciado Lope el Niño, jefe de otro clan en Villarrubia, formaban un grupo poderoso, instruido y rico, con una red de parentescos que cubría más o menos la comunidad morisca de Villarrubia en su totalidad. Eran los líderes naturales de los moriscos villarrubieros, y de ahí, de los de todo el Campo de Calatrava.

Los Niño era otra familia que vivía en Villarrubia desde antes de la conversión general de 1502, y, por sus intervenciones en momentos críticos de la vida diaria del pueblo, una familia de cierto poder y estatus social. Un tal Diego Niño elevó una petición al Consejo de las Órdenes en abril de 1539 en la que se quejaba del comportamiento del prior de la villa, quien seguía un mandamiento real “para que los domingos y días de fiesta, al tiempo del ofrecer, llamase a cada uno de los feligreses y parroquianos, nombrándolos por sus nombres que fueren cristianos nuevos con efecto de saber si están en misa”¹⁵. Esto significaba una afrenta y escándalo para

¹⁴ AGS, Estado, leg. 235, Información, fols. 7v-8r.

¹⁵ AHN, OO.MM., AHT, leg. 44.898, s.f., petición con fecha de 28 de abril de 1539. Véase MIGUEL FERNANDO GÓMEZ VOZMEDIANO, *Mudéjares y moriscos en el Campo de Calatrava. Reductos de convivencia, tiempos de intolerancia. (Siglos XV-XVII)*, Diputación, Ciudad Real, 2000, p. 56.

los cristianos nuevos de la villa, que los distinguía y señalaba aparte de los demás vecinos, y Diego Niño pedía que el prior dejase de vejarlos de esta manera: “que él y los otros eran buenos cristianos e iban a misa no solamente los días de fiesta pero en otros días que no lo eran”. El Consejo, en nombre del rey, escribió al gobernador del Campo de Calatrava mandándole decir al prior que dejara de molestar de esta forma a los moriscos de Villarrubia.

Es posible que este Diego Niño fuese el mismo que el Diego el Niño, Bachiller en Leyes, mencionado en las *Relaciones topográficas* de 1575, hechas por orden de Felipe II, como uno de solamente dos bachilleres no eclesiásticos que había en este momento en el pueblo¹⁶. Diego el Niño no fue solamente miembro de la elite morisca de Villarrubia, sino que había aparecido dos años antes ante la Inquisición acusado de herejía por haber defendido la opinión de que la ley del Islam se basaba en la razón natural. Por fortuna, y gracias a sus conocimientos legales, pudo convencer a los inquisidores de que esto no era herejía: “fue absuelto de la instancia por defensas que hizo”¹⁷. Sin duda alguna, él y su familia aprendieron de esta experiencia y apreciaron aún más los beneficios que daba una buena educación.

Casado con la cristiana vieja María Mellada, tuvo tres hijos: Lope el Niño, Juan Mellado y Diego el Niño. Lope siguió los pasos del padre y fue a la universidad, donde también se licenció en leyes; Juan llegó a ser escribano y notario apostólico; mientras que Diego trabajaba las tierras de la familia. Puesto que su padre murió cuando eran todavía jóvenes (hacia 1583 cuando Lope tenía unos 6 o 7 años), buena parte de su educación estaba en manos de su madre: “los cuales he criado con mucho cuidado de enseñarlos leer y la doctrina entre cristianos viejos, siempre dándoles estudio hasta que di oficio de abogado al mayor, y al segundo de escribano y notario... y al tercero oficio de labrador”¹⁸. De otras fuentes, sabemos que no solamente les enseñó a leer sino a escribir también, y no cesó en sus empeños hasta tenerlos bien colocados: “enseñándoles a leer y escribir... hasta que el dicho bachiller su hijo lo puso con capacidad de poder abogar”¹⁹. No sorprende descubrir que los hermanos Niño se contaban entre la elite de la comunidad morisca de Villarrubia, a menudo

¹⁶ CARMELO VIÑAS y RAMÓN PAZ, *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Ciudad Real*, CSIC, Madrid, 1971, p. 605.

¹⁷ AHN, Inquisición, leg. 2105, Expediente 11.

¹⁸ AGS, Estado, leg. 235.

¹⁹ AGS, Estado, leg. 235, testimonio de Juan de Angulo.

proporcionando liderazgo en momentos difíciles. Lope el Niño se casó con la cristiana vieja Ana García Portanueva, mientras que Juan se casó con la morisca Catalina la Buena; sin embargo, los tres hermanos eran invitados frecuentes y bien recibidos en la casa de Gonzalo Sánchez y Francisco Martín, familiares del Santo Oficio de Toledo: “y siempre ha visto han vivido en ella los dichos bachiller Lope el Niño y Juan Mellado y Diego el Niño labrador y soltero entre los cristianos viejos y honrados de la dicha villa, usando y ejerciendo bien y fiel y cristianamente de sus oficios”²⁰.

Otras familias moriscas que se destacan por la educación que dieron a sus hijos eran los Peras, emparentados con los Naranjo (Gabriel Peras fue maestro de niños en Villarrubia, Diego Peras médico licenciado), los Herrador (Alonso estudió en Alcalá de Henares, licenciándose en Artes en 1600)²¹, y los López de Mariota: dos nietos de Alí de Mariota, Pedro López de Diego López y Diego López de Gabriel López, llegaron a ocupar puestos administrativos de cierta importancia en Villarrubia, puestos que requerían la capacidad de al menos firmar. Pedro López fue nombrado alcalde ordinario en 1603, a la edad de 62 años, mientras que su primo Diego López fue uno de los moriscos de mayor confianza del conde de Salinas, hasta que, por órdenes del conde de Salazar (arquitecto de la expulsión de los moriscos de Castilla), fue deportado a las minas de Almadén en octubre de 1613. Unos pocos meses antes de su salida hacia Almadén, escribió un memorial a Salinas, pidiendo que le perdonara ciertas deudas que tenía en Villarrubia y advirtiendo de su inminente expulsión a las minas de azogue²².

Esta carta autógrafa es buena prueba de una habilidad entre algunos moriscos no solamente para firmar sino también para escribir extensamente, habilidad aprendida a la fuerza en alguna escuela local²³.

²⁰ AGS, Estado, leg. 235, testimonio de Alonso de Villanueva a favor de Lope el Niño, 16-XI-1611.

²¹ Sobre el licenciado Alonso Herrador, véase T. J. DADSON, “Un Ricote verdadero: el licenciado Alonso Herrador de Villarrubia de los Ojos de Guadiana —morisco que vuelve”, en MARÍA LUISA LOBATO y FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2004, t. 1, pp. 601-612.

²² AHPZ: Híjar, 4^a-115-10.

²³ Sobre las posibilidades de recibir una educación en Villarrubia, véase mi trabajo “Literacy and education in Early Modern rural Spain: The case of Villarrubia de los Ojos”, en C. GRIFFIN, N. GRIFFIN & E. SOUTHWORTH (eds.), *The Iberian book and its readers. Essays for Ian Michael*, en *Bulletin of Spanish Studies*, 81 (2004), pp. 1011-1037.

En efecto, tal era el deseo de los moriscos de Villarrubia de ver a sus hijos tener éxito en el mundo que en la primera mitad del siglo XVII encontramos a los siguientes licenciados moriscos en Villarrubia: Lope el Niño, Alonso Herrador, Alonso Rodríguez, Pascual González, Francisco Naranjo, Juan López Albacete, Juan Sánchez Conejero, Cristóbal Díaz de León, Melchor de Camiñas, Miguel de Castañares. A éstos hay que añadir igual número de licenciados cristianos viejos.

El caso de Cristóbal Díaz de León ejemplifica mejor que ninguno este ascenso social. Era hijo del cristiano viejo Cristóbal Díaz de León y de la morisca Ana López (hija de Pedro Sánchez Torredoro y Francisca de Yébenes, dos familias moriscas de larga tradición en Villarrubia). Para ella era su cuarto matrimonio. De primer matrimonio se había casado con el morisco Diego de Yébenes, con quien tuvo una hija, Teresa López, casada luego con un labrador analfabeto; sus segundo y tercer maridos eran cristianos viejos, teniendo del segundo, Alonso Serrano, un hijo Esteban que murió muy joven. Todas las esperanzas y aspiraciones de Ana López se pusieron ahora en Cristóbal. En 1628 lo encontramos estudiando en Ciudad Real, en 'los Estudios', tal vez un Colegio de Jesuitas. De allí fue a la universidad y cuando volvió a Villarrubia, ya licenciado, se convirtió pronto en personaje importante de la comunidad, dueño de varios cañamares (heredados del primer marido de su madre, Diego de Yébenes) y amo de varios criados. Su ascenso social no se vio afectado por el hecho de que su madre apareció ante el Tribunal de la Inquisición de Toledo en 1628 acusada de practicar ritos mortuarios islámicos (fue absuelta) ni por sus orígenes humildes. Ana López era viuda (desde al menos 1615) y tejedora, mientras que su padre, Cristóbal Díaz de León, había sido tan pobre que en 1612 dijo que no podía pagar los dos reales que le tocaba de la alcabala de la vecindad²⁴. Pero esta pobre viuda morisca tenía tantas ganas de ver educado a su hijo como la mucho más rica María Mellada a los suyos.

El hecho de que hubiera un buen número de moriscos educados, algunos con títulos universitarios, en Villarrubia a principios del siglo XVII contribuyó no poco a la resistencia exitosa que toda la comunidad morisca, con la ayuda de sus vecinos cristianos viejos, opuso a la expulsión entre 1611 y 1614. No era una comunidad acéfala, como se ha dicho de otras comunidades moriscas, sino bien liderada y con dirigentes capaces, gracias a su educación, de enfrentarse al poder central y vencer. Incluso el hombre

²⁴ AHPZ: Híjar, 2^a.94-2.

fuerte del régimen, el Alcalde Gregorio López Madera, tuvo que reconocer esta realidad, cuando se encontró y se enfrentó con el padre Pedro Naranjo:

Todo lo que V.M. me ha ordenado se ha ejecutado como se manda, y en el negocio del padre Naranjo, clérigo vecino de Villarrubia, que el Consejo me cometi6 para que le admitiese su informaci6n e hiciese justicia, lo he hecho e informaciones de oficio, de las cuales resulta que no hay moriscos m6s notorios en toda aquella tierra, y que fueron de los que pidieron confirmaci6n del privilegio de los se6ores Reyes Cat6licos dado a los que se convirtieron, y este clérigo ha sido el que m6s da6o ha hecho siempre para impedir la expuls6n, y aunque a 6l no le toca, es el defensor de todos²⁵.

Es interesante ver que Madera confirma el papel de l6der de la resistencia ejercido por Pedro Naranjo y su clan –“moriscos notorios”– en Villarrubia; pide al Consejo “que no se oiga m6s este hombre, que prometo a V.M. que ha sido muy pernicioso y causa de haberse hartas probanzas contra la verdad”. Pese a que le duele, Madera no tiene m6s remedio que aceptar la “informaci6n” presentada por Pedro Naranjo y declararle exento de la expuls6n por ser clérigo, pero los dem6s miembros de su familia son “comprendidos” y por tanto tienen que irse.

La presencia de tantos clérigos, presb6teros, bachilleres y licenciados entre los moriscos de Villarrubia no s6lo ayud6 a paliar los peores efectos de la expuls6n, sino tambi6n a que pudieran recuperar sus casas y propiedades una vez terminada la expuls6n y vueltos muchos moriscos del Campo de Calatrava. Los moriscos de Villarrubia no tuvieron reparos en utilizar la misma justicia para recuperar lo suyo y en esto seguramente tuvieron el apoyo y la ayuda de los numerosos abogados que hab6a entre ellos. Tenemos constancia de varios procesos llevados ante la Real Chanciller6a de Granada por moriscos de Villarrubia para que los cristianos viejos compradores de sus casas y tierras se las devolviesen. Uno de ellos fue llevado por el licenciado Alonso Herrador, que hab6a visto en 1612 c6mo se vendieron todos sus bienes y los de su padre Juan Herrador en almoneda p6blica, muchos acabando en manos de do6a Leonor Manrique (t6a pol6tica del conde de Salinas y gran propietaria en el pueblo). En 1627 Alonso Herrador obtuvo del Consejo Real juicio a su favor para quedar restaurado en sus derechos y poder recuperar sus bienes. Desde ese a6o Alonso Herrador intent6 recuperar de los herederos de do6a Leonor la

²⁵ AGS, Estado, leg. 245, papel n. 55. Se refiere a la informaci6n hecha por Pedro Naranjo en noviembre de 1611.

propiedad de su padre, y parece ser que tuvo suerte, pues en un “Apeo de los cañamares de la Dehesa de Lote, hecho en el año de 1639-1640” leemos lo siguiente: “De otro cañamar que era de Juan Herrador y hoy posee el licenciado Herrador su hijo, que está en la dicha Dehesa”²⁶.

Entre los moriscos de Villarrubia de los Ojos de Guadiana se daban, por tanto, todos los niveles y rangos sociales que uno esperaría encontrar en un pequeño pueblo del Campo de Calatrava durante los siglos XVI y XVII: licenciados y bachilleres; maestros, médicos, abogados, notarios y escribanos; clérigos y presbíteros; alcaldes, regidores, procuradores síndicos, alcaides, alguaciles, depositarios del pósito de trigo, mayordomos de varias cofradías religiosas, administradores de las rentas del conde, etc. La masa, por supuesto, era mayormente hortelanos y labradores analfabetos, pero incluso entre ellos se encontraban hombres que sabían firmar su nombre y que poseían varios cañamares y otros pedazos de tierra repartidos por las dehesas y términos del pueblo. Y lo que era verdad para Villarrubia lo era también para otros pueblos del Campo de Calatrava y de La Mancha, como Daimiel, Almagro, Carrión de Calatrava, Bolaños, Aldea del Rey, pueblos donde los moriscos, gracias a la educación que habían recibido, habían conseguido cierto ascenso y movilidad sociales que los alejaba de la marginalidad y que los hacía más asimilables, hasta tal punto que para principios del siglo XVIII ya nadie se preocupaba por los orígenes de estos antiguos moriscos o moriscos antiguos, viendo en ellos solamente a sus convecinos, que llevaban en el pueblo tanto o más tiempo que los demás.

TREVOR J. DADSON

Queen Mary College, Universidad de Londres

²⁶ AHPZ: Híjar, 4^a-304-2. Refiérese a un cañamar que heredó Juan Herrador a su tío, el morisco Gabriel Chuscado, en la década de 1590 (AHPZ: Híjar, 1^a-36-3 y 4^a-288-1).

“DULCE AMOR POR MÍ TORNADO AMARGO”:
NEOPLATONISMO Y *FILOGRAFÍA* EN *LA PSIQUE*,
DE JUAN DE MAL LARA

*rara est adeo concordia formae
atque pudicitiae*
Juvenal

Uno de los rasgos definitorios de las obras mitográficas del humanista sevillano Juan de Mal Lara (ca. 1524-1571) lo constituye la *praxis* poética de nociones teóricas sobre neoplatonismo y erotodidaxis¹. En el *Hércules animoso* –compuesto entre 1549 y 1565–, el poeta reflexiona, entre otras cosas, sobre la contemplación de la belleza verdadera, oculta frecuentemente *sub cortice*, según se ve en sabrosos episodios relacionados con el héroe épico y su amada Deyanira². Estos textos se complementan tanto

¹ Sobre la figura de Mal Lara, véase: FEDERICO SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1941, pp. 17 ss.; DANIEL PINEDA NOVO, “Juan de Mal Lara, poeta, historiador y humanista sevillano del siglo XVI. Estudio biográfico-crítico”, *Archivo Hispalense*, 46/47 (1967), 1-91; y FRANCISCO J. ESCOBAR, “Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia sevillana en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara”, *Epos*, 16 (2000), 133-155.

² Se conoce un único testimonio del poema, en concreto, el manuscrito *Hércules animoso* (Biblioteca da Ajuda, Lisboa, ms. 50-I-38), del que estamos preparando su edición. Sobre el *Hércules*, véase JOSÉ CEBRIÁN, “En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: El *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara”, *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), 365-393; “Sobre Herrera y Mal Lara con un *Hércules* de por medio”, en M. GARCÍA MARTÍN *et al.* (eds.), *Estado Actual de los Estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad, Salamanca, 1993, t. 1, pp. 233-244; F. J. ESCOBAR, “Noticias inéditas sobre...”; “Hernando Colón y su librería en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara”, *Philologia Hispalensis*, 15 (2001), 221-225; “Los poetas de cancionero en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara”, en *Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Ayuntamiento, Baena, 2003, 545-564; “Erotodidaxis y meloterapia en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara”, *Voz y Letra*, 14 (2003), núm. 1, 19-33; “Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI: la *Tabla del Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara”, en M. LUISA LOBATO y F. DOMÍNGUEZ MATITO (eds.) *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2004, pp. 737-750; y “Nuevos datos sobre libros y lecturas de Juan de

con la sátira de los afeites —deudora de Horacio—, a modo de *elogio paradójico*, como con el canto conyugal dedicado a María Ojeda, la esposa de Mal Lara, en una feliz interacción entre la materia literaria y la experiencia vital del poeta. En este último texto —preñado de rasgos horacianos y petrarquistas—, Ojeda viene a representar la armónica consonancia entre la belleza física y la espiritual. Las virtuosas cualidades de la esposa, que auguran el ideal erasmista de la *perfecta casada* hasta llegar a Fray Luis de León, proporcionan al maestro sevillano la estabilidad anímica necesaria para su vida sentimental. Como resultado, Mal Lara ofrece en esta obra unas precisas directrices didáctico-moralizantes sobre el amor, cuestión que tuvimos ya la ocasión de abordar en otro estudio³.

El meditado proyecto planteado en el *Hércules* encuentra su correlato perfecto en el segundo gran poema mitográfico de Mal Lara: *La Psique*, posterior a 1561 y anterior a 1565⁴. De forma más notoria que en el *Hércules*, la temática apuntada cobra mayor aliento poético, de suerte que las nociones *filigráficas* habrán de preludiar el alcance que tendrán éstas en las *Anotaciones* a Garcilaso de la Vega (1580) y en *Algunas obras* (1582), de Fernando de Herrera. Según analizamos en un capítulo de conjunto sobre *La Psique*⁵, Mal Lara hace gala de su amplio conocimiento de fuentes esenciales —Platón, Ficino, Colonna o Beroaldo— para comprender la proyección del platonismo en su obra. La aplicación práctica de este entramado teórico está remozada, por añadidura, de un contenido erudito desde la perspectiva del humanismo cristiano. No faltan tampoco, en este sentido, jugosos apuntes filosóficos de cuño estoico. Mal Lara apostará, de hecho, por la defensa del ideal del punto medio o *aurea mediocritas* a fin de obtener la imperturbabilidad anímica (*ataraxia*). Al

Mal Lara. (A propósito de la *Tabla de autores del Hércules animoso*), *Criticón*, en prensa.

³ Véase “Erotodidaxis y meloterapia en el *Hércules animoso*...”.

⁴ Sobre el poema, cf. MANUEL BERNAL, “Bibliografía y fuentes de *La Psyche*, de Juan de Mal Lara”, *Cauce*, 1 (1978), 101-113; DANIELA D'AMBROSIO, “Osservazioni stilistiche su *La Psyche* de Juan de Mal Lara”, *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 6 (1991), 81-90; y nuestro capítulo “*La Psique* de Juan de Mal Lara”, en *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Universidad, Sevilla, 2002, pp. 77-169. Transcribimos los textos del manuscrito (BNM, signatura 3949), conservando el sistema ortográfico original, desarrollando las abreviaturas y modernizando la puntuación y la acentuación. Asimismo, regularizamos el uso de mayúsculas y minúsculas.

⁵ Cf. “*La Psique* de Juan de Mal Lara”, en *El mito de Psique y Cupido...*, *passim*.

igual que en el *Hércules*, la ficción literaria y la experiencia personal del poeta se dan la mano, como refleja otro canto conyugal dedicado a María Ojeda (X, vv. 1-91), de mayor envergadura que el mencionado⁶. El amor virtuoso de la esposa de Mal Lara tendrá su proyección literaria en el personaje mitológico de Psique, fidedigno símbolo del alma. Por eso, la protagonista, con vistas a culminar su meritorio camino iniciático, habrá de purificarse en los saludables baños de Areta (nombre parlante referido a la virtud).

Estamos, pues, ante un camino de perfección, un recorrido universal como *ascenso* platónico para la adquisición del conocimiento. Dicho motivo alcanza su *floruit* con el viaje nupcial que realiza, en el libro duodécimo (vv. 18 ss., 134 ss.), Psique con la grata compañía de Cupido y Venus. En aras de enfatizar los diversos eslabones del *ascensus*, la música desempeña una importante función, sirviendo en ocasiones como una práctica terapéutica, motivo de gran desarrollo también en el *Hércules*⁷. En cuanto a la erotodidaxis, Mal Lara recrea a modo de materia literaria la sintomatología amorosa, que arranca ya desde Safo o Catulo, atendiendo al amor *heroicus* (por ejemplo, en III, 180 ss.). El poeta, deudor de la cultura clásica, conjuga, además, esta doctrina con la tópica elegíaca latina, entroncando así con la rica tradición de Ovidio, Propercio y Tibulo. Motivos tan conocidos como el *vulnus amoris*, la *milicia de amor* o el *servitium amoris* desfilan a las claras por las páginas de la obra. Pasemos seguidamente a desentrañar tales cuestiones temáticas —a partir de un análisis textual—, dando a conocer algunos pasajes hasta la fecha inéditos⁸.

EL INICIO DEL *ASCENSUS*: CONTEMPLACIÓN DE LA BELLEZA Y *AMOR PER OCULOS*

La contemplación de la belleza se erige como uno de los temas más destacados en *La Psique*. Prueba de ello lo constituyen, en primera instancia, las numerosas fórmulas presentes en la obra que permiten la frecuente asociación del tema a la protagonista, mediante la *oratio* o *locutio soluta*: “la bella Psyche” (I, 328; VI, 14; X, 594), “la hermosa Psyche” (II, 1065; VII, 749), etc. El goce de la beldad femenina se alcanza, pues, en virtud del *ascenso erótico*, atendiendo, fundamentalmente, a dos vías: el *amor per oculos*, que repara esencialmente en lo corpóreo;

⁶ Lo editamos íntegro en *El mito de Psique y Cupido...*, pp. 212-214.

⁷ Cf. “Erotodidaxis y meloterapia...”, *passim*.

⁸ Se trata de un adelanto de la edición de la obra que estamos preparando.

y el *intelectual*, circunscrito a la belleza espiritual y anímica. El *amor per oculos* lo contamina Mal Lara (p. e., III, 293 ss.; VII, 434 ss.) con el motivo apuleyano de la *curiositas*, de abolengo neoplatónico. Huelga recordar, en este sentido, la fusión –difundida ya por Plotino, Fulgencio o Erasmo– entre la figura mitológica de Psique y la de Pandora tanto por la *curiosidad* como por el atributo de la *caja* (o *pyxis*, en el *Asinus aureus*)⁹. El descubrimiento del amado por Psique a partir de la *visio* (III, vv. 189-199) pone de manifiesto la sintomatología amorosa (*signa amoris*), que recuerda la palidez amarillenta descrita por Safo (fr. 31, 7-16):

Assí, quando miró Psyche tal vista
de tanta magestad y tan suaue,
espantada, temblando se repara.
Faltáuale la fuerça que tenía
y el esfuerço de que antes se vistiera.
Dexa lo ageno y toma lo que es suyo,
que era temor, y pónesse amarilla.
Huyó el color. Cayose la cara.
No pudiendo en sus pies ella tenerse,
de rodillas se pone y con temblores
busca dónde esconder el hierro agudo
(vv. 189-199).

Psique viola, por tanto, el conocido tabú visual, reinterpretado por la filosofía platónica (VIII, vv. 369-374): “Amor me puso ley en que muriese,/ porque biuir no es lo que he passado./ Amor mandó que yo no lo mirasse,/ en viéndolo, perdí toda mi vista./ Amor me turbó más quando fue visto,/ porque después de presa, me ha olvidado”. El pasaje de Mal Lara responde a los postulados doctrinales de la escuela florentina. Así, Marsilio Ficino y Pico della Mirandola proponen la triada *Pulcritudo/ Amor/ Voluptas*, según la cual, se define el Amor, al decir de Pico, como “Deseo despertado por la Belleza”¹⁰. En este contexto, Psique (*Pulcritudo*) sólo puede unirse al *Amor* y engendrar la *Voluptas* si lo ha contemplado con los ojos del entendimiento, no con la mirada física. La

⁹ Véase VÉRONIQUE GÉLY-GHÉDIRA, “Pandore et Psyché: sources néoplatoniciennes de la rencontre des deux mythes dans l'art de la Renaissance”, *Revue de Littérature Comparée*, 65 (1991), 21-32.

¹⁰ Véase para el desarrollo de esta cuestión el cap. 3 (“La medalla de Pico della Mirandola”) de EDGAR WIND en *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1972, p. 54, n. 41.

idea está en el *Asinus aureus*: una vez que Psique ha desobedecido al dios y lo ha observado con los ojos del cuerpo, no del *intellectus*, es cuando Cupido la abandona; recuérdese, por otra parte, cómo en el relato de Apuleyo, la unión conyugal termina con el nacimiento de la hija de Psique y Cupido: *Voluptas* (*Met.* VI, 24). El amor *per oculos* se queda, pues, en un primer plano de actuación en el *ascenso erótico* de Platón. En su comentario al *Asinus*, Beroaldo presenta la misma lección con una cita del *Symposium* 219A: “*Scribit enim Plato in Symposio quod tunc mentis oculus acute incipit cernere cum primum corporis oculus deflorescit*” (fol. IIIIV)¹¹. El motivo está resumido, en fin, en una sentencia recogida en los *marginalia* del texto (entrada *amor per oculos*), en la que se condena el amor sólo por la vista, puesto que éste lleva al hombre al deseo, al desenfreno y a la apatencia carnal: “*sunt oculi tota nostra luxuria*” (fol. XCIIIr).

Partiendo de estas directrices filosóficas, Mal Lara emplea una terminología recurrente a fin de dotar de cierta coherencia literaria a su poema. No resulta casual, por tanto, que figure en el frontispicio de la obra una leyenda inspirada en Juvenal (X, vv. 297-298) *rara est concordia formae atque pudicitiae*, que permitirá a Mal Lara conciliar armónicamente la belleza física y la espiritual¹². Dicho concierto atañe únicamente a protagonistas virtuosas como Psique o Siringa, en el plano literario, y, en el real, a María Ojeda y sobre todo a Doña Juana de Austria (1535-1573), a la que está dedicado el poema. Ello explica que en una *Canción* preliminar de Mal Lara pueda leerse en relación a la princesa: “Es la razón, Señora, para que quiera darse la belleza,/ la castidad que mora/ en tan grande firmeza,/ el jugo de honrra a Venus es alteza” (vv. 31-35). Otras veces, distingue Mal Lara entre la verdadera belleza frente a la aparente o falaz. El poeta opone así la *hermosura artificiosa* (IX, v. 104), conseguida mediante afeites —como refleja el *elogio paradójico* realizado por la *dama de la beldad fingida*—, a la *mediana hermosura* (IX, vv. 384, 624), entendiéndose claro está a partir del precepto estoico de la *aurea mediocritas*. Mal Lara valora, pues, la belleza espiritual obtenida por el esfuerzo. El mensaje neoplatónico propuesto por el humanista se alza con rotundidad

¹¹ Citamos, modernizando la puntuación y regularizando las mayúsculas, por un ejemplar del *Asinus* comentado por Beroaldo (*Opera, cum commento Beroaldi*) procedente de la Biblioteca General Universitaria de Sevilla (signatura 150 / 135). En cuanto a los avatares y vicisitudes del libro, véase *El mito de Psique y Cupido...*, p. 32, n. 41.

¹² En el frontispicio, encontramos la *sententia* de Juvenal sin el adverbio *adeo* para ajustar la longitud de la leyenda. Sobre el proyecto iconográfico y su simbolismo, véase *El mito de Psique y Cupido...*, pp. 155 ss.

en una intervención de Proserpina, cuando ésta revela a Psique en qué consiste la verdadera hermosura (VIII, vv. 825-829): “...Engañada/ estás, niña, que aquí no ay más belleza/ de la que es trabajada con las manos,/ porque la hermosura que es perfecta/ allá para los cielos es guardada”. Con un valor didáctico-moralizante, el camino de perfección emprendido por Psique tiene lugar en un *theatro* alegórico (VIII, 98), en una suerte de edificante ejemplo universal. Atendiendo a estas directrices, Proserpina concluye su mensaje, aconsejando a la joven que no oculte su belleza “con engaños” (IX, vv. 377-387):

Y pues has visto bien aqueste engaño,
no quieras, Psyche, tú por algún tiempo
cubrir la hermosura con engaños,
que es una cosa graue que las bellas
hazer suelen también dañando el rostro
que tienen muy hermoso con curarse
y parescer que andan como essotras.
Más vale una mediana hermosura
que sea tuya y todos digan juntos
ser natural que si mostrasses sola
un extremo de bella en lo pintado.

En el tratamiento del tema, Mal Lara se vale, con frecuencia, de una *pedagogia ex contrario*. Es decir, la enseñanza viene dada a partir de lo que en realidad no debe hacerse. Por ello, el exceso desmedido de belleza –según se ve en los primeros compases de la obra– acarreará a la protagonista considerables desdichas y tribulaciones. La beldad no comedida suele asociarse, de esta forma, a la *hybris* (soberbia u orgullo) o a *Némesis* (I, 656), que castiga vehementemente la imprudente temeridad. El mensaje lo trae a colación Mal Lara en palabras de Psique, en su voluntad de transmitir una lección ejemplar. Fundamentalmente aboga el humanista por el principio referido de la *aurea mediocritas*: “Huíd, hombres, huíd de los extremos./ Hazéos ygual retrato de los hombres/ (dize la triste Psyche). ¿Yo no fuera/ común como las otras en llaneza?/ ¿Para qué fue subir a tanta cumbre,/ para dar muy mayor esta caýda?” (I, vv. 444-449). La recreación temática la llevará a cabo Mal Lara, a fin de dotar a su poema de cierto exorto retórico-estilístico, por medio de una serie de procedimientos, tales como los retratos prosopográficos de los personajes principales: Psique, Cupido y Venus. Haciendo posible el tópico horaciano *ut pictura poesis*, el humanista sevillano emplea una

policromía literaria, sublimando así su afición por la pintura¹³. El descubrimiento de la belleza singular de Cupido por Psique sugiere al poeta la aplicación técnica de la morosidad descriptiva, de gran predicamento en el *usus scribendi* horaciano. Amplifica, por tanto, el humanista la fuente de Apuleyo, en un pasaje preñado de una visible imaginería plástica (III, vv. 214-219): “Mira el crespo cabello, hecho anillos,/ de la cabeça roxa más que el oro,/ de la inmortal ambrosía rociada./ Las cervizes y el cuello en blanco eran,/ a una leche o nieue comparadas;/ las mexillas en púrpura teñidas”.

En consonancia con el retrato de Cupido, cobra especial interés el de Venus, en el que se observa cierta reminiscencia de Lucrecio en lo que se refiere al arranque del *De rerum natura* (I, 1 ss): “[En palabras de la diosa:] ¿Veys ya la hermosura que padescer/ que la naturaleza y madre antigua,/ origen de elementos y la causa/ de todo lo que tiene algún buen lustre,/ qual va ya por el suelo y que una moça/ hurte mi magestad y que la sufra?” (I, vv. 255-260)¹⁴. Mal Lara evocará, al tiempo, la doble naturaleza platónica de la diosa atendiendo a la distinción entre la Venus *Urania* o *Caelestia*, frente a la *Pandémica*. Ello explica que, si bien en algunos momentos Venus se alce mostrando todo su esplendor –a modo de *teofanía*–, en su palacio cohabiten seres depravados entregados tanto al placer como a la corrupción (VI, vv. 243-247): “...porque yua una compañía de mugeres/ feas, desuergonzadas, desembueltas,/ desatinadas, locas, embriagas,/ viejas, que es lo peor sin conocerse,/ deshonestas, sin seso, hecho truhanas”. Y en otra ocasión, tomando Mal Lara como punto de partida el binomio *canon-contracanon*, enfatiza la oposición entre la beldad de Venus –que responde obviamente al ideal renacentista– y la de las mujeres etíopes. El pasaje no deja de tener un tono humorístico y ameno –como corresponde a la *oratio soluta*–, puesto que Venus, que no goza ya de la belleza que disfrutaba *in illo tempore*, durante la Edad de Oro, ha emigrado a tierras remotas, abandonando en ese exótico espacio el habitual cuidado de su hermosura física (IX, vv. 629-646):

¹³ El motivo de la policromía es apuntado por D. D'AMBROSIO, “Osservazioni stilistiche su *La Psyche...*”, pp. 81-90.

¹⁴ El comienzo de la obra de Lucrecio insiste en el motivo de Venus como origen de la vida: “*Aeneadam genetrix, hominum diuomque uoluptas, alma Venus, caeli subter labentia signa/ quae mare nauigerum, quae terras frugiferentis/ concelebras, per te quoniam genus omne animantum/ concipitur uisitque exortum lumina solis...*” (véase la ed. de Eduardo Valentí, CSIC, Madrid, 1997, p. 8).

...Y todo aquel tiempo
 que no venía Psyche, determina
 yrse a las Etyopías, que confinan
 con el Nilo al salir siete doblado,
 assí la que miraua al Oriente,
 como la que al poner del sol se allana.
 Entre las damas negras de aquel reyno,
 passaua dulce vida remirando
 los ojos que unas brasas parecían
 y, aunque eran las fayciones concertadas,
 los cabellos no dauan aquel oro
 que la diosa tenía o la alma Psyche
 por ser el crespo dellos corto y negro,
 todas acreditadas en simpleza,
 sin dar pena su rara hermosura.
 Allí Venus passaua algunos días
 sin componerse o darse algo al cuydado
 que, quando biue en Cypro, tener suele.

La reflexión sobre las diversas especies de belleza permite a Mal Lara avanzar en su propuesta literaria de *ascensus* neoplatónico del alma. Sin embargo, como veremos en el siguiente apartado, la ardua búsqueda de un beneficioso camino de perfección espiritual no estará exenta de obstáculos y dificultades, especialmente, para Psique, que aspira alpreciado privilegio de la inmortalidad en aras de contraer divinas nupcias con el Amor.

RÉMORAS PARA EL CAMINO DE PERFECCIÓN ANÍMICA:
 “AMOR *HEREOS*” *VERSUS* “VIRTUS”

La contemplación desmedida de la belleza corporal ocasiona a los personajes una irrefrenable caída en el amor *hereos* o *heroicus*¹⁵. Seguramente la patología que goza de mayor predicamento en el poema viene dada por los celos, motivo recreado ya en el *Hércules*, incluso a modo de personificación del personaje. Así, en el libro IV (vv. 369-374), la hermana de Psique, visiblemente enferma por esta incontrolable pasión, no desea que su marido, el rey de Olbia, fije sus ojos en la bella joven: “Assí de tal manera se partiera/ y dale puerta falsa por do vaya/

¹⁵ Para los fundamentos teóricos del amor *heroicus* véase GUILLERMO SERÉS, *La transformación de los amantes. Imágenes del Amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996, p. 71.

mudándose las ropas y, ayudando/ la reyna con dineros, aunque pocos,/ usa de crueldad, porque la tienen/ trauada muchos celos del marido/ no buelua a verla”. Los celos suelen propiciar, a lo largo de toda la obra, un desenlace triste y desgraciado, puesto que implican, con suma frecuencia, la inestabilidad emocional en la pareja. Por ello, en el pasaje apuntado, los personajes se ensalzan en una reñida discusión que impedirá de forma irreversible el reestablecimiento de la concordia entre ambos: “Comiençan a reñir y a pedir celos/ y a pedir para qué quiere la dama” (IV, vv. 387-388). La temática se hace bien presente en otros pasajes, por ejemplo, cuando Lambra, la esposa del ventero Gauro, teme que su malicioso marido goce de la estimada beldad de Psique (IV, vv. 1111-1112): “Lambra de celos mira si el marido/ le haría trayción”. Los caballeros que se disputan el amor de Psique son víctimas, asimismo, de unos terribles celos enfermizos, que preludian el funesto destino que les aguarda (IV, vv. 932-934): “...lleuando tanto auer entre sus manos,/ que eran grandes los celos que tenían/ unos de otros”. El amor *heroicus* afecta incluso a las diosas, como recuerda el mismo Júpiter, en la cordial respuesta que le da a Cupido para aliviar su ingente dolor (X, vv. 477-478): “Ya sabes los enojos en que Juno/ puso su magestad embuelta en celos”. Como en otras ocasiones, en los pasajes referidos, el humanista ofrecerá, en fin, su habitual reflexión erotodidáctica a partir de la *pedagogia ex contrario*.

En tales apuntes *filográficos*, Mal Lara pone de manifiesto principalmente la fuerza irracional del amor que es capaz de domeñar al propio Cupido (motivo del *Amor enamorado*). Como si se tratase de un mortal, el dios sufre de forma enfermiza en una cárcel alegórica por los efectos del *amor per oculos* (IV, vv. 545-550): “¡Qué vista fue la mía para Psyche!/ Y porque yo en miralla tuue ojos/ (y no es de culpar, Psyche, pues que quise/ ver a quien con amor tenía preso/ y para más amarme aquello hizo),/ con tanta crueldad yo la he dexado”. El tema aparece claramente amplificado, en un pasaje del libro noveno, mediante la tópica elegíaca del *vulnus amoris* (herida de amor). Mal Lara recrea así a Cupido cautivo por el amor de Psique y en un estado de melancolía —fruto de la *cogitatio*—, padeciendo la añoranza y anhelo del bien perdido (vv. 520-523): “En los palacios de oro retraído,/ Amor biuía curando su herida,/ muerto de que le falta la presencia/ de la que pudo en tierra captiuarlo”. Si el mismo Cupido sucumbe ante las pasiones humanas, varios personajes fabulosos son arrastrados también por el *furor*, en clara deuda de Mal Lara con el *Orlando furioso*. Le ocurre, verbigracia, a la maravillosa Nereyda con motivo de las malas artes de Venus, episodio inspirado en

los *Indica* de Arriano (XXXI, 2) y en las *Metamorfosis* de Ovidio (IV, vv. 48-51): “Hizo con ciertas artes en las islas,/ diziendo mal del Sol y de su hermana,/ que me puso un furor con que buscasse/ los hombres y que fuesen mis amigos” (VII, vv. 919-922)¹⁶. La propia Psique, en su arriesgado periplo, necesita encontrar, en principio, un eficaz remedio a su pasión desviada a fin de llevar a buen puerto el *ascensus* neoplatónico. Mal Lara, en este sentido, pone especial énfasis en dicho núcleo temático, atendiendo a la *dispositio* del poema. Es decir: la obra comienza con el *furor* de la protagonista (“El diuino furor del Alma, Psyche”, I, 1) y concluye precisamente con una idea análoga, cuando nace *Voluptas*, concepto epicureo de la *hedoné* reinterpretado por la filosofía neoplatónica. Estamos, por tanto, ante una estructura circular o *Ringkomposition* que evidencia el empleo de la *proprietas verborum* o *verba propria*: “Con este fructo fue bien remediado/ el diuino furor del alma Psyche” (XII, vv. 1218-1219).

Resulta claro, pues, que el *páthos* amoroso, al decir de Mal Lara, debilita el entendimiento, de suerte que no puede distinguirse con precisión entre la realidad y la fantasía (esta última alimentada por la *cogitatio*). Los caballeros enamorados, cegados por una ávida pasión hacia Psique, la confunden incomprensiblemente con unas meras estatuas —no aptas para el amor—, en el episodio de las *falsas formas*, motivo abordado de forma similar en el *Hércules* (IV, 4, 25 ss). Se trata, evidentemente, de una sutil crítica erasmista contra el culto a las imágenes (VIII, vv. 72-74): “...paresce que la estatua con la otra/ se junta y no paresce más de una,/ quedándose tan yerta como de antes”. El resultado se materializa en la virulenta enfermedad amorosa de uno de los personajes, que le lleva inexorablemente a la inanición y la flaqueza (VII, vv. 113-116): “...y el triste yua/ tan flaco y consumido con llevarla/ que ya con su cauallo no podía/ passar más adelante”. La obcecación por parte de los paladines por realzar la belleza idílica de una dama, recuerdo del *Orlando furioso*, estará presente en el noveno libro. La vehemente disputa entre ellos preludia el famoso pasaje cervantino en el que Don Quijote apuesta por la beldad de la sin par Dulcinea, frente a la desconocida dama del Caballero de la Blanca Luna (II, 64)¹⁷. Si bien podríamos pensar en la coincidencia de meros *loci communes*, cabe apuntar, por otra parte, la

¹⁶ Un análisis detenido del pasaje lo ofrecemos en *El mito de Psique y Cupido...*, pp. 119 ss.

¹⁷ Puede leerse en la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico (Crítica, Barcelona, 1998, p. 1158).

estancia de Cervantes en la capital hispalense en 1587 y las relaciones literarias que pudo entablar en los cenáculos de la ciudad (contexto en el que quizás pudo conocer el manuscrito). A realzar esta idea contribuyen otros paralelismos entre *La Psique* y diversos textos cervantinos, por ejemplo, el episodio del barco fantástico, la reunión de los personajes centrales en una venta (como sucede también en la *Diana* de Montemayor), el combate entre los dos ejércitos –pasajes que tienen su correlato en el *Quijote*– o el ascenso alegórico de Cupido y la recreación del Favor, que presentan puntos de conexión con el *Viaje del Parnaso*¹⁸. Sea como fuere, lo cierto es que, en el texto de Mal Lara, varios paladines habrán de mantener una firme discusión por defender la belleza femenina idealizada. Al igual que en el texto de Cervantes, se hacen imprescindibles tanto la adoración como la idolatría de la sin par “fermosura”:

[Habla Brandonio:]... “Caualleros
que Dios mandó offresceros a la muerte,
que mis manos darán, si no rendidos,
adoráys lo que todos aquí vemos.
¿Qué hermosura puede mayor verse
que la que aquí tenemos, aunque es ella
de la que contemplamos el retrato,
en la memoria y fin de nuestras almas?”.
Responden ellos: “Bien sería lo dicho
si conoscéys vosotros que esta forma
es forma de la que vamos buscando
y concedéys que fuimos más dichosos
nosotros que la vimos yr presente”.
No se pueden sufrir estas palabras.
Apártanse a herir tan brauamente
que más les ayudauan al combate
los brabos coraçones que las fuerças
de los cuerpos según estauan flacos,
según auían passado de trabajos...
(vv. 963-981).

Si *a priori* la pasión amorosa parece capaz de domeñar a todos los personajes de la obra, incluyendo a nuestra heroína, Mal Lara pone en marcha una serie de mecanismos a fin de atenuar la fuerza del amor

¹⁸ Algunos de estos paralelismos están apuntados en *El mito de Psique y Cupido...*, pp. 114, 119, n. 98. Sobre la cuestión estamos preparando un estudio.

irracional. El más importante será sin duda la música, que como veremos seguidamente, no sólo actúa a modo de meloterapia sino que acompaña a Psique durante todo su periplo como vehículo idóneo para su *ascenso* neoplatónico.

MELOTERAPIA Y CULMINACIÓN DEL *ASCENSUS* NEOPLATÓNICO

Con vistas a paliar los efectos del amor *heroicus*, Mal Lara apuesta por una armónica visión del mundo gracias a los efectos mágicos y terapéuticos de la música. El humanista sevillano había tratado ya ampliamente la cuestión en el *Hércules*, al asociar dicha práctica a un ideal de vida virtuoso en el motivo de la encrucijada de Hércules (I, 1, 41 ss.), abordado entre otros por Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates* (2.I.21-34), o en una destacada *laus* de los músicos de su tiempo, entre los que sobresalen Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, Fuenllana o Cabezón (XII, 2, vv. 817-880)¹⁹. En *La Psique*, la música se erige en calidad de fundamento neoplatónico de la armonía cósmica, preludeo de testimonios tan conocidos como la *Oda a Salinas* de Fray Luis de León. Ayuda el efecto mágico de la música a que el *Alma* se recupere de su ímprobo esfuerzo para que finalmente alcance el merecido don de la inmortalidad. Por esta razón, cuando Psique sube no sin esfuerzo por una roca escarpada, símbolo metafórico del *ascensus* neoplatónico, recobra el aliento gracias a la amena y feliz armonía que escucha procedente de la cumbre (X, vv. 889-893): “Ella puso el pie firme por salvarse/ para subir, si pudiese,/ porque se oía música en la cumbre/ y, según parecía, grande fiesta/ de los que arriba andauan paseando”. Una vez purificada Psique, su viaje metafórico será amenizado por el fabuloso cortejo musical de Proteo. Se trata –claro está– de festejar el anhelado triunfo del *Alma* y su *ascenso* espiritual como granado camino de perfección (X, vv. 1078-1098):

Assí, como dio fin Proteo, todos
tocaron quanta música traían.
Rebuelue el son en todo lo redondo.
En quanto por las islas se parece,
óyelo el padre Nilo y le responde
con siete bozes, quales toda Egypto
pensó jamás oír con la pétrea.
Açóranse las ondas coloradas
del Erysthre mar y hazen salua

¹⁹ Ofrecemos la edición de dicho panegírico a modo de apéndice en el artículo citado “Erotodidaxis y meloterapia en el *Hércules animoso...*”.

en forma que el Egeo entendió desto:
 que las fiestas de Psyche començauan.
 Luego, los tres subieron en la naue,
 en un throno que en medio parecía.
 Nauegando con horden que ha venido,
 bueluen al mar Carphatio, su gouierno,
 y con aquellos altos instrumentos
 que los tritones tienen, renouauan
 la sonora Echo de aquellas playas.
 Y no faltan serenas, ni pescados
 que también eran músicos, cantando.
 Assí lleuan a Rhodas el intento.

El viaje mélico se irá transformando progresivamente en un camino de conocimiento universal. Ello explica que el libro duodécimo, con el que concluye felizmente la obra, se inicie precisamente con la imagen plástica de una atalaya privilegiada y metafórica desde la que Psique contempla con deleite todas las maravillas místicas del universo. El *ascensus* neoplatónico, destinado únicamente a una selecta minoría de iniciados –de ahí las claves eruditas que maneja Mal Lara–, ha llegado, pues, a su punto álgido (vv. 18-20): “Y desde allí descubre velozmente/ Psyche todo lo más del uniuerso,/ assí la tierra firme como islas/ que sembradas el mar en sí encerraua”. El pasaje sugiere, por añadidura, una interpretación místico-alegórica, a saber: el *Alma*, en su paulatino viaje iniciático, ha ido perfeccionándose mediante el ejercicio espiritual y la *recta ratio* hasta alcanzar la *virtus*. Mal Lara, por tanto, habrá de evocar la *gradatio* estoica en el *ascensus* del *Alma*: al comienzo de su aprendizaje es *insipiens* ‘no sabe nada’; al acometer los “trabajos”, se convierte en *proficiens* o *progressor* ‘va aprendiendo poco a poco’; por último, con la culminación en el trono de Areta, llega a ser *prudens* ‘sabia’. Habiendo superado tal proceso iniciático, Psique está ya suficientemente preparada para contraer nupcias con Cupido. Las Musas, en aras de festejar tan magno acontecimiento, contribuyen a una fiesta universal platónica en el monte Parnaso (XII, vv. 128-136):

Parnaso era, según se descubría
 un asiento dorado en donde estauan
 nueue donzellas todas, nueue hermanas
 qual mueue con su lengua a todo el mundo,
 qual con sus instrumentos suauemente
 haze parar los hombres sin sentido.

Otra los mouimientos celestiales
 declara y otra llora en alto canto
 la cayda de príncipes notable.

El motivo será amplificado por Mal Lara, a modo de colofón, distanciándose de la fuente apuleyana, de suerte que hace partícipes de la fiesta no sólo a las Musas sino al músico por excelencia en la Antigüedad: Orfeo. El pasaje, que tendrá su continuidad como acmé hasta el final del libro, celebra, en suma, la armonía cósmica y la feliz unión del *Alma* con el *Amor* (XII, vv. 175-189):

Assí, desta manera, Euterpe vino
 y la dulce Terpsícore con flautas,
 con vihuelas mouiendo los affectos.
 Erato, l' amorosa, en el serao
 no menos tuuo gracia con su andanza.
 Con su cantar en tono requebrado,
 Urania razón daua del cielo,
 aunque Momo le dixo cuánto auía
 que descindiera dél. Y luego llega
 Polyhimnia, eloquente en todas lenguas.
 Dales el parabién del matrimonio.
 Calíope fue dellos rescibida,
 según gouernadora de las Musas,
 y consigo traía al buen Orpheo,
 el qual cantó, según solía en Thracia.

Podemos concluir diciendo que pese a la naturaleza agridulce del amor —lo recordaba el propio Mal Lara en el verso “...dulce amor por mí tornado amargo”, III, 806—, el arduo sendero para lograr la estabilidad anímica y sentimental es posible en la obra, pero exige, como se ve en el ejemplo de Psique, un paulatino camino de perfección. Mal Lara lo recrea mediante un *ascensus* iniciático circunscrito fundamentalmente al tema neoplatónico de la contemplación de la belleza, lo cual no es óbice para que ofrezca, al tiempo, unos evidentes apuntes erotodidácticos. Resulta claro que el maestro sevillano no fue un cantor de la poesía amorosa de la altura de Fernando de Herrera —quien colaboró con varias composiciones en *La Psique*—, pero sí reflexionó, en cambio, sobre el tema desde la teoría, teniendo muy en cuenta la importancia del amor para la vida (hace suya pues Mal Lara la máxima virgiliana “*omnia vincit amor*”). Y ya se sabe que el amor domeña al propio dios que lo custodia y vela

por él. Por eso, resumiré Herrera en virtud de la *abbreviatio*, en un verso de un poema preliminar inserto en *La Psique*, el motivo del *Amor enamorado* recreado por Mal Lara: “Amor, de propio amor herido”. Y el conocido *incipit* herreriano “Ose i temí, mas pudo la osadía”, pórtico de entrada a *Algunas obras* (1582), habrá de recordar la psicomaquia interior de la Psique de Mal Lara cuando “osa y teme” (III, 101), al contemplar la singular belleza de Cupido. Con estas reflexiones de sesgo neoplatónico y erotodidáctico, Mal Lara abría, en fin, el sendero a Herrera para la conjugación teórico-práctica sobre la materia amorosa. Dicho legado lo aprovecharía, andando el tiempo, el autor de las *Anotaciones* como feliz punto de partida para elevar su vuelo poético a elevadas cotas de perfección estética en el panorama literario de la Sevilla del Quinientos.

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO

Universidad de Sevilla

DRAMATURGIA DEL PODER EN LA LOA PARA EL FESTEJO DE *AMOR ES MÁS LABERINTO* DE SOR JUANA

La fiesta en la corte de los Austrias adquiere una especial relevancia no sólo como divertimento palaciego, sino también como mecanismo propagandístico del poder político. Además de las celebraciones de calendario fijo, hubo en los Siglos de Oro otra serie de fiestas ocasionales surgidas a raíz de una determinada circunstancia civil asociada a la Corona: nacimientos, bodas, onomásticas, aniversarios, visitas ilustres, victorias militares... Cabe decir que idénticos parámetros se aplican a la fiesta en la corte novohispana, puesto que, además de los grandes acontecimientos en la órbita del poder de la metrópoli, destacan los relativos a la figura del virrey. Bajo dicho pretexto, se conciertan una serie de celebraciones puntuales que, como *speculum principis*, permiten que el ideal arquetípico del modelo de monarca se proyecte en el destinatario de la celebración.

La fiesta permite así la equiparación efectiva entre el imaginario laudatorio sobre el poder y su representante en la corte, desplegándose para ello un código ritual y ceremonioso que funda sus valores de sugerencia simbólica en la reiteración de una serie de estrategias panegíricas y en la exhibición concertada de toda la ostentación y el boato imaginables. Sobre la eficacia de los valores de repetición sobre los que se codifica la etiqueta festiva, Antonio Bonet Correa, al plantear la fiesta como un discurso metafórico continuado, comenta que

Con su ritual perfectamente puesto a punto, la fiesta estará perfectamente codificada, se repetirá incansablemente en cada una de sus diferentes e idénticas versiones. Únicamente cambiarán su motivo y fecha. Sus variantes eran escasísimas. Incluso en sus apariencias eran todas iguales. La repetición y la reiteración eran su signo¹.

Fernando R. de la Flor se refiere a esta representación exhibitoria del poder mediante la expresión de “Efímero de Estado” para conceptualizar la unión sincrética de lo que es el poder y la capacidad de crear una

¹ ANTONIO BONET CORREA, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en J. M. DÍEZ BORQUE (ed.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Hispanoamérica*, Serbal, Barcelona, 1986, p. 43.

representación espectacular². La expresión supone identificar “al poder de la sociedad cortesana con la praxis del espectáculo, con la decisión de organizar una representación que es ante todo *pública*, que se celebra *ad oculos*”³. La consideración de la fiesta como espectáculo dióptrico (es decir, ofrecido a los ojos e ideado desde la perspectiva de los espectadores) presupone que el poder es ante todo simbólico y que, inherente a la pompa, su aparato representacional encuentra en la fiesta el único lugar posible donde puede realizarse⁴.

En el marco de la fiesta, la loa, según dicta su tipología genérica⁵, carece de argumento dramático definido en términos de acción y, como pieza inaugural del festejo, sintetiza de forma espectacular la función vigente según marque su espacio de representación. La dramaturgia propia del espacio cortesano reivindica que ésta sea el panegírico a los destinatarios de la celebración, por lo que los principales rasgos que caracterizan a la loa cortesana remiten a una serie de estrategias y tópicos encomiásticos comunes a todas las manifestaciones artísticas emanadas del poder. A partir de esta expresa interdisciplinarietà áulica, puede decirse que la retórica laudatoria adquiere un valor dilógico cuyo poder evocativo reside en la repetición de una serie de tópicos sobre los que se proyecta la imagen simbólica del gobernante.

A nivel estructural, la loa cortesana gira en torno a un debate de méritos entre una serie de personajes alegóricos que pugnan por conseguir el patrocinio festivo del día y donde exponen los principales méritos que les acreditan para celebrar al homenajeado. Se cumple así una de las premisas fundamentales del género, la convención de simultaneidad del conflicto dramático, puesto que los personajes que aparecen en escena pugnan por la iniciativa en la celebración que está siendo representada. En la discusión de méritos, los protagonistas suelen aparecer en el tablado ante la invocación de otro que desempeña la función de juez mediador en la disputa. Cabe decir que este personaje adquiere de entrada una preponderancia que ya apunta hacia su capacidad para poder resolver el debate, y que se señala tanto a nivel

² Barroco. *Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 161-185.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ Sobre la reflexión de la realización simbólica del poder, véase PIERRE BORDIEU, “Espacio social y poder simbólico”, en *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 1987, pp. 127-143.

⁵ Véase nuestro estudio en *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Reichenberger, Kassel, 2002, t. 1.

escenográfico (puede descender desde lo alto, situarse en el punto medial del escenario o en una tarima más elevada, presentarse cantando mientras el resto recita...) como en su lectura simbólica (puede envolver a los protagonistas porque o bien su definición los contiene —por ejemplo, La Edad a las estaciones o el Día a las partes del día— o bien porque simboliza los valores que definen las circunstancias de representación —el Amor, la Alegría, el Día, España...).

El desarrollo de la discusión sigue las pautas de un desfile conmemorativo en el que pueden aparecer también, invocados por los protagonistas, series de coadyuvantes que personifican los atributos que acreditan a sus respectivos regentes como merecedores del patrocinio festivo. Los argumentos de discusión pueden trazarse entonces mediante el proceso de diseminación-recolección⁶, aspecto que permite una repetición de estructuras paralelas en las réplicas del debate, variando según los atributos simbólicos de cada uno de los personajes, y que a nivel escénico propicia una disposición simétrica que redundará en el efecto coral a nivel auditivo. Éste es un recurso que suele presentarse cuando los coadyuvantes que aparecen en escena para asistir a sus respectivos personajes regentes en el debate son series cuaternarias y, además, los fragmentos de canto tienen una especial relevancia para la puesta en escena. Se produce así un orden en la intervención de cada uno de los personajes que pone de manifiesto la complementariedad de los atributos simbólicos que representan y que apunta hacia una solución armónica del debate⁷. En todos los casos, el desenlace es siempre inclusivo, ya que consigue un consenso general que concierta los méritos de los protagonistas del debate bajo las razones iniciales de evocación del juez mediador, es decir,

⁶ Para un análisis en extenso, véase DÁMASO ALONSO, “La correlación en la estructura del teatro calderoniano”, en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1963, pp. 111-175. Éste es uno de los tantos recursos que reflejan el papel preponderante de Calderón en el teatro de la época y, además, resulta ilustrativo del carácter tipificado de la loa como género dramático, ya que las coincidencias no aparecen tan sólo a nivel estructural sino que afectan también al ornato del texto.

⁷ La integración significativa de todos los niveles que componen el espectáculo se pone de manifiesto cuando la sugerencia poética en la elaboración de los argumentos de debate, la visualidad espectacular de la colocación en escena de los participantes y la sonoridad musical de sus réplicas se exhibe bajo una perspectiva única y redundante, el panegírico a los destinatarios de la celebración. Sobre este aspecto, véase MARGARET R. GREER, “General introduction. Development of the mythological court plays”, en su edición de Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, Reichenberger, Kassel, 1986.

el elogio al destinatario de la celebración. La loa, como antesala festiva, desempeña así una expresa función dilógica, puesto que argumentalmente el debate de méritos que plantea versa sobre los principales atributos asociados a la idea de poder, al mismo tiempo que los proyecta sobre el personaje que inspira todo el festejo. En dicha proyección estriba la estrategia fundamental del panegírico, y de ella se deriva la ilusión de una realidad envolvente que trasciende el eje temporal y el espacial de la representación, situándose en una realidad atemporal que, como argumento de autoridad, sustenta el poder del homenajeado más allá de los límites del escenario, es decir, sobre las cuatro partes del mundo.

Bajo estos parámetros queremos acercarnos a la loa para la comedia de *Amor es más laberinto* como parte del festejo que se representó en el palacio virreinal el 11 de enero de 1688 para conmemorar el aniversario del conde de Galve, virrey durante el período comprendido entre el 20 de noviembre de 1688 y el 27 de febrero de 1696⁸. La segunda jornada de la comedia, basada en la fábula del laberinto de Creta, fue escrita por el bachiller Juan de Guevara, mientras que la loa que la precede⁹ y las restantes dos jornadas se deben a Sor Juana.

La loa presenta inicialmente a la Edad, que invoca la presencia de las cuatro partes del año –Invierno, Estío, Verano y Otoño– para rendir aplauso a Jano. Tras la presentación de los cuatro protagonistas, la discusión gira entonces en torno a la pertinencia del argumento de llamada, puesto que se trata de una deidad mitológica. Como réplica, la Edad expone las razones que justifican la metáfora mitológica que elogia al conde de Galve como Jano. La coincidencia del natalicio del nuevo virrey en el mes de enero propicia toda una alegoría de los motivos laudatorios que le comparan con el dios romano bifronte, principio y fin del año. Tras el consenso resolutivo que facilita el parlamento de la

⁸ Para todas las cuestiones relativas a su genealogía y período de gobierno, remitimos, además del ya tradicional estudio de JOSÉ IGNACIO RUBIO MANÉ, *El Virreinato*. T. 1: *Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, 2ª ed., F.C.E.-UNAM, México, 1983, t. 1, pp. 156-158, a MARÍA PILAR GUTIÉRREZ, *De la Corte de Castilla al virreinato de México: El Conde de Galve (1563-1697)*, Diputación Provincial, Guadalajara, 1993. Para todos los detalles del panegírico de su toma de posesión y entrada a la ciudad de México, cf. nuestro estudio “*Sombras ofrecen las selvas para el descanso y soledades para el pensamiento: La entrada del virrey Conde de Galve en México, alegorizada en París (1688)*”, *Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey*, 16 (2004), pp. 15-48.

⁹ Las referencias textuales proceden de la edición de Alberto G. Salceda de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, F.C.E., México, 1995, t. 4: *Comedias, sainetes y prosa*, pp. 185-207. En adelante citaremos entre paréntesis.

Edad, se inicia el segmento de desfile conmemorativo en el que los cuatro personajes invocados dan muestra de su implicación activa en el elogio y ofrecen sus principales razones simbólicas para participar en el festejo. La loa se cierra con las convencionales alusiones panegíricas al resto de personajes ilustres presentes entre el auditorio y el *ultilogo*¹⁰, o fragmento que acompaña al baile de cierre y en el que se retoman las principales líneas argumentales del elogio desarrolladas en la loa y felicita de forma expresa al homenajeado. Su logro espectacular radica en el efectismo de la repetición musicada de las principales razones laudatorias derivadas de la conclusión del debate de méritos.

La estrategia panegírica que rige toda la loa de Sor Juana y el marco en el que se inscribe la tradición simbólica de la invocación de la Edad a las cuatro partes del año es uno de los recursos frecuentes en la poética del poder¹¹. El motivo debe relacionarse con el sistema de orden instaurado por Giuseppe Arcimboldo (1563) a partir de las alegorías de las cuatro estaciones, de los elementos y de los temperamentos. Puede decirse que una monarquía espiritualista como la de los Austrias encuentra en esta alegoría cuaternaria del mundo no sólo una nueva explicación cosmológica frente a la aristotélica, sino que halla también

¹⁰ Tomamos el término de M. JOSÉ MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés: radiografía de un género*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1993, p. 76: “El *ultilogo* es un texto dramático que cierra la pieza. Está puesto en boca de un personaje que apela al auditorio, formula el mensaje general de la pieza y pide el aplauso o perdón de las faltas” (cf. E. Rodríguez y A. Tordera, *Calderón*, p. 42).

¹¹ El listado de las loas que recurren al tópico sería muy largo de enumerar. Entre todas las coincidencias, queremos resaltar la de la loa de Agustín de Salazar y Torres para la comedia de *Elegir al enemigo* (Cf. nuestro estudio y edición en *Dramaturgia y espectáculo del elogio*, t. 2). T. A. O’CONNOR en “*Elegir al enemigo* de Salazar y Torres y su discurso primogénito: Una hipótesis sobre el festejo de *Amor es más laberinto* de Sor Juana y Juan de Guevara”, en AURELIO GONZÁLEZ *et al.* (eds.), *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la AITENSO*, UNAM-El Colegio de México-AITENSO, México, 2003, pp. 125-137, presenta su hipótesis del homenaje a Salazar y Torres y su comedia *Elegir al enemigo* que Sor Juana y el bachiller Juan de Guevara le rinden en la comedia de *Amor es más laberinto*. Creemos que las coincidencias son notorias y que no se inscriben sólo en el marco de la comedia sino que afectan también a las loas que las preceden, pero más que de homenaje preferimos hablar, una vez más, del código en el que se inscriben este tipo de piezas dramáticas relacionadas con la retórica del poder.

una importante justificación a sus pretensiones político-imperiales¹². Una de las muestras iconográficas que nos permite apreciar la elaboración simbólica del motivo son las cámaras de arte y de maravillas, donde se albergaban todas las rarezas procedentes de América durante el siglo XVI, y que durante el Barroco pasarían a ser galerías y armarios de arte. Como explica muy acertadamente Friedrich Polleross:

La sistematización de colecciones y bibliotecas según el esquema cuaternario, observable a partir de 1570, encuentra su paralelo en los programas de fiestas de la época y su formulación más consecuente en los “armarios de arte” que, como cámaras de arte en miniatura, simbolizaban —a través de las alegorías de los cuatro elementos, los continentes, las estaciones, las horas del día, las monarquías del mundo, etc.— la dimensión material, geográfica y temporal del cosmos... La adopción de la sistematización geográfica en un museo completo se manifiesta en el concepto de una cámara de arte y de maravillas del erudito español Vicencio Juan de Lastanosa que, en 1639, la define como colección de “cosas curiosísimas naturales y artificiales, creadas y hechas en las cuatro partes del mundo”. Su dimensión política se deja ver en un monumento ecuestre de Carlos

¹² La alegoría de equivalencias a partir de series cuaternarias forma parte de la suposición, exacerbada a partir del siglo XVI, que pretende trazar una correspondencia de igualdad entre el microcosmos del hombre y el macrocosmos del universo: “los filósofos y naturalistas incurrieron en las mayores sutilezas para encontrar semejanzas entre el hombre y el universo. Tenía el hombre cuatro humores como la naturaleza; cuatro combinaciones principales de estos humores, que formaban las complexiones; cuatro elementos, que se correspondían con los cuatro de Aristóteles; continentes, mares y ríos, formados por la sangre y los humores; nubes y lluvias, que eran las emanaciones del estómago y del corazón, que subían al cerebro y caían en lágrimas y destilaciones; relámpagos, que eran en realidad ciertos fenómenos eléctricos; cometas o exhalaciones del hígado, que formaban las erispeles; toda clase de elementos minerales y vegetales; y hubo quien encontró hasta un reflejo del sistema astronómico haciendo del corazón el sol”, en FELIPE PICATOSTE, “Concepto de la naturaleza deducido de las obras de Don Pedro Calderón de la Barca”, en M. DURÁN y R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (eds.), *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Gredos, Madrid, 1976, t. 1, pp. 203-204. Bajo esos términos es que la ideología en torno al poder sustenta una correspondencia natural para justificar su dominio en lo terrestre. Se traza así una realidad envolvente, que justifica sus límites geográficos por medio de la autoridad que les confiere el argumento atemporal de la Edad, participe a través de las cuatro partes del año.

V, a tamaño natural y flanqueado por las alegorías de los cuatro continentes¹³.

Este testimonio iconográfico nos permite confirmar que la estructura cuaternaria que tantas veces se repite en el debate simbólico de las loas cortesanas no es simplemente parte de la gramática de su ornato, sino que se inscribe en una estrategia general que codifica las diferentes formulaciones artísticas que, bajo la dinastía de los Austrias, se destinan al sustento ideológico de su poder¹⁴. La noción de dominio es una idea fundamental para la poética del poder, por lo que, una vez apuntada la tradición del tópico como estrategia general, pasaremos a trazar su configuración en la loa de Sor Juana para *Amor es más laberinto*.

El primer fragmento a considerar es, de entrada, la invocación inicial a las cuatro estaciones. Se trata del segmento inaugural que pronuncia la Música, previo a la subida de la cortina y que precede al descubrimiento del escenario, en el que aparecerá la Edad en un trono y, como precisa la acotación, “muy bizarra, con corona” (p. 185):

A la entrada dichosa
de aqueste feliz año,
que consagra la Edad
a la deidad de Jano,
vengan todos los Tiempos
que, en círculos dorados,
doctamente regulan
cálculos de sus manos.

¹³ FRIEDRICH POLLEROS, “«Joyas de las Indias» y *Parvus mundus*”, en Andrea Sommer-Mathis *et al.*, *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, Mapfre, Madrid, 1992, p. 293. Este capítulo se cierra con el análisis de los cuadros que Jan Van Kessel el Viejo pintó hacia 1666, posiblemente para Felipe IV: “Cada cuadro, a modo de una cámara de arte y maravillas, estaba dedicado a un continente, simbolizado por hombres, animales, plantas y objetos de arte y rodeado de vistas de ciudades. Así, también las galerías barrocas, al igual que antes las cámaras de arte y de maravillas, se convirtieron en un mundo en pequeño” (p. 294).

¹⁴ Además de la referencia a las cuatro partes del mundo, otra de las formas expositivas para el tópico presentes en el código laudatorio de las loas, y con una correspondencia iconográfica, es el motivo del orbe. En las loas cortesanas la implicación activa del orbe en el aplauso al homenajeado es una constante en su dramaturgia del elogio, así como iconográficamente en los retratos de los monarcas, donde es frecuente apreciar la presencia del orbe bajo las fauces de un león.

Vengan todos; y todos,
 unidos y contrarios,
 celebren su deidad
 con reverente aplauso.
 Y pues la Edad componen,
 con movimientos varios,
 la Primavera, Estío,
 el Invierno y Verano,
 ¡ya en ecos concertados
 aplaudan al bifronte, excelso Jano[!]
 (vv. 1-18).

El fragmento inaugural es significativo en tanto que marca las pautas generales sobre las que se desarrollará la loa. Lo primero que destaca es la actualización en el presente de la representación mediante el demostrativo “aqueste feliz año” (v. 2). La invocación a los tiempos, asunto sobre el que versa el debate, marca, además, el aspecto incoativo del argumento general de la loa, enfatizando de este modo la sensación de inmediatez. La evocación pone de manifiesto el carácter armónico de los invocados –“en círculos dorados,/ doctamente regulan/ cálculos de sus manos” (vv. 5-8)–. Como reflejo de una *harmonia mundi* superior, los argumentos de llamada evocan un equilibrio que, simbólicamente, remite a las nociones de poder y dominio asociadas a la Corona, al mismo tiempo que escenográficamente propician su desarrollo espectacular a partir de la música y los lazos de baile. El motivo sobre el que versa la analogía es el “cálculo de sus manos”, es decir, el aniversario del conde de Galve, representante de la Corona en la corte virreinal. Lo remarcable de la circunstancia es, como sentenciará en el siguiente parlamento la Edad, que los valores proyectados en el destinatario son inalterables por su filiación con el poder establecido:

¡...Ah, del invencible giro
 del Tiempo! ¡Ah, del continuado
 sucesivo imperio mío,
 adonde son los vasallos
 siempre errantes, fijos siempre,
 pues en su proceder hallo
 que, en reguladas mudanzas,
 son constantes en lo vario!
 (vv. 23-30).

Al igual que, a nivel del macrocosmos, en el transcurso del año se sucede de forma regular la variedad de las estaciones, se establece una correspondencia en términos de igualdad para el nivel del microcosmos del hombre, por lo que resultan “siempre fijos”, “a pesar de las reguladas mudanzas”, los valores inalterables que se proyectan en el conde de Galve como representante del poder¹⁵.

Puesto que el propósito de estas líneas se centra en apuntar las claves de análisis en la dramaturgia del encomio, dirigiremos nuestra atención hacia la tercera parte de desenlace de la loa para *Amor es más laberinto* (vv. 295-624). La estrategia del elogio exige, en primer lugar, que un atributo designe metonímicamente a cada estación, con lo que el Invierno se identifica con el hielo por analogía con el frío de la estación del año en la que se lleva a cabo la representación y aniversario del Virrey; el Estío se enlaza a la sazón, para que sus “ardores templen [los] fríos” del Invierno (v. 46); el Verano es representado por las flores, “porque en aqueste día todo es milagro” (v. 48) y el Otoño se asimila a los frutos, para que “al deleite siga lo provechoso” (v. 50). Tras esta inicial distribución de los méritos de cada uno de los personajes invocados, la Edad pasará a trazar una nueva correspondencia que, a modo de *amplificatio*, permitirá, mediante la evocación de los Elementos, la incorporación del eje horizontal-espacial al vertical-temporal que representan las Estaciones:

¹⁵ Es por este motivo que no compartimos el análisis vertido por J. A. RODRÍGUEZ GARRIDO en “Escritura femenina y representación del poder en *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz (loa y comedia)”, en *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, UNAM, México, 2002, que, por ejemplo, interpreta a la Edad tanto como “el instrumento del poder de la autoridad virreinal, como la figura independiente de la mujer intelectual que ejerce libremente la escritura” (p. 622). No creemos que sea necesario trasladar la función de la Edad hacia un marco de reivindicación y exaltación de la figura femenina como sostiene el autor: “el personaje de la Edad en la loa para *Amor es más laberinto* muestra que el acto intelectual que desemboca en la escritura es también una operación de mujer... Representada en el marco de la ceremonia cortesana de agasajo y recepción al nuevo virrey, la loa intenta mostrar también la autoridad de la monja escritora para intervenir en el ámbito político a través de las propuestas y admoniciones del gobernante (p. 624). Tampoco pensamos que sea acertado manejar la retórica del encomio, firmemente asentada en unos determinados moldes creativos, según categorías de análisis ambiguos como se afirma en otro pasaje del artículo: “Para desarrollar una representación — silenciosa defensa— del ejercicio autónomo de la escritura femenina, Sor Juana se ampara, por tanto, en el marco de la celebración cortesana y en la ambigüedad que le proporcionaban los códigos teatrales” (p. 622).

y viendo, después, que vario
 el cielo en sus movimientos,
 en cuatro iguales espacios
 hace cuatro diferencias,
 las cualidades mostrando
 que hay en los cuatro Elementos:
 pues en el Invierno helado
 demuestra la de la Tierra
 seca y fría; y en Verano
 la del Agua predomina,
 fría y húmeda; y pasando
 a Otoño húmedo y caliente,
 que es el Viento asemejado,
 cálido y seco al Estío
 hace, en él representando
 las cualidades del Fuego.
 (vv. 83-98).

Una vez apuntadas todas las vías del elogio y descubiertas por parte de la Edad las razones que impulsan la metáfora del conde de Galve como Jano¹⁶, los cuatro participantes en el debate ratifican su ofrecimiento simbólico al destinatario de la celebración mediante una serie de fragmentos de canto basados en las repeticiones según dictan los principios de diseminación recolección y que, en escena, producen un armónico efecto de eco. Se dramatiza de este modo la armonía que evocaba la Edad en el inicio de la Loa como marco de llamada a sus interlocutores.

Las convenciones que marcan el protocolo del elogio en el desenlace final o ultílogo exigen que, como cierre, el encomio también considere al resto de personajes ilustres que integran el auditorio. De este modo, la condesa de Galve es celebrada por el Verano pues la rosa, como reina de las flores, se postra ante su belleza. Además de su hermosura, la loa a “la soberana Elvira” incide en la filiación con el virrey, puesto que el elogio conjunto a ambos pone de manifiesto que la excelencia del virrey, concuerda con la de su consorte:

¹⁶ La alusión a Jano como elemento simbólico en la *laudatio* al Conde de Galve aparece también en el programa iconográfico ideado para su entrada en México (1688). Cf. mi artículo, ya citado, en *Revista de Humanidades*, pp. 20 y 34.

...Pues supone
 la justa razón que no
 hay, en vuestra unión acorde,
 diferencia: pues viviendo
 en un vínculo conformes,
 más que unión identidad
 parece, porque se note
 que un cuerpo hospeda dos almas
 o un pecho dos corazones
 (vv. 502-510).

Y del elogio como matrimonio surge la referencia laudatoria hacia los hijos, que son celebrados por el Otoño como “bellos pimpollos floridos/ que en tiernos renuevos broten,/ porque de sus altos, regios,/ ilustres progenitores,/ los claros timbres hereden,/ imitando los blasones” (vv. 520-525).

Es por ello que, a modo de conclusión, creemos que el análisis de las loas escritas por Sor Juana para celebrar a los virreyes debe abordarse desde una perspectiva que contemple toda una serie de tópicos, los cuales surgen de una tradición asentada firmemente desde todos los ámbitos que integran la cultura áulica de la época y que en ningún caso debemos pensar en este tipo de piezas dramáticas como manifestaciones del “alter ego sorjuaninano”¹⁷, ya que su pertenencia a una específica tipología genérica les confiere una determinada función dramática en el marco festivo de la representación.

JUDITH FARRÉ

Tecnológico de Monterrey

¹⁷ J. A. RODRÍGUEZ GARRIDO, art. cit., p. 621.

POLIMETRÍA Y VARIACIONES MÉTRICAS EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Algunas de las preguntas que surgen al estudiar la versificación¹ en el teatro de Lope de Vega son las siguientes: ¿cómo determinaba el poeta la manera de combinar los diferentes tipos de verso y de estrofa al escribir sus comedias? ¿cómo decidía en qué momento efectuar un cambio de metro? Estudiosos del teatro del Siglo de Oro, como Morley, Bruerton y Diego Marín han tocado el tema². También lo ha hecho Marc Vitse al tratar sobre la métrica como principio estructurador de la comedia³. Sin embargo, ninguno de estos autores se ha ocupado de las variaciones tomando en cuenta entre qué tipo de formas métricas ocurren. Morley y Bruerton, con referencias básicamente numéricas hablan de las variaciones métricas relacionadas con la entrada o salida de un personaje, con un cambio de decorado o con la necesidad de intercalar una elocución, una carta o un relato. Marín, por su parte, relaciona el cambio o continuidad del metro con el carácter o tono dramático de la escena. Marc Vitse afirma que no todas las variaciones métricas tienen un valor idéntico en la estructura de la comedia; hay que hacer una doble distinción. Una primera clase de variación métrica diferenciará las formas englobadoras (que conforman macrosecuencias) y las formas englobadas (que conforman microsecuencias). Sin que llegue a romperse la cohesión de una unidad dramática particular, las formas englobadoras proporcionan el marco para la intercalación de un relato,

¹ Este trabajo es un breve resumen de la primera parte del capítulo 2 (“La métrica como elemento estructurador de la comedia”) de la tesis doctoral presentada por LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO, *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

² Véanse S. G. MORLEY y BRUERTON COURTNEY, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid, 1968; DIEGO MARÍN, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1962.

³ MARC VITSE, “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, en YSLA CAMPBELL (ed.), *El escritor y la escena VI. Actas del VI Congreso Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-66.

un poema, que serían la parte englobada. La segunda clase de variación tendría que ver con la función “tonal”, es decir, la que efectúa el dramaturgo con el fin de variar el tono dramático en un momento dado.

En el breve trabajo que me permito leer hoy, expondré, muy sintéticamente, parte de un estudio exploratorio que sobre los cambios métricos he efectuado, los cuales pueden tener diferente valor estructurante, desde el punto de vista de Vítse, pero no me detendré mucho en este punto. Lo que haré ahora es simplemente comentar mis observaciones sobre algunos cambios métricos específicos dentro de la comedia de Lope, es decir, aquellos que se efectúan de una determinada forma métrica a otra determinada forma métrica, independientemente de su función estructurante. Intentaré mostrar que cada tipo de mutación métrica que va efectuando el dramaturgo a lo largo de la comedia obedece a motivos concretos, que apoyan la idea de un modelo de composición dramática, y no simplemente, como se ha dicho, a la fatiga del poeta al estar escribiendo en una determinada forma –redondillas, por ejemplo– y al consecuente deseo de variar, sin más razón que el aburrimiento. Mi objetivo es subrayar la importancia que un análisis amplio y detallado de los cambios métricos tiene para ahondar en el conocimiento de la estructura formal de la comedia lopesca y de los efectos dramáticos que las mutaciones de verso introducen en la representación teatral, los cuales repercuten en el ánimo del espectador.

Para incursionar en el examen de los cambios métricos, he registrado las mutaciones que se presentan con mayor frecuencia en dieciséis obras de diferente tema y tono dramático, escritas en los casi cincuenta años de vida creativa del autor⁴. Comentaré cinco de los cambios que ocurren más frecuentemente; estos son:

1. Cambio de redondillas a romance
2. Cambio de redondillas a endecasílabos sueltos o sueltos y pareados
3. Cambio de redondillas a décimas espinelas
4. Cambio de décimas a redondillas

⁴ Las dieciséis comedias estudiadas son: *Comedia del molino* (1585-1595), *El remedio en la desdicha* (1595-1598), *El arenal de Sevilla* (1603), *El acero de Madrid* (1606-1612), *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1609-1612), *Las almenas de Toro* (1610-1613), *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara* (1612), *Fuente Ovejuna* (1612-1614), *La dama boba* (1613), *El villano en su rincón* (1614-1615), *El sembrar en buena tierra* (1616), *Amar sin saber a quién* (1620-1622) *El caballero de Olmedo* (1622-1625), *La moza de cántaro* (antes de agosto de 1627), *El castigo sin venganza* (1631) y *Las bazarrias de Belisa* (1634).

5. Cambio de décimas a romance.

La combinación métrica que más abunda en la comedia de Lope de Vega es la de la redondilla con el romance, en secuencias⁵ continuas. Por tanto, el cambio métrico de redondillas a romance es el más frecuente. La redondilla, como ha observado acertadamente Jan Bakker⁶, es el correlato del romance, es principio e introducción de éste. La frecuente unión de estas dos estrofas principales de la comedia se nota en que las redondillas suelen preceder inmediatamente al romance, y en que pocas veces se da el cambio de lugar de la acción entre redondilla y romance. En general, la relación entre redondillas y romance es la de causa-efecto. En redondillas, los personajes o grupos de personajes se expresan por separado en escenas delimitadas que dan principio a toda acción: obtener un mejoramiento o evitar una degradación. El romance que sigue expone el resultado positivo de la tentativa de mejorarse o evitar una desgracia. Prácticamente en todas las comedias (de cualquier época) que yo he analizado se encuentran ejemplos de la relación causa-efecto entre las redondillas y el romance subsiguiente. Por ejemplo, en *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*⁷ donde, al principio del tercer acto, en una secuencia en redondillas (vv. 2078-2137), Mudarra y el rey juegan al ajedrez. Un desacuerdo durante el juego provoca el disgusto de Almanzor, quien insulta al joven, llamándolo bastardo y le revela que él no es su padre. Después, Mudarra, ofendido, reclama a su madre el haberlo engañado. Ella, entonces, en romance (vv. 2138-2221) cuenta a su hijo la verdadera historia de su nacimiento y la traición de Ruy Velásquez contra los Infantes de Lara. En redondillas, Mudarra trata de evitar la degradación que representa un origen ilegítimo y exige que se le diga la verdad; en el romance siguiente, Arlaja relata⁸ sus amores con Bustos, verdadero padre de Mudarra. Con esto, el joven sobrino del rey moro recuperará la imagen positiva de sí mismo al saberse hijo de un cristiano noble y de gran valor.

⁵ En este trabajo, *secuencia* es la unidad métrica básica de la construcción dramática, es decir, cada uno de los pasajes escritos en un metro determinado.

⁶ "Versificación y estructura de la comedia de Lope", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2 (1981), pp. 93-101.

⁷ Ed. D. Antas, Ediciones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992.

⁸ Este ejemplo de cambio de redondillas a romance es de los que DIEGO MARÍN, *op. cit.*, p. 80, señala en su trabajo como un paso formal de diálogo a monólogo con relación de hechos externos.

También en *El caballero de Olmedo*⁹, la tentativa de obtener un mejoramiento en su situación de enamorado se observa en la secuencia en redondillas (I, 571-622), donde don Alonso, feliz, se prepara para acudir a la cita en la reja del jardín de Inés. El romance siguiente (I, 623-706) da el resultado positivo a la búsqueda de ese mejoramiento: en el lugar de la cita con Inés, don Alonso se encuentra con Rodrigo, su rival, y lo obliga a huir; de este modo, don Alonso deja muy claro su valor y superioridad frente a su oponente.

Estos ejemplos muestran cómo con el cambio de un metro a otro, Lope logra, una vez que ha concretado un hecho encaminado a evitar una desgracia o a mejorar una situación (en redondillas), no sólo plantear una acción concreta y ponerla en marcha, sino, inmediatamente, dar el paso siguiente para impulsarla y mostrar un pronto resultado (en romance), aunque ese resultado sólo sea provisional. Esto hace claramente perceptibles los avances que se van produciendo a lo largo de la comedia al imprimirle agilidad y evitar la sensación de estancamiento de la acción.

Además de la relación de causa-efecto, arriba comentada, he podido observar que es frecuente el paso de un ambiente relativamente tranquilo a otro de movimiento acelerado al producirse el cambio de metro de redondillas a romance.

En el caso de *El caballero de Olmedo*, hemos visto, en redondillas, a don Alonso preparándose para acudir a una cita con Inés. Al pasar a romance, el caballero ya está en movimiento: camina por la calle donde vive su amada y pronto se ve obligado a demostrar su destreza física, pues se enfrenta espada en mano a Rodrigo; enseguida, éste y su amigo Fernando corren para huir del enemigo. El cambio métrico anima la acción inesperadamente y aumenta el interés del espectador.

Después del cambio métrico de redondillas a romance, el cambio de redondillas a endecasílabos sueltos y pareados es uno de los que se presentan con mayor frecuencia en las comedias que he estudiado. Esto parece lógico si tenemos en cuenta que Lope utilizó los sueltos y pareados en prácticamente todas sus comedias escritas entre 1588 y 1620.

De acuerdo con mis observaciones, la mayor parte de las veces que ocurre este cambio métrico, al terminar la secuencia en redondillas, Lope traslada la escena a otro lugar con personajes diferentes de los de la secuencia anterior, quienes, en sueltos (o en sueltos y pareados) tratan otro asunto. Ese asunto es, a menudo, el relativo al de la intriga paralela

⁹ Ed. Joseph Pérez, Castalia, Madrid, 1983.

a la principal (o intriga secundaria) de la comedia. Siguiendo a Vitse, esto significa que con el cambio de redondillas a sueltos y pareados se marca el fin de una macrosecuencia y el principio de otra macrosecuencia. Por ejemplo, en *El remedio en la desdicha*¹⁰, en redondillas Narváez ha enviado a Nuño a entregar un mensaje a la mora Alara (de quien está enamorado); la subsiguiente entrada de versos sueltos y pareados nos sitúa de nuevo en el problema de Abindarráez, cuando Zoraide le informa que el rey lo manda a Coín como alcalde, lo cual implica la separación de Abindarráez y su amada Jarifa (I, 895-896)¹¹. En *Fuente Ovejuna*¹², inmediatamente después de que en redondillas se ha concertado la boda de Laurencia y Frondoso, los sueltos nos ubican en Ciudad Real para presenciar la derrota y posterior retirada del comendador y el maestre (II, 1448-1449). Así pasamos, con el cambio métrico, del ambiente villano al ambiente épico. Esta última secuencia, la de los sueltos y pareados, sirve, además, para marcar el lapso entre la concertación de la boda de los villanos y la realización de ésta en la siguiente secuencia, nuevamente en redondillas.

Siempre que ocurre un cambio de redondillas a sueltos y pareados se observa la introducción de un punto problemático que influye en el conflicto medular de la obra. En *Las almenas de Toro*, por ejemplo, esto sucede de una manera muy dramática: en redondillas, Bellido Dolfos engaña a Elvira, haciéndole creer que es don Diego Ordóñez y que le lleva una carta de su hermana Urraca, quien le envía mil hombres para defender Toro; ella le cree. Al salir a hablar con Bellido (el supuesto don Diego), se produce el cambio a sueltos (II, 1467-1468): Elvira ordena que se abran las puertas para que entren los refuerzos, entonces el rey don Sancho y sus soldados toman la ciudad. La traición de Bellido se ha cumplido. En este ejemplo, los sueltos introducen el problema (ataque contra Toro) que define, de una manera muy violenta, el camino que tomará la trama, y la gravedad es tal, que no sólo afectará el aspecto político, sino también la vida personal de Elvira, que tiene que huir para conservar su libertad.

Otra de las variaciones métricas bastante frecuentes en las comedias analizadas es la que se da de redondillas a décimas espinelas. El cambio total de una macrosecuencia a otra, que traslada la acción a otro lugar

¹⁰ Ed. J. W. Barker, Cambridge University Press, Cambridge, 1922.

¹¹ Los números entre paréntesis indican los versos entre los cuales se produce el cambio de forma métrica.

¹² Ed. Francisco López Estrada, Castalia, Madrid, 1996.

con nuevos personajes, no se repite mucho en este caso, pero llega a presentarse. Los ejemplos que encontré tienen en común que el contraste de estados de ánimo del personaje (o de los personajes), de una secuencia a otra, es muy marcado: se pasa de un ambiente de alegría y regocijo, a otro de tristeza o de rencor y molestia a causa del rechazo. Por ejemplo, en *El remedio en la desdicha*, Narváez y sus hombres festejan, en redondillas, el envío de dinero y ayuda por parte del rey, para la guerra contra los moros. En medio de la fiesta dejamos Álorá, ciudad de cristianos, para encontrarnos con Abindarráez. Cuando él aparece, solo en escena, las décimas sirven de vehículo a sus lamentos: se ha quedado sin Jarifa y su tristeza no puede ser mayor (II, 1332-1333). En *Amar sin saber a quién*¹³ y en uno de los tres cambios de redondillas a décimas en *La moza de cántaro*, estas últimas componen sendos diálogos en los que uno de los miembros de la pareja que actúa en esa secuencia reprocha al otro su indiferencia y desamor. En las secuencias precedentes en redondillas de ambas comedias, priva la felicidad: en *Amar* (II, 1381-1382), don Juan está contento porque en la noche saldrá de la cárcel y podrá entrevistarse con Leonarda. En *La moza* (III, 2478-2479), Martín comunica su dicha a Pedro, pues su boda con Leonor está próxima. En estos ejemplos, el paso de la armonía a la discordia o de la alegría a la tristeza es la característica del cambio métrico de redondillas a décimas.

Otras veces, la variación de redondillas a décimas permite al espectador conocer de inmediato los pensamientos y sentimientos de un personaje, provocados por un hecho muy reciente. En la secuencia en redondillas se desarrolla un diálogo que inquieta a algún personaje —el o la protagonista, generalmente—, pues afecta su integridad, sus deseos o sus planes. En redondillas es ya notorio el desconcierto que le causa, mas parece esforzarse en ocultarlo; pero, al cambiar a décimas, queda solo en escena y se siente libre para expresar abiertamente su turbación o su molestia. Por ejemplo, Peribáñez¹⁴ dialoga en redondillas con un pintor que realiza, por encargo del comendador de Ocaña, el retrato de una mujer. El villano observa el gran parecido que tiene con su propia esposa; está casi seguro de que se trata de ella y esto lo deja muy preocupado. Cuando el pintor se va, Peribáñez aborda las décimas (II, 1735-1736) para desahogar su pesadumbre; se siente deshonrado.

¹³ Eds. Milton A. Buchanan & Bernard Franzen-Swedelius, Henry and Holt Company, New York, 1926.

¹⁴ *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Juan María Marín, REI, México, 1988.

Algunas veces sucede que en un mismo diálogo se pasa de redondillas a décimas. En esos casos es claro que el dramaturgo efectúa el cambio métrico con el fin de enfocar la atención hacia una intención o deseo de alguno de los personajes que sostienen el diálogo. Esa intención o deseo tiene que ver con sus sentimientos, y en su parlamento pretende que su interlocutor los conozca o esté más consciente de ellos. Por ejemplo, don Alonso, en *El caballero de Olmedo*, habla con Tello, en redondillas, sobre el amor que siente por Inés. Al llegar a ver a la dama, siguen las redondillas: ella le habla sobre la insistencia de Rodrigo, que pretende casarse con ella. Alonso reacciona con pesimismo. Es en ese momento que Inés toma la palabra en décimas (II, 1035-1036) para despejar ese pesimismo y confirmar su amor a don Alonso: nunca habrá nadie más que él. El caballero corresponde por completo a los sentimientos de ella. El diálogo amoroso, que adquiere en décimas un tono poético, tiene como finalidad asegurar a don Alonso que, a pesar de existir un rival, Inés sólo lo quiere a él.

El cambio métrico en sentido contrario, es decir, de décimas a redondillas, y el cambio de décimas a romance parecen ser bastante frecuentes en el teatro de Lope de Vega¹⁵.

De entre las obras que yo estudié, tres tienen actos que empiezan con esta variación de tipo de versos: en *La dama boba* (décimas-redondillas), el tercer acto; en *El caballero de Olmedo* (décimas-redondillas), el primer acto; en *Las bizzarrías de Belisa* (décimas-romance), el segundo acto. En *Amar sin saber a quién*, hay un cambio de décimas a redondillas en medio del primer acto.

El principio de acto en décimas es estático, con un solo personaje en el escenario —el protagonista—, que dirige un soliloquio a un ente abstracto: al Amor, como don Alonso (*El caballero*) y Finea (*La dama*

¹⁵ La Tabla de comedias auténticas fechables de MORLEY y BRUERTON (*op. cit.*, pp. 66-73) indica que no son pocas las comedias en cuyas secuencias iniciales se efectúa el cambio décimas-romance. Lope mostró cierta preferencia por empezar sus comedias de esta manera después de 1620: *Al pasar del arroyo* (1616) Acto III; *Lo que pasa en una tarde* (1617) Acto I; *La limpieza no manchada* (1618) Acto II; *El marido más firme* (1617-1621) Acto I; *Niñez de san Isidro* (de 2 actos) (1622) Acto I; *La Juventud de San Isidro* (1622) Acto II; *La corona de Hungría* (1623) Acto I; *El poder en el discreto* (1623) Acto I; *El marqués de las Navas* (1624) Acto I; *Lo que ha de ser* (1624) Acto I; *El premio del bien hablar* (1624-1625) Acto I; *La niñez del padre Rojas* (1625) Acto I; *El Brasil restituído* (1625) Acto I; *¡Ay, verdades, que en amor...!* (1625) Acto I; *No son todos ruiñeñores* (1630) Acto III; *Las bizzarrías de Belisa* (1634) Acto II.

*boba*¹⁶), o a su pensamiento, como Belisa (*Las bazarrias*). En los tres casos nos enfrentamos, de entrada, con personajes que acaban de sufrir una transformación interior que los hace seres muy diferentes de lo que eran y que los llevará a buscar el cumplimiento de un deseo o a tratar de templar una pasión. Cuando el cambio métrico se da a redondillas se agrega a la escena otro personaje, el cual será el interlocutor del que poco antes a solas habló en décimas y hará comentarios a propósito de la transformación. Así, tanto Clara, criada de la dama boba (III, 2072-2073), como Fabia, la alcahueta de *El caballero* aluden al estado fuera de lo “normal” del protagonista (I, 30-31), ya sea sólo para reforzar lo antes mencionado sobre las nuevas características de su personalidad o para ofrecer su ayuda en el cumplimiento de un anhelo, como hace la vieja celestina con don Alonso. En *Las bazarrias de Belisa*, donde el cambio es a romance (II, 1032-1033), al llegar Finea, criada de Belisa, no se pone a hablar sobre el desasosiego, externado en décimas por su ama, a causa de la pérdida de su libertad, sino que, inmediatamente, comienza a hacer una relación de su visita a la casa de don Juan. En los tres casos, los personajes, abstraídos en sus pensamientos (décimas), son interrumpidos (redondillas o romance) por alguien que viene a “bajarlos de su nube” y ponerles los pies sobre la tierra. La diferencia entre el cambio a redondillas y el cambio a romance, según observo, es que en el primer caso no hay mutación temática, siguen hablando de lo mismo, y en el segundo, sí hay variación de tema: Finea no habla sobre los sentimientos de Belisa, sino que le da razón del encargo que le hizo: llevarle un recado al galán.

En *Amar sin saber a quién*, donde el cambio de décimas a redondillas sucede en medio del primer acto, pasamos de un diálogo en que se ponen de manifiesto valores y afectos humanos, como la nobleza y la amistad, a otro diálogo, en un cuadro escénico totalmente nuevo (I, 745-746), en otro lugar y con otros personajes, de tono superficial: el caballero es joven, guapo, limpio, etc.

Considero que la constante repetición del mismo tipo de situaciones en los cambios métricos específicos aquí comentados, apuntan a la posibilidad de definir, dentro de la técnica de versificación dramática de Lope de Vega, la práctica seguida por el poeta en lo que a cambios métricos se refiere: qué formas utilizaba más frecuentemente para terminar una macrosecuencia e iniciar otra; qué formas eran más apropiadas para intercalar un cambio en el tono dramático de la escena,

¹⁶ *La dama boba y La moza de cántaro*, ed. Rosa Navarro Durán, RBA Editores, Barcelona, 1994.

etc. Conocer con detalle este aspecto contribuirá a la mayor comprensión de la métrica como principio estructurante de la comedia del Siglo de Oro.

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO

Universidad Nacional Autónoma de México

HACIA UNA POÉTICA DEL PERSONAJE CERVANTINO. REFLEXIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL *QUIJOTE*

El trabajo que desarrollaré a continuación tiene como objeto ofrecer ciertos fundamentos teóricos y textuales para la elaboración de una poética del personaje cervantino en narrativa. En el amplio ámbito de la crítica cervantina de los últimos decenios, la caracterización de los personajes ha suscitado la atención de numerosos estudiosos, y ello desde las perspectivas más disímiles (desde los análisis filológicos tradicionales, hasta las tendencias más recientes, inscritas, por ejemplo, en el marco de los estudios culturales¹). No obstante y de modo significativo, no ha habido aún un intento abarcador de sistematización y elaboración de una poética de la caracterización de personajes en la obra narrativa de Cervantes, y ello a diferencia de los numerosos estudios que se han abocado, por ejemplo, a la elaboración de modelos de comportamiento respecto de la voz narrativa o el tratamiento del tiempo. Quizás esta ausencia se deba a la problematicidad inherente al análisis de los caracteres o, tal vez, a la heterogeneidad que presenta el *corpus* de personajes en la narrativa de Cervantes. De un modo u otro, mi trabajo intentará interrogarse acerca de la validez de la creación de una poética para el personaje narrativo en la obra de Cervantes, acerca de su coherencia y funcionamiento como sistema.

En el marco de su rol de precursor de la novela moderna y de permanente experimentador, Cervantes parece haber logrado la conformación de caracteres que anticipan el personaje novelístico de la modernidad. En el breve tiempo que dispongo para mi exposición, presentaré tan sólo algunas conclusiones puntuales que se desprenden de un estudio mayor, en vías de publicación, en el cual intento suplir esta ausencia en la crítica cervantina y responder a los interrogantes antes señalados. La conclusión fundamental consistirá en que la construcción de personajes del *Quijote* evidencia una tensión que se patentiza en los tres niveles básicos de relaciones textuales: el intratextual, el extratextual y el intertextual. En el presente trabajo me referiré tan sólo a los dos

¹ Véase, por ejemplo, el número 15 de *Cervantes* (1995), íntegramente dedicado al estudio del personaje cervantino, el cual presenta trabajos que asumen diferentes perspectivas críticas.

primeros niveles, ejemplificando mis postulados a partir del análisis de dos personajes del *Quijote*: Maritornes y el morisco Ricote. Se trata de caracteres que pueden ser considerados como menores o secundarios y que, sin embargo, evidencian las coordenadas básicas del paradigma cervantino para la construcción del personaje.

El modelo semiótico-narratológico utilizado para mi estudio parte de la consideración del personaje como una construcción discursiva y artificial, ontológicamente diferenciada de la persona real. Nuestra perspectiva analítica es ecléctica, y estima al personaje como un ente constructivo en el discurso (*sjuzet*), integrado por marcas textuales específicas, en tanto que en la historia (*fabula*), se configura como una abstracción a imagen de la persona real². El modelo teórico adoptado, el cual se basa en los estudios de Joseph Ewen, establece tres escalas básicas para la caracterización de los personajes: el eje de complejidad, el eje de evolución y el de penetración en la vida interior³. Es posible ubicar al personaje literario en un punto específico de estas escalas, situación que contribuye a establecer sus funciones, su comportamiento y sus rasgos constitutivos. La escala en la que hallamos un mayor desarrollo del personaje cervantino es la de complejidad. Se entiende por personaje

² Las teorías que se ocupan del personaje oscilan entre dos posturas extremas: su consideración como pura construcción (posición radicalizada por los estructuralistas, entre ellos, Greimas), o bien su identificación absoluta con la persona real. Entre quienes ostentan esta última perspectiva, cabe destacar a Hochman, quien propone ocho categorías o parámetros para la clasificación del personaje literario, pero siempre identificándolo con la persona extratextual. Así también CARROLL B. JOHNSON, "La construcción del personaje en Cervantes", *Cervantes*, 1995, núm. 15, pp. 8-32, estima que tanto el personaje como la persona son representaciones discursivas y, por lo tanto, no se diferencian. Por su parte, SEYMOUR CHATMAN, *Story and discourse*, Cornell University Press, Ithaca, 1978, tras rechazar la concepción actancial de los personajes, sugiere una noción de personaje que lo considere un paradigma abierto de rasgos, es decir, una noción más permeable, que no subordine el personaje a la trama, como ocurre en Aristóteles (*El arte poética*, Espasa Calpe, Madrid, 1970) y en los estructuralistas, y que vea a los personajes como instancias autónomas, reconstruidos por el receptor.

³ El presente paradigma, fundado en tres escalas constructivas, ha sido elaborado por JOSEF EWEN, en "The theory of character in narrative fiction", 1971 (en hebreo). En su libro posterior, *Character in narrative* (Sifriat Hapolim, Tel Aviv, 1980, en hebreo), ampliará y también modificará los alcances de su modelo anterior, añadiendo una nueva escala, a la que denomina simbólico-mimética.

complejo a aquél que es portador de más de un rasgo, hallándose dichos rasgos en contradicción más o menos pronunciada⁴.

Comenzaré contextualizando la configuración del personaje⁵ en el paradigma teórico contemporáneo a Cervantes. Las teorías neo-aristotélicas vigentes en el período áureo hacían referencia, principalmente, al género dramático y, en menor medida, a la épica⁶. Como es sabido, la novela constituye un género nuevo, sin preceptivas ni modelos, en el horizonte de un siglo de experimentación. Tales perspectivas asumen, en lo que al personaje respecta, la supeditación del mismo a la acción y la obediencia al *decorum*. El Pinciano⁷, por ejemplo, destaca una y otra vez el valor y la centralidad del concepto de decoro, así como la teoría socializada de los estilos, relacionada con el anterior: los personajes, así como las personas, debían hablar y actuar según su situación social. La transgresión, según él, sería más grave en la literatura que en la vida, ya que la primera tiene una función educativa. Los preceptistas italianos—Escaligero, Castelvetro, Robortelli—enfaticaban la correspondencia de la virtud, la sabiduría y la belleza con el rango y la fortuna. Por su parte, los españoles—Vives, el Pinciano y Cascales—otorgan ciertas concesiones al decoro, cuando el objetivo del mismo consiste en vehiculizar la ejemplaridad y la admiración⁸. Sin duda todo ello formaba parte de la doctrina idealista que comenzaba a debilitarse en el siglo XVII⁹. Cervantes constituye un ejemplo paradigmático de dicho resquebrajamiento. En

⁴ A pesar del posible predominio de una escala sobre las otras, es importante destacar que el modo de interrelación y complementariedad entre las mismas posee una fundamental relevancia: así, la vida interior, por ejemplo, acentúa el dinamismo, y la presencia de blancos resulta generadora de complejidad.

⁵ Sobre este tema, en un contexto más amplio pueden verse JOHN DOVER WILSON, "The bright chimera: Character as a literary term", *Critical Inquiry*, 5 (1979), 725-749; W. JOHN HARVEY, *Character and the novel*, Cornell University Press, Ithaca, 1965; y BARUCH HOCHMAN, *Character in literature*, Cornell University Press, Ithaca, 1985.

⁶ No me referiré aquí al tratado de Huarte de San Juan sobre el ingenio y sus variedades, cuya centralidad e influencia para la caracterización de personajes del *Quijote* han sido ya ampliamente demostradas.

⁷ *Philosophia antiqua poetica*, ed. Alfredo Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1973.

⁸ En tal sentido, es de interés destacar que Cascales, retomando a Aristóteles, subraya la necesidad de personajes mixtos para la tragedia: "las personas que son en parte buenas y en parte malas son aptas para mover a misericordia y miedo" (p. 186).

⁹ Cf. SANFORD SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1970.

tal sentido, Edward Riley¹⁰ sostiene que la visión neoaristotélica del Renacimiento, según la cual “el poder ser” quedaba subordinado al “deber ser”, inquietaba a Cervantes. Riley identifica acertadamente dos aspectos disímiles del decoro en la estética cervantina: el literario o interno —es decir, los atributos que logran dar verosimilitud a los personajes— y el extratextual, cómo deben comportarse los personajes. En la obra cervantina se registraría un desplazamiento de la centralidad del decoro extratextual hacia el interno, tal como lo comprobaremos en el análisis de los personajes del *Quijote*. Además del decoro, los principios básicos que operan en la construcción del personaje cervantino en narrativa son los de la verosimilitud, la *admiratio* y la ejemplaridad. En cuanto a la primera, la narrativa cervantina nuevamente patentiza un movimiento de transición desde la verosimilitud basada en la imitación hacia la que se funda en la experiencia de la ficción.

Como consecuencia de la adopción de elementos dramáticos, en la narrativa el personaje cervantino tendrá mayor complejidad y dinamismo. La mutua influencia entre lo dramático y lo novelístico es una de las características fundantes de la estética cervantina, al punto que podemos hablar de una narración teatralizada o de una narrativa de lo espectacular. Entre las estrategias dramáticas incorporadas a la novela, se destacan la ironía dramática, el manejo del espacio, el diálogo abundante y el método indirecto de caracterización. En el texto narrativo, la voz del narrador es la que a través del método directo de caracterización del personaje —cuya técnica preponderante sería la definición—, se configura como el constructor primario de los actantes. El teatro, en cambio, carece de narrador y los personajes se construyen a sí mismos a partir del método indirecto, es decir, su discurso, acciones, aspecto externo, historia vital, entorno, relaciones con otros personajes.

Uno de los rasgos sobresalientes de la caracterización de personajes en el *Quijote* es la multiplicidad de constructores de los mismos: narradores, personajes y actantes que se caracterizan a sí mismos, a través de lo que dicen o hacen. Sin duda, el rol de los narradores en el *Quijote* es primordial para la caracterización. No obstante, más importante aún resulta el hecho de que en numerosas oportunidades hallaremos una pronunciada tensión entre el discurso del narrador y el discurso o comportamiento del personaje, es decir entre el método directo y el indirecto de caracterización, tensión que no se resuelve y resulta en un

¹⁰ *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966.

remanente que el texto no recupera, posibilitando así múltiples lecturas. Los personajes analizados evidencian la tensión antes aludida.

Comencemos con la asturiana Maritornes, a la que el narrador del *Quijote* caracteriza anticipadamente a través de su aspecto externo e historia vital, y ello con cierta gozosa malevolencia:

Servía en la venta asimesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera (I, 16, pp. 167-168)¹¹.

Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella no le desengañaban, *las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero* (I, 16, pp. 172-174, cursivas mías).

Y cuéntase de esta buena moza que jamás dio semejantes palabras que no las cumplierse, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga, y no tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta, porque decía ella que desgracias y malos sucesos la habían traído a aquel estado (I, 16, pp. 170-171).

Maritornes es un personaje victimizado por sus diversos constructores. En primer término, y tal como lo demuestran las citas anteriores, es objeto del desatado proceso enunciativo de un narrador incesantemente irónico; inmediatamente después, resulta la protagonista involuntaria de la escena de la batahola con el arriero, pieza maestra de ironía dramática; será víctima también de los insultos del arriero despechado (“¿Adónde estás, puta?” I, 16, p. 175) y, no menos, de la confusión del hidalgo caballero, quien la construye a su antojo y gusto¹², a costa de no poco

¹¹ De aquí en adelante, las citas del *Quijote* serán tomadas de la edición de Francisco Rico (Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998) y se indicará el libro, el capítulo y el número de página.

¹² “Esta maravillosa quietud y los pensamientos que siempre nuestro caballero traía de los sucesos que a cada paso se cuentan en los libros autores de su desgracia... y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo... y que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual, vencida de su gentileza, se había enamorado dél y prometido que aquella noche, a furto de sus padres,

dolor físico y humillación para la pobre asturiana. No obstante, “la buena de Maritornes” –“buena moza”, “puntualísima”, “buena doncella”–, como se deleita en ironizar el narrador a su costa, no dejará la tarea abandonada a sus constructores. En un mundo de apariencias, como el cervantino, el ingenio resulta una cualidad indispensable, y más aún para las mujeres que lo habitan¹³. Nos hallamos frente a otro de los personajes femeninos de Cervantes que, entre el sometimiento y el ingenio, logra obrar conforme a sus deseos, para encontrar así una posibilidad de autoafirmación y hasta de libertad en una sociedad coercitiva. Gracias a su astucia, Maritornes logrará confundir a cuantos la rodean y vengarse de Don Quijote, aunque no menos del mismo narrador, por quien fuera tan maltratada. La moza asturiana, que no había podido zafarse de las manos de Don Quijote aquella desdichada noche, procura y logra ahora desasirse de las manos de sus constructores, que la habían tenido tan malparada y silenciada¹⁴.

Transcurridos unos cuantos capítulos, en la escena de diálogo literario entre el cura, Palomeque, su esposa, hija y los otros huéspedes, el texto por fin le otorgará voz a la hasta ahora muda asturiana. Entonces sabremos que la joven no es tan desentendida en historias caballerescas como el narrador había sugerido capítulos antes¹⁵, y que también ella, a pesar de la insistencia del texto en rebajarla a lo prosaico, tiene ilusiones

vendría a yacer con él una buena pieza... tendió los brazos para recibir a su hermosa doncella. La asturiana, que toda recogida y callando iba con las manos delante buscando a su querido, topó con los brazos de don Quijote, el cual la asió fuertemente de una muñeca y tirándola hacia sí, sin que ella osase hablar palabra, la hizo sentar sobre la cama. Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal... Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia... y el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación, de la misma traza y modo, lo que había leído en sus libros de la otra princesa” (I, 16, pp. 172-174).

¹³ Cf. CECILIA GARCÍA ANTÓN, “Amor e ingenio de mujer: tácticas de Cervantes, Pacheco y Calderón frente al destino”, *Anales Cervantinos*, 35 (1999), 173-183.

¹⁴ “Maritornes estaba congojadísima y trasudando de verse tan asida de don Quijote, y, sin entender ni estar atenta a las razones que le decía, procuraba sin hablar palabra desasirse” (I, 16, p. 174).

¹⁵ “¿Qué es caballero aventurero?” (I, 16, p. 169), le pregunta Maritornes a Sancho cuando éste le explica quién es Don Quijote.

literarias que alimentan su deseo de ocupar el lugar del otro y de jugar con la apariencia:

—Así es la verdad —dijo Maritornes—, y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora de bajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles (I, 32, p. 370).

A mi juicio, la figura del cruce o transgresión de límites es la central para aprehender el funcionamiento del personaje cervantino. Éste acusa un permanente intercambio de roles, así como una habilidad para el juego, especialmente el juego con la apariencia. La autoafirmación es, en gran medida, autocreación: separarse de uno mismo para ser autor y, a la vez, personaje. Tanto Maritornes como Ricote resultan paradigmáticos respecto de este juego de identidades. En el caso de la primera, la adopción y juego con las identidades comienza siendo responsabilidad de un narrador, quien, tal como hemos visto, la coloca a su gusto y en su habitual registro irónico, el hábito de doncella, gentil moza o hidalga. Por su parte, sin embargo, la pseudo-hidalga saldará cuentas con el ironista, revelándose como verdaderamente compasiva y buena cristiana, consciente de su estado de pecadora:

y la compasiva de Maritornes, viéndole tan fatigado, le pareció ser bien socorrelle con un jarro de agua... rogó a Maritornes que se le trujese de vino, y así lo hizo ella de muy buena voluntad, y lo pagó de su mismo dinero: porque, en efecto, se dice della que, aunque estaba en aquel trato, tenía unas sombras y lejos de cristiana (I, 16, p. 185).

Despidiéronse de todos, y de la buena de Maritornes, que prometió de rezar un rosario, aunque pecadora, por que Dios les diese buen suceso en tan arduo y tan cristiano negocio como era el que habían emprendido (I, 27, p. 300).

Por sobre todo, Maritornes se mostrará ingeniosa y capaz de ejecutar su pequeña venganza (ante el caballero, pero principalmente frente al narrador, que la ha victimizado). En el capítulo I, 43 —evidente germinación respecto del I, 16— Don Quijote imagina otra vez una escena en el castillo, en el que reconoce una ventana con rejas doradas en lugar del agujero, representándosele otra vez que la señora del castillo,

vencida de amor, lo solicita. No obstante, será Maritornes ahora quien maquine y ejecute la burla, con astucia y sin ser descubierta ni castigada:

Solamente no dormían la hija de la ventera y Maritornes su criada, las cuales, como ya sabían el humor de que pecaba don Quijote, y que estaba fuera de la venta armado y a caballo haciendo la guarda, determinaron las dos de hacelle alguna burla, o, a lo menos, de pasar un poco el tiempo oyéndole sus disparates (I, 43, p. 505).

—Sola una de vuestras hermosas manos —dijo Maritornes—, por poder deshogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído tan a peligro de su honor, que si su señor padre la hubiera sentido, la menor tajada della fuera la oreja (I, 43, p. 507).

El personaje cervantino posee, entonces, individualidad y desafía la caracterización directa de los otros constructores. Desafía, asimismo, el principio del decoro externo, al que la voz narrativa estaba tan atenta: la fea y tonta asturiana ha transgredido los límites del estereotipo extratextual y, desde ya, del género sexual, logrando dignificarse como construcción autónoma.

La última aparición de Maritornes deja un remanente —un suplemento sin interpretar—, que debe ser recuperado en una lectura atenta. La asturiana ha aprendido la lección del juego de roles y es ella ahora la que llora o finge que llora la desgracia del que está asido: “Pero antes que se moviese el carro salió la ventera, su hija y Maritornes a despedirse de don Quijote, *fingiendo que lloraban de dolor de su desgracia*” (I, 47, p. 541, cursivas mías).

A diferencia de lo que ocurre con Maritornes, Ricote es un personaje que se presenta inicialmente bajo el disfraz y la falsa identidad, hondamente inserto en el entramado del segundo libro, en el que rige lo teatral y lúdico. Su primera aparición se desarrolla desde una perspectiva o focalización internas. Tanto el narrador como Sancho resultan engañados por el hábito del peregrino. Momentos más tarde, será el propio personaje el que revele su identidad, sin que en ningún momento hallemos una intervención de la voz narrativa en su caracterización. Contrariamente a lo que ocurre con Maritornes, Ricote se configura a partir de sus acciones —expresión de afecto hacia Sancho— y, fundamentalmente, a través de su discurso:

Sucedió, pues, que no habiéndose alongado mucho de la insula de su gobierno... vio por el camino por donde él iba venían seis peregrinos

con sus bordones, de estos extranjeros que piden la limosna cantando... y al pasar, habiéndole estado mirando uno dellos con mucha atención, arremetió a él y, echándole los brazos por la cintura, en voz alta y muy castellana dijo:

—¡Válame Dios! ¿Qué es lo que veo? ¿Es posible que tengo en mis brazos al mi caro amigo, al mi buen vecino Sancho Panza? Sí tengo, sin duda, porque yo ni duermo ni estoy ahora borracho...

—¿Cómo y es posible, Sancho Panza hermano, que no conoces a tu vecino Ricote el morisco, tendero de tu lugar?

Entonces Sancho le miró con más atención... le echó los brazos al cuello y le dijo:

—¿Quién diablos te había de conocer, Ricote, en ese traje de moharracho que traes... y cómo tienes el atrevimiento de volver a España, donde si te cogen y conocen tendrás harta mala ventura (II, 54, pp. 1068-1069).

El personaje vehiculiza aquí la *admiratio*, provocada por el descubrimiento de su verdadera identidad. Estimo que también para el horizonte de expectativas, el pedido de la complicidad de Sancho por parte del morisco es una fuente de admiración, al igual que su afición por el vino y el cerdo:

—Si tú no me descubres, Sancho —respondió el peregrino—, seguro estoy que en este traje no habrá nadie que me conozca... Yo tendré lugar de contarte lo que me ha sucedido después que me partí de nuestro lugar, por obedecer el bando de Su Majestad, que con tanto rigor a los desdichados de mi nación amenazaba (*id.*).

Cuando Sancho le dice que ha renunciado al oficio de gobernador de una ínsula, la admiración se patentiza ahora en la reacción de Ricote, quien al tiempo que se revela como sensato y hasta entendido en caballerías, enfatiza la ignorancia de Sancho. El método analógico —en este caso por contraste— cumple un rol central en la caracterización de los personajes protagónicos del Quijote¹⁶. El personaje cervantino se

¹⁶ La complejidad y plurivalencia de los personajes protagónicos —Don Quijote y Sancho— es generadora de un importante rol en los otros personajes que interactúan con ellos, ya sea que pertenezcan a un mismo campo semántico o al contrario. Dichos personajes deben funcionar como intérpretes de la conducta y de los cambios de los personajes protagónicos, cuya significación permanece en gran medida hermética a ojos de los otros actantes. Son decodificadores, que reflejan especularmente la tarea interpretativa a la que debe

configura siempre en su relación con otros personajes, ya sea a partir de la similitud o del contraste. Su poética evidencia la necesidad del otro:

–Calla, Sancho –dijo Ricote–, que las ínsulas están allá dentro de la mar, que no hay ínsulas en la tierra firme...

–Yo no te entiendo, Sancho –dijo Ricote–, pero paréceme que todo lo que dices es disparate, que ¿quién te había de dar a ti ínsulas que gobernases?... Calla, Sancho, y vuelve en ti (II, 54, p. 1075).

A partir de aquí, el discurso de Ricote patentizará un movimiento de vaivenes y contradicciones: ¿acusación o defensa del bando real, libertad o libertinaje en Alemania, musulmán o cristiano?:

...el pregón y bando que Su Majestad mandó publicar contra los de mi nación *puso terror y espanto* en todos nosotros: a lo menos, en mí le puso de suerte que me parece que antes del tiempo que se nos concedía para que hiciésemos ausencia de España, ya tenía *el rigor de la pena* ejecutado en mi persona y en la de mis hijos... y forzábame a creer esta verdad saber *yo los ruines y dispartados intentos que los nuestros tenían*, y tales, que me parece que fue inspiración divina la que movió a Su Majestad a poner en efeto tan gallarda resolución... Finalmente, *con justa razón fuimos castigados* con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero al nuestro la más terrible que se nos podía dar. *Doquiera que estamos lloramos por España...* llegué a Alemania, y allí me pareció que se podía vivir con más libertad... porque en la mayor parte della se vive con *libertad de conciencia...* y aunque *yo no lo soy tanto* [católico] todavía *tengo más de cristiano que de moro*, y ruego siempre a Dios me abra los ojos del entendimiento y me dé a conocer cómo le tengo de servir... yo te daré docientos escudos, con que podrás remediar tus necesidades, que ya sabes que sé yo que las tienes muchas (II, 54, pp. 1071-1074, cursivas mías).

abocarse el lector-espectador; deben producir significados para estos cruces y cambios de identidades. En gran medida, el conjunto de personajes que acompaña al héroe posee una función primordialmente hermenéutica en relación al mismo. Así, tanto Maritornes como Ricote se interrogan continuamente sobre el comportamiento, el discurso, el habla de Don Quijote y de Sancho, respectivamente. De este modo, la condición paradójica de los protagonistas y su evolución elíptica los convierte en el centro exegético de la obra.

En la configuración de Ricote hallamos un entrecruzamiento y una temporaria coexistencia de identidades que inicialmente parecen antagónicas –la del peregrino, el cristiano y el morisco–, lo cual puede ser captado como una imagen de reconocimiento y reconciliación con las huellas del otro. Los personajes cervantinos juegan a ser otros, logrando así flexibilizarse. En Ricote, es indudable que nos hallamos frente a la adopción de otra identidad, más allá del conflicto en la interioridad del héroe. Ricote emerge así como un personaje cervantino de considerable complejidad. En mi opinión, el cruce de un campo semántico al otro –juego, simulacro o disfraz–, para retornar transformado, constituye uno de los parámetros básicos sobre los que se funda la construcción del personaje cervantino.

Las contradicciones de Ricote no se mueven en el mero plano de las apariencias –máscara, disfraz, falsa identidad–, sino que son parte de la esencia de un héroe caracterizado por su complejidad. Morisco dadivoso, dota generosamente al renegado y a otros, y no duda en desprenderse de sus perlas y joyas para beneficiar a su hija y a don Gregorio. Estimo que en el mundo cervantino, el peor error no consiste en la falsa interpretación de la realidad¹⁷, sino en el no reconocimiento del otro, pero también el no reconocimiento del otro en nosotros mismos:

–No –dijo Ricote...–, no hay que esperar en favores ni en dádivas, porque con el gran don Bernardino de Velasco... no valen ruegos, no promesas, no dádivas, no lástimas... y así, con prudencia, con sagacidad, con diligencia y con miedos que pone, ha llevado sobre sus fuertes hombros a debida ejecución el peso desta gran máquina, sin que nuestras industrias, estratagemas, solicitudes y fraudes hayan podido deslumbrar sus ojos de Argos... porque no se le quede ni encubra ninguno de los nuestros, que como raíz escondida, que con el tiempo venga después a brotar y a echar frutos venenosos en España, ya limpia, ya desembarazada de los temores en que nuestra muchedumbre la tenía (II, 65, p. 1166).

La tensión constructiva propulsada por el texto es ahora la consecuencia de las intervenciones del propio personaje que se autoconstruye. Ricote serpentea en un discurso entre apologético y acusador, sin que la mirada atenta del lector o crítico pueda descifrar su razón última. El carácter dual y contradictorio del personaje se hallará fundado, en gran medida, en los blancos abundantes relativos a las motivaciones de su

¹⁷ Cf. AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972.

comportamiento. Dichos blancos, en muchos casos, se mantendrán sin resolución, como ocurre con la oscilante pronunciación de Ricote ya aludida.

A modo de conclusión, es posible afirmar que el conflicto individual se impone al social. Los caracteres se convierten así en transgresores, como transgresora es la obra que les sirve de marco, respecto de los referentes histórico-sociales, genéricos y ficcionales. De este modo, en relación con el plano extratextual, se evidencia en el texto una desestabilización respecto del orden social, muchas veces propulsada por el voluntarismo del personaje, la cual vehiculiza subtextos que revierten el horizonte de expectativas del lector.

En el plano discursivo-intratextual, hallamos una tensión transformativa: superposición, acumulación y disolución de los ejes y métodos de caracterización. La figura del cruce resulta válida, entonces, para explicar el funcionamiento de los paradigmas de construcción de los actantes. El personaje cervantino se presenta conformado a partir de una superposición de máscaras, de imágenes complejas y variables de la identidad que se manifiestan a partir del cruce y la confusión de sus marcas identitarias. Resultan así personajes complejos social e individualmente.

Estimo que el estudio de los personajes pone de relieve el rol central que éstos ocupan, así como la existencia de patrones coherentes en la construcción de los mismos, todo lo cual justifica la posibilidad de elaboración de una poética abarcadora del personaje cervantino. La novela cervantina ofrece personajes complejos, equívocos, dinámicos y ricos en blancos. Quizás todo ello podría ser visto como la manifestación de la desestabilización de la doctrina idealista rectora, así como del orden moral y social imperante. Fundamentalmente, ello parecería constituir una parte integral de la cosmovisión cervantina, que percibe a la realidad como ambigua y enigmática. De un modo u otro, nos parece válido establecer que la narrativa de Cervantes constituye un anticipo fundamental del personaje novelístico moderno.

RUTH FINE

Universidad Hebrea de Jerusalén

LA LENGUA ÉPICA BURLESCA: *LA MOSCHEA* DE JOSÉ DE VILLAVICIOSA (1615)

En 1615 se publica por primera vez *La moschea* de José de Villaviciosa. Se trata de un poema épico de tema “humilde y fabuloso”¹, pues narra una batalla entre moscas y hormigas. Dentro del género clásico de la parodia épica, Villaviciosa lleva a cabo un ejercicio retórico (*Poética inventiva en octava rima* es el significativo subtítulo que da a su obra) que consiste en la *amplificatio* y la traducción en lengua castellana de un poema en latín macarrónico de Teófilo Folengo (1496-1544)² sobre el mismo tema³. A pesar de que hoy en día no es un texto muy conocido, tuvo una notable fama literaria. Así lo demuestra la cita de Ignacio de Luzán, en su *Poética* (1737-1789), donde recuerda la obra, junto a la *Gatomaquia* de Lope de Vega, por imitar “con extremada gracia” la *Batracomiomaquia* atribuida a Homero⁴. Se menciona también el texto en los *Diálogos de Chindulza* (1761) de Manuel Lanz de Casafonda, dentro de un canon de obras cuya lectura se recomienda para el aprendizaje del español. Los poetas propuestos, tras la lectura de una serie de obras en prosa, son los siguientes:

¹ Tal y como lo califica ANTONIO MARTÍNEZ DE MIOTA en la *Apologética* que precede a la edición de *La moschea. Poética inventiva en octava rima* (véase en la edición de Ángel Luis Luján Atienza, con introducción y notas, Diputación Provincial, Cuenca, 2002, p. 118). Todas las citas al texto de Villaviciosa se harán según esta edición, a la que remito localizando los pasajes con el número del canto en caracteres romanos y el número del verso o versos en caracteres arábigos. En las citas de textos respeto las grafías y la puntuación de la edición consultada, excepto en la transcripción de las *Actas* de la Real Academia Española, donde he preferido modernizar la ortografía por la dificultad de transcribir paleográficamente un texto manuscrito del que no se pueden obtener copias.

² Para la recepción de Teófilo Folengo en España, véase ALBERTO BLECUA, “Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)”, *BRABLB*, 34 (1972), p. 149, n. 5.

³ J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, “Teófilo Folengo’s *Moschaea* and José de Villaviciosa’s *La moschea*”, *Publications of the Modern Language Association*, 27 (1912), pp. 76-97, compara la trama del poema de Folengo y de la composición de Villaviciosa, señalando los pasajes en que el autor conquesse amplió su fuente.

⁴ IGNACIO DE LUZÁN, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Labor, Barcelona, 1977, Libro segundo, “Del estilo jocoso”, pp. 328-329.

...Garcilaso fue el primero, y después la *Araucana* de Ercilla, la *Mosquea* de Villaviciosa y la *Gatomaquia* de Burguillos, que son unos poemas tan buenos como la *Odysea* y *Batrocomyomachia* de Homero, y otros que tenemos de los latinos y griegos, pues todos son elocuentísimos, de grande instrucción y padres de la lengua castellana⁵.

El hecho de que en el siglo XVIII *La moschea* se considere, junto a *La Gatomaquia*, un poema *elocuentísimo*, parangonable con los versos de Garcilaso y de Ercilla, puede relacionarse no sólo con el gusto neoclásico por las obras que, ajustadas a la retórica, entretienen, sino también con la decisión de la Real Academia Española de incluir el poema entre las fuentes textuales que ilustran las entradas de su *Diccionario de Autoridades* (1726-1739). Los académicos seleccionaron para su corpus aquellas obras que se ajustaban a los preceptos de la retórica, adecuación a la que se refieren en numerosas ocasiones señalando que el *Diccionario* pretende recoger el “uso propio” de los vocablos⁶. Una obra como el texto de Villaviciosa hubo de resultarles admirable, pues su destreza lingüística conseguía presentar como decorosa una parodia del modelo de la épica culta en que los héroes y los personajes mitológicos son ridiculizados. En 1732, cuando los trabajos de publicación del *Diccionario de Autoridades* estaban a medio camino, la Real Academia Española, a petición de uno de sus miembros, Carlos de la Reguera, ordenó incluso la impresión de *La moschea* (la primera obra literaria publicada por la Corporación), con el fin de que todos los académicos pudieran disponer de un ejemplar de un texto tan singular⁷. Curiosamente, los académicos dispusieron que el

⁵ MANUEL LANZ DE CASAFONDA, *Diálogos de Chindulza: sobre el estado de la cultura española en el reinado de Fernando VI*, ed. Francisco Aguilar Piñal, Universidad, Oviedo, 1972, p. 30.

⁶ Así por ejemplo, los académicos aluden a la “propriedad del significado” en el “Prólogo” al *Diccionario de Autoridades*, tomo 1, § 2, p. ii, y a la “propiedad” de las voces en la “Planta” incluida en la “Historia de la Academia” del primer volumen del repertorio, p. xvii. Todas las citas al *Diccionario de Autoridades* proceden de la edición facsímil publicada en Gredos, Madrid, 1990, 3 vols.

⁷ La publicación de *La moschea* a mediados de 1732 explica la mayor presencia de citas al texto de Villaviciosa en los tomos 3 y 4 del *Diccionario de Autoridades*. Según las *Actas* de la Corporación, se decidió editar la obra en la sesión del 24 de abril de 1732 [en las *Actas* de la Real Academia Española, que pueden consultarse en su archivo, se lee, por error, “1723”] y los ejemplares de la *Moschea* se repartieron a los académicos el 9 de septiembre de 1732. La impresión del tercer tomo del repertorio lexicográfico había concluido con

texto se imprimiera “sacándose la licencia del consejo para ello en nombre del Librero de la Academia u de otra persona, sin que en lo público suene en modo alguno el nombre de la Academia”⁸, pero, al tiempo, determinaron incluir entre los *Preliminares* una dedicatoria del librero a la Corporación en la que precisamente se elogian las cualidades retóricas del texto⁹:

...reflexionando sobre la preciosidad de la Obra, que miro aprobada de los discretos *por lo singular de la inventiva*, celebrada de los eruditos *por lo copioso de la exornación*, estimada de los ingeniosos *por lo elegante del número*, y (lo que la eleva a mayor altura) *calificada del profundo juicio* de V. E. colocándola en la clase de aquellos Autores que cristalinas fuentes contribuyen puros raudales a la hermosa fecundidad de la Lengua Castellana, me pareció digno asunto de mi diligencia facilitar a los aficionados de las buenas letras, con esta nueva edición, el más común uso de esta grande, si no abultada obra¹⁰.

Los estudios de Ángel González Palencia¹¹, José M. Balcells¹² y Ángel Luis Luján Atienza¹³ han situado de forma adecuada *La moschea* en la tradición retórica de la parodia épica que arranca de la Antigüedad clásica, con la *Batracomiomaquia*, hasta llegar a los textos españoles. Luján Atienza, además, recoge los principales elementos de la épica culta que

anterioridad, el 27 de mayo.

⁸ Real Academia Española, *Actas*, 24-IV-1732 [hay un error en el manuscrito: se lee “1723” por “1732”].

⁹ Por decisión de la Academia Española en sesión de 29 de julio de 1732, la Corporación ha de recibir el tratamiento de *Excelencia* que aparece en la dedicatoria.

¹⁰ El subrayado es mío. Cf. *La moschea, poética inventiva en octava rima...*, Nuevamente dado a luz por Juan Pérez, Librero de la Real Academia Española, a quien le dedica, por la Viuda de Francisco del Hierro, Impresor que fue de la misma Real Academia, Madrid, 1732, pp. 2-3.

¹¹ “José de Villaviciosa y *La moschea*”, en *Historias y Leyendas*, CSIC, Madrid, 1942, pp. 483-627.

¹² “Introducción” a su edición de José de Villaviciosa, *La moschea*, El Toro de Barro, Cuenca, 1983, pp. 9-45.

¹³ “Introducción” a José de Villaviciosa, *La moschea*, ed. cit., pp. 11-103, y “Poética retórica: la construcción del discurso en la *Moschea* de José de Villaviciosa”, *Studi Ispanici* (2002), pp. 82-94. Véase también la reseña de la edición de Luján Atienza por ABRAHAM MADROÑAL, “A propósito de *La moschea*, de José de Villaviciosa”, *Ínsula*, 666 (2002), pp. 18-20.

son parodiados por Villaviciosa (vg. las invocaciones a las musas, la presentación de los héroes, la descripción de las armas y barcos, las digresiones mitológicas, el descenso a los infiernos o los oráculos e intervenciones divinas). Este estudioso apunta incluso una interesante observación acerca de cómo Villaviciosa aprovecha otro género harto conocido, la fábula, del que extrae numerosas caracterizaciones de animales, como la atribución a la mosca de una glotonería proverbial. Debido a la importancia de *La moschea* como modelo lingüístico, es preciso detenerse algo más no ya en el análisis del texto como parodia de motivos y tópicos de la épica, sino en el estudio de la lengua del poeta.

En cuanto a la lengua, Ángel Luis Luján Atienza resume la impresión que le produce el poema señalando que, en una época de disputas entre conceptistas y culteranistas, la obra de José de Villaviciosa destaca por la “pureza de su lenguaje”, cualidad que explica los elogios que mereció en “el siglo XVIII, centuria que llevaba a gala la cualidad de la limpidez lingüística”¹⁴.

La impresión de “pureza lingüística” se debe a la contención de Villaviciosa en el uso de juegos lingüísticos que provocan a risa (como la paronomasia¹⁵, la creación de neologismos o la anfibología)¹⁶. La retórica del poema destaca por mantener un tono moderadamente elevado y latinizante (con un uso reiterado de la hipérbole)¹⁷ que contrasta con la materia vulgar que se está tratando. Así pues, desde el punto de vista lingüístico, el efecto paródico reside en la emulación del lenguaje heroico para narrar episodios entre personajes ínfimos, hormigas y moscas. A su vez, la aparición esporádica de recursos idiomáticos que potencian la comicidad queda justificada por la ridiculez del tema.

Villaviciosa consigue dar al poema una cadencia latinizante, aunque los recursos que emplea para ello se integran sin violentar en exceso las normas propias del romance. El hipérbaton es constante; baste un ejemplo del cantar primero, donde se cuenta cómo las moscas comienzan a labrar su ciudad:

La inculta tierra apenas se vio herida
De los primeros golpes del bidente

¹⁴ ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA, “Introducción”, p. 70.

¹⁵ Cf. *La moschea*, ed. cit., el juego con *tábano-tebano*, XI, pp. 281-283.

¹⁶ Véanse más adelante los ejemplos de neologismos y de pasajes con una doble lectura.

¹⁷ Para la hipérbole en el poema de Villaviciosa, véase LUJÁN ATIENZA, p. 93.

Cuando a la gente que al sudor se aplica
Su gran felicidad les pronostica

(I, 149-152).

Los versos no sólo ejemplifican la dislocación de los elementos de la frase; en ellos aparecen también cultismos, como *inculta* (con el sentido etimológico de ‘no cultivada’) y *bidente* (‘especie de azadón que tiene dos dientes’, *Dicc. Aut., s.v.*), tomado del latino BIDENTEM (a su vez, derivado de *dens* ‘diente’ con el prefijo *bi* ‘doble’). De hecho, el uso de voces y acepciones latinas es muy recurrente a lo largo de la obra. Sirvan como ejemplo los términos *contingente*, *cruor* (‘sangre’), *ponderosa* (‘pesada’), *sustentáculo*, *tremor* o *verberado* (todos ellos recogidos en el *Dicc. Aut.* con un ejemplo de Villaviciosa). Los cultismos semánticos, más difíciles de identificar, también se encuentran en un texto destinado a un público lector instruido. Así, el poeta termina la digresión acerca de la fundación de la ciudad *Moschea* afirmando que es necesario “que el canto se resuma”, donde *resumir* tiene el significado primigenio de ‘retomar’. En cuanto a la forma, el uso de algunos arcaísmos (vg. *sulco* < SULCUS, I, 124, y *aradro* < ARATRUM, I, 126 y 128) contribuye también a acercar el lenguaje a la lengua latina. Recuérdese, además, que también es un recurso propio de la épica el empleo de voces anticuadas que ayudan a recordar una edad heroica pasada. En este sentido, también se encuentran en el texto algunas formas patrimoniales ya caídas en desuso, como *corónica* (III, 113) *coronista* (VII, 158 y 168) o *pechar* (‘pagar tributo’; cf. *peche*, I, 435 y *pecho*, I, 472).

La proximidad con la lengua latina también se consigue mediante el uso de derivados con prefijos o sufijos cultos. Se emplean términos con prefijos y raíces latinas, como los vocablos formados con *bi-* (*bidente*, *biforme*), *tri-* (*tridente*, *trifauce*, *tricorné*), *archi-* (*archipotente*) o *semi* (*semideo*), así como voces en que, como contraste cómico, el prefijo se adjunta a un lexema romance, como ocurre con el “Cancerbero horrible”, “perro trifauce” que “por su angosto *trigaznate*” debe engullir a “todas las almas de las moscas muertas” (VIII, 385-392). Los formados con *semi-* seguido de una raíz romance son los que mejor ejemplifican este procedimiento: un centauro es un *semicaballo* (II, 93), el signo de Capricornio, representado por el sátiro Pan, es un *dios semicabrón* (II, 99) y un hijo de Vulcano es un *semidragón* (VII, 72). También el uso de sufijos latinos afijados a una raíz latina o romance es muy recurrente. Se trata de derivados con *-cida* (*tabanicida*, XII, 356; *arañicida*, IV, 357), *-eo* (*hibleo*, VIII, 515; *gigantea*, VII, 65; *medusea*, VII, 69), *-ísimo* (*fortísimo*, I, 185-186; *purísimo*, I, 267 y 438;

sagacísimo, III, 275; *certísima*, IV, 427), *-érrimo* (*integérrimo*, VIII, 621), *-ífero* (*mortífero*, V, 98; *pestífera*, V, 134), *-geno* (*hormígena*, III, 571; *Serpentígena*, IX, 70) o *-ismo* (*tabanismo*, VIII, 494).

La presencia de muchos de estos latinismos se explica en parte por la voluntad del poeta por mantener un registro irónicamente elevado, decoroso, y en parte, claro está, porque José de Villaviciosa está adaptando un texto en latín macarrónico. En este sentido, el ejemplo más claro de la dependencia de los versos del modelo de Teófilo Folengo se encuentra en la adaptación de los nombres propios. La mayoría de los nombres de los héroes son una traslación de los que aparecen en la fuente, como es el caso de *Sanguileón*, *Sicaborón*, *Putrífola* y *Mosquifuro*¹⁸. Otras veces, como al convertir *Scannacaballo* en *Matacaballo*¹⁹, prefiere traducir el nombre original y sólo en un caso acuña un nombre, *Asinicedo*²⁰, personaje al que Folengo llama *Cosino*. Curiosamente del texto de Folengo procede no sólo el nombre de los héroes insecto, sino también un nombre común, *cénzalo*, del que se derivan *cenzalino* (X, 456 y XI, 698) y *cenzalina* (VIII, 433; IX, 681 y XII, 346). Villaviciosa tomó la voz del término *zenzala*²¹, arcaísmo empleado por Folengo para la voz *zanzara*. Me detendré en el examen de esta voz, porque, como mostraré, representa un ejemplo del prestigio de que ha gozado la obra de Villaviciosa en la lexicografía española. Aunque Joan Corominas y José Antonio Pascual apuntan que quizás “el vocablo existió realmente en castellano”, sólo se documenta *zenzal* en el *Universal Vocabulario* de Antonio de Palencia (en un contexto en el que no queda claro el significado de la voz)²². A pesar de su poco uso, el término, a través del texto de Villaviciosa, ha tenido

¹⁸ Para la motivación de los nombres en la obra de Folengo, véanse las notas de ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA, a II, 337, en la p. 173, n. 31; IV, 273, en la p. 213, n. 25; VII, 362, en la p. 278, n. 31; y VII, 374 en la p. 278, n. 32.

¹⁹ Véase, *La moschea*, ed. cit., III, 14 y p. 188, n. 14.

²⁰ *Ibid.*, IV, 161 y p. 210, n. 14.

²¹ Cf. la primera ocurrencia de la voz, *zenzalarum*, en *Merlin Cocai* (pseudónimo de Teófilo Folengo), *Moscheidos, Le Maccheronee*, Laterza & Figli, Barim 1928, Canto I, p. 151, v. 302. Puede consultarse el texto en la ed. moderna de Emilio Piccolo, *Moschaea Cipadense*, Dedalus, Napoli, 2000, p. 14.

²² JOAN COROMINAS y JOSÉ ANTONIO PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980, 6 vols.; 3ª reimpr., 1991, s.v. *cénzalo*. En el *Corpus diacrónico del español*, de la Real Academia Española, disponible en <http://www.rae.es/>, última actualización de julio de 2004, sólo se encuentran las ocurrencias citadas y un texto de 1903 del cubano Emilio Bobadilla, *A fuego lento*, que probablemente haya tomado la voz de un repertorio lexicográfico.

fortuna en los repertorios lexicográficos. El *Dicc. Aut.* tomó las voces *zénzalo* y *zenzalino* de *La moschea*:

ZÉNZALO. s. m. El mosquito, que llaman zancúdo, ù de trompetilla. Lat. *Culex*, cis. Villav. Mosch. Cant. 4. Oct. 19. *Aquí navegan las catervas fieras / De la estirpe soberbia no domada, / A quien el mundo zénzalos les puso / Por nombre derivado de su abuso.*

ZENZALINO. adj. Lo que pertenece, ò es proprio del mosquito de trompetilla, ò zancúdo. Es voz inventada. Lat. *Ad culicem pertinens*. Villav. Mosch. Cant. 8. Cont. 55. *La plaga zenzalina, que persigue / Con inaudito género de enojos.*

Y de ahí, *cénzalo* se ha mantenido en todas las ediciones del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia²³. En la última edición se halla la entrada:

cénzalo. (Voz onomat.). 1. *mosquito* (|| insecto díptero)²⁴.

En el texto de Villaviciosa se encuentra incluso la sugerencia de que se trata de una voz de etimología motivada en una onomatopeya:

Aquí navegan las catervas fieras
De la estirpe soberbia no domada
A quien el mundo *cénzalos* le puso
Por nombre derivado de su abuso.

Éstos cuando caminan significan
Su natural fiereza en el zumbido,
Y con él con gran ímpetu publican
La mitad de sus nombres al oído

(III, 149-156).

En cuanto a la influencia del texto de Folengo, Villaviciosa recuerda su modelo en varias ocasiones y en una de ellas, de forma muy significati-

²³ Cf. Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, ed. en DVD, Espasa-Calpe, Madrid, 2001, 2 discos.

²⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*, ed. 22 (a partir de ahora citaré esta edición con las siglas *DRAE*), Espasa-Calpe, Madrid, 2001. En la versión del repertorio lexicográfico con actualizaciones recientes, que puede consultarse en internet, en <http://www.rae.es>, la entrada aparece sin ninguna modificación.

va, acumula algunos efectos latinizantes de modo mucho más acusado de lo habitual en el poema. En el pasaje se cuenta cómo, a diferencia de lo que afirmaba la obra *Marónica* (de Virgilio Marón), la Fama vuela montada en un caballo alado, según las palabras del “Cocayo Merlín” (Teófilo Folengo, que empleaba en sus obras el pseudónimo de Merlín Cocayo) inspirado por su inventada “musa Comina”:

Esta, según en la moschea corónica
 Afirma la dulzura celebérrima
 De la musa Comina macarrónica,
 Del Cocayo Merlín patrona acérrima,
 Salió²⁵, no como afirma la Marónica
 Confiada en sus vuelos, cual paupérrima,
 En un caballo cándido y aligero
 Que daba envidia a los del carro astrigero
 (III, 113-120).

En estos versos destacan el hipérbaton, la inclusión digresiva de complementos y los derivados latinizantes en rima. No he encontrado en el poema ninguna otra copla en que aparezca una rima fácil entre diversos vocablos con una misma terminación. En este caso parece aludir de forma burlesca al tipo de recursos que utiliza su modelo, Folengo, y que Villaviciosa emplea de modo ocasional adaptándolos al molde de la tradición poética española. Recuérdese que el latín macarrónico del humanista Teófilo Folengo es una lengua inventada, basada en la confusión intencionada, con fines burlescos, de latín e italiano, en la que se alternan los registros elevados y bajos.

La expresión popular, que contrasta con la emulación del registro culto con que Villaviciosa reviste el poema, se manifiesta de distintas formas. La creatividad del lenguaje se muestra en los divertidos compuestos que el poeta crea para designar las distintas armas de los diminutos combatientes, instrumentos procedentes de la transformación de pequeños elementos de la naturaleza. Así se encuentran la *lancizanca* (XI, 160 y 320), ‘lanza de la zanca de una cigarra’; la *raspilanza* (XI, 585) o *lancirraspa* (XII, 674), ‘lanza de la espina de una sardina’; el *porcipelo* (XI, 647 y XII, 408), ‘lanza de la cerda de un jabalí’; el *yelmicañamón* (XII, 140 y XII, 457), ‘yelmo formado por una cáscara de un cañamón’, y el *lancipelo* (XII, 663), ‘lanza del bigote de un gato montañés’. De nuevo la

²⁵ He añadido a la ed. de LUJÁN ATIENZA una coma tras *salió* para facilitar la comprensión del pasaje.

autoridad de Villaviciosa basta para que el *Diccionario de Autoridades* incluya la voz y ésta se mantenga en el diccionario académico hasta nuestros días. En el *Dicc. Aut.*:

PORCIPELO. s. m. La cerda fuerte y aguda del puerco. Es voz jocosa e inventada. Lat. *Porci seta*. Villav. Mosch. Cant. 11. Oct. 81. *Llega el Minurca, que soberbio tala / Del bravo Mirmilion la fortaleza, / Y arrímale el agudo porcipélo, / Y echale de la silla por el suelo.*

Y ya sin la advertencia de que se trata de una “voz jocosa e inventada”, se lee en la última edición del *DRAE*:

porcipelo. (Del lat. *porcus*, *porci*, puerco, y de *pelo*). 1. m. coloq. Cerda fuerte y aguda del puerco²⁶.

Una consulta al *Corpus diacrónico del español* constata que la voz es invención de Villaviciosa que sólo acoge, quizás a través de la mediación del *DRAE*, un escritor, Juan José Domenchina, en 1932²⁷.

La composición no se limita al campo de las armas. Vulcano, por ejemplo, aparece como un personaje *perniquebrado* (VIII, 164). Además, se encuentran numerosos casos de compuestos sintagmáticos, algunos de los cuales pertenecen al ámbito de las armas, como *espina raspa* (X, 577), *lanza espina* (XII, 671), *costra escudo* (XII, 724) y *bigote lanza* (XII, 736), y otros, al de la caballería, como *caballo langosta* (XI, 100), *caballo grillo* (XI, 399; XII, 528 y XII, 724), *pulgón caballo* (XII, 343) y *zángano caballo* (XII, 472).

El uso festivo del lenguaje no sólo se expresa mediante estos neologismos, sino también a través de otros recursos, como la capacidad para motivar el significante de voces para cuyo origen el poeta propone etimologías hilarantes. La mayoría son términos que se relacionan con *mosca*, como la ciudad, *Moschea*. Asimismo se dice que la mosca fue “de la música inventora” por la similitud de las voces latinas *musicam / muscam* (II, 233-248). También se afirma que la mosca hija del rey Sanguileón, recluida en un convento, fue la creadora del dulce *nuez*

²⁶ En la versión con revisiones del *DRAE* que puede consultarse por internet la entrada aparece sin cambios.

²⁷ La obra es *Dédalo*, Castalia-Comunidad de Madrid, Madrid, 1995.

*moscada*²⁸, de donde también derivaría el nombre del fruto (II, 549-552). Un arma de fuego como el *mosquete* “es arma que declara/ Ser por su nombre de la mosca hechura” (IV, 399-490), y, finalmente, la *uva moscatel* recibe su denominación por la fama de un episodio del héroe mosca Sicaborón, que, sediento tras un combate, bebió del zumo de una uva (VI, 577-584). Incluso Villaviciosa aprovecha relaciones léxicas ya existentes en el lenguaje de germanía cuando recuerda que el dinero “ya *mosca* se llama” (II, 176).

El recurso a las falsas etimologías se emplea también para otras voces no relacionadas con *mosca*, como *Tabana* (< *tábano*, III, 157-160), *Címico* (< CIMEX ‘chinche’, VII, 347-352), *Chinchón* (< *chinche*, VII, 345-352) y *retórica* (< *reto*, X, 365-368). Como ya se ha mostrado con el caso de *zénzalo*, también se sugiere el origen de una voz por el ruido que sugiere. Asimismo esta derivación onomatopéyica se encuentra en *peste*, pues “este nombre *peste* es derivado / Del ruido del aire verberado” (V, 151-152).

La expresividad se consigue también con la inclusión de numerosas frases coloquiales que, a su vez, pueden ser alteradas por el poeta para aumentar así la comicidad. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la frase hecha *ir de punta en blanco*, adaptada al contexto de una araña revestida con la piel de un gusano: “De la piel de un gusano el Mosquifuro/ Soberbio armado *va de punta en verde*” (X, 545-546). Y en la huida de las moscas, en peligro por la acción de las telas de araña, los insectos alados no *encargan su alma a Dios* sino que “*encargan a los pies la vida*” (XII, 688). Los juegos con expresiones lexicalizadas se consiguen también a través de su evocación en un contexto inadecuado, como ocurre con el pasaje en que se describe la fisonomía de los escarabajos peloteros, donde se recuerda la expresión *de tomo y lomo*:

Naturaleza les firmó los sellos,
 Que es escudo a modo de armas reales
 Dándoles, como a bestias de más *tomo*,
 Caparazón bordado sobre el *lomo*
 (II, 221-224).

²⁸ ‘Nuez cogida en verde antes de cuajar la cáscara, y conservada en almibar se cubre después con alcorza: y se llama assi por parecerse à la Moscáda’ (*Dicc. Aut.*, s.v. *nuez moscada*²).

Otro recurso muy empleado por el poeta para provocar la sonrisa es la anfibología, que afecta a las voces y frases hechas que pueden tener una doble lectura. Así, los piojos y su rey Fífolgel no quieren *recibir la paga* que se les promete por combatir contra las moscas, porque la frase puede ser entendida en el sentido figurado de ‘recibir una pena o castigo’: “Y esto de *darles paga* mal les suena/ Por ser cosa que suele darles pena” (VII, 551-552)²⁹.

El tema de *La moschea*, una guerra entre insectos, se presta también a chistes escatológicos que ya aparecen en el modelo de Folengo. Villaviciosa suaviza estos pasajes mediante el uso de voces ambiguas que el lector debe interpretar. En la visita del rey tábano Sicaborón a su cuñado mosca, Sanguileón, se encuentra un ejemplo significativo de este procedimiento:

En la *cámara* el rey y senadores
 Entraron para hacer la real visita,
 Que el gusto de estos reyes y señores
 La *cámara* apetece y solicita,
 Llena de mil pastillas y de olores
 Como *cámara* adonde el rey habita,
 Y aun que tenía el Sanguileón hay fama
 Cama en *cámara* y *cámara* en cama
 (III, 345-352).

La copla se sustenta en el doble significado de *cámara* (‘habitación’ y ‘excremento del hombre, cuyo nombre se le debió de dar porque siempre se exonera el vientre en lugar retirado, y secreto’, *Dicc. Aut.*, s. v.). Como ocurre en este pasaje, Villaviciosa opta en muchas ocasiones por una referencia velada a alguna realidad escatológica. En la obra de Teófilo Folengo, de una extensión mucho menor, 1.355 versos frente a los 8.112 de la versión castellana, se acumulan chistes escatológicos que en la adaptación se atenúan y se suceden de modo más espaciado, a lo que contribuyen en gran medida las abundantes y extensas digresiones que añade Villaviciosa, destinadas a dar cuenta de los orígenes de la ciudad *Moschea* (Canto I) y al desarrollo de numerosos episodios mitológicos (como la explicación detallada del recorrido del caballo de Febo, II, 1-136, la descripción de los palacios y del viaje de la Fama, III, 1-176, y el detallado retrato del palacio de Júpiter, IX, 1-192). En algunos casos,

²⁹ Véase la nota de LUJÁN ATIENZA, ed. cit., p. 284, n. 40, donde recoge la definición de la frase por Gonzalo de Correas.

asimismo, los chistes de Folengo son más descarnados, como ocurre con la evocación de las ciudades que están bajo el dominio de Sanguileón: “Pelleraque, Crostis,/ Stroncia, Merdabragas, Tegnaris, Ossa, Muluc” (I, 55-56), algunas de ellas con una referencia a partes, ropas o enfermedades que afectan al cuerpo humano en que pueden cebarse los insectos: la piel (*Pelleraque*), las crostas (*Crostis*), las defecaciones en las bragas (*Merdabragas*), la tiña (*Tegnaris*), los huesos (*Ossa*) y el trasero (*Muluc*, según el léxico elaborado por Alessandro Luzio, es un anagrama de *culum*)³⁰. Villaviciosa no aprovecha aquí este chiste, aunque lo retoma más adelante, reduciendo la acumulación de topónimos inventados. Cuando el rey tábano, Sicaborón, consigue animar a su cuñado mosca, Sanguileón, éste último, agradecido, le promete el tributo “que tengo en Braga / Y en la grande provincia de Biznaga” (III, 559-560). *Braga*, como anota Luján Atienza, es la ‘población de Portugal y el pañal de los niños y enfermos’ y *Biznaga* ‘es un tipo de planta que se usaba como mondadien-tes’³¹. La contención de Villaviciosa está en la línea de adaptación que Alberto Blecua ha descrito para la versión anónima del *Baldus* de Teófilo Folengo (publicada en 1542)³². Blecua ha demostrado cómo en esta novela de caballerías se dignifica la narración a partir de la depuración de los elementos burlescos y de los episodios anticlericales que se encuentran en su modelo. En *La moschea*, a pesar de que se mantienen episodios y motivos cómicos (puesto que son adecuados a los personajes de la obra), también se suaviza su tono, a lo que contribuyen en gran medida las digresiones sobre motivos y personajes propios de la mitología y de la poesía épica (aunque éstos tampoco escapan a leves bromas de Villaviciosa)³³.

El poeta consigue mantener el decoro a través de otro recurso que emplea con mucha asiduidad, la antífrasis, figura retórica que él mismo explica en el canto X (113-136). Mediante este recurso justifica una etimología inverosímil, pues deriva *grillo*, ‘insecto’, de *grillos*, ‘grilletes’, en vez de la relación opuesta, que es la habitual y correcta. Tal y como

³⁰ “Lessico” de ALESSANDRO LUZIO, en *Le Maccheronee*, ed. cit., p. 345.

³¹ *La moschea*, ed. Ángel Luis Luján Atienza, p. 200, n. 49. En el pasaje de Folengo (*Moscheidos*, ed. cit., I, 231-252) que sirve de modelo a este fragmento de Villaviciosa no aparecen referencias a tributos de las ciudades del rey Sanguileón.

³² Véase ALBERTO BLECUA, art. cit., esp. p. 155.

³³ Sobre las burlas que reciben los personajes mitológicos, véase JOSÉ M. BALCELLS DOMENECH, “La mitología en la epopeya paródica del siglo XVII”, en *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma*, Universidad, León, 1995, pp. 237-246.

explica el *Dicc. Aut.* (s.v. *grillos*², referido a ‘grilletes’): “Llamanse assi, porque su ruido es semejante al canto de los grillos”. En ocasiones emplea la antífrasis para evitar el uso de voces malsonantes en pasajes que pueden leerse en clave escatológica. Así ocurre con *pebete*, cuyo sentido recto es el de ‘composición aromática..., que encendida, echa de sí un humo muy fragante’ (*Dicc. Aut.*, s.v. *pebete*¹). Villaviciosa aplica el término justamente para designar todo lo contrario cuando presenta la imagen del rey mosca Sanguileón, al que un mensajero que anuncia la guerra le recrimina: “En vano tienes gusto en los *pebetes* / Y con ellos en cámaras te metes” (II, 375-376). Recuérdese que, como ya he apuntado, *cámara* tiene un doble significado. La imagen complace al poeta y le sirve para caracterizar al personaje, pues la rememora en el canto X:

¿No se estaba en sus cámaras metido
El rey Sanguileón y entre *pebetes*,
Cuando llegó el soldado mal herido
Penetrando sus íntimos retretes?
(X, 273-276).

El caso de *pebete* sirve de nuevo para ejemplificar la autoridad que la Real Academia Española concedió al texto de Villaviciosa, pues incluye en su *Dicc. Aut.* una segunda acepción para *pebete*, en donde generaliza un uso desviado y particular del contexto poético en que se usa la palabra. En el repertorio lexicográfico se lee:

Pebete.^[2] Por antífrasis se llama qualquier cosa que tiene mal olór. Lat. *Foetidum suffimen*. Villav. Mosch. Cant. 2. Oct. 47. *En vano andas cargando las boticas,/ Y catando las purgas y xaraves,/ En vano tienes gusto en los pebetes,/ Y con ellos en cámaras te metes*³⁴.

Finalmente, tras el análisis de los recursos lingüísticos que emplea Villaviciosa en su juego de equilibrios entre el registro culto y la expresión jocosa, hay que destacar el abundante uso por parte del poeta de léxico propio de otros ámbitos. En *La moschea* no sólo se encuentra una terminología propia del lenguaje heroico (concentrada, por ejemplo, en las descripciones de los héroes), sino también voces y expresiones procedentes de otros lenguajes literarios, como ocurre con el recuerdo de la terminología propia de la lengua de cancionero y de la novela sentimental. Véanse los siguientes pasajes que narran, respectivamente,

³⁴ En el *DRAE* se mantiene la acepción “coloq. Cosa que tiene mal olor”.

la muerte de un mensajero (I) y el encuentro emocionado entre dos reyes, Sanguileón (enfermo por el sobresalto que le causa el anuncio de una inminente guerra) y Sicaborón (su cuñado):

I. Apenas el aliento se le priva
Y el feudo inexcusable el joven paga,
Dejando el alma de vivir cautiva
En la prisión que su ausencia estraga...
(II, 473-476).

II. Abrazados se vieron grande pieza
Mirándolos la gente con espanto,
Vueltos los ojos con la gran terneza
En triste mar de lágrimas y llanto.
No pudo sustentarse la cabeza
Del rey enfermo con el gran quebranto
Y con amor habiéndose abrazado
Dijo el cuñado rey al rey cuñado...
(III, 361-368).

El lenguaje pastoril, con el *locus amoenus* y las ninfas, en una imagen de clara filiación garcilasiana³⁵, aparece también parodiado cuando Plutón, rey del Averno, advierte a las ninfas del infierno que se escondan ante la inminente llegada de las almas de los muertos:

Que no saquen sus ninfas la cabeza
Nadando por su negro y ancho lago,
Si quieren ver su etiope belleza
Libre y segura de atrevido estrago.
Que por sus tristes ondas se endereza
Gente al infierno, que darán el pago
A cualquier ninfa, sin estar segura
De lujurioso beso o picadura
(641-648).

Aparte de la parodia de otros lenguajes literarios, resulta curioso el empleo conceptista de léxico forense. Cuando Plutón distribuye los *ministerios* a los diablos, apostilla que si “Algún demonio grande no se

³⁵ Cf. *Égloga II*, vv. 608 ss. y *Égloga III*, vv. 70-72, en la ed. de Bienvenido Morros a *Obra poética y textos en prosa*, de Garcilaso de la Vega, Crítica, Barcelona, 1995.

siente/ Con aliento” para el “caso competente”, el infierno dispone de *diablos extravagantes*, pues todos vendrán a ser *diablos de ayuda* (VIII, 625-632). En lenguaje jurídico *extravagante* quiere decir:

El que no es de número, ni tiene asiento fixo, ni está computado ni incluido ò incorporado con alguna compañía, Comunidad ò classe de personas o estâdos, sino que libremente obra y exerce por si y donde quiere su oficio ò cargo (*Dicc. Aut., extravagante*³⁶).

Y *dar ayuda* es:

Phrase que en lo forense se estila, ò quando se despacha algun Ministro con comission, para que execute alguna diligencia, ò prission, y en el despacho se ordena à las Justicias adonde requiriere con él le dén el auxilio y asistencia que `pidiere, ò quando el Ministro le pide à qualquier persóna en nombre del Rey: y en estilo común se usa tambien de esta phrase, para implorar la asistencia de otro (*Dicc. Aut., s.v. dar ayuda*)³⁶.

Sin salir del ámbito de la mitología, Júpiter aparece también como el juez que, en caso de disputa entre los dioses, “tiene de *juzgar el cargo*, y *ejecuta sentencias sin embargo*” (IX, 191-192). La riqueza léxica de José de Villaviciosa no se limita al ámbito forense, sino que aprovecha las descripciones propias del género épico, para incluir términos específicos de la navegación, la agricultura, la arquitectura y la armamentística. Los términos de especialidad se acumulan en ocasiones en una larga enumeración que ocupa toda una copla:

Las basas, capiteles, pedestales
Listas, ábacos, óvolos y frisos
Son de mil vistosísimos metales
Que hacen diversos y agradables visos.
Las proporciones por extremo iguales,
Los vivos siendo en las columnas lisos,
Insertos delicados collarinos,

³⁶ No me parecen adecuadas, pues las notas de Luján Atienza, *La moschea*, ed. cit., p. 306, nn. 62 y 63, relaciona *extravagantes* con una acepción del *Dicc. Aut.* según la cual se trata de un sustantivo que equivale a ‘Constitución eclesiástica o canónica’, y explica *diablos de ayuda* por similitud con la expresión *perro de ayuda* y, en la línea escatológica, entiende también *ayuda* como ‘medicamento que se usa para exonerar el vientre’ (acepción que toma del *Dicc. Aut.*).

Coronas, regoletos y tondinos
(IX, 113-120).

De este despliegue de vocabulario se sirvió también el *Dicc. Aut.*, que ilustra con pasajes de Villaviciosa voces de la marina (*cómitre*), de las tareas agrícolas (*trox o troxe*), de la construcción (*collarino, cornija, techumbre, tondino*) y del ejercicio militar (*cortapiés, espetar², roncea*). La riqueza léxica de Villaviciosa, como no podía ser de otro modo, también se extiende al mundo de los insectos. Muchas de las voces que designan o adjetivan a estas criaturas acaban por recogerse también en el *Dicc. Aut.* con un pasaje de *La moschea*. Tal es el caso de *alguacil de moscas* ('araña que no tiene tela'), *aluda* ('hormiga que cría las alas en otoño'), *mosca, moschil y moschino* (adjetivos referidos a *mosca*), *moscón, pulga, vaca de San Antón, zángano*, ('mariquita'), *zénzalo* ('mosquito de trompetilla') y *zenzalino* (referido a *zénzalo*).

En suma, la riqueza léxica y el uso de un lenguaje latinizante, en ocasiones cercano al culteranismo, así como también los juegos conceptistas (por ejemplo, la creación de neologismos o la anfibología), son los principales recursos que emplea José de Villaviciosa para conseguir un efecto cómico en una obra que se caracteriza por la contención. El tono general es fijado por la emulación del lenguaje de la poesía épica, que deviene burlesca al aplicarse un lenguaje elevado a un tema ínfimo. El juego, por cumplir las reglas de la retórica, resulta admirable desde la mirada dieciochesca de la Real Academia Española y de todos aquellos, como Luzán, que ensalzaron la obra.

MARGARITA FREIXAS ALÁS

Universidad Autónoma de Barcelona

LAS LÁGRIMAS EN LA LÍRICA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

La teoría humoral que surgió en la Antigüedad para explicar los fenómenos psico-fisiológicos del ser humano se mezcló con la doctrina *pneumática* y llegó, conservando cierta validez, a las puertas de la Era Moderna. El hombre, como todo lo existente en el Universo se encuentra imbuido del *pneuma*, una especie de flujo energético que le brinda la posibilidad de participar tanto del universo “espiritual” como del universo natural, de lo alto y de lo bajo. Las funciones corporales, la percepción de los sentidos exteriores y la vista funciona mediante los “espíritus”, sutiles partículas, mitad luz y mitad materia, que componen el *pneuma*, gracias a éstas se realizan también los procesos de las facultades internas del alma como la memoria y la fantasía. El enamoramiento nace por los ojos, los espíritus realizan el aparentemente imposible paso del ser amado a través de los ojos del amante, y su imagen es atesorada en la “fantasía” o “virtud imaginativa”. Los individuos proclives a la contemplación frecuentemente eran presos de la pasión amorosa, considerada como una enfermedad similar a la designada por un término médico que luego formaría parte del léxico literario: la melancolía.

La teoría del enamoramiento que involucra los fenómenos del corazón, ojos y cerebro, entre otros órganos, entra a formar parte de la tradición hispánica de manera clara e identificable gracias a la obra de Garcilaso. Así se consolida un tema ya presente en la lírica hispánica desde tiempos del cancionero: el llanto como eterno compañero del amor y del dolor. Garcilaso es, entonces, partícipe de la teoría del enamoramiento que Cavalcanti, con la intermediación de Petrarca, introdujo con tanta influencia en la poesía, hasta convertirla en una tópica.

El soneto “Desta vista pura y excelente” de Garcilaso ha sido relacionado con un pasaje de *El Cortesano*¹, donde se exponen los procesos del enamoramiento². Mucho tiempo después Sor Juana escribe otro soneto, “Mandas Anarda que sin llanto asista” en imitación de Garcilaso. Ambos poemas describen la manera en la que se producen las lágrimas; el del toledano gira en torno a la memoria y la ausencia, el de la jerónima

¹ Presentación y notas de Sergio Fernández, UNAM, México, 1997.

² ALBERTO BLECUA, *En el texto de Garcilaso*, Ínsula, Madrid, 1970.

puntualiza la incontinencia del llanto ante el desdén. Fuera de este soneto imitado, el tema del llanto en la poesía de Garcilaso se presenta de una manera muy asimilada y personal, comparable a la que Petrarca³ había mostrado al tomar este tema del *dolce stil novo*⁴, mientras que Sor Juana realiza su apropiación del tema de una manera más cercana a Figueroa o a Cavalcanti, poetas que han sido considerados “sabios”.

Las lágrimas ya habían sido por mucho tiempo equivalente de dolor y prueba de amor. Sin embargo en el contexto de la obra de Sor Juana el hecho de atribuir a las lágrimas la capacidad de significar adquiere una dimensión original. Los grandes poetas barrocos se saben prisioneros de las “cárceles retóricas” pero se distinguen por su independencia de las preceptivas de la época y por su capacidad de formular un universo propio y personal, creando cada uno su propia poética⁵. La singular creación de Sor Juana, combina los tópicos de la tradición petrarquista con una aguda crítica a las capacidades del lenguaje verbal.

Los procesos del amor y del conocimiento fascinan a Sor Juana quien vuelca su cultura filosófica en la poesía que compone, tanto en este como en otros casos. Amor y conocimiento se dan a través de la contemplación, la vista es el órgano que genera estas experiencias. En su representación poética de la teoría, Sor Juana recurre frecuentemente a describir situaciones que suponen o evocan el encuentro de los amantes y, por tanto, un contacto a través de las miradas; la poeta se concentra en uno de los fenómenos involucrados: la transformación del alma en lágrimas.

Recordemos que el *pneuma* hace partícipe al ser humano del alma universal jugando el papel de transductor entre lo sensible y lo suprasensible, gracias a la naturaleza semicorpúscular de los *espíritus* que intervienen en funciones como la locomoción, la digestión, etc. Hay una jerarquización de las funciones en el cuerpo, las más altas tienen que ver con los espíritus más sutiles, los menos corpúsculares. La locución es una de ellas, existe una conversión de los espíritus en voz y al articular palabra, estos dan testimonio de las imágenes que, por estímulo de la vista, se originan en el corazón, se albergan en la memoria y se combinan en la fantasía, es decir que son capaces de contar cosas del alma. Los estilnovistas valoraron esta función al grado que le confirieron a la expresión y a la poesía la capacidad de establecer la unión entre la

³ *Cancionero*, ed. bilingüe de Jacobo Cortines, Cátedra, Madrid, 1997.

⁴ Cf. CARMEN F. BLANCO VALDÉS, *El amor en el Dolce stil novo: fenomenología, teoría y práctica*, Universidad, Santiago de Compostela, 1996.

⁵ AURORA EGIDO, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990.

sensualidad que da origen al amor y las abstracciones propias de la vida espiritual y elevada. Sor Juana, ya bastante lejos del Renacimiento, no da tal valor a la lírica, las imágenes están por encima de la palabra articulada. Los amantes sólo pueden confiar en los signos visuales de los rostros y de los cuerpos. En su poesía la palabra tiene la tarea de revelar el significado de los signos visuales, como si se tratara de emblemas, donde el cuerpo o mejor dicho el rostro juega el papel de la *res picta*. Además su poética no se detendrá en el juego de miradas y contemplaciones, llegará a suponer la unión de las almas, precisamente gracias a un regreso al mundo de lo material y lo sensible.

Las imágenes que aquí estudiaremos presentan el común denominador de evocar la opacidad del lenguaje; mientras que en algunos casos particulares, existe una crítica al lenguaje verbal, un desaliento ante los logros que el discurso ofrece a la ciencia y a la poesía:

Supuesto discurso mío,
que gozáis en todo el orbe
entre aplausos de entendido
de agudo veneraciones
mostradlo, en el duro empeño
en que mis ansias os ponen,
dando salida a mis dudas,
dando aliento a mis temores
(núm. 4, vv. 1-8)⁶.

Entre las imágenes que hemos seleccionado podemos distinguir un primer grupo donde se expone un conflicto entre el llanto y la expresión oral y la escrita.

En *El divino Narciso*, la Soberbia, señala la inmovilidad y la mudez de Eco justo antes de que esta ninfa –desdeñada y doliente, ya que la Naturaleza Humana ha merecido el amor del Divino Amante– estalle en llanto. Sollozos y quejas obstaculizan el lenguaje de la ninfa réproba; su intervención es muy larga, en efecto, pero Sor Juana presenta este parlamento como un discurso estéril, puesto que no conmueve al Divino Narciso.

SOBERBIA:
Estatua de sí misma, enmudecida,

⁶ Cito por la edición de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda de las *Obras completas*, F.C.E., México, 1951-1957, 4 ts.

ni aun respirar la deja dolorida
 la fuerza del ahogo que la oprime,
 aunque con mudas señas llora y gime
 (OC, t. 3, vv. 1455-1458).

En otras ocasiones la mudez que los sollozos provocan es del todo deseable en los amantes para evitar el uso desafortunado del lenguaje verbal:

Oiga tus dulces ecos
 y, en cadencias turbadas,
 no permita el ahogo
 enteras las palabras
 (núm. 76, vv. 29-32).

El romance “Ya que para despedirme”, versifica sobre una despedida apresurada, no hay posibilidad de un encuentro final y si lo hubiera, el llanto no permitiría las palabras, entonces se apela a la palabra escrita para hacerse escuchar:

Ya que para despedirme,
 dulce, idolatrado dueño,
 ni me da licencia el llanto
 ni me da lugar el tiempo,
 háblente los tristes rasgos
 entre lastimosos ecos,
 de mi triste pluma, nunca
 con más justa causa negros
 y aun esta te hablará torpe
 con las lágrimas que vierto
 porque va borrando el agua
 lo que va dictando el fuego.
 (núm. 6, vv. 1-12).

Los versos han sido escritos, aunque haya sido imposible cuidar la escritura con los ojos inundados en lágrimas, incluso se perderá el último reducto de icónica expresividad de la tinta negra y fúnebre, pues su color se diluye en las lágrimas que caen copiosas sobre la página.

Se insiste pues en el valor de las palabras escritas, aunque de expresión debilitada. En el caso del romance (6), que acabamos de citar y de las liras (211) “Amado dueño mío”, el tónico se utiliza como exordio

antes de invitar al amado a evocar el rostro de la llorosa enamorada al igual que una serie de estampas —más bien abstractas— de dolor, distribuidas individualmente en cada una de las siguientes seis cuartetos: Mira la fiera borrasca (la tempestad del pensamiento), Mira cómo ya el vivir (la vida no deseada), Mira la muerte que esquiva (muerte encarecida), Mira cómo el cuerpo amante (vivo sólo al dolor). Cinco de estas seis cuartetos son introducidas con el imperativo “mira”, llevando la atención de lo verbal a lo visual.

Vemos pues que, según estos poemas, se concibe una última esperanza en el lenguaje verbal siempre y cuando se trate de un lenguaje escrito que remita la atención hacia lo visual:

Amado dueño mío,
 escucha un rato mis cansadas quejas,
 pues del viento las fio,
 que breve las conduzca a tus orejas:
 si no se desvanece el triste acento,
 como mis esperanzas en el viento.

Óyeme con los ojos
 ya que están tan distantes los oídos
 y de ausentes enojos
 en ecos, de mi pluma mis gemidos
 y, ya que a ti no llega mi voz ruda,
 óyeme sordo pues me quejo muda
 (núm. 211, vv. 1-12).

Estas celebradas lirás de Sor Juana no involucran propiamente ninguna lágrima, sin embargo comparten con el romance y la endecha que acabamos de estudiar la insistencia en remitir la atención de la palabra escrita a las imágenes; en este caso símbolos del paisaje con la misma disposición, dedicando una estrofa a cada imagen: el arroyo, la tortola, el ciervo en la fuente, la liebre que huye, entre otros.

Otro grupo de imágenes (que no obstante en algunos casos aparecen en poemas que acabamos de comentar) dejan fuera a iconos de apoyo, como lo fueron dichas alusiones al paisaje y se concentran en el valor significativo de las lágrimas en el rostro del lloroso:

Hoy de Pedro se cantan las glorias,
 al dulce, al doliente, al métrico són
 de suspiros que forman conceptos,

de dolor que es lira, de llanto que es voz
(*OC*, t. 4, San Pedro 1683, vv. 1-4).

Hablar me impiden mis ojos,
y es, que se anticipan ellos,
viendo lo que he de decirte,
a decírtelo primero.

Óye la elocuencia muda
que hay en mi dolor sirviendo
los suspiros de palabras,
las lágrimas de conceptos
(núm. 6, vv. 13-20).

El llanto anuncia la existencia del dolor y del amor, sin embargo en la poesía de Sor Juana las lágrimas no mantienen una transparencia uniforme, sino que revelan significados varios a aquel que sepa reconocerlos.

Mantener oculto el amor a la dama es una conducta bien apreciada aunque no indispensable, según las leyes del amor cortés; tal fineza pasa a la poesía y se cultiva, con enorme proliferación, la idea de que el mejor amante es el que oculta su llanto y su dolor

Agora que conmigo
sola en este retrete,
por pena o por alivio
permite amor que quede.
Agora, pues que hurtada
estoy, un rato breve,
de la atención de tantos
ojos impertinentes.
Salga del pecho, salgan
en lágrimas ardientes,
las represadas penas
de mis ansias crueles.
Afuera ceremonias
de atenciones corteses,
alivios afectados,
consuelos aparentes.
salga el dolor de Madre,
y rompa vuestras puentes,
del raudal de mi llanto

el rápido torrente.
(endecha 78, vv. 1-20).

...
ceda al amor el juicio
y con extremos muestre
que es solo de mi pecho
el duro Presidente.
(vv. 37-40).

Hasta aquí Sor Juana sigue sin mayores sobresaltos la tradición establecida. Pero si el llanto se derrama en soledad, el amante no arriesga nada. Será mucho mayor un amor que muestre rudo al cortesano “que no es dolor el dolor/ que se contiene en lo atento”, versa uno de los romances. Así sucede al enamorado de Anarda, que no puede dejar de llorar al contemplarla. Lo impropio de las lágrimas rinde mayor tributo al amado.

Sin embargo, en la prosa de Sor Juana encontramos la opinión contraria: la pena mayor no se manifiesta con llanto. En la *Carta Atenagórica*, la jerónima contradice a Vieira quien pretendió demostrar, en oposición a San Agustín, que Cristo brindó a los hombres una fineza mayor que morir, esto es el ausentarse. Sor Juana va refutando cada argumento de Vieira y ofreciendo numerosos argumentos en contra. En uno de estos puntos Vieira afirma que fue mayor fineza ausentarse que morir puesto que la Magdalena llora en el sepulcro y no al pie de la Cruz; Sor Juana sostiene que tal prueba no es válida ya que el dolor mayor no se manifiesta con llanto. Sor Juana ofrece además otros casos de las Sagradas Escrituras: Cristo llora por la muerte temporal de Lázaro y no llora por la muerte eterna de Judas; María no llora al ver a su hijo muerto, mientras que las demás mujeres, sí lo hacen; Magdalena llora por la muerte de su hermano y no llora por la de Cristo. Para un mejor entendimiento de este fenómeno, la jerónima trae a colación sus conocimientos médicos:

Cuando se recibe algún grande pesar, acuden los espíritus vitales a socorrer la agonía del corazón que desfallece; y esta retracción de espíritus ocasiona general embargo y suspensión de todas las acciones y movimientos, hasta que, moderándose el dolor, cobra el corazón alientos para su desahogo y exhala por el llanto aquellos mismos

espíritus que le congojan por confortarle, en señal de que ya no necesita de tanto fomento como al principio⁷.

Entonces cabe la posibilidad de que no sea el razonado código cortés lo que mantenga secos los ojos de un enamorado, sino el embate mismo de la pasión amorosa. La Anarda del soneto tendría así toda la razón en exigir a su vasallo como mayor prueba de amor no una pasión que cause llanto en su presencia, y por la cual quede degradado ante las leyes de amor, sino una fineza mayor, un sufrimiento que lo deje pasmado sin derramar lágrima alguna.

Y aquí nos encontramos con una grave dificultad. El amor llega a ser una pasión de la que ya ni siquiera el llanto puede dar testimonio. La elocuencia de las lágrimas, después de todo no es tan infalible.

Consideremos, una última forma de percibir el significado del llanto: el corazón deshecho en lágrimas. Posiblemente la fecha más temprana en la que Sor Juana utiliza esta imagen sea en los villancicos compuestos para la fiesta de San Pedro Apóstol, en 1683

Desatado en raudales el pecho,
 en fuentes perennes vierte el corazón,
 e inundando en cristales sus penas,
 anega con llanto lo que antes negó
 (letra VII, vv. 4-7).

Nos atrevemos a decir que, aunque no formulado en versos, el tópico tiene su germen en la teoría humoral que hemos aludido. Guido Cavalcanti, el poeta filósofo —como lo llama Ficino— había plasmado en poesía los conocimientos que le venían de los tratados médicos medievales, principalmente de los textos averroístas:

Io non pensaba che lo cor giammai
 avesse di sospir' tormento tanto,
 che dell'anima mia nascesse pianto
 mostrando per lo viso agli occhi morte⁸.

⁷ *Carta Atenagórica, OC*, t. 4, p. 419.

⁸ “Yo no pensé que el corazón jamás/ atormentado suspirase tanto/ que a mi alma hiciera deshacerse en llanto,/ a otros ojos mi faz mostrando muerte”. Según la traducción de Tomás Ramón Masoliver en GUIDO CAVALCANTI, *Cancionero*, Siruela, Madrid, 1990, p. 22.

Ficino, conocedor de la tradición médico-filosófica medieval sobre la melancolía y el amor comenta la canción de Cavalcanti “Donna me pregga per ch’eo voglio dire” e integra así, en su sistematizado *De amore*, la teoría de los estilnovistas sobre la coyuntura entre el amor sensible y el suprasensible, el placer y la contemplación. En capítulos del *De Amore* previos a dicho comentario, Ficino discurre sobre la manera en la que surge el amor, motor del universo, sentimiento o pasión cuyo origen es la contemplación de la belleza. Ficino compara la belleza de Dios, el ángel, el alma y el cuerpo y utiliza la fábula de Narciso para ejemplificar la calamidad que sobreviene a quien confunde el amor sensible con el amor elevado y universal:

Porque el espíritu, siguiendo al cuerpo, se desprecia a sí mismo, y no se sacia con el uso del cuerpo. Pues él no apetece en realidad el propio cuerpo, sino que, como Narciso, seducido por la forma corporal, que es la imagen de su hermosura, desea su propia belleza. Y como no se da cuenta de este error, deseando una cosa y persiguiendo otra, no puede colmar jamás su deseo. Y por esto *se consume deshecho en lágrimas*, o sea, el espíritu, después de que está fuera de sí y caído en el cuerpo, es atormentado por perturbaciones perniciosas y corrompido por las bajezas del cuerpo, y muere, por así decirlo, porque ya parece ser más cuerpo que espíritu⁹.

Para el médico Ficino, las lágrimas eran síntoma de melancolía padecimiento de quien sucumbe ante el amor sensible, una degradación de los sutiles espíritus, puesto que son una conversión de lo intangible y luminoso a lo tangible y material; el alma se convierte en una simple secreción corporal. Ficino parece despreciar estas lágrimas que para Sor Juana son preciosas pues gracias a su naturaleza corpuscular se convierten en mensajeras directas del alma:

De tu rostro en el mío
haz, amoroso, estampa
y las mejillas frías
de ardiente llanto baña.
Tus lágrimas y mías
digan equivocadas,
que, aunque en distintos pechos,

⁹ MARSILIO FICINO, *De amore: Comentario a “El Banquete” de Platón*, Trad. est. prel. de Rocío de Villa, Tecnos, Madrid, 1986, p. 179.

las engendró una causa.
 Unidas de las manos
 las bien tejidas palmas
 con movimientos digan
 lo que los labios callan
 (núm. 76, vv. 33-44).

Las lágrimas que la amante derrama, son los espíritus transformados venidos del corazón, primer recinto donde se forma la imagen del amado, misma que sale al exterior y se imprime en las mejillas. Se trata, en estas endechas, de un amor recíproco, por lo tanto si el amado también llora, le sucede lo mismo y ocurre un intercambio de rostros que vuelven a confundirse en el abrazo cuando se mezclan las lágrimas.

El llanto realiza una exteriorización de las imágenes mediante una corporeidad que permite la unión de éstas y la comunicación del sentimiento. Hay aquí un contacto de las lágrimas con el cuerpo, un estrecho abrazo, una mezcla humoral y corporal, casi una cópula. Las lágrimas “equivocadas” es decir, confundidas, de dos cuerpos se mezclan como se entramarían las “palmas” en un tejido.

El tacto, un órgano sensorial considerado tosco y burdo en el Renacimiento, cobra importancia en la poética del llanto en Sor Juana. La veracidad de las lágrimas ha de ser percibida no solamente con los ojos sino con la piel.

y Amor, que mis intentos ayudaba,
 venció lo que imposible parecía:
 pues entre el llanto que el dolor vertía,
 el corazón deshecho destilaba.
 Baste ya de rigores, mi bien, baste;
 no te atormenten más celos tiranos
 ni el vil recelo tu quietud contraste
 con sombras necias, con indicios vanos
 pues ya en líquido humor viste y tocaste
 mi corazón deshecho entre tus manos
 (núm. 164, vv. 5-14).

AURORA GONZÁLEZ ROLDÁN

Universidad Nacional Autónoma de México

BONANZAS DE LAS LANZAS:
PIEZA INÉDITA DEL TEATRO
NOVOHISPANO DIECIOCHESCO

EL MANUSCRITO

Entre las más recientes adquisiciones del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México se encuentra un cartapacio fechado en 1752¹, en la Villa de San Miguel el Grande, conocida en la actualidad como San Miguel de Allende, en Guanajuato, pero dependiente en aquel entonces del obispado de Valladolid (hoy Morelia). El cuaderno manuscrito, empastado en piel y en excelentes condiciones, consta de guardas, 145 páginas numeradas de 15 x 20.5 cm, más tres páginas al final sin numerar, escritas en su mayor parte en una columna; cuenta además con tres ilustraciones de motivos florales que marcan cada una el final de las jornadas y del sainete, y otra de un paisaje, tal vez reproducción de una vista de la antigua Villa de San Miguel. En el manuscrito se advierte la intervención de un solo amanuense—de cuidada caligrafía con algunas abreviaturas y tachones, así como enmiendas, sobre todo hacia la tercera parte del manuscrito²—que se encargó de recopilar varias composiciones poéticas de no muy afortunado mérito y un coloquio alegórico de dos largas jornadas (la primera abarca de la página 7 a la 41; la segunda, de la 71 a la 143), divididas por un sainete (que se extiende de la página 42 a la 71).

La primera página corresponde a una delicada y estilizada portada que contiene el título de la pieza teatral y el nombre de su autor, aparte

¹ El manuscrito se encuentra en proceso de catalogación, por lo cual no cuenta aún con número de clasificación. Agradezco a Liborio Villagómez, jefe del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, por las facilidades otorgadas en la consulta del manuscrito.

² Hay que señalar, sin embargo, que el texto de dos de las últimas tres páginas sin numerar cambia a primera vista en el tipo de letra, hecho que lleva incluso a pensar que se deban a otra mano; no obstante, un detenido cotejo entre los rasgos de la escritura hace evidente que se trata del mismo copista, si bien estas páginas apuntan hacia una caligrafía descuidada y apresurada en el proceso de copia, y quizá a un desgaste de la pluma, que provoca un trazo más grueso. Por otra parte, al final del manuscrito se lee una nota de la misma mano que a la letra dice: “101 / En este folio en la nota q tiene / le faltan algunos pies deel original; y no suplí, por no hallarlo”. El contenido de la cita apoya la propuesta de que el manuscrito se debe a un solo amanuense.

de dar puntual cuenta de la ocasión que motivó su representación y de la fecha en que se realizó, así como del personaje que encargó el acto teatral. La portada a la letra dice:

BONANZAS DE/ LAS LANZAS/ que se hizo para representar la toma de Habi= / tos del Orden Militar de Calatrava: cru= / zandose los S[eño]res D[o]n Antonio, y D[on] Fran[cisco] / de Lanza=gorta. / SE REPRESENTÓ/ el día deel Gloriosissimo Principe S[eño]r S[a]n M= / iguel, Patrono Universal de la Villa de San / Miguel el Grande, donde se cruzaron dichos / Cavalleros con todas las circunstancias q[ue] expressa. / Hizola/ El M[uy] R[everendo] P[adre] D[on] Antonio Ramos de Castilla³. / Un muy afecto a estos Cavalleros, y apassionado: / â representación deel S[eño]r Liz[enciado] D[o]n Juan / Manuel de Villegas, Cura, Juez/ Ecclesiástico, de d[ic]h[a] Villa, Com= / missario, y Qualificador de / el S[an]to Officio, Sinodal de / esse Obispado de Valla= / dolid, y Comissa= / rio de la S[an]ta Cruzada. / AÑO DE .M. DCC. LII⁴.

Claramente se informa que la obra, escrita por el padre Antonio Ramos de Castilla a petición del cura Manuel de Villegas, se representó con motivo de la toma del hábito de Calatrava de dos miembros de la familia Lanzagorta, una de las más prominentes de San Miguel, quienes de acuerdo con los documentos conservados iniciaron su petición de hábito desde 1749.

EL AUTOR, EL PROMOTOR DEL FESTEJO Y LOS HOMENAJEADOS

Sobre estos personajes se conocen pocos datos, que permiten, sin embargo, ubicarlos como hombres de cierta influencia en la antigua villa de San Miguel el Grande y sus alrededores. Del padre José Antonio Ramos de Castilla Velasco y Altamirano informó Beristáin de Souza que fue “Natural del Obispado de Michoacán, examinador sinodal de aquella diócesis, calificador de la Inquisición, prepósito del Oratorio de S. Felipe Neri de la Villa de S. Miguel el Grande y rector del Colegio de S. Francisco de Sales

³ El trazo de esta línea difiere del resto de la página, y en el cartapacio la tinta se nota desleída, más tenue, además de que el contenido de la línea que sigue al nombre del autor rompe un poco la secuencia sintáctica normal, por lo cual podemos aventurar que fue posteriormente añadida por otra mano.

⁴ En adelante, para todas las citas procedentes del manuscrito indicaré sólo entre paréntesis el número de página. La portada aparece en la página 1.

de la misma”⁵. Datos retomados por Beristáin de la única obra impresa conocida de Ramos de Castilla:

Panegyrica cynosura, que en conjuncion de sus estrellas anuncia fecundidades a la Real Corona. Sermon predicado el dia de los Santos Reyes en la Iglesia de la Congregacion de San Phelipe Neri de la Villa de S. Miguel el Grande, â el festivo asumpto de erigirse en Colegio la Casa de Estudios de San Francisco de Sales; y assi mismo en Colegio de Matronas y Niñas honestas, voluntariamente recogidas, el Beaterio de Señora Santa Anna... (Imprenta nueva de la Biblioteca Mexicana, Mexico, 1754)⁶.

De don Juan Manuel de Villegas sólo sabemos, aparte de los cargos que desempeñó, mencionados en la portada del manuscrito (*vid. supra*), que fue fundador en San Miguel del hospital de San Rafael (1770), nombrado después de San Juan de Dios y administrado por los padres juaninos⁷, y que era hermano de doña María Ana de Villegas, esposa de uno de los cruzados, de donde se comprende la petición de una pieza teatral al padre Ramos de Castilla para homenajear a sus familiares. Francisco y Antonio de Lanzagorta –padre e hijo, respectivamente, y merecedores de un codiciado hábito militar– pertenecieron a una de las familias más destacadas de San Miguel⁸, que junto con otras familias como De la Canal,

⁵ Citado por JOSÉ TORIBIO MEDINA, *La imprenta en México (1539-1821)*, t. 5: 1745-1767, UNAM, México, 1989, p. 218.

⁶ Véase MEDINA, *op. cit.*, pp. 217-218. Ejemplares de este sermón se encuentran actualmente en la Biblioteca Nacional de Chile, en el Fondo Medina; Indiana University, y University of California, en Berkeley. Se tiene conocimiento además de otros dos sermones manuscritos conservados en el Archivo General de la Nación, en uno de los cuales curiosamente el autor “clama, hacia el final, en contra de las fiestas de toros y comedias”, véase MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ (coord.), *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglos XVII y XIX. Archivo General de la Nación (México)*, AGN-El Colegio de México-UNAM, México, p. 377, núms. 1836-1837.

⁷ FRANCISCO DE LA MAZA, *San Miguel de Allende. Su historia. Sus monumentos*, 2ª ed., apéndices de Miguel J. Malo Zozaya, Luis Islas García, Francisco de la Maza y Fredo Arias de la Canal, Frente de Afirmación Hispanista, México, 1972, p. 75.

⁸ Véase la información sobre Francisco y Antonio Lanzagorta en GUILLERMO LOHMANN VILLENA, *Los americanos en la órdenes nobiliarias*, 2ª ed., CSIC, Madrid, 1993, t. 2, pp. 57-59; y LEOPOLDO MARTÍNEZ DE COSÍO, *Los caballeros de las órdenes militares en México. Catálogo biográfico y genealógico*, Santiago, México, 1946, pp. 245-246. Cabe señalar que en ambos autores se nota una confusión entre quién de los cruzados es el padre y quién el hijo.

Landeta, Malo, Allende, De la Hera y Sauto contribuyeron, durante el siglo XVIII, a engalanar notablemente el pueblo con varias construcciones civiles y religiosas⁹.

No conocemos con detalle la situación del espectáculo teatral en los pueblos del actual estado de Guanajuato, pero sin duda la investidura de hábitos de la orden militar de Calatrava a los Lanzagorta constituyó un destacado suceso que se estimó digno de celebrarse en la villa de San Miguel con un festejo teatral que incluyó coloquio, sainete, música, baile y diversas composiciones poéticas que elogiaban a los implicados en tal acto.

EL PROCESO DE LA TOMA DE HÁBITOS MILITARES

Hacia mediados del siglo XVIII, las órdenes religioso-militares ya habían perdido su poder y fuerza: sus encomiendas habían pasado al maestrazgo general del monarca español y, en consecuencia, portar uno de sus hábitos e insignias militares se había convertido —en palabras de Leopoldo Martínez de Cosío— “sólo en motivo de ornamento y orgullo... el premio concedido por los soberanos para distinguir el servicio hecho a la Patria y a la Corona. Van a ser finalmente, estas Órdenes, el refugio de la hidalguía”¹⁰.

El proceso de solicitud de un hábito de Calatrava, al igual que el de las otras órdenes, era un tanto dilatado (hasta dos años) y costoso, pues tenía que pasar por el Consejo de las Órdenes, el Consejo de Indias y la aprobación real. El solicitante debía comprobar mediante documentos y testigos la hidalguía —o nobleza— y la pureza de sangre, elementos indispensables para la concesión¹¹, así como la capacidad pecuniaria;

⁹ Un acercamiento general a la arquitectura de San Miguel y su vinculación con las principales familias del lugar puede consultarse en FRANCISCO DE LA MAZA, *op. cit.*

¹⁰ MARTÍNEZ DE COSÍO, “Introducción”, en *op. cit.*, pp. 4-5.

¹¹ ANDRÉS FERNÁNDEZ DE OTAÑES, *Formulario manual de las ceremonias que se practican para recibir el Abito de la Inclita Militar Orden de Calatrava, aprobada y confirmada por la Santidad de Alexandro Tercero, en veinte y cinco de Septiembre de mil ciento sesenta y quatro, baxo la regla del patriarca señor San Benito, y las que corresponden á su Profesión. Sacadas del libro de las definiciones de dicha orden, conforme al Capitulo general celebrado en Madrid el año de mil seiscientos cincuenta y dos*, Oficina de Pedro de la Rosa, Puebla de los Ángeles, 1783, pp. 12-13, asienta claramente como requisito indispensable para tomar el hábito de la Orden de Calatrava el siguiente: “que ninguna Persona pueda ser admitida por Caballero de élla, si no fuere noble Hijo-dalgo de Sangre, de todas partes, limpio de toda mala raza; y que si después de dado el Ábito se hallare y pareciere tener algún defecto de los contenidos en la dicha Definición, le será quitado el dicho Ábito y la

primero se verificaba la autenticidad de los documentos y pruebas entregadas y después se citaba a los testigos para confirmar la posesión de los requisitos indispensables para ser merecedor de un hábito¹².

Una vez concedido el hábito por real cédula, se procedía a imponer el hábito “al caballero novel—señala Lohmann Villena— en vistosa y lucida ceremonia, en la cual se emitían los votos de fidelidad a la Orden, ateniéndose a un ritual pleno de emotivo y secular sentimiento”¹³. Tal ritual se efectuaba, en términos generales, con el siguiente orden: a falta de conventos de las distintas órdenes militares en Nueva España, la ceremonia de investidura se llevaba a cabo en la iglesia más cercana; deberían estar presentes el comendador o su sustituto y un religioso encargados de armar caballero al solicitante, así como sus padrinos. El comendador leía la cédula real; los padrinos ceñían la espada al caballero y otros de su misma orden le colocaban espuelas doradas; a continuación con la misma espada el encargado de armarlo caballero tocaba tres veces su cabeza y su hombro; el cruzado hacía votos de obediencia, pobreza, castidad conyugal y de defender la inmaculada concepción de María; en seguida, el sacerdote le investía el hábito compuesto de “Manto, Ropilla, Capa y Escapulario”¹⁴, y finalmente se decía la misa.

Si me he detenido un poco en ofrecer los aspectos generales del ritual de la toma de hábito de la orden de Calatrava ha sido porque considero necesario conocer estos mínimos detalles, puesto que casi todos ellos se ven reflejados o referidos en el manuscrito, ya sea en las poesías, en el coloquio o el sainete, y de hecho son la materia principal de estos últimos.

EL FESTEJO TEATRAL

Efectivamente, desde las primeras páginas del manuscrito se alude a la ceremonia reseñada. El manuscrito inicia con una silva de “Vn Apasionado, y humilde Servidor de los Sres. Dn. Antonio; y Dn. Fran.co. Lanzagorta” (p. 4), que se ofrece a manera de introducción al coloquio. El desconocido

Encomienda, si la tuviere”.

¹² Una detallada descripción del proceso de solicitud de hábito puede consultarse en LOHMANN VILLENA, *op. cit.*, “Estudio introductorio”, particularmente las pp. liii-lxvii.

¹³ *Ibid.*, pp. lxvii-lxix.

¹⁴ FERNÁNDEZ DE OTAÑES, *op. cit.*, p. 37. Este mismo caballero calatravo ofrece puntualmente los pasos de la ceremonia de investidura de hábito, las oraciones que el caballero y todos los que intervenían debían formular y responder, así como la manera en que se debía de dar testimonio escrito de lo sucedido en dicha ceremonia, véanse especialmente pp. 1-42 y 99-119.

autor de la silva—o *selva*, como se denomina en el manuscrito—, invocando a Marte y Palas, alude al carácter religioso-militar de la ceremonia, al lugar, a los personajes celebrados, al motivo y la posterior fiesta:

En la Villa dichosa,
 Que deel Grande Miguel, renombre goza,
 Dos famosos Campeones
 Aquien Marte rindio Regios pendones;
 Y â quien la hermosa Palas
 Sus cuchillas de azero entre las galas,
 Que Apolo les tributa,
 Por la gloria que gana, puso astuta,
 A la Yglesia se fueron,

.....

Llegan, pues, y en la mano
 Reales Cédulas dan al Escrivano,
 Que al Maestre las entrega,
 Y leydo su contexto no les niega
 El passee porque luego
 A los ojos las pone, pues que ciego
 Obedece al mandato
 De aquellos dos rescriptos, en que grato
 Las Mercedes hazia
 El Rey Nuestro Señor, con hidalguia,
 En dos cruces que daba
 De el Orden Militar de Calatrava.

En vestiduras cortas
 Llegaron los Yllustres Lanzagortas:
 Los habitos pidieron,
 Que conforme al Rhitual seles vistieron
 Y despues â la casa
 De su morada vuelven

.....

Vn Coloquio cadente
 Sorprende las potencias

.....

Vn Zaynete jocosos,
 Con lo serio se mezcla, tan ayroso,
 Que al Coloquio festivo
 Toda el alma le dio, y todo el vivo.

(pp. 2-3; subrayados del original).

Continúa el manuscrito con varios poemas laudatorios: soneto dedicado a Antonio Lanzagorta, octava a Francisco del mismo apellido; décima a doña María Ana de Villegas, esposa y madre de los homenajeados; romance a Antonio Ramos de Castilla, autor del coloquio, y acrósticos al maestre (Juan Alonso de la Campa) y padrinos (Francisco de Landeta y José de la Campa).

Sigue el texto de la pieza teatral, *Bonanzas de las lanzas*, no muy eufónico título ciertamente, pero que pretende comunicar en llana metáfora los progresos y alegría de la familia Lanzagorta, derivados de la consecución de los hábitos de Calatrava, como se indica en estos versos de un romance laudatorio dedicado al autor:

Mas para que formo coplas,
 si se han de quedar al cavo
 los elogios en vosquexo,
 de este Cysne Americano.
 Cese, ya, mi bronca voz,
 porque ya el clarin dorado
 de la Fama, vuestras glorias,
 sin duda toma a su cargo;
 pues cada dia mas patente
 a pesar del tiempo ingrato,
 veerà el mundo, que tu solo,
 entre todos los indianos,
 sabes alzar estandartes,
 haciendote señalado,
 en BONANZAS DE LAS LANZAS,
 metaphora que con garvo,
 el coloquio desempeña,
 y con acierto tan raro,
 qual basta por testimonio
 de ser vuestro ingenio extraño.

(p. 6; subrayado en el original).

Antonio Ramos de Castilla dispuso su coloquio –llamado alegórico en la silva y denominado un par de veces en el texto como *auto* por su propio autor– en dos amplias jornadas, divididas por un sainete. En el coloquio intervienen la Inteligencia, el Cuidado, la Diligencia, el Valor, la Nobleza, la Religión, el Zelo y la Música.

La acción se sitúa en la propia Villa de San Miguel el Grande, y la primera jornada inicia cuando el Cuidado y la Diligencia, encargados de

velar por el bienestar del pueblo —portando cada quien su respectiva *lanza* con un estandarte blanco, pintada una balanza y debajo el mote *Magnus*, una empresa como vemos—, intentan descifrar, sin mucho éxito, los misteriosos mensajes de unas voces que incitan a la guerra. Como un recurso desesperado, Cuidado y Diligencia emplean sus saberes en interpretar ante los espectadores el enigma de sus estandartes: en primera instancia, la balanza significa la justicia divina, y, en segunda, por la imagen que forman los brazos de la balanza y su fiel (una cruz), representa a Cristo crucificado.

Sin embargo, con estas disquisiciones no logran alcanzar aún el sentido de las voces de guerra. A su ayuda acude la Inteligencia en traje de ángel “con plumeros, y penachos, alas... y bastón”, según reza la acotación. Ahora será la Inteligencia quien guíe a Cuidado y Diligencia en la solución del enigma. Poco a poco y después de complicada y confusa explicación en que se entrecruzan referencias bíblicas, fechas conmemorativas y forzados sentidos alegóricos, fechas, lanzas, balanzas y motes de los estandartes van aclarando su simbolismo: los gritos de batallas se deben a que las huestes celestiales (figuradas en las estrellas) hacen memoria de los triunfos de Miguel arcángel, el grande (*Magnus*), en su día, en que por feliz coincidencia se celebra también la investidura de los Lanzagorta, medio encubiertos en el término *lanzas*.

Después, la Inteligencia somete a un interrogatorio a Cuidado y Diligencia, en cuyas respuestas se ofrecen las identidades de los caballeros cruzados ante el auditorio, así como el nombre del maestro, Juan Alfonso de la Campa, zacatecano de la orden de Alcántara. En otras palabras, esta primera jornada reitera —en proposiciones más complejas que se pretenden erudiciones— información sobre los Lanzagorta, las circunstancias que motivaron la representación y el día.

La segunda jornada reproduce casi por completo el proceso —ya citado— para otorgar un hábito. Religión, Nobleza, Celo y Valor actúan como testigos o informantes de las cualidades, méritos e hidalguía de los caballeros ante la Inteligencia, que aparece otra vez en el escenario del teatro, construido expresamente para la representación, entre sonidos de tempestad y señales de terremoto —simuladas por un movimiento violento de las cortinas o telón de fondo que ocultaba a los músicos. El ruido y los temblores provocan el pánico entre Cuidado y Diligencia, que interpretan estos sucesos como señales divinas del fin del mundo y en gráficos parlamentos indican la confusión reinante (el cielo oscurecido, la tierra que se cimbra, el mar agitado), en fin que: “La esfera se conturba/caminando sin regla/ el movimiento fixo/ de Astros, y Planetas” (p. 95).

Inteligencia –ahora como gran maestro: “con Manto Capitular, Escudo, Bastón, y Sombrero de plumas”, para presidir la audiencia– tranquiliza el ánimo de Cuidado y Diligencia explicándoles que los hechos ocurridos son tan sólo expresiones de reverencia del mundo natural ante el gran Miguel arcángel.

Iniciada la confirmación de pruebas, los testigos van dando a conocer su informe, y cada uno porta algún atributo, flores de lis, una de las pruebas requeridas, así como algún componente del hábito. La Religión, que entrega los mantos, corrobora la fidelidad cristiana y el cumplimiento de los preceptos de la Iglesia, sobre todo la comunión, comprobada en una cédula. La nobleza, a cuyo cargo está el escapulario, certifica la hidalguía y la pureza de sangre por medio de la fe de bautismo. Celo, que trae las espuelas, acredita el cuidado y asiduidad que los Lanzagorta ponen en cumplir la ley de Dios sin desvíos. Toca turno al Valor, que lleva la espada, y se encarga de hacer pública la fortaleza de los cruzados, evidente en su destreza en el manejo de armas, en sus oficios militares y en sus actos valerosos. Después salen Cuidado y Diligencia con su respectiva lanza armada, es decir, ataviadas con sus hábitos, en el centro una cruz, y detrás una imagen de María, de quien defienden la concepción sin mancha; sigue una apología de la Virgen, a cuya guía se encomiendan los caballeros calatravos. Finaliza el coloquio la Inteligencia con la acostumbrada solicitud de perdón por los posibles yerros, al mismo tiempo que se revela el nombre y los cargos de quien solicitó la escritura del coloquio, el padre Manuel de Villegas.

BREVE NOTA SOBRE EL SAINETE

Por cuestiones de espacio queda pendiente un comentario más amplio sobre el sainete representado por el Ingenio, la Lanzadera, el Pie, la Trama, el Lanzaire, la Hebra y el lizo, personificaciones de instrumentos empleados en la industria textil, fundamental en la economía sanmiguelense del siglo XVIII. Sólo diremos que este tipo de género breve dieciochesco sustituyó paulatinamente al entremés y al igual que éste poseía un tono satírico-burlesco¹⁵.

¹⁵ El sainete fue una modalidad del teatro breve infrecuente en el siglo XVII, pero que terminó desplazando al entremés hacia mediados del siglo XVIII. Se trataba de un género breve que utilizó el baile y el canto como elementos distintivos, además de la recitación propiamente teatral, de otras formas breves del teatro. De hecho, durante el XVII y principios del XVIII el término sainete se empleaba en muchos casos como sinónimo de entremés; también, durante el siglo XVII, se confundió con el baile dramático, al grado que el *Dicc. Aut.* indica

El que dividió las jornadas de este coloquio criticaba el alcoholismo, quizá un vicio recurrente en la población. Además de varios fragmentos en que alternan baile y canto, el sainete ofrece escenas de vivo humorismo, como aquella donde el ingenio pregunta al Lanzaire cuánto ha bebido y éste responde que sólo “Dos dedos, ô dedales/ me parecieron/ aquellos quartillos de los Tenderos” (p. 90), recuérdese que el cuartillo era una “Medida de líquidos... equivalente a 504 mililitros” (*Dicc. Aut.*); o este otro pasaje: pregunta otra vez el Ingenio, “Dime: en esta mano / quantos hai dedos?”; contesta el Lanzaire: “Siete tienes en ella” (p. 90), debido a la distorsión visual provocada por el ingerir grandes cantidades de alcohol.

Concluye el sainete en abierta francachela, en la que hasta el Ingenio participa con gran alegría: todos fumando, remojando el *garguero* con vino, bailando y cantando “en tono de guazanga” (p. 69), o como más explícitamente indica la acotación: “Mientras canta la Musica se pasean, por el Theatro de dos en dos, chupando los Puros, y alzando las votas, escupiendo, y gargageando en ademan de borrachos” (*idem*).

EPÍLOGO

Si bien para mediados del siglo XVIII novohispano se comienza a dar un cambio en la literatura dramática hacia las formas del neoclasicismo, que promulgaba la razón y el buen gusto al servicio del bien social, persiste aún el teatro fundado en los modelos barrocos de la anterior centuria. Mientras en el coliseo de la capital novohispana y otros lugares como Puebla, Veracruz o Querétaro la comedia sentimental, el drama histórico

que se trataba de “El intermedio que se hace en las Comedias Españolas entre la segunda y tercera jornadas, cantado y bailado, y por eso llamado así, que por otro nombre se llama sainete” (citado por JAVIER HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Laberinto, Madrid, 2001, p. 59; cf. también p. 77). “Sainetes y tonadillas se convirtieron en auténticos animadores del espectáculo dentro de los coliseos por sus valores costumbristas y humorísticos. Alternaron sin rubor no sólo con las obras de temas jocosos, sino que fueron también compañeras de viaje inseparables de las luctuosas tragedias, de las penosas comedias sentimentales y aún de los dramas religiosos”, EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ, “Teatro”, en FRANCISCO AGUILAR PIÑAL (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 1996, p. 188. En el coliseo de la capital novohispana también se escenificaron, junto a piezas de corte neoclásico como la comedia sentimental o la histórica, numerosos sainetes y otras muestras del teatro breve, véanse sobre este asuntos los numerosos datos proporcionados por GERMÁN VIVEROS en su *Teatro dieciochesco de Nueva España*, UNAM, México, 1990, y en su *Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, UNAM, México, 1990.

y muchas obras teatrales adaptadas y adoptadas del teatro ilustrado francés y español se representan, las comedias de Calderón y sus seguidores continúan presentes en el paradigma estético de muchos dramaturgos novohispanos que escribieron no sólo para los teatro públicos sino para satisfacer a pequeñas comunidades más alejadas de los principales centros urbanos.

El coloquio del padre Juan Antonio Ramos de Castilla Velasco y Altamirano se puede ubicar como una pieza todavía anclada en la tradición del teatro barroco, como un ejemplo de las llamadas piezas particulares o de circunstancias promovidas por la celebración de sucesos trascendentes para una familia o una población. Sin duda, el padre Ramos fue un hombre instruido que había leído y conocido el teatro de su época, aunque parece —por la documentación conservada— censurarlo. La petición expresa de Juan Manuel de Villegas y la imposición del tema por la situación festejada, lo obligan a buscar y forzar correlaciones y sentidos ocultos en imágenes, motes, personajes, fechas y objetos, aspectos de los que harían mofa los ilustrados por considerar que otorgaban al texto un carácter oscuro, confuso y rebuscado. El verdadero valor estético de este texto está aún por determinar. En estas páginas he intentado simplemente darlo a conocer y señalar algunas de sus notas más destacadas. Si como decía Alfonso Reyes, el teatro fue para la sociedad novohispana “su cine y su periódico diario, su pasto de imaginación y su comentario de actualidad”¹⁶, para nosotros significa el valioso testimonio de formas, temas y técnicas —de no muy buena fortuna algunas— que, incluso en lugares como la villa de San Miguel el Grande, se experimentaron en algún momento.

DALIA HERNÁNDEZ REYES

Universidad Nacional Autónoma de México

¹⁶ Citado por IGNACIO OSORIO, “Un tocotín del siglo XVII”, en *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras*, México, 1995, núm. 6, sep- oct.

EL JAPÓN DE BERNARDINO DE ÁVILA GIRÓN

El Japón, una civilización rica y desconocida, lejana de la Europa cristiana, constituye uno de los temas literarios más fascinantes de los siglos XVI y XVII. Los diversos acontecimientos diplomático-misioneros y la abundancia de sus manifestaciones en los textos de la época hacen comprensible la notable atención crítica que ha merecido.

Entre todos esos estudios, sobresalen las aportaciones de perfil misionero e histórico. Me refiero a la valiosa labor de Lorenzo Pérez, Walter Demel, Michael Cooper, Donald F. Lach, C. A. Lera, J. L. Álvarez-Taladriz, Emilio Sola Castaño, Juan Gil, Antonio Cabezas, Carlos Sanz, Augustin Redondo y George Elison¹, quienes se ocupan de las relaciones diplomáticas entre

¹ MICHAEL COOPER, "Japan described: The reports of the Europeans", en *The southern barbarians. The first Europeans in Japan*, Kodansha International, Tokyo, 1971, pp. 99-122; D. F. LACH, *Japan in the eyes of Europe*, University of Chicago Press, 1968; G. ELISON, "The cross and the sword: Patterns of Momoyama history", en G. ELISON & B. L. SMITH (eds.), *Warlords, artists & commoners: Japan in the Sixteenth Century*, University Press of Hawaii, Honolulu, 1981, pp. 55-85; W. DEMEL, "The images of the Japanese and the Chinese in Early Europe: Physical characteristics, customs and skills", *Itinerario*, 25 (2001), 34-53; J. L. ÁLVAREZ-TALADRIZ, "Notas para la historia de la entrada en Japón de los franciscanos", en V. SÁNCHEZ (ed.), *España en Extremo Oriente*, Cisneros, Madrid, 1979, 3-32; EMILIO SOLA CASTAÑO, "Relaciones entre España y Japón: Primeros contactos durante la gestión en Filipinas de los gobernadores Gonzalo Ronquillo de Peñalosa y Santiago de Vera (1580-1614). Manifestaciones iniciales de lo que será un «Partido» castellano-mendicante en Extremo Oriente", *Cuadernos de Investigación Histórica*, 1 (1977), 37-57; C. SANZ, "Primitivas relaciones de España con el Japón", *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 1988, 257-278; JUAN GIL, *Hidalgos y samurais: España y Japón en los siglos XVI y XVII*, Alianza, Madrid, 1991; C. A. LERA, "Primeras relaciones oficiales entre el Japón y España tocantes a México", *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 1908, 64-80; A. CABEZAS, *El siglo ibérico del Japón. La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*, Universidad, Valladolid, 1994. L. PÉREZ, "Apostolado y martirio del B. Luis Sotelo en el Japón", *Archivo Ibero-Americano (AIA)*, 12 (1925), 145-220; "Jesús. Suma de una carta que el señor obispo D. Fr. Domingo de Salazar envió a los Padres de la Compañía del Japón. Año 1584", *AIA*, 11 (1919), 407-411; "Traslado del Breve o *Motu proprio* del Papa Gregorio XIII que tienen los Padres de la Compañía de Jesús para que nadie pueda yr al Japón sino solos ellos. Año 85", *AIA*, 11 (1919), 411-412; "Defensa de San Pedro Bautista y compañeros mártires del Japón,

España y Japón, y la historia de la misión católica en el Siglo de Oro. No obstante, la atención a *La relación del reino de Nippón* de Bernardino de Ávila Girón² es casi anecdótica. Los PP. Doroteo Schilling y Fidel de Lejarza fueron los descubridores del texto de Bernardino y, entre 1934 y 1935, empezaron una transcripción³ que no terminaron por el fallecimiento de

acusados de rebeldes a las disposiciones pontificias”, *AIA*, 18 (1925), 302-308; A. REDONDO, “La « découverte » du Japon au XVI^e siècle Expansionnisme portugais et évangélisation à travers les lettres des jésuites traduites en castillan et publiées en 1575”, en J. PENJON y A. M. QUINT (eds.), *Vents du large: Hommage à Georges Boisvert*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, pp. 231-247.

² Natural de Mérida, en Extremadura, es quizá uno de los escritores españoles más enigmáticos del Siglo de Oro. Se ignora la fecha de su nacimiento y demás circunstancias de su vida. Lo poco que se sabe es lo que nos ha contado el propio autor en algunos contados pasajes de su *Relación*. Como mercader, viajó a Manila en 1590, acompañando al nuevo gobernador general de Filipinas, Pedro Gómez Pérez de Dasmariñas. En Manila, se dedicó al comercio con los japoneses, quienes por este tiempo llegaban ya regularmente con sus mercancías a aquella ciudad. La estancia filipina de Bernardino fue breve, ya que en 1594 huyó al Japón después de haber asesinado a su esposa y el amante de ésta. En el mismo año arribó al imperio japonés, acompañando a los franciscanos Agustín Rodríguez, Marcelo de Ribadeneira, Jerónimo de Jesús y Andrés de San Antonio, que falleció antes de llegar a su destino. A partir de entonces, se estableció en Nagasaki, desde donde se desplazaba a otras partes del imperio y varios países asiáticos como Filipinas, Camboya, Siam, India, China y Malaca. Su riqueza debió de ser considerable porque en 1598 parece que tenía ya una casa y, además, cinco esclavas coreanas. Entre 1601 y 1604, según OMAECHEVARRÍA, “figura como Regidor del Cabildo de Manila. Desde 1607 ya no parece que sale del Japón” (p. 336). En 1614 fue nombrado Notario eclesiástico y desempeñó este cargo durante algún tiempo. No obstante, Ávila no se dio a conocer ni con este oficio ni con el de mercader o el de regidor de cabildo, pues lo que le dio fama fue su labor de ensayista. Además de la *Relación del reino de Nippón*, Ávila es autor de unas octavas en alabanza de los mártires de 1597, que se han perdido. Véanse D. SCHILLING y F. DE LEJARZA, Introducción, *AIA*, 36 (1933), 481-531; e IGNACIO OMAECHEVARRÍA, “Bernardino de Ávila. Un misionero seglar español en la antigua misión japonesa”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, 18 (1962), 333-340.

³ Según SCHILLING y LEJARZA, seguidos por Omaechevarría, existen tres redacciones diferentes de la obra (Introducción, pp. 517-530). En 1598, cuatro años después de su llegada a Japón, Ávila compuso la primera versión de su obra. A medida que iban desarrollándose los sucesos, la fue continuando, en una segunda redacción de 1615, y en una tercera que quedó truncada al informar el martirio del padre Francisco de Morales en 1619, con esta fecha desaparecen también las últimas noticias biográficas de Ávila Girón. La “Relación del Reino de Nippón” de Bernardino Ávila Girón ha sido editada por Schilling y Lejarza

ambos⁴. La segunda aportación es un ensayo, de 1962, del P. Ignacio Omaechevarría acerca del origen emeritense de Ávila. Por su parte, Rafael Mota Murillo dio cuenta recientemente, en 1989, de un descubrimiento de tres cartas del P. Schilling al P. Lejarza, referentes a la continuación de la edición del relato que habían comenzado⁵. Si bien tenemos bastante información acerca del estado de la colaboración entre Lejarza y Schilling y alguna biografía de éste, no poseemos todavía un estudio sobre la curiosísima obra de Ávila.

Basado en la transcripción de Schilling y Lejarza, el presente trabajo se ha concebido con la idea de analizar la imagen del Japón en la *Relación del reino de Nippon* como una creación artística, sin los compromisos políticos o misioneros que caracterizan a la mayoría de los escritos de la época sobre China y Japón. El objetivo final consiste en estudiar cómo la obra constituye uno de los logros novelísticos más interesantes de la Edad de Oro española.

Antes de llevar a cabo dicha tarea, habrá que abordar, como paso prioritario, algunas deudas que el autor tiene con los escritores anteriores y contemporáneos. Es sabido que para la redacción de su obra, Ávila tiene a su disposición numerosas fuentes europeas, japonesas y coreanas, y, sobre todo, su propia observación y experiencia⁶. En primer lugar, la selección temática se atiene a las instrucciones dictadas para la descripción de las nuevas tierras halladas, como son las *Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias, dadas por Felipe II, el 13 de julio de 1573*⁷.

en los siguientes volúmenes de la revista *Archivo Ibero-Americano*: 37 (1934), 5-48; 37 (1934), 259-275, 392-434, 493-554; 38 (1935), 103-130, 216-139, 384-417. Citaré, siguiendo esta transcripción, primero el volumen de la revista y después la página.

⁴ Por lo tanto, se requiere con urgencia una edición crítica de la obra de Ávila, que por su lado es también un texto inacabado. Véase O. SCHÄFER y A. ABAD, "El P. Doroteo Schilling, O.F.M., misionero y misionólogo", *AIA*, 11 (1951), 343-357.

⁵ "*Relación del reino de Nippon* por Bernardino de Ávila Girón. Tres cartas del P. Doroteo Schilling", *AIA*, 49 (1989), 425-434.

⁶ Además de la observación y la experiencia personal, algunas de las fuentes que cita nuestro autor incluyen el libro de *Las siete Partidas* y las correspondencias de misioneros ibéricos en Japón, como Francisco Xavier, Luís Fróis, Gregorio de Céspedes, San Pedro Bautista, P. Luis Sotelo, Alonso de Navarrete, Hernando de San José, etc. Sobre el tema, véase el estudio preliminar de SCHILLING y LEJARZA, pp. 503-507.

⁷ Transcripción publicada por la Composición Tipográfica Mago, Madrid, 1973. El manuscrito original se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla, en la sección de Indiferente General, leg. 427, libro XXIX, ff. 63-93.

Se trata de informaciones sobre la geografía del país estudiado, su gente, costumbres, etiqueta, manera de vivir, jerarquía social, clima, recursos económicos como minas, productos agrícolas y artesanales, religión, gobierno y sistema judicial⁸.

Se observa también la importancia de la revalorización renacentista de la historiografía grecorromana en algunos de los tópicos que Ávila utiliza para describir el imperio nipón⁹, aunque desaparece ya la proyección de seres y animales fabulosos que abundan en los libros de viajes medievales. Asimismo se destacan el mito de las islas Rica de Oro y Rica de Plata y la leyenda de Santo Tomás. Como muchos autores de la época que siguen la cosmografía fantástica medieval, Ávila plasma la riqueza de las islas japonesas en la imagen de “una pella de oro y plata” y afirma, sentando cátedra, que éstas son las maravillosas islas Rica de Oro y Rica de Plata¹⁰ que:

⁸ *Ordenanzas de descubrimiento*, pp. 16-20. Sobre el informe o el criterio formulado para la descripción de nuevas tierras, véanse también MARIANO CUESTA DOMINGO, *Normativa para descubrimientos y ordenanzas del bosque de Segovia*, Colegio Universitario, Segovia, 1994, p. 180, y MANEL OLLÉ, *La invención de China. Percepciones y estrategias filipinas respecto a China durante el siglo XVI*, Harrassowitz, Wiesbaden, 2000, pp. 19-26.

⁹ Por ejemplo, se aprecian las influencias determinantes del medio y del clima sobre la naturaleza de sus habitantes. Véase OLLÉ, *op. cit.*, pp. 12-16.

¹⁰ Según OLLÉ, en la Edad Media situaban estas islas frente al Paraíso terrenal, en el confín oriental del mundo conocido y “llegados al siglo XVI, en ocasiones, se identificaron estas islas con Japón... o bien con las islas Filipinas o con las islas Lequíes” (p. 16). Las vagas referencias de Marco Polo a la misteriosa isla de Ciampagu despertaron enorme interés y entusiasmo por la exploración, ya que el viajero italiano no sólo describió las diversas maravillas de este reino fabuloso, sino que también magnificó su riqueza (*Libros de las cosas maravillosas*, ed. Stéphane Yerasimos, Medievalia, Barcelona, 2002, p. 134). Entre los autores posteriores que elaboran el tema, se destacan Abraham Ortelius, Rodrigo de Vivero, Sebastián Vizcaíno y João Rodrigues. La expedición de Sebastián Vizcaíno lleva como uno de sus propósitos primordiales el descubrir esta isla; véase JUAN GIL, *Mitos y utopías del descubrimiento: II. El Pacífico*, Alianza, Barcelona, 1989, pp. 126-147. El jesuita João Rodrigues menciona también en el siglo XVII este tópico en su *Historia da Igreja do Japão*, cuyo texto original se ha perdido. MICHAEL COOPER ha hecho una traducción al inglés, basada sobre una copia de 1740 conservada en la biblioteca del Palacio Ajuda, Lisboa; *João Rodrigues's Account of Sixteenth-Century Japan*, The Hakluyt Society, London, 2001.

Sebastián Vizcaíno¹¹ anda buscando; y es disparate decir que hay otras, ni entenderlo es razón: que éstas son y no hay otras, y ya hubo quien en los tiempos antiguos las llamó islas platerías y quien habla de islas ricas etc., de éstas trata y buscarlas han de aquí a que se acabe el mundo y no hallarán otras que éstas (37, pp. 14-15).

Otro motivo medieval es el legendario viaje de Santo Tomás por el Oriente¹², al que el autor recurre para explicar las semejanzas entre las ceremonias religiosas japonesas y las cristianas europeas:

Digo que en muchas cosas conforman con nuestra sagrada religión, entiéndese en ceremonias y algunos modos, y no es de maravillar porque los que dieron estas sectas eran hombres de Asia y en la mayor parte

¹¹ Según los padres de la Compañía, la imprudencia de Vizcaíno es una de las causas principales de la persecución a los católicos en Japón en 1614. Con la intención de continuar una congraciada relación diplomática y comercial que don Rodrigo de Vivero había entablado en 1609, don Luis de Velasco, virrey de Nueva España, nombró en 1611 a Sebastián Vizcaíno embajador ante el emperador japonés Ieyasu. La ostentación arrogante de Vizcaíno, su negativa a someterse a la ceremonia acostumbrada, sus amenazas de dejar el Japón sin entregar la carta y obsequios del virrey si no se observaba el protocolo español y, finalmente, su indiscreto sondeo de puertos no sólo lo enemistaron con los nipones, sino que, además, suscitaron sospecha y antipatía hacia España y la religión católica. Otro factor importante que contribuyó a fomentar el creciente sentimiento antiespañol-cristiano de Ieyasu fue la intervención de un piloto inglés y aliado de los holandeses, William Adams. Para más información acerca de la malograda embajada de Vizcaíno, véanse PÉREZ, LERA, GIL, pp. 277-283; W. MICHAEL MATHES, *Sebastián Vizcaíno y la expansión española en el Océano Pacífico: 1580-1630*, UNAM, México, 1973, pp. 99-115; JOSEF FRANZ SCHÜTTE, "Don Rodrigo de Vivero de Velasco y Sebastián Vizcaíno en Japón (1609-1610, 1611-1613)", en E. DE LA TORRE VILLAR (ed.), *La expansión hispanoamericana en Asia. Siglos XVI y XVII*, F.C.E., México, 1980, pp. 96-122.

¹² El viaje asiático del apóstol es una leyenda que se asocia a la del Preste Juan. Es una leyenda de la primigenia cristianización de Oriente por el apóstol. Según OLLÉ, las raíces históricas de esta leyenda se encuentran en "la difusión del nestorianismo en Asia a partir del siglo V, cuando el Concilio de Éfeso condenó a Nestorius y sus seguidores huyeron hacia Persia, difundiendo a través de las rutas comerciales centroasiáticas", y que "la idea de que China fue en tiempos antiguos cristianizada por Santo Tomás, pero que su religiosidad degeneró posteriormente hacia un rebrote del paganismo y la superstición, convertía en admisibles para las mentes eurocéntricas —y por lo tanto difusionistas— de los viajeros europeos del siglo XVI el alto grado de civilización y desarrollo institucional, tecnológico y cultural que apreciaban en China" (p. 15).

de ella anduvo el glorioso apóstol S. Tomás a donde predicó el sagrado Evangelio y hizo mucha cristiandad (37, p. 262).

Debido al paso del tiempo, la enseñanza del apóstol ha ido degenerando hasta convertirse en “un rebrote del paganismo y la superstición”¹³. El mensaje subyacente en estas palabras es la superioridad que caracteriza a la Europa de la época, que entendiendo el cristianismo como sinónimo de la civilización humana, no puede imaginar el desarrollo de una cultura avanzada y sofisticada, independiente de un contexto cristianizado.

En cuanto al aspecto fisionómico de los japoneses, el autor emeritense reproduce también algunos tópicos de los libros de viajes e informes misioneros. Describe que los japoneses son “gente blanca, bien dispuesta, cabello negro y generalmente mal barbados... bien dispuestos y por la mayor parte, de nariz ancha y baja, aunque hay muchos de buenas facciones y nariz afilada y ojos grandes; mas, en general, particularmente entre la gente baja, de ojos papujados” (37, p. 17). Se trata de una presentación física con rasgos estereotípicos –los de la tez blanca, buen parecer y de rostro imberbe¹⁴. Mientras, al tratar de las japonesas, el autor reitera las características

¹³ OLLÉ, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ La blancura de los japoneses, una recurrente característica que aparecía ya, en la primera mitad del siglo XVI, en los apuntes de viajeros portugueses y españoles (Fernão Mendes Pinto, Tomé Pires, García de Escalante Alvarado y Jorge Álvarez) y en las cartas de los jesuitas (Nicolao Lancillotto, Francisco Xavier, Anjirô o Paulo de Santa Fe). Al hablar de este aspecto físico de los japoneses, João Rodrigues, como muchos escritores de la época, repite también la blancura de la tez japonesa; *João Rodrigues's Account of Sixteenth-Century Japan*, p. 120. El color de la piel, como otros rasgos fisionómicos, conlleva connotaciones culturales. El blanco, color de los europeos, simboliza, por antonomasia, la superioridad cultural y la facultad intelectual. De esta manera, dicha habitual descripción de los japoneses (lo mismo ocurre en el caso de los chinos) revela un reconocimiento general europeo del avance de la civilización china y nipona. Véanse *Documentos del Japón 1547-1557*, ed. J. Ruiz de Medina, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, Roma, 1990; *Documentos del Japón 1558-1562*, ed. J. Ruiz de Medina, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, Roma, 1995; ROBERT RICHMOND ELLIS, “«The best thus far discovered»: The Japanese in the letters of Francisco Xavier”, *Hispanic Review*, 71 (2003), 165-166. Por el otro lado, la belicosidad y la crueldad de los japoneses son también un tópico recurrente de la época. LOPE DE VEGA las hiperboliza en dos obras suyas; véanse “Triunfo de la fe en los reinos del Japón”, *Colección escogida de obras no dramáticas*, ed. C. Rusell, Atlas, Madrid, 1950, pp. 159-180; “Los primeros mártires del Japón”, *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1965, t. 12, pp. 309-354. Véase también DEMEL.

habituales como la hermosura, la naturaleza piadosa y virtuosa y, sobre todo, la lealtad. Muestra una admiración incontenible¹⁵, poniendo la belleza de ellas muy por encima de la de las españolas, aunque éstas se esfuerzan en embellecerse con afeites y tienen más “bidrios, redomas y albornias¹⁶ de badulaques que un boticario” (37, p. 17). Es decir, una hermosura innata que no necesita ninguna sustancia favorecedora adicional, ya que “una mujer de Japón, que no hace más que labarse el rostro con agua de cualquier charco” (37, p. 17) tiene mejor cutis que cualquier española¹⁷.

No obstante, lo que destaca a Ávila como ensayista no es la resonancia de algunos lugares comunes o tópicos de los japoneses. El logro más admirable del autor es el uso que hace de una técnica protonovelística, desarrollada ya por el obispo de Mondoñedo hacía casi un siglo antes¹⁸. Dicha estrategia literaria, consistente en determinadas descripciones entretenidas, anécdotas recreativas y conversaciones apócrifas con que se estiliza la imagen del Japón, está al servicio de una finalidad específica, la de “complacer a todos” (37, p. 6), como así recalca nuestro autor en el prólogo.

Tomando muy en serio la intención de entretener, Ávila asegura que “si en algunas cosas fuere prolijo, será por no poder ser menos y por parecerme que gustarán de oír cosas de tierras extrañas y que tan tarde han venido a nuestra noticia y frecuencia” (37, p. 6). A diferencia de los

¹⁵ ÁVILA dice: “las mujeres son albas y, comúnmente, de buen parecer y muchas muy hermosas y gentil parecer... son de muy buen natural, muy piadosas de cuan inhumanos son los varones... En siendo casada la mujer, bien se pueden fiar de ella; porque no las hay más honradas en el mundo, ni de más lealtad y la que yerra, paga con la cabeza” (37, pp. 17-18). La lealtad femenina es, para Ávila, de suma importancia, lo cual se explica cuando uno toma en cuenta su experiencia personal que él mismo revela en una ocasión (37, p. 18).

¹⁶ SCHILLING y LEJARZA han puesto *alborinas*, que debería ser *albornia*. Es voz árabe, que quiere decir “escudilla tosca y grande de barro”, según COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Alta Fulla, Barcelona, 1993.

¹⁷ ÁVILA anota también una costumbre curiosa que se usa entre las casadas japonesas: “todas traen los dientes teñidos de negro con una corteza de un árbol. La doncella y viuda, no los tiñen” (37, p. 17).

¹⁸ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Crítica guevariana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28 (1979), p. 348. Véase también la tesis doctoral de HORACIO CHIONG RIVERO, *Maker of masks: Fray Antonio de Guevara's pseudo-historical novelizations*, Harvard University, 2001.

misioneros y conquistadores, Ávila—mercader y aventurero¹⁹— no escribe para conseguir apoyo económico o legitimador de una acción colonizador-misionera. Además, en lugar de dirigirse a un destinatario determinado como la Corona o un superior de alguna orden religiosa, compone su obra para un público más amplio, un público heterogéneo que busca, más que nada, el solaz de la lectura. Es decir, lo que le mueve la pluma, como él mismo confiesa, es contar cosas que *gustarán de oír*. El propósito literario del autor emeritense recuerda el *arte nuevo* que siguió Guevara. Como el obispo de Mondoñedo, Ávila también “persigue la elevación del humor al más alto plano de dignidad literaria sin ninguna finalidad ulterior”²⁰. También como en el caso de Guevara, lo decisivo en el de Ávila no es lo que comparte con muchos otros, sino la libertad creadora con que se adentra por caminos poco concurridos. Dichos intereses literarios determinan su selección y presentación de datos, y explican asimismo la ausencia de la rivalidad misionero-política entre las dos fuerzas ibéricas o entre los jesuitas y los frailes mendicantes²¹, tema frecuentemente versado por autores de

¹⁹ Se ha anotado que “Ávila no es ni un geógrafo verdadero ni un etnógrafo... ni es cronista... ni es historiador, en el amplio sentido de la palabra... Pero es un gran ensayista, que ha sabido entresacar de todos estos matices esparcidos por las páginas de su *Relación* un lindo bosquejo histórico capaz de interesar a los más variados lectores”, SCHILLING y LEJARZA, *op. cit.*, p. 516. Acerca de la función utilitaria de los escritos de la época sobre China y Japón, véase OLLÉ, *op. cit.*, pp. 22-23.

²⁰ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Alaguara, Madrid, 1968, p. 48.

²¹ Como el caso de China, el Japón es una de las manzanas de la discordia entre Portugal y España o entre la Compañía de Jesús y las órdenes mendicantes por el monopolio político-misionero. Es ingente la literatura en torno al asunto. El ejemplo emblemático que señala dicha rivalidad es el *Motu proprio* de Gregorio XIII en 1585, en el cual el papa otorgó a los jesuitas el monopolio misionero del Japón. Para el texto de éste, véanse “Traslado del Breve o *Motu proprio* del Papa Gregorio XIII que tienen los Padres de la Compañía de Jesús para que nadie pueda yr al Japón sino solos ellos. Año 85”, *AIA*, 11 (1919), 411-412. Para más de la polémica, véanse ISACIO RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ y JESÚS ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, *Historia de la Provincia agustina del Smo. nombre de Jesús de Filipinas*, Ediciones Estudio Agustiniiano, Valladolid, 1993, t. 5, pp. 39-57; SOLA CASTAÑO y J. L. ÁLVAREZ-TALADRIZ, “Opinión de un canonista de la Compañía de Jesús sobre los Franciscanos en Japón (1598-1599)”, *Tenri Daigaku Gakuho*, 23 (1972), 1-23; J. S. CUMMINS, “The Dominican Mission in Japan (1602-1622) and Lope de Vega”, *Jesuit and friar in the Spanish expansion to the East*, Variorum Reprints, London, 1986, pp. 5-88; JOÃO PAULO OLIVEIRA E COSTA, “A rivalidade luso-espanhola no Extremo Oriente e a querela misionológica no Japão”, *O século*

la época. Consciente de la enorme curiosidad de su época por las nuevas tierras descubiertas, en especial China y Japón, nuestro autor sabe aprovechar una materia histórica como el Japón y la convierte en un tema literario²². Dicho propósito se encuadra perfectamente en el género de la obra, que se da a conocer por el mismo título de la *relación*²³.

cristão do Japão, eds. R. Carneiro y A. Teodoro de Matos, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 1994; “Jesús. Suma de una carta que el señor obispo D. Fr. Domingo de Salazar embió a los Padres de la Compañía del Japón. Año 1584”, *AIA*, 11 (1919), 407-411; “Carta del Definitorio de la Provincia de San Gregorio al Rey, suplicándole favorezca a la Provincia para que las Misiones del Japón no se desmiembren de ella, como pretendía el Beato Luis Sotelo. Manila, 8 de agosto de 1620”, *AIA*, 5 (1918), 131-132; LORENZO PÉREZ, “Defensa de San Pedro Bautista y compañeros mártires del Japón, acusados de rebeldes a los disposiciones pontificias”, *AIA*, 18 (1925), 302-308; C. R. BOXER, *Fidalgos in the Far East. 1550-1770*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1948, pp. 157-173. Por su lado, Ávila reconoce los trabajos de los frailes apostólicos y, a la vez, elogia a los padres de la Compañía.

²² De acuerdo con FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, “si el Nuevo Mundo era la gran novedad de los tiempos de entonces, los viajes a Oriente, su relato y cuanto podía ser ocasión de libros que los contasen o sirviesen para prepararlos, era aún motivo de atención”, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Eds. del Laberinto, Madrid, 2003, p. 134. En el prólogo, Bernardino confirma esta curiosidad general por las noticias de las “tierras extrañas” como el Japón. Si bien no llegó a la imprenta, la obra parece haber tenido una difusión extendida en la época, como así atestigua el propio autor: “el año de noventa y ocho hice en este mismo lugar una copiosa *Relación* que, por manos de diversas personas, se vio en muchas partes” (37, p. 6). Otro testimonio emblemático de la popularidad de dicha temática asiática es la conocida *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China* del agustino Juan de González de Mendoza, uno de los primeros tres embajadores nombrados por Felipe II en 1580 a China. Dicha *Historia* salió a la luz en 1585 en Roma y enseguida se convirtió en uno de los *best-sellers* de su época. Ha sido traducida a otras lenguas importantes y tuvo mucha repercusión en los libros de viajes europeos posteriores. Véase CARMEN HSU, “Dos cartas de Felipe II al emperador de China”, *Humanista: Journal of Iberian Studies* (en prensa).

²³ Junto con las cartas y los avisos, las relaciones constituyen un precedente del periodismo moderno, con una expresada insistencia en la credibilidad aunque contienen frecuentemente prodigios y acciones mágicas. Dicha preocupación por la veracidad es también evidente en Ávila, que estampa, a cada instante, frases como “Esto es la verdad y yo lo sé, porque lo averigüé muy de veras” (37, p. 537), “no es mi intento vender gato por liebre” y “no me aparto un punto de la verdad y certinidad en todo lo que tratare” (37, p. 6). Para el estudio de la *relación* como un género literario del Siglo de Oro, véanse J. SIMÓN DÍAZ, “Las «relaciones de sucesos» ocurridos en Madrid durante los siglos XVI y XVII”,

Un ejemplo representativo que ilustra esta finalidad de entretener de Ávila es el relato de la restauración del reino del Japón y el papel que desempeñó Nobunaga, señor de Owari. Apropiándose de algunos informes de los jesuitas Luís Fróis²⁴ y Gregorio de Céspedes,²⁵ el autor urde un episodio dramático y recreativo para contar la lucha del mando dinástico entre Nobunaga y su hermano Kanjurô-Dono, a quien el padre había dejado el reino “por no disgustar a la mujer que quería mucho” (37, p. 394)²⁶. Preso por el hermano en una fortaleza, el futuro instaurador del imperio fingió una enfermedad para que éste lo visitara y entonces aprovecharía la ocasión para matarlo. Sin embargo, tuvo que esperar un año, ya que Kanjurô “no le visitaba personalmente, aunque por criados siempre, puede ser que deseando verle muerto” (37, p. 394). Cuando los médicos ya lo desahuciaron, vino finalmente el hermano a averiguar “si estaba Nobunaga tan al cabo

Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime, Editions A.D.P.F., Paris, 1981, pp. 111-118; A. REDONDO, “Les relaciones de sucesos dans l'Espagne du Siècle d'Or un moyen privilégié de transmission culturelle”, *Les médiations culturelles*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1989, pp. 57-67; HENRY ETTINGHAUSEN, “The News in Spain: *Relaciones de sucesos* in the Reigns of Philip III and IV”, *European History Quarterly*, 14 (1984), 1-20; BEATRIZ VITAR, “El mundo mágico en el Madrid de los Austrias a través de las cartas, avisos y relaciones de sucesos”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 56 (2001), 97-128. Doy gracias a Augustín Redondo por su comentario sobre este aspecto.

²⁴ Luís Fróis nació en Lisboa en 1532. A los dieciséis años ingresó en la Compañía de Jesús. Durante años sirvió como secretario y amanuense al visitador Alessandro Valignano. Más información sobre la vida de Fróis, véase JOSÉ WICKI, Introducción, *Historia de Japam* de Luís Fróis, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1976, pp. 1-45.

²⁵ El jesuita Gregorio de Céspedes, hijo segundo del licenciado Fernando Céspedes de Oviedo y doña Juana María de Simancas, nació probablemente en 1550 en Madrid y estudió en Salamanca. Ingresó en el Colegio Real de Salamanca Gregorio en 1569 e hizo los primeros votos en Ávila en 1571. En 1573 tomó parte en la misión de China y Japón, dirigida por Alessandro Valignano. Pasó una gran parte de su vida predicando la fe cristiana en el Japón y estuvo también en Corea durante un año (1593-1594). A partir de 1602 residió en Kokura donde falleció en 1611. Más información sobre la biografía y cartas del padre Céspedes, véase el valioso trabajo de CHUL PARK, *Testimonios literarios de la labor cultural de las misiones españolas en el Extremo Oriente: Gregorio de Céspedes*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1986.

²⁶ SCHILLING y LEJARZA, Introducción, p. 506.

como lo habían significado” (37, p. 395). Entonces, éste, con la apariencia característica de un moribundo²⁷, le dirigió un discurso conmovedor:

El consuelo que me habéis dado con vuestra visita (a) os pague, hermano y señor, el gran *Amida*²⁸ por mí. Ahora muero consolado y sin queja, que nunca yo la di de vos, ni con razón la debo ya dar, pues al fin os acordasteis de mí, y así las pocas horas de vida que me quedan, las quiero gastar en agradeceros esta visita y en rogaros miréis por mi mujer y vuestros sobrinos, y a ninguno de ellos quiero dejar esta *katana*²⁹, sino a vos; porque tal pieza no todos la merecen, y aunque mi padre y vuestro a mí me la dejó, tampoco lo merecí; pues la gocé tan pocos días, que me faltan al mejor tiempo para con ella os servir. A vos la dejo. Y os ruego la aceptéis, para que siempre que la pongáis en la cinta, os acordéis de mí (37, p. 395).

Con estas palabras –simuladas por Ávila–, Nobunaga logra desvanecer las sospechas de su hermano que se acercó para aceptar la espada, y entonces “apretó... los puños y trocó las muñecas de los brazos, y con una increíble y no imaginada presteza, brío y ligereza, dio a Kanjuró un golpe, con el cual le cortó la cabeza de modo que le cayó en su misma cama” (37, p. 396). Es esta inteligencia reflexiva, que prevalece aún sobre un gran príncipe de Maquiavelo, con la que Nobunaga logra allanar su camino al trono imperial.

La impostura de Ávila es aquí palmaria³⁰. Como ha sido señalado, el mercader emeritense no hace sino apropiarse de una leyenda tradicional que se encuentra también en Fróis. Se complace en pintar con gran lujo de detalles, con palabras simuladas de Nobunaga y descripciones de cada movimiento y gesto de los personajes. Se presenta, de esta manera, como

²⁷ ÁVILA describe que estaba en la cama, con “los ojos sumidos, la color pálida, el semblante mortal y ya como embelesado con las ansias de la muerte” (37, p. 395).

²⁸ Dios del budismo en el Japón. Según Ávila, *Amida* es el que dejó a los japoneses “el libro que llaman *Buppô*, que es su Biblia” (37, p. 259).

²⁹ Espada larga japonesa.

³⁰ La autenticidad de dicho momento histórico que elabora Ávila fue negada por el jesuita Pedro Morejón en 1616, quien la calificó de falsa y fantástica, ya que la simulación de las palabras hecha por el autor es tan fabulosa como la enfermedad premeditada de Nobunaga. En *Breve relación de la persecución que hubo estos años contra la Iglesia de Japón y los ministros de ella*, Morejón comenta, sobre este episodio, “todo falso y florear”, palabras citadas por SCHILLING y LEJARZA, en notas 7 y 1 de su estudio preliminar sobre la obra de Ávila, pp. 393-394.

un testigo presencial de los hechos narrados y consagra la visión literaria de un momento histórico tan decisivo y velado como es la restauración imperial japonesa. Dicha simulación que fácilmente podrá confundirse con una escena de cualquier libro de caballerías, se aparta de lo que ha sido, no la verdad o la mentira, sino la historia al uso aceptada³¹. Además, al incorporar este episodio pintoresco, el autor logra desplazar el centro de interés de unos contenidos historiográficos a un texto de materia legendaria y apócrifa, de manera que muestra una interpretación intrahistórica del acontecimiento³². Explica no tanto lo que sucedió, sino más bien cómo ocurrió, desentrañando así el carácter humano del Nobunaga como un ser reflexivo e inteligente.

Otra proyección novelesca se halla en la representación de Toyotomi Hideyoshi, segundo restaurador importante del imperio nipón en historia. De nuevo, Ávila enriquece la caracterización del personaje mediante algunas anécdotas entretenidas y diálogos no menos originales. Al relatar cómo Hideyoshi se apoderó del trono del imperio japonés tras la trágica muerte de Nobunaga, el autor agrega una secreta conversación que el ambicioso caballero tuvo con Gohonjô, hijo del fallecido emperador y, por lo tanto, el sucesor legítimo al reino. Bajo el aspecto de un doctrinal de príncipes a modo del *Conde Lucanor*, tiene como eje la conversación en la que Hideyoshi hábilmente dejó entender a Gohonjô su precaria situación política, de modo que éste le cedió “el reino, mando y señoría”, “considerando su poca edad, la mucha variación de voluntad de aquellas gentes, las muchas revueltas pasadas y las que esperaban habría y otras cosas muchas que dejaba a su entendimiento” (37, p. 420). Mediante esta táctica de “persuasión” de medios psicológicos de Hideyoshi, Ávila logra trazar al personaje como un gran príncipe maquiavélico, sin ensombrecerlo con matices morales de tipo casuístico. Es decir, para ilustrar la moral política de su personaje, la capacidad explicativa del autor logra transformar, con clarividencia, una

³¹ La sucesión al trono y el restablecimiento del imperio nipón fueron en realidad otra historia bien distinta. Véanse CABEZAS, pp. 137-191; JOHN WHITNEY HALL, *Government and local power in Japan (500-1700)*, Princeton University Press, Princeton, 1966, pp. 271-282; JEROEN P. LAMERS, *Japonius Tyrannus*, Hotei Publishing, Leiden, pp. 25-28. Véase también ELISON, pp. 55-85.

³² Ávila se asemeja a Guevara, quien, según MÁRQUEZ VILLANUEVA en “Crítica guevariana”, es “capaz de legarnos no ya la crónica ‘objetivamente articulada’ al alcance de cualquier ingenio dispuesto a tomarse ese trabajo, sino el sentir y la textura humana de la historia a la manera de un precoz *Episodio nacional*” (p. 343).

intriga del poder político en una nocturna charla de procedencia más bien literaria.

Dicha imagen de Hideyoshi –nombrado aquí como Taikô-Sama– comunica una percepción original y refrescante, por no decir revolucionaria, ya que la mayoría de los textos de la época suele presentar al monarca japonés como un tirano bárbaro cruel. A pesar de su sangrienta campaña contra los cristianos, el emperador japonés aparece aquí inocente y exento de la culpa porque ignora el verdadero suceso. En cambio, la causa auténtica de todo lo sucedido ha sido la codicia de algunos interesados “gobernadores del reino” que, para apropiarse del “gran tesoro” del galeón San Felipe, impidieron que el Rey fuese visitado e informado de los españoles y, además, distorsionaron la verdad, presentando a éstos como “quebrantadores de las leyes de Japón” (37, p. 522), a fin de que Hideyoshi se indignara y que mandara luego “prender y matar [a] los Padres todos” (37, pp. 523-524)³³. De esta manera, Ávila no sólo presenta la primera persecución japonesa a los cristianos como consecuencia de la codicia de algunos gobernadores, sino que la exime de las implicaciones religiosa y política que se le suelen atribuir³⁴.

Además, frente a la opinión establecida del emperador japonés, el autor exculpa a Hideyoshi de cualquier perversidad, y ensalza su gobierno, al describir el reino de éste como el más seguro y tranquilo que la historia de Japón jamás ha tenido³⁵. Ofrece una versión de Hideyoshi como defensor

³³ Al referir al suceso, GASPAR DE SAN AGUSTÍN también comparte observaciones semejantes en su *Conquistas de las Islas Filipinas (1565-1615)*, ed. Manuel Merino, CSIC, Madrid, 1975, pp. 671-676.

³⁴ En una carta dirigida al P. General de la Compañía de Jesús Claudio de Aquaviva en Roma en 1589, Gregorio de Céspedes explica la razón de la persecución de Hideyoshi en las siguientes palabras: “sabiendo que nuestra Santa ley se va mucho aumentando en Japon, y que enseñaua que no deue ser adorado de los hombres sino vn solo dios verdadero criador y Señor del mundo no quiso sufrir en Japon quien contradixiese sus diabolicos intentos y por eso nos mando [Hideyoshi] desterrar a todos de Japon” (PARK, p. 176). Quedan así reveladas las implicaciones políticas que conlleva el cristianismo en Japón. Boxer acierta en observar que la persecución de Hideyoshi a los cristianos exacerba aún más las existentes rivalidades entre los frailes mendicantes y los jesuitas sobre el monopolio misionero de China y Japón, ya que provocó mutuas acusaciones severas. Véase BOXER, pp. 157-173.

³⁵ El autor afirma: “Nunca este reino gozó de la tranquilidad que hubo en tiempo de este Rey, como todos dicen y yo vi parte de ello” (37, p. 422).

de los castellanos³⁶ y aún como un gran rey justiciero, sancionado, nada menos, por la divina providencia:

nuestro Señor, que tiene en la mano los corazones de los reyes, le dio a éste... un corazón tan noble, tan real y valeroso que fue extremo... Era, con ser valeroso y esforzado, de grande ingenio y saber y a lo que él decía o hacía, nadie ponía ni hallaba tacha. Algunos le imputaron de cruel, y no lo era, sino justiciero (37, p. 421).

Una lectura atenta de estas palabras de Ávila revela que el rey japonés goza de las virtudes más estimadas y más aconsejables a juicio de los “espejos de príncipes”: es profundamente justo, ha recibido de Dios la ley que ha de guardar y se preocupa de que la justicia se imparta de forma rigurosa en sus dominios, sin discriminar a los extranjeros; es un sabio profundamente noble, inteligente, esforzado y de comportamiento edificante. En fin, es “un milagro y maravilla nunca visto que Dios envió a Japón” (37, p. 421). Respaldo en su experiencia personal en el Japón, lo cual le otorga una especial credencial de autoridad, Ávila desvela cualidades de Hideyoshi que han tergiversado la distancia geográfica y el fervor evangelizador. Ofrece a sus lectores un paradigma del príncipe perfecto como Hideyoshi, cuyo mérito y valor son iguales y aún mayores que los de muchos príncipes europeos cristianos.

Una de las partes más entretenidas de la obra de Ávila es quizá la observación de la cultura japonesa, vista por el lado prosaico y humorístico. Toda la obra está colmada de expresiones graciosas como “un niño de cuatro años quita las espinas de una sardina con [los palillos]”, “el vino es de arroz y es muy saludable y engorda” (37, p. 44), “no alabo las comidas de Japón por buenas, porque no lo son aunque más doradas vengan” (37, p. 43), etc. Además, apropiándose de una narración formulada por contrastes,

³⁶ ÁVILA comenta: “dejando aparte el haber martirizado los Padres y tomado aquella hacienda, no nos hizo nunca mal; antes nos defendía de todos y no consentía que nadie nos agraviase, y sobre todo hizo grandes castigos en japonés” (38, p. 109).

la cual recuerda el catálogo del jesuita lisbonense Fróis (1585)³⁷, Ávila presenta el reino del Japón como un mundo al revés que provoca la risa:

en todo son nuestros opuestos y sus costumbres al revés de las nuestras hasta en las cortesías. Porque nosotros tenemos por descortesía sentarnos, estando en pie la persona de calidad o huésped, y ellos, por cortesía, se sientan; usamos descubrirnos la cabeza, y ellos se descubren los pies y se descalzan... nosotros, cuando nos queremos acordar de una cosa, solemos darnos una palmada en la frente, y ellos se la dan atrás abajo de las caderas... nosotros subimos a caballo por el lado izquierdo, y ellos por el derecho; gobernamos el caballo con una mano, y ellos con dos (37, p. 20).

Dicha descripción de las costumbres niponas atiende acertadamente a la mucha curiosidad de los lectores por conocer la novedad y variedad humana de la época. Por medio de esta comparación sistemática de aspectos prosaicos y cotidianos, Ávila retrata una imagen entretenida del Japón como el mundo al revés, que no es mejor ni peor, sino simplemente opuesto a la Europa de su tiempo.

Sin embargo, no todas las costumbres japonesas son contrarias a las españolas. Al hablar de la costumbre japonesa de regalar, el autor se muestra comprensible y observa que “si nosotros decimos que *dádivas quebrantan peñas*, ellos lo confirman. No se puede visitar ningún hombre principal, a lo menos la primera vez y cuando para algo le han de menester, sin le llevar *miyage* [presente] sea de lo que fuere”. Compara esta costumbre japonesa con la española y encuentra, de hecho, similitud ideológica, subrayando, con un humor proverbial, la importancia de este uso social en Japón porque “siempre la candela ha de ir delante” (37, p. 35). Esta interpretación de Ávila anticipa el aprecio y la comprensión que poco después mostrará el jesuita portugués João Rodrigues en su estudio exhaustivo en

³⁷ Algunos ejemplos curiosos que Fróis ofrece en la lista que comprende la esencia de la vida japonesa: “Entre nós a gente lava o corpo em suas casas muito escondido; em Japão homes, mulheres e bonzos em banhos públicos ou à noite em suas portas”, “A gente na Europa se deleita com peixe assado e cosido; os Japões folgam muito mais de o comer cru”, “Entre nós se tem por pecado gravíssimo matar-se um a si mesmo; os Japões, na guerra, quando não podem mais, cortar a barriga é grã valentia”; ejemplos citados en Armando Martins Janeira, “Um clássico português por descobrir: Luís Fróis”, *Colóquio. Letras*, 36 (1977), 29. Véase también MICHAEL COOPER, reseña de *Européens & Japonais: Traité sur les contradictions & différences de moeurs, écrit par le R.P. Luís Fróis, au Japon, l’an 1585*, trad. Xavier de Castro, *Monumenta Nipponica*, 54 (1999), 289.

torno a esta costumbre nipona³⁸. También resulta interesante cuando se compara con la dura crítica del misionero franciscano Pedro Bautista³⁹ sobre dicho *lujo asiático*. En una carta al gobernador de Filipinas Gómez Pérez de Dasmariñas, el fraile descalzo —embajador de dicho gobernador español ante el emperador japonés Hideyoshi en 1593— comenta que “esta costumbre de dar es muy vsada en Japón quando uisitan [a] alguna persona honrada, y si no les lleuan buen presente, hazen cuenta que no les tienen en nada”⁴⁰. Según Bautista, para cualquier negocio con los japoneses, es necesario ir con “larga bolsa para gastar, y muchos presentes que dar”⁴¹. Por eso, sugiere para la próxima embajada que el rey de España escriba una “carta muy autorizada, con letras de oro o iluminadas”, metida en “vna caja de vidrio”⁴² dentro de “otra muy curiosa”⁴³, porque el rey japonés “es muy amigo destas cosas esteriore, que muestran magestad, como él no tiene nada de interior y por estas cosas grandes entiende la autoridad de quien las tiene o ymbía” (*id.*). Desde una perspectiva cargada de un fuerte enjuiciamiento moralizante, Bautista presenta a los japoneses como gente frívola, insustancial, codiciosa y ostentosa que no tiene espíritu ni sabe “conocer la virtud”⁴⁴ porque sólo se fijan en la apariencia, por la cual juzgan las cosas. A diferencia del misionero franciscano, Ávila se revela como un observador más imparcial y hombre experimentado en los negocios del mundo. Él anota esta peculiaridad de la costumbre japonesa sin censurarla y con un sentido de humor poco convencional.

El Japón de Ávila es un mundo laborioso y mercantil, cuyas costumbres son contrarias a las españolas. Contra los discursos al uso, el autor emeritense se aparta del celo evangelizador en su relato del Japón, ya que tiene la honradez de razonar cumplidamente en su obra. No estamos ante una civilización enemiga de la europea cristiana, sino más bien un mundo martirizado por luchas de unos señores feudales ambiciosos. Aún así, retrata a los grandes príncipes Nobunaga e Hideyoshi como dos soberanos

³⁸ Comenta, con perspicacia, que en el Japón el regalo representa una muestra simbólica del amor, la amistad y la benevolencia (*João Rodrigues's Account of Sixteenth-Century Japan*, p. 204).

³⁹ Fue martirizado en 1597, junto con otros veinticinco religiosos descalzos.

⁴⁰ “Cartas y relaciones del Japón”, *AIA*, 4 (1915), 412.

⁴¹ *Ibid.*, p. 413.

⁴² Las cajas de vidrio deberían ser objetos de obsequio lujoso, ya que Felipe II había incluido también “una caja de vidrios de Venecia” en el inventario de los presentes para Wanli, el emperador de China, en 1580.

⁴³ *Ibid.*, pp. 413-314.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 414.

meritorios. En especial, quitando importancia a la persecución a los cristianos, encumbra al personaje de Hideyoshi como un rey justiciero y bendecido con el favor del cielo. No hay aquí enjuiciamiento moral de tipo cristiano, sino que toda su proyección del Japón queda envuelta en un marco de actuación plenamente humano, con sus grandezas y sus flaquezas, que contrasta, de esta manera, con la actitud hipercrítica, ortodoxa y denostadora que caracteriza a textos como “Triunfo de la fe en los reinos del Japón” o las misivas misioneras. Si bien sigue presente la ambivalencia que caracteriza la percepción europea en estos tiempos hacia las civilizaciones no cristianas, el encanto de una personalidad como Bernardino de Ávila Girón hace esfumarse la frontera religiosa que ha separado civilizaciones y nos presenta aquí una particular sensibilidad hacia una cultura tan ajena a la española de los siglos XVI y XVII como es la japonesa.

CARMEN Y. HSU

Universität Bielefeld

SHAKESPEARE Y LA DOMA DEL “GUSTO”
EN *EL EXAMEN DE MARIDOS* DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN¹

*A Rosa Navarro Durán,
por la sabiduría y los años de trabajo
con que ha conseguido que
“el olvido deje de ser una patria vigilada”.*

UNA DEBATIDA MODERNIDAD DRAMÁTICA

¿Quién se atrevería a cuestionarse la modernidad de William Shakespeare? Nadie, ya que todos sabemos que su teatro fue nuevo porque representó la creencia en la capacidad humana para vivir y sobrevivir; porque con Shakespeare, por primera vez en la historia del teatro, el desarrollo del carácter, el fortalecimiento y la destrucción de la voluntad humana encuentran espacio escénico, al mismo tiempo que fundamentan el drama moderno porque exigen una nueva arquitectura dramática y una nueva manera de entender el teatro. Shakespeare consiguió dramatizar el carácter y la personalidad; convertirnos en herederos de Falstaff y de Hamlet; de todas las personas que viven en su teatro encarnando *los colores del espíritu*².

También todos sabemos por qué el teatro de Lope de Vega fue nuevo en su tiempo, y tampoco se le escapa ya a nadie que si la España del Fénix no hubiera entrado en los umbrales de su decadencia, toda la obra de Lope hubiera sido traducida, conocida y representada por todo el mundo. Lope y Shakespeare eran universos alternativos, y como tan claramente plantea Jonathan Bate, si España hubiese triunfado sobre Inglaterra, “Lope habría triunfado entonces sobre Shakespeare”:

la apoteosis de Shakespeare fue y no fue una cuestión de contingencia histórica. Fue una contingencia porque resultó ser Shakespeare y no

¹ Este ensayo se inscribe dentro del proyecto de investigación BFF 2002-04092-C04-03, “Géneros dramáticos en la comedia española. Juan Ruiz de Alarcón”, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia dentro del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

² Remito a HAROLD BLOOM, *Shakespeare. La invención de lo humano*, 2ª ed., Anagrama, Barcelona, 2002, pp. 23-40 y 827-849.

Lope. Pero fue una necesidad porque el elegido tenía que ser un tipo de genio en particular y solo podía haber sido Lope o Shakespeare³.

Sin embargo, ¿por qué se ha cuestionado la modernidad del teatro de Juan Ruiz de Alarcón, cuya novedad radica, precisamente, en participar de las directrices dramáticas de ambos genios, y haber conseguido un modo original de entender la Comedia en esa primera mitad del siglo XVII? ¿Por qué, más acá de la genialidad, se duda de lo novedoso de un arte dramático centrado en el tratamiento psicológico de los personajes, en “los verdaderos problemas de la conducta”⁴, que causó admiración y fue ejemplo para un Corneille que dijo de la comedia de caracteres alarconiana: “no he visto en su lengua cosa que más me agrade”?⁵ Precisamente, los argumentos de la modernidad de Alarcón tienen su origen en que Corneille “parafraseara” *La verdad sospechosa* en *Le Menteur*, puesto que se consideró que el dramaturgo francés supo apreciar en Alarcón:

su original contribución al teatro de la época [que] lo hizo acreedor al título de “moderno” entre los coetáneos, y la de creador de la comedia de caracteres⁶.

Según María Zambrano, la Historia empieza “allí donde acaban todas las confusiones, todas las disputas”⁷, y así ocurre también con la Historia de la Literatura. Somos excepcionales testigos de ello con la probada autoría de Alfonso de Valdés y su *Lazarillo de Tormes*, pero buen ejemplo nos lo brinda también la modernidad dramática de Alarcón. Fue

³ JONATHAN BATE, *El genio de Shakespeare*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 421. Véanse, asimismo, pp. 417-420.

⁴ Son palabras de MILLARES CARLO, en su Prólogo a Ruiz de Alarcón, *La prueba de las promesas / El examen de maridos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1960, p. xiii.

⁵ PIERRE CORNEILLE, “Examen de *El Mentiroso*”, recogido en “Juicios y observaciones sobre las comedias [de Ruiz de Alarcón]”, en *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Colección hecha e ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1852, p. 531a.

⁶ MARÍA DEL CARMEN MILLÁN, “Panorama de la literatura mexicana”, en Aurora Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez, *Diccionario de escritores mexicanos*, UNAM, México, 1967, pp. 343-344.

⁷ MARÍA ZAMBRANO, *Pensamiento y poesía en la vida española*, 3ª ed., Endymion, Madrid, 1996, p. 13.

proclamada por vez primera desde las páginas introductorias que Hartzenbush escribió para la edición de su teatro:

Alarcón... más original y más nuevo; superior en luces a muchos, en gusto, corrección y filosofía a todos... Alarcón cultivó un género que no era el de Lope: no comparemos cosas desemejantes; conservemos a Lope su templo donde reciba adoraciones del mundo entre Shakespeare, Schiller y Goethe, Moreto, Calderón y Tirso de Molina; pero en el templo de Menandro y Terencio, precediendo a Corneille y anunciando a Molière, coloquemos el ara de Alarcón⁸.

Con posterioridad, fue el entusiasmo de Alfonso Reyes —tan entregado siempre en sus trabajos dedicados al dramaturgo— el que más difundió dicha modernidad:

Alarcón es el más moderno entre los dramáticos del Siglo de Oro... Alarcón se apartaba... de las normas que Lope había impuesto al teatro de su tiempo. Donde todos eran improvisadores, él era lento, paciente, de mucha conciencia artística; donde todos salían del paso a fuerza de ingenio y aun dejando todo a medio hacer, Alarcón procuraba ceñirse a las necesidades internas de su asunto, y no daba paz a la mano hasta lograr esa tersura maravillosa que hace de sus versos... un ejemplo de perfección... Un claro sentimiento de la dignidad humana parece ser su último fondo⁹.

A partir de entonces, lo cierto es que los estudiosos de esta orilla del Atlántico en la que nos encontramos ahora han acatado dicha modernidad como característica incuestionable, incluso como el punto de partida para cualquier investigación sobre nuestro poeta dramático. Sólo hay que leer los imprescindibles y valiosísimos comentarios que Margarita Peña hace al respecto en su *Bibliografía alarconiana*¹⁰.

Los estudiosos españoles, contrariamente, han sido reacios a aceptar esa novedad en la dramaturgia de Ruiz de Alarcón y, en muchas ocasiones, incluso el vuelo ha sido corto a la hora de comprobarla. Como consecuencia, aún hoy contamos entre nuestras historias del teatro con

⁸ *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón* [Hartzenbusch], pp. xxv-xxvi.

⁹ JUAN RUIZ DE ALARCÓN, *Obras completas*, ed., pról. y notas de Agustín Millares Carlo, introd. de Alfonso Reyes, F.C.E., México, 1996, t. 1, p. 14.

¹⁰ MARGARITA PEÑA, *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Juan Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica. Una bibliografía alarconiana*, Instituto Guerrerense de Cultura, México, 1992, pp. 39-145 y 315-386.

capítulos dedicados a Alarcón en los que se propaga, con infundada e inexplicable confianza, cierta esquividad hacia la obra y el ingenio de un dramaturgo que concibió, como ya demostré en otra ocasión¹¹, una *variante* cómica del arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. De él se dice:

dramaturgo mejicano, afincado en España... Satírico contumaz de la sociedad que lo rodea, a quien dedica una veintena de comedias, difíciles y antipáticas. Cuando consiguió ser funcionario, se olvidó del teatro. *El tejedor de Segovia...*, *La verdad sospechosa...*, como la mayoría de sus textos, comienzan de forma casi chispeante, pero van derivando en sombríos dramas¹².

En otras ocasiones, su teatro queda enmarcado por la habitual y difundida catalogación (establecida por Castro Leal)¹³ de sus comedias, y por la ya tradicional evaluación que la crítica española ha venido haciendo de su arte dramático –“es uno más de los dramaturgos seguidores de la fórmula de Lope”, “monotonía y lisura estética del teatro de Ruiz de Alarcón”¹⁴. A su vez, se viene a sumar, con una sintomática y contumaz seguridad, la controvertida apropiación nacional que el arte de Alarcón ha soportando más como un lastre que no como generoso debate, sin tener en cuenta que la mexicanidad alarconiana fue un *falso problema* que Antonio Alatorre zanjó magistralmente con un contundente artículo en el que concluyó lo siguiente:

Nos encontramos, pues, no frente a un problema, sino frente a un *seudoproblema*. Lo que interesa en Alarcón no es tanto su calidad de mexicano –¿real?, ¿discutible?, ¿inexistente?–, sino sus valores intrínsecos como dramaturgo. ¿Qué importancia tiene que se le estudie en las historias de la literatura española al mismo tiempo que en las de la literatura mexicana? ¡Tanto mejor, si esos estudios nos

¹¹ Véase LOLA JOSA, “La «extrañeza» del teatro de Juan Ruiz de Alarcón: una cuestión cervantina”, en C. REVERTE BERNAL y M. DE LOS REYES PEÑA (eds.), *II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, Universidad, Cádiz, 1998, pp. 153-167.

¹² CÉSAR OLIVA y FRANCISCO TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 212.

¹³ ANTONIO CASTRO LEAL, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, Cuadernos Americanos, México, 1943, pp. 73-191.

¹⁴ IGNACIO ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 281 y 284.

iluminan los valores de un gran escritor! La biografía es un mero accidente¹⁵.

Tengamos en cuenta que el debate sobre la mexicanidad alarconiana, abierto, precisamente, por el propio Hartsenbush, ha hecho escribir lamentables páginas en las que se entremezclan las negativas a considerarlo como dramaturgo del Siglo de Oro español con insultos impropios de la crítica literaria. Mal que nos pese, estamos haciendo memoria de lo que escribió José Bergamín en relación a nuestro dramaturgo. Empieza con la consideración de que su “modernidad” no es, sino, “descenso temeroso de la prudencia”, y termina refiriendo lo que sigue:

El teatro, tan justamente vituperado por sus contemporáneos, del intruso Ruiz de Alarcón, se nos ofrece ya tocado... Por falta de imaginación suicidaba al teatro lopista, aquel orangutanescos afán sedicente moralizador que le inoculaba su falsificador mejicano... El intruso Ruiz de Alarcón se hizo como el mono de imitación del teatro lopista: el horroroso mono, y así lo vieron en su siglo tan justamente: como deformador y deforme: desformado, desfigurado¹⁶.

¹⁵ ANTONIO ALATORRE, “Para la historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón”, en JAMES A. PARR (ed.), *Critical essays on the life and work of Juan Ruiz de Alarcón*, Dos Continentes, Madrid, 1972, p. 39.

¹⁶ JOSÉ BERGAMÍN, *Mangas y capirotes. España en su laberinto teatral del siglo XVII*, Plutarco, Madrid, 1933, pp. 197-204. Hemos evitado transcribir pasajes mucho más inclementes. Pero atendamos ahora a otro tipo de afirmaciones que, junto a las que acabamos de ofrecer, nos ayudarán a terminar de calibrar entre qué criterios ha tenido que naufragar el teatro de Ruiz de Alarcón, ya que no sólo ha tenido que sufrir el rechazo de ser estudiado en España por considerarlo mejicano, sino que desde México en algún que otro estudio también se le han negado páginas por *nacionalizarlo* español. Valga como ejemplo ANDERSON IMBERT quien, tras dedicarle dos páginas en su *Historia de la literatura hispanoamericana* declara: “Más espacio deberíamos darle a Alarcón, pero después de todo su teatro pertenece a España” (F.C.E., México, 1954, p. 97); o el caso de Ralph E. Warner en su reseña a la *Antología de la literatura mexicana* de CARLOS CASTILLO, ya que su crítica a las páginas dedicadas al dramaturgo en esa antología gira en torno a la consideración de que son mero pretexto para “inflar” el volumen: “Alarcón is mexican, by birth and differs from his spanish contemporaries, yet no amount of rationalization can make his work a part of mexican literature even to the extent that the writings of the spanish-born «conquistadores» can be considered”, *Hispanic Review*, 13 (1945), p. 363.

Todos estos desaires Willard F. King lo justificó por la “desviación” que seguían sus comedias de la “ruta espiritual marcada para siempre por el teatro de Lope”, un teatro –dice– esencialmente épico-lírico. Cualidad que podría explicar –prosigue– “que a los críticos enamorados de Lope... les cueste trabajo entender a fondo el teatro de Alarcón; les parece monótono y superficial, y sus moralizaciones les resultan... burguesas”¹⁷. En la reciente historia del teatro español dirigida por Javier Huerta Calvo¹⁸, en cambio, ya cobra relieve la importancia de ese vislumbre que apuntó, justamente, King del Alarcón *reformista* y que, hace unos años, yo tuve la oportunidad de estudiar ampliamente en mi ensayo sobre el dramaturgo¹⁹.

Pero a propósito de esa *oficialidad* dramática de la comedia de Lope, podríamos decir lo que Genette, que “el humor oficial es una contradicción en sus términos”²⁰. Por ello, cuando mejor se comprenden las sugerencias que nos hablan de un Alarcón moderno –como las de Rosario Castellanos en su magnífico trabajo²¹– es al estudiar el modo con que el dramaturgo recrea sus obras en personajes, escenas e ideas de maestros admirados; es decir, al estudiar las intertextualidades que animan sus obras, como un juego “lúcido y lúdico”, “intelectual y de divertimento” que conforma, en sí, el verdadero “humor”²². Esta porosidad entre anteriores obras y la suya, el superponerles una función nueva sin recurrir a las parodias dramáticas²³, es el camino que Alarcón

¹⁷ WILLARD F. KING, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, El Colegio de México, México, 1989, p. 227.

¹⁸ JAVIER HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid, 2003.

¹⁹ LOLA JOSA, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Reichenberger, Kassel, 2002. Sin embargo, nada se menciona de mi trabajo en el capítulo dedicado a Ruiz de Alarcón en dicha historia del teatro español, *op. cit.*, t. 1, pp. 961-987.

²⁰ GÉRARD GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 497.

²¹ Remitimos a uno de los estudios más precisos dedicados al respecto, el de ROSARIO CASTELLANOS, “Juan Ruiz de Alarcón: Una mentalidad moderna”, *Anuario de Letras*, 8 (1970), pp. 147-172. Castellanos, en este trabajo, parte de seis comedias alarconianas, muy bien escogidas –*La verdad sospechosa*, *El examen de maridos*, *Las paredes oyen*, *Mudarse por mejorarse*, *Los pechos privilegiados* y *El tejedor de Segovia*–, para defender, en este caso, vislumbres del nuevo siglo (el XVIII) en la tendencia que sigue Alarcón a sostener el equilibrio entre libertad personal y cumplimiento del orden social.

²² GENETTE, *op. cit.*, p. 496.

²³ *Ibid.*, pp. 176-178.

escoge para relanzar textos con los que justificar su empeño en la creación de caracteres y, en consecuencia, su apuesta por una nueva comedia. Tuve la oportunidad de demostrarlo a propósito de Séneca, Maquiavelo²⁴, Erasmo²⁵ y Cervantes²⁶. En esta ocasión es Shakespeare el que resurge tras “una de las mejores comedias de Alarcón y una de las más ingeniosas y perfectas del teatro clásico”²⁷.

EL MERCADER DE VENECIA Y EL EXAMEN DE MARIDOS

Fuentes

En la Biblioteca de Catalunya encontré una libreta autógrafa de Josep Franquesa i Gomis, poeta y profesor de la Universidad de Barcelona, que los bibliotecarios habían catalogado bajo el título “Apuntes sobre el teatro de Lope de Vega, Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza”²⁸. Efectivamente, se trata de los apuntes que el profesor se preparaba para impartir sus clases. En las hojas dedicadas a Ruiz de Alarcón (poeta por el que trascienden admiración esas anotaciones) apunta como feliz peculiaridad en la creación alarconiana que *El examen de maridos* nos brinde, dice, “escenas casi idénticas” a *El mercader de Venecia*²⁹. No comenta nada más. Sin duda sus palabras se convirtieron para mí en toda una invitación, puesto que, por más que había leído estudios sobre Ruiz de Alarcón, en ninguno de ellos, y a propósito de la magnífica comedia de caracteres en cuestión, asomaba la más mínima insinuación sobre ese paralelismo entre ambas obras maestras. Sin embargo, Josep Franquesa supo apreciarlo: *El examen de maridos* es un

²⁴ JOSA, *El arte dramático...*, pp. 59-92.

²⁵ Cf. LOLA JOSA, “*El Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón: de antihéroe bíblico a antihéroe metateatral”, *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 8 (1998), pp. 65-77.

²⁶ Véase de LOLA JOSA, “La «extrañeza» del teatro de Juan Ruiz de Alarcón: una cuestión cervantina...”, y “*El semejante a sí mismo* de Juan Ruiz de Alarcón: un desafío cervantino”, en F. SEVILLA y C. ALVAR (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. (Madrid, 6-11 de 1998)*. T. 1: *Medieval-Siglos de Oro*, Castalia, Madrid, 2000, pp. 601-608.

²⁷ CASTRO LEAL, *op. cit.*, p. 182.

²⁸ JOSEP FRANQUESA I GOMIS, *Apuntes sobre el teatro de Lope de Vega, Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Ms. 3647 de la Biblioteca de Catalunya, siglo XIX. En la p. [9] aparece escrita a lápiz una lista de la compra, y, en el margen superior de la página, aparece la siguiente fecha escrita con el mismo lápiz: “Día 27 Mayo 1883”.

²⁹ *Ibid.*, p. [77]. La numeración la he iniciado por la primera página manuscrita.

hipertexto³⁰ de la acción que protagoniza Portia —y no sólo de la prueba de los cofres— en *El mercader de Venecia*. Lo que sucede es que esta intertextualidad no se da sólo entre escenas, sino que es mucho más profunda como comprobaremos.

A través de Shakespeare, como maestro que es del drama elisabetheano, podemos decir que se realizó el renacimiento teatral que no se llevó a cabo en Italia³¹. Y como renacentista también sabía que tenía que “ser abeja y no hormiga, libar de las flores de jardines ajenos para elaborar la miel”, ya que, como tan certeramente dice Rosa Navarro, “la imitación compuesta era —es— el único camino posible para la gran literatura”³². Por este motivo siempre encontramos en sus obras una nutrida variedad de fuentes que dejaron impresa su huella en los textos del dramaturgo. En el caso del *El mercader de Venecia* se encuentra la huella de *Il Novellino* de Masuccio di Salerno, la de *The Jew of Malta* de Marlowe, la de *Confessio Amantis* de John Gower, la de *The Three Ladies* de Robert Wilson...³³, pero la que mayor incidencia tuvo fue la de la *Gesta Romanorum*, traducida al italiano por Giovanni Fiorentino a finales del siglo XIV con el título de *Il Pecorone* y publicada en 1558 (*id.*). Además de otros capítulos de la *Gesta*³⁴, el que he encontrado que se fija con especial insistencia sobre la acción protagonizada por Portia es el LXX, el «De compunctione fidelis anime»³⁵, capítulo del que Shakespeare toma el material para componer su espléndida Portia y Bassanio. Y justamente, al leer esta fuente capital para la composición de *El mercader de Venecia* he podido comprobar cómo, la que podría considerarse, asimismo, fuente de *El examen de maridos*, no lo es en absoluto. Pero antes de ocuparnos de ello, situémonos en el tiempo.

³⁰ GENETTE, *op. cit.*, p. 14.

³¹ RICARD SALVAT, *El teatro como texto, como espectáculo*, 3ª ed., Montesinos, Barcelona, 1996, p. 128.

³² ROSA NAVARRO DURÁN, “*Lazarillo de Tormes*” y las lecturas de Alfonso de Valdés, Diputación Provincial, Cuenca, 2003, p. 8.

³³ WILLIAM SHAKESPEARE, *El mercader de Venecia. Como gustéis*, ed. y trad. del Instituto Shakespeare dirigidas por Manuel Ángel Conejero. Versión definitiva de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 37-38 (en adelante, citaré siempre por esta edición); GUILLERMO SHAKESPEARE, *Dramas*, trad. de Marcelino Menéndez Pelayo; introd. de Esteban Pujals, CSIC, Madrid, 1974, p. xxv.

³⁴ SHAKESPEARE, *El mercader...*, ed. cit., p. 37.

³⁵ He consultado el ejemplar conservado en la Universidad de Barcelona, bajo la signatura CM-952: *Gesta Romanorum*, LVGDVNI, 1540, fols. 61v-62r.

CRONOLOGÍAS

A partir de los trabajos de E. K. Chambers y A. C. Patridge³⁶, se ha podido establecer 1596 como el año en que Shakespeare escribió *El mercader de Venecia*, siendo el marco que comprende de 1594 a 1596 el margen en el que fluctúan los demás criterios de otros estudiosos. Lo que sí se sabe con certeza es que la escribió antes del 22 de julio de 1598, ya que “en esa fecha es inscrita, por James Roberts, en el *Stationers’ Register*”³⁷. Y fue el mismo James Roberts el que en 1600 publicó la que se conoce como primera edición *in Quarto*. Por algunas de las acotaciones, se supone que se hizo la impresión a partir de un manuscrito con el que se trabajaba en el teatro. En 1619, apareció la segunda edición y en 1623, otra³⁸.

En 1611, el posible traductor del *Quijote* al inglés (1620), Leonard Digges –graduado por Oxford y poeta³⁹–, viaja a España y en ella descubre la respuesta a una suposición que los ingleses se han formulado a lo largo de su historia:

si la Contrarreforma hubiese acabado con el protestantismo o la Armada Invencible hubiese vencido en 1588 o la situación de las dos potencias en el tiempo de los dos Carlos II se hubiera invertido, ¿quién se habría convertido entonces en el genio universal?⁴⁰

Digges fue quien descubrió que su “Will Shakespeare” hubiera rivalizado seriamente con Lope de Vega. A partir de entonces, el interés del teatro español en Inglaterra, y viceversa, se acrecienta, y, sobre todo, desde que Madrid decidió dar prioridad a la amistad entre las coronas de España e Inglaterra. Se llegó, incluso, a crear una junta especial para aconsejar sobre las ventajas y los inconvenientes del matrimonio entre la hermana del Rey, la infanta María, y el príncipe de Gales, concluyendo, en el mes de diciembre de 1621, que la alianza entre las dos coronas

³⁶ E. K. CHAMBERS, *William Shakespeare: A study of facts and problems*, Oxford, 1930 y A. C. PATRIDGE, *Orthography in Shakespeare and Elizabethan drama*, London, 1964. De ambos estudios parten las ediciones del Instituto Shakespeare con las que trabajo. En este caso: Shakespeare, *El mercader...* de Conejero y Talens.

³⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁸ *Ibid.*, pp. 38-39.

³⁹ ÁNGEL SÁNCHEZ, “Ré, A. G. *Essays on the Periphery of the Quijote*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1991. 124 pp.”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12 (1992), núm. 1, p. 126.

⁴⁰ BATE, *op. cit.*, p. 417.

aportaría grandes ventajas. La boda se frustró porque la infanta no estaba dispuesta a casarse –según ella– con un hereje, pero eso no impidió que Carlos, el príncipe de Gales y Buckingham, el 17 de marzo de 1623, llegaran a Madrid, siendo recibido con torneos y espectáculos⁴¹.

Y, precisamente, 1623 es el año hacia el que converge la crítica a la hora de considerar la fecha de escritura de *El examen de maridos* de Ruiz de Alarcón⁴², impresa en la *Parte segunda* de las comedias del dramaturgo (Barcelona, 1634), cuatro años después de que se firmara la paz entre ambos reinos.

COMPOSICIONES

Ruiz de Alarcón deja visibles y elocuentes huellas de lectura de *El mercader de Venecia* en *El examen de maridos*, ya no sólo en la prueba en sí de la elección de esposo, y las consecuencias y reflexiones que comporta para su también hermosa, adinerada y espléndida Inés, sino que deja huellas, a su vez, en la disposición de las escenas; en la arquitectura dramática de su comedia; en los caracteres de los candidatos, en citas casi textuales y en la recreación de las decisivas palabras con que Shakespeare despliega los momentos de mayor tensión dramática en el examen de su comedia; un examen que se prolonga más allá del amor, de la elección de maridos, para llegar a lo más hondo de un afecto fundamental: la amistad, esencial, por otra parte, en el teatro de Alarcón, hasta tal extremo que uno de los caracteres más decisivos en su dramaturgia es el del amigo, protagonista indispensable en sus dramas políticos y en sus comedias de caracteres⁴³. Por este motivo, Alarcón enfatiza en la composición de su comedia el doble valor del examen shakespeariano: el del amor y la amistad, y en ambos, Portia es la protagonista, como así lo es Inés en el suyo.

EL PLANTEAMIENTO DRAMÁTICO DE LAS PRUEBAS

El compromiso entre Antonio y Bassanio que generará una de las acciones de *El mercader de Venecia* queda planteado en la escena primera del primer acto, y así lo hace Shakespeare porque Bassanio, como digno candidato al examen de Portia, desde el comienzo, tiene que quedar retratado en la condición de su carácter, siendo merecedor de la amistad

⁴¹ JOHN H. ELLIOTT, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, 6ª ed., Crítica, Barcelona, 1991, pp. 213-214 y 216-218.

⁴² LOLA JOSA, *El arte dramático...*, pp. 298 y 300.

⁴³ Cf. *ibid.*, pp. 153-178 y 193-214.

de Antonio. Con la escena segunda del mismo acto, se da inicio a la otra acción de la comedia, protagonizada por la joven y hermosa Portia, que tomará las riendas de ambas acciones ya en el cuarto acto. En cambio, como decía, en esta segunda escena, desde su inicio, se plantea la prueba con que la heredera de Bélmont va a tener que someter su propio gusto a la hora de escoger marido. Además, en esta primera aparición escénica, Portia sale junto a su dama de compañía, Nerissa, con quien conversa sobre la herencia que le ha dejado su padre:

PORTIA

...El cerebro podrá inventar leyes contra la sangre, pero un carácter ardiente pasa por encima de una ley fría, pues la juventud es como liebre que salta las trampas que la tullida prudencia le tiende. Tanto razonar no ha de servirme para elegir marido. ¡Ay de mí, que palabra, “elegir”! No puedo elegir a quien me agrada ni rechazar a quien no quiero; así es como se doblega la voluntad de una hija que vive a la de un padre muerto...

NERISSA

Vuestro padre fue siempre virtuoso, y los hombres devotos tienen nobles aspiraciones a su muerte. Así, pues, el juego que ha inventado con los cofres de oro, plata y plomo —en el que quien elija en su intención, a un tiempo a vos elige— nunca será ganado si no por quien merezca vuestro amor⁴⁴.

En el caso de *El examen de maridos*, también la primera escena (porque sólo es una la acción que se despliega en la comedia) está dedicada a la presentación de Inés y al planteamiento de la prueba con que la marquesa va a tener que someter, asimismo, su gusto para escoger marido y cumplir, de este modo con el testamento de su padre que dice así: “Antes que te cases, mira lo que haces”⁴⁵. Y, siguiendo la huella de Shakespeare, doña Inés sale a escena por primera vez acompañada de su criada, Mencía, con quien conversa también sobre la herencia que le ha dejado su padre:

⁴⁴ SHAKESPEARE, *El mercader...*, pp. 57-58.

⁴⁵ JUAN RUIZ DE ALARCÓN, *Obras completas*, introd. de Alva V. Ebersole, Albatros Hispanofila, Valencia, 1990, t. 2, p. 371b. Citaré siempre por esta edición.

MENCIA

Ya que tan sola has quedado
 con la muerte del marqués,
 tu padre, forzoso es,
 señora, tomar estado,
 que en su casa ha sucedido,
 y una mujer principal
 parece en la corte mal
 sin padres y sin marido.

INÉS

Ni más puedo responderte,
 ni puedo más resolver
 de que a mi padre he de ser
 tan obediente en la muerte
 como en la vida lo fui,
 y con este justo intento
 aguardo su testamento
 para disponer de mí.

.....

¡Ay, querido padre!, fía
 que no exceda a lo que escribes
 mi obediencia un breve punto,
 y que aún después de difunto,
 presente a mis ojos vives

(II, 371a y 372a).

En la escena primera del acto segundo, comienza la prueba de Portia. El primer pretendiente con presencia escénica es el príncipe de Marruecos, lo que permite calibrar al lector-espectador la relevancia social que implica el matrimonio con la bella heredera de Bélmont y el eco que ha tenido la prueba de los cofres en todos los reinos. Pero al mismo tiempo, con este primer pretendiente, Portia tiene la oportunidad de manifestarse severa con el cumplimiento de las normas de la prueba de maridos y, por lo tanto, severa, asimismo, con su inclinación natural:

PRÍNCIPE DE MARRUECOS

...Os aseguro, mi señora, que mi aspecto
 hasta a los más valientes asustó. Y por mi amor os juro
 que las vírgenes más nobles de mi tierra
 lo han estimado. Tan sólo cambiaría mi color,
 noble reina, si os pudiera robar el pensamiento.

PORTIA

No puedo, al elegir, guiarme sólo
 por el tierno impulso de mis ojos
 de doncella. Además, el azar de mi sino
 no me otorga el derecho de elegir a mi antojo.
 Si mi padre no me hubiera coartado
 e impuesto con astucias el darme como esposa
 a quien me conquistase tal como os expliqué,
 tan apto seríais a mis ojos, noble príncipe,
 como cualquiera de los que hasta ahora
 me han visitado

(pp. 71-72).

Alarcón cierra, precisamente, el primer acto con idéntica escena: el conde Carlos, el primer pretendiente que dialoga largamente con Inés para poder mostrarse como enamorado y noble caballero, le declara su amor, y la dama aprovecha la ocasión para manifestar, a su vez, la severidad con que va a cumplir las normas del examen de maridos y, por lo tanto, lo estricta que se va a mostrar, también, con su propia inclinación:

CONDE

...Si os amé tan cautamente
 que a penas habéis sabido
 vos misma que os he querido,
 esa es fineza mayor,
 pues muriendo, vuestro honor
 a mi vida he preferido...

INÉS

Amar por inclinación
 es propia comodidad,
 si presa la voluntad
 del deseo se fatiga
 porque el deleite consiga
 del bien que pretende nace,
 y quien su negocio hace
 a nadie con él obliga.
 ...Cuántos más que vos me adoran,
 si menos que vos suspiran,
 pero supuesto que amarme
 no me obliga, imaginad

que cumplir mi voluntad
 es el modo de obligarme.
 El más digno ha de alcanzarme.
 ...Corta hazaña es por amor
 conquistar una mujer;
 ilustre vitoria es ser
 por méritos vencedor.
 De mí os ha de hacer, señor,
 la elección, no la ventura;
 si no os parece cordura
 el nuevo intento que veis,
 a lo menos no negaréis
 que es de honrada esta locura
 (II, 379a-380a).

Y si decíamos que la fama y la reputación social de la prueba de Portia se medía por la realza del primer pretendiente que irrumpe en escena, tenemos que decir ahora que el segundo pretendiente viene a confirmarlo. Aparece en la escena novena, y es el príncipe de Aragón. Y Guillermo de Aragón se llama, asimismo, uno de los tres primeros pretendientes que pisan el escenario donde va a celebrarse el examen de Inés (376a); examen de igual fama y reputación que el de Portia, como repiten a lo largo de toda la comedia criados y nobles alarconianos. Portavoz de todos ellos es don Juan que dice:

Siendo en tan alta ocasión
 de méritos la contienda,
 pienso que quien no pretenda,
 perderá reputación
 (II, 374b-375a).

Paralelamente, Inés, al igual que Portia, establece un riesgo en su examen para los pretendientes que no lo aprueben: Portia, que abandonen toda esperanza de volver a pretender dama alguna (p. 73); Inés, que pierdan toda esperanza “de que vuelva a consultarle” (373b).

LOS MARIDOS

La pareja de amigos que forman Bassanio y Antonio en *El mercader de Venecia* se repite entre el conde Carlos y el marqués don Fadrique en *El examen de maridos*. Y tan importante es el amor en las dos comedias como lo es la amistad. Lo decíamos anteriormente; vayamos a comprobarlo.

Bassanio pertenece a una buena familia veneciana venida a menos. Como enamorado de Portia, no puede optar a presentarse a la prueba de maridos siendo pobre como es, por lo que decide pedirle a su buen amigo Antonio 3.000 ducados para ir a Bélmont. Antonio no duda ni un momento, pero tendrá que pedir un préstamo al judío Shylock, ya que tiene todo su caudal invertido en una expedición mercantil. Shylock le pondrá unas condiciones que Antonio se compromete a cumplir. De ahí se derivarán las consecuencias que, en todo momento, mantienen la tensión del lector-espectador porque de ellas se sirve Shakespeare para jugar con el género dramático de la que termina siendo una comedia gracias a Portia.

Bassanio llega, por lo tanto, a Bélmont por los 3.000 ducados de Antonio y se somete a la prueba de los cofres. Nada más verlo, Portia se enamora de él, lo que le causa un hondo desasosiego por temor a que no escoja el cofre que guarda su retrato y que lo convertiría en su esposo. Ante ese temor, le dice Portia:

PORTIA

No os apresuréis, os lo ruego; tomaos un día o dos
antes de la elección, porque si no acertáis, vuestra compañía
he de perder. Sin prisas, os lo ruego...
Por mi parte, os retendría un mes o dos
antes que por mí apostarais, y os enseñaría
a elegir bien, aunque sería como jurar en falso,
y a eso jamás he de llegar... aun a riesgo de perderos.
...Malditos ojos tuyos
que así me embrujan, dividiéndome;
la mitad de mí es vuestra, y la otra vuestra es...
¡Oh, qué tiempos crueles
que ponen barreras entre el dueño y lo que es suyo,
de modo que, aunque vuestra, no lo soy! Y si es así,
que Fortuna, y no yo, sea quien por eso se condene
(p. 110).

Alarcón, al igual que en esta escena segunda del acto tercero, a la mitad de su acto segundo, le hace confesar a Inés su amor al marqués:

INÉS

Tales los méritos son
que alegáis vos y yo veo
que, si como ya deseo

y espero, la relación
 verifica la probanza
 que rigurosa he de hacer,
 desde aquí os doy de vencer
 seguridad, no esperanza,
 porque inclinada me siento,
 si os digo verdad, Marqués,
 a vuestra persona
 (II, 385a).

Bassanio le contesta a Portia:

Dejadme
 probar mi suerte, porque seguir así ya es un tormento.
 ...¡Oh, dulce tormento, que pone en boca del verdugo
 respuestas que me salvarán!
 Dejad que afronte mi destino, conducidme a los cofres.

PORTIA

¡Adelante, pues! Que uno de ellos me encierra
 y habéis de encontrarme si en verdad me amáis
 (p. 111)

El Marqués le contesta a Inés:

¿De una vista, niño ciego,
 dejas un alma rendida?,
 ¿de una flecha, tanta herida?
 y ¿de un rayo, tanto fuego?
 ¡Loco estoy! ¡Ni resistir
 ni desistir puedo ya,
 todo mi remedio está
 sólo en vencer o morir!...
 Si vos estáis de mi parte,
 ni temo en la guerra a Marte
 ni en la paz al dios de amor...

INÉS

Pues bien es que comencéis
 a vencer; yo, a examinar
 (II, 385b y 386a).

Por su parte, el Marqués está decidido a abandonar el examen al enterarse de que su “amigo el mayor” (II, 386a), el Conde, se presenta también. Los dos galanes llegan a un acuerdo:

competir, sin ofender
 las leyes de la amistad
 (II, 386b).

El Marqués pone a disposición del Conde la pertinencia de su candidatura, como Bassanio pone a disposición de Antonio la posibilidad de presentarse a la prueba de Portia. También todos sabemos que Bassanio escoge el cofre correcto, el de plomo, aquel cuyo lema reza: “Quienquiera que me elija debe arriesgarse a dar cuanto posea” (p. 94). Bassanio, sabedor de lo que es la pobreza y la vanidad de la corte y del mundo, se inclina hacia el plomo porque le mueve más su sencillez que su elocuencia (p. 114), dice. Pero todo lo que representa Bassanio para Portia, con una genialidad incuestionable Alarcón lo reparte entre el Conde y el Marqués, sin romper el paralelismo que a ambos les une con Bassanio y Antonio. Al contrario, precisamente por esa amistad, Alarcón potencia la distribución del valor simbólico del plomo entre el conde Carlos y el marqués Fadrique. ¿Por qué? Porque el conde Carlos es el verdadero ganador del examen de maridos de Inés y por ello, precisamente, por ser el mejor de entre todos los galanes por sus cualidades morales, sabe “arriesgar a dar cuanto posee”, como reza el lema del cofre de plomo que elige Bassanio. Por este motivo ofrece su triunfo a su amigo el marqués don Fadrique, porque sabe que, por inclinación, es a quien quiere Inés. Luego volveremos a incidir sobre esta decisión última del Conde. Pero valga decir ahora que, por ser el ganador del examen, por eso mismo Alarcón le hace pronunciar semejantes palabras a las que Bassanio pronuncia antes del examen; semejantes palabras porque idéntica reflexión hacen estos dos representantes del plomo:

BASSANIO

Las cosas nunca son lo que aparentan.
 Siempre engaña al mundo su ornamento.
 ¿Qué hay en una corte, por muy impura y corrompida,
 que, disfrazada con los encantos de la voz,
 no pueda ocultar lo vil de su apariencia? (p. 113).

Y el Conde:

MARQUÉS

Ya con tan alta ocasión
 Imagino en los galanes
 de la corte mil mudanzas
 de costumbres y de trajes

CONDE

La fingida hipocresía,
 la industria, el cuidado, el arte,
 a la verdad vencerán:
 más valdrá, quien más engañe
 (II, 374a).

Pero el Marqués también es representante del plomo y, por lo tanto, comparte con Bassanio algo más que ser el futuro esposo de la dama: el ser pobre y, por eso mismo, se compara con el metal, sacando a colación el oro y la plata. Y lo hace como reproche a Blanca, dama a la que pretendió en un pasado y que ahora se siente despechada y celosa por la participación del Marqués en el examen; de ese modo, el Marqués nos sitúa de pleno delante de los cofres de Portia al convertir, precisamente con su reproche, a la dama tracista en los perdedores pretendientes de Portia que escogieron el cofre de oro y de plata: Blanca, por su nombre, queda equiparada a la plata, es decir, a la necedad —el cofre de plata albergaba la cabeza de un necio (p. 101)— por no haber sabido valorar al que será ganador del examen de Inés; por su hermosura, queda equiparada al oro (II, 377b), y, al mismo tiempo, a la muerte, a lo percedero —el cofre de oro escondía una calavera (p. 96)—, como su belleza y su amor (II, 377b), y él, el Marqués, por ser pobre cuando pretendía a Blanca, se compara con el cobre, modesto, humilde que, sin embargo, conseguirá sobreponerse al valor del oro y la plata. Como hace Bassanio; como hace él mismo sobre el resto de cortesanos pretendientes a maridos.

Finalmente, sólo nos resta exponer una intertextualidad tan decisiva como las referidas hasta ahora, pero, en esta ocasión, determinante para la arquitectura dramática: *El mercader de Venecia* se resuelve en su género por el maravilloso juicio que hace Portia, disfrazada del letrado Baltasar, y en el que con la brillantísima e inolvidable defensa a Antonio vence y condena la avaricia y el odio de Shylock desde la argumentación de la clemencia y la piedad, pero, sobre todo, por la inteligencia única de un personaje femenino cuyo carácter no presenta fisuras a lo largo de toda la comedia. Alarcón, por su condición de letrado, siente especial

predilección por la argumentación⁴⁶, sin duda le debió gustar este tipo de desenlace cómico, por eso hace que los dos amigos, el Conde y el Marqués, se examinen en un debate final en el que el marqués don Fadrique tendrá que convencer de que lo mejor que puede hacer Inés es seguir el resultado objetivo del examen, mientras que, por su parte, el conde Carlos ha de defender la inclinación y convencerla de ello. Qué duda cabe que las siguientes palabras de Willard F. King cobran una significación especial en este momento:

Alarcón había concluido la larga serie de cursos requeridos para los abogados... Pero viéndolo bien, fue en más de un sentido una preparación peculiarmente adecuada para el futuro autor teatral. Muchos siglos antes de los tiempos de Alarcón, un breve tratado griego sobre la estructura de la comedia en contraste con la de la tragedia (el *Tractatus Coislinianus*) había definido el género comedia como una forma de proceso judicial en que se van presentando alegatos en pro y en contra de una tesis o de un personaje, hasta que el peso de las sucesivas pruebas jurídicas destruye la falsa opinión y establece la inocencia o la culpa, la verdad o la falsedad⁴⁷.

Por esta razón, la prueba se convierte en uno de los diseños análogos en las comedias de Ruiz de Alarcón tal y como analizó Rosa Navarro⁴⁸, pero en este caso, además, es fiel reflejo de la estructuración dramática que Shakespeare da a su comedia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A propósito de la dialéctica pensamiento-acción que caracteriza a los protagonistas del teatro de Juan Ruiz de Alarcón, entendiéndolo por ello, como ya demostré, “la crisis del descubrimiento de lo que se es, se piensa y se siente ante el modo con que se debe realizar esa interioridad en sociedad”⁴⁹, el dramaturgo español se sirve de la dama principal de *El desdichado en fingir*—el título, por sí mismo, anuncia lo que vamos a decir—para pronunciar estos versos:

⁴⁶ KING, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁸ “Diseños análogos en comedias de Juan Ruiz de Alarcón”, *Salinas*, 15 (2001), pp. 93-98.

⁴⁹ LOLA JOSA, *El arte dramático...*, p. 63.

ARDENIA

Llamo intento al pensamiento
no a la obra de intentar
(I, 240a).

Y a lady Macbeth, Shakespeare le hace pronunciar la misma idea:

El intento y no el acto
es nuestra perdición (II, 2)⁵⁰.

No puede considerarse insignificante esta analogía porque, a buen seguro, conforme prosiga con esta investigación en torno a Shakespeare y Alarcón las conclusiones serán determinantes. El énfasis en el pensamiento como generador del castigo o la culpa –los versos de Ardenia son un reproche a Arseno por las excusas que le da para no casarse con ella, y los de lady Macbeth son la manifestación del temor que le empieza a causar el crimen que ha planeado con Macbeth– puede entenderse como manifestación de esa interiorización a la cual se llega a través de la razón senequista, la *virtú* maquiavélica, el cristianismo erasmista o la moral naturalista de Cervantes. Tengamos en cuenta que estamos ante dos dramaturgos que creen en la capacidad humana para conocer y obrar en consecuencia, por ello trabajan con caracteres. Este es una de los rasgos más definitorios del teatro de Alarcón, así como del de Shakespeare. Además, a este último tampoco le era nada ajeno Maquiavelo, incluso se ha dicho que es su más directo sucesor:

Mientras los griegos se preocuparon sólo por las consecuencias de violar una ley social aceptada, los isabelinos insistían en buscar las causas, en probar la validez de la ley respecto al individuo. Por primera vez en la historia del teatro, el drama reconoció la *fluidéz* del carácter, el fortalecimiento y la destrucción de la voluntad⁵¹.

Lo decíamos al principio de este trabajo. A su vez, el proceso dialéctico con que Alarcón madura los caracteres; la consecuente creación de su comedia de carácter; sus dramas desmitificadores de

⁵⁰ WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth*, ed. del Instituto Shakespeare, bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero, Alianza, Madrid, 1997, p. 51.

⁵¹ VITO PANDOLFI, *Història del teatre*, trad. de Jaume Fuster, a cura di Josep M. Benet i Jornet i Josep M. Carandell, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, Barcelona, 1989, t. 1, p. 378. La traducción de este fragmento es mía.

mitos-socioreligiosos muestran siempre huellas constantes de la mejor tradición literaria y de pensamiento del Renacimiento.

Alarcón, que escribió bajo el programa de reforma del conde-duque de Olivares⁵², compuso *El examen de maridos* en un momento histórico de crucial importancia tanto para España como para Inglaterra, en el que todo dependía, precisamente, de un examen de marido: el de la infanta María al príncipe de Gales, llamado Carlos, como el digno vencedor del examen de Inés pero que, en cambio, no se casa finalmente con la dama. Shakespeare y *El mercader de Venecia* supusieron, sin duda alguna, los fundamentos esenciales para Alarcón en semejante coyuntura, pero, más allá del tiempo, de estrategias políticas, de circunstancias históricas, por encima de todo ello, lo que importan son las huellas de lectura con que Alarcón demostró un paralelismo en calidad teatral y plenitud artística⁵³; unas huellas de lectura con que dejó para siempre unida su magistral comedia de caracteres con la también ejemplar comedia del genio de Shakespeare, porque, con palabras tan acertadas como las que siguen, diremos para terminar que:

todo acto de escritura conlleva la asunción de una tradición; la vida del escritor y su talante pueden llevarle a escoger asuntos, géneros, a exponer determinadas ideas, sentimientos; pero el material que utiliza, que se nutre de la lengua literaria heredada, lo toma en buena parte de sus lecturas. Leer no sólo supone enterarse de contenidos, gozar, emocionarse con ellos...; sino también recibir una lluvia de palabras, de ideas, que calan lenta y continuamente en el lector hasta formar parte de su forma de pensar y de su estilo⁵⁴.

LOLA JOSA

Universidad de Barcelona

⁵² LOLA JOSA, *El arte dramático...*, pp. 1-58.

⁵³ Comenta J. M. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA: "Shakespeare, pues, ha servido de revulsivo y de contraste para el estudio del teatro de la Edad de Oro y ha sido fuente de creatividad crítica para descubrirnos en mayor profundidad y dimensión la relación que lo shakespereano guarda con el teatro de nuestra época dorada al darse un paralelismo en calidad, radicalidad teatral y plenitud artística" ("Vicisitudes y desventuras del Shakespeare español", en *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*, Universidad, Alicante, 1993, p. 35).

⁵⁴ ROSA NAVARRO, "*Lazarillo de Tormes*" y las lecturas..., pp. 7-8.

GARCÍA DEL CASTAÑAL (1762):
UNA VERSIÓN POSIBLE DE LA OBRA DE ROJAS ZORRILLA
EN EL SIGLO XVIII

Probablemente la obra más representada de Rojas Zorrilla, acaso más conocida como *Del rey abajo ninguno*¹, *García del Castañal* inspiró a finales del siglo XVIII una partitura, a la que dio nombre, concebida para la representación de la comedia. Su autor, Gaetano Brunetti, iniciaba así triunfalmente sus primeros pasos en Madrid, dedicado a la música escénica². Efectivamente, tras pretender una plaza en la Capilla Real en 1760, Gaetano Brunetti se cuenta en 1762 entre los músicos del Teatro del Príncipe, y escribe al menos otras dos obras para la escena: *El hijo del Sol, Faetón* (hoy perdida) y el *Jasón*, zarzuela heroica.

La música que Brunetti escribe con motivo de la puesta en escena de *García del Castañal* es su primera partitura conocida, y suponía también la vuelta a los escenarios del texto de Rojas Zorrilla, que no se representaba en Madrid desde 1739. En 1762 Brunetti escribe su música incidental para esta comedia³, que es estrenada el 7 de mayo del mismo año, conociendo múltiples reposiciones, la primera de ellas tres meses más tarde; prueba elocuente de su éxito fueron las 25 ocasiones en que volvió *García del Castañal* a las tablas en vida del compositor⁴.

¹ Más conocida, modernamente, como *Del rey abajo, ninguno*, por los versos 2559-2562 de la obra: “Pero en tanto que mi cuello/ esté en mis hombros robusto,/ no he de permitir me agravie/ del rey abajo, ninguno”; también es conocida esta obra como *Labrador más honrado*.

² Sobre la biografía del músico, consúltese OLAF KRONE, “Wer war Brunetti? Neue Erkenntnisse über Leben, Werk und künstlerisches Umfeld des Gaetano Brunetti (1744-1798)”, en *Concerto: Das Magazin für Alte Musik*, 12 (mayo, 1995), núm. 103, pp. 18-24. Asimismo, ANDRÉS RUIZ TARAZONA, “Brunetti, Gaetano”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. Emilio Casares, SGAE, Madrid, 1999, t. 2, pp. 742-743. Por último, mi tesis doctoral, dirigida por la profa. Begoña Lolo: *Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV*; reseñada en *Revista de Musicología*, 26 (2003), núm. 1, pp. 304-307.

³ Biblioteca Histórica de Madrid (en lo sucesivo, BHM), Mus 17 – 2. En la portada del guión de voz y bajo puede leerse “[Música] para la Comedia/ de *García del Castañal/ Dn. Gaetano Brunetti/ año de 1762*”.

⁴ RENÉ ANDIOC y MIREILLE COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1996, t. 2, p. 685. Citaremos únicamente las reposiciones ocurridas durante el siglo XVIII, acaecidas

Así pues, veintitrés años después de su última representación, *Del Rey abajo ninguno* fue “recuperada” para el público madrileño con notable éxito, introduciéndose para la ocasión música que, en su mayor parte, no estaba prevista en el texto original. Aunque no queda aquí la adaptación a que fue sometida la obra para su presentación al público madrileño, que también alcanzó, como era habitual, a los propios versos de Rojas Zorrilla. De hecho, el libreto de la obra se conserva, manuscrito, en la Biblioteca Histórica de Madrid⁵; dada la caligrafía, las concordancias y el papel utilizado, nos inclinamos a creer que sería el utilizado junto con la música de Brunetti, si bien se observan adiciones y acotaciones posteriores, que deben ser interpretadas como ulteriores adaptaciones relacionadas con la utilización del mismo texto durante el siglo XIX.

En nuestra exposición nos atenderemos principalmente al tipo de adaptación que supuso la participación musical en la comedia, ya que en todos los casos se trata de partes cantadas, cuyo texto, en definitiva, pasó a integrarse en la que llamaremos “versión de 1762”, ya que responde a un texto notablemente distinto del fijado en ediciones críticas diversas. Para dicha ocasión se crearon seis números de música, cinco de ellos ajenos a la creación de Rojas Zorrilla. Seguidamente se proponen los lugares en los que la música, la voz cantada, alternaría con el texto declamado, a fin de reconstruir el desarrollo de esta comedia en la versión representada en Madrid hacia el último tercio del siglo XVIII, así como sus diferencias con versiones anteriores. En lo sucesivo nos referiremos a la edición crítica de Ana Suárez⁶, cuando no al libreto conservado en la Biblioteca Histórica de Madrid.

Previamente a nuestro estudio, conviene a la argumentación detenerse brevemente en la exposición de la trama de la obra: El Rey Alfonso desea conocer a Don García, felizmente casado con Blanca, para lo que acude al Castañar acompañado por don Mendo, que queda

en: 1762 y 1797, en 1762, 1764, 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, 1775, 1777, 1781, 1783, 1784, 1786, 1787, 1788, 1789, 1790, 1791, 1792, 1793, 1794, 1795, 1796 y 1797. Tanto en 1762 como en 1777 la obra se repuso en dos ocasiones.

⁵ BHM, Tea 1-74-1, A. Existe asimismo una versión impresa, del siglo XIX, bajo la signatura Tea 1-74-1.

⁶ FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA, *Del Rey abajo ninguno*, ed. y estudio de Ana Suárez, Planeta, Madrid, 1990. En lo sucesivo, la numeración de los versos (utilizada al localizar la participación musical en la obra y el desarrollo del argumento) se refiere a la edición moderna; la foliación de la obra (utilizada al relacionar la música del compositor con el texto) se refiere al libreto conservado en BHM.

prendado de la castellana. Días después don Mendo acude al dormitorio conyugal, al amparo de la noche, donde es sorprendido por García, quien confunde la identidad del intruso con la del rey, por lo que le perdona la vida. Ante tal deshonra resuelve acabar con su vida y la de su esposa, pero ésta huye y se refugia en la corte, donde finalmente se presenta también García; aclarado el equívoco, da muerte a don Mendo y repara el ultraje, conservando además el favor del soberano.

Centrándonos ya en la versión que estudiamos, la primera referencia a la participación musical aparece en el Acto I, segunda escena. En dicha ocasión “Salen D^a Blanca, Labradora, con flores, Bras, Teresa, Belardo, viejo, García, Músicos y Pastores”⁷, y se indica, al margen del manuscrito, “Música ///”. Efectivamente, este es el primer número musical que encontramos en el trabajo del compositor, quien toma los versos de Rojas Zorrilla literalmente. Se puede reconocer en este caso el clásico “cuatro de empezar”, que “se dize dos veces”, como se indica en el guión de voz y bajo: “la 1^a quando salen los villanos vaylando” y la segunda “quando se entran” para acabarla⁸. Encontramos aquí una música sencilla, basada en el ritmo conocido como “siciliano” o “pastoral”; música por tanto incidental, pero directamente ligada al texto dramático, que es así completado con la aportación de Brunetti.

Existe otro lugar en esta primera jornada en el que explícitamente se requiere música; tras los versos 694-695, “Labradora, quién te vio/ que amante no te desea?”, se encuentra una interpolación no recogida en la edición crítica de Ana Suárez⁹: “Aldeanos, entonad/ una canción, y la mesa/ regocijad – cosa es esa/ bien fácil – Pues comenzad”¹⁰.

Seguidamente se introduce una acotación: “tocan”, y un “coro de aldeanos” cuyo texto tampoco aparece en las ediciones modernas:

Oh como es venturoso
el sencillo aldeano

⁷ BHM, Tea 1-74-1, A, fol. 5r.

⁸ JOSÉ SUBIRÁ, “El «Cuatro» escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración”, en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Instituto Español de Musicología, CSIC, Barcelona, 1961, t. 2, pp. 895-922. Es interesante constatar cómo este primer número está escrito en realidad a tres voces, lo que no obsta para que sea considerado como un cuatro; como indica Subirá, la denominación podría corresponder aquí a una realidad escénica, ya que no musical.

⁹ F. DE ROJAS ZORRILLA, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ BHM, Tea 1-74-1, A, fol. 17v.

que del campo abundoso
 labrado por su mano
 se contempla señor.
 Con el día risueño
 al trabajo camina
 y quando el blando sueño
 con el sol que declina
 el cansancio le llama
 duerme en tranquila cama
 qual duerme el labrador.

No existe música para estos versos. Acaso en este lugar se reutilizara alguna melodía preexistente; cabe también la posibilidad de que en aquella representación de 1762 se obviara este pasaje. Por último, es también posible que aquí se insertara el segundo número de la partitura de Brunetti, “Cuando al rayar de la Aurora”, inmediatamente seguido por el tercero. La trama escénica admitiría perfectamente esta sustitución, e incluso subrayaría el papel central de Blanca al final de la primera jornada, cuando don Mendo se enamora de ella¹¹. Esta segunda intervención musical, “Juguete pastoral a solo”, presenta una mayor elaboración que la anterior; tras describirse la apariencia del campo cuando Blanca acude al prado y cómo es saludada por los corderos, se incluye una canción con que es saludada por pastores y zagalas.

Tras este “Juguete”, sin duda pastoral por cuanto queda expuesto, la jornada prosigue en un ambiente festivo y sereno, únicamente turbado por los devaneos de don Mendo con Blanca, último suceso de este primer acto. Finalmente, se vuelve al cuatro inicial, tal y como se indica en el guión: “Vuelve al 4º esta es blanca como el sol Para Acabar la Pr[imer]a Jornada”¹², lo que probablemente fuera ocasión propicia para introducir de nuevo un elemento ausente desde el principio del acto y seguramente del agrado del público: la danza, mientras los intérpretes se retiran de la escena. No en vano se incluye una acotación incluida al principio del *cuatro* en este sentido: “Este 4º se dize dos veces la 1ª quando salen los villanos vaylando, y la 2ª quando se entran para acabar la [Jornada]”¹³.

Es destacable cómo el final de esta primera jornada se volvió a copiar en el siglo XIX, probablemente por encontrarse deteriorado el

¹¹ A propósito de los textos musicados, consúltese nuestra transcripción al final de este trabajo.

¹² BHM, Mus 17 – 2, guión, fol. 6v.

¹³ *Ibid.*, fol. 2r.

manuscrito¹⁴. Esta sustitución es significativa, por cuanto en la partitura de Brunetti se hace mención al coro inicial, “Esta es Blanca como el sol”, como pieza que cierra el primer acto. No obstante, faltando la página correspondiente del libreto, no es posible concluir definitivamente que hubiera sido de esta manera. De hecho, la indicación “Vuelve al 4º esta es blanca como el sol Para Acabar la Pr[imer]a Jornada”¹⁵ (presente en la partitura) puede sugerir tanto que tras interpretar los números 2 y 3 al final de la jornada se vuelve a cantar el número inicial como que los números dos y tres van unidos al primero, que se repetiría a continuación, y que todo ello se inserta al final de la jornada.

Una recapitulación sobre lo dicho más arriba a propósito del coro de aldeanos muestra que la copia del libreto utilizada era preexistente a la representación de 1762, algo normal dada la popularidad de la obra. De la misma manera que se encuentran pruebas inequívocas de su reutilización durante el siglo XIX (e, incluso, de la composición de música nueva para la representación), las discordancias entre los textos realmente musicados por Brunetti y los que aparecen en el lugar en el que deberían ser cantados serían prueba también de la preexistencia de la copia del libreto utilizado. Consecuentemente, la posible participación musical (las canciones) no se incluyó en el texto, ya que tampoco sería preciso, al no tratarse de diálogos ni requerir la participación de más personajes. De hecho, la acción que la música describe comienza y termina en los mismos textos utilizados por el compositor, que ya habrían sido objeto de estudio y ensayo con la orquesta de manera separada al resto de la obra, y cuya inclusión no afectaría a la preparación de los respectivos papeles de cada personaje.

De lo expuesto se infiere que lo más probable es que tras el verso 695 se sustituyera el canto de los aldeanos por la pastoral y la canción que escribe Brunetti para esta primera jornada; en este caso se juzgaría necesario poner de relieve las buenas prendas de Blanca, lo que vendría a justificar la pasión que suscita en don Mendo. Admitiendo esta posibilidad, el final de la jornada quedaría resuelto simplemente con la repetición del “cuatro”, “Esta es Blanca como el sol”, lo que presentaría la ventaja de reaprovechar parte de la música y reforzaría la visión idílica de la vida en el Castañar. Si bien no se ha conservado la versión coetánea del libreto en este punto, la citada indicación en la partitura de Brunetti

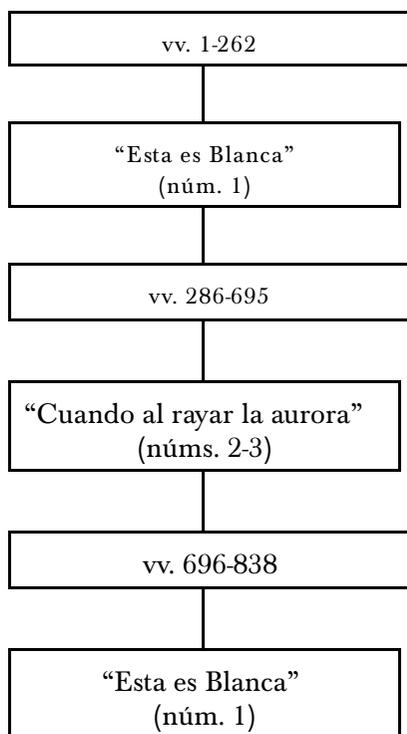
¹⁴ BHM, Tea 1-74-1, A, folio 20r. Este es el último folio del cuadernillo correspondiente a la primera jornada.

¹⁵ BHM, Mus 17 - 2, guión, fol. 6v.

indicaría esta posibilidad: “Vuelve al 4º esta es blanca como el sol Para Acabar la Pr[imer]a Jornada”; más que un Da Capo, la nota estaría advirtiendo que la primera jornada acaba, como sugerimos, con la repetición del cuatro inicial.

Examinada la posible ubicación de la música escrita por Brunetti, es posible presentar un visión general de este acto, con su alternancia entre recitado y cantado:

Jornada Primera



En la jornada segunda existen nuevas intervenciones musicales; así, tras el verso 1269 (“y os deja hasta que es de día”), se introduce un nuevo personaje, Jacinta, que cantará una canción¹⁶. Todo este pasaje está ausente de la edición crítica que manejamos, y la canción que interpreta Jacinta tampoco está recogida en la partitura de Brunetti, lo que de

¹⁶ BHM, Tea 1-74-1, A, fol. 29 r-v.

nuevo plantea varias posibilidades: o bien ya era suficientemente conocida y se interpretó con un sencillo acompañamiento, o bien la propia intérprete fue la encargada de este menester. De hecho, Jacinta no vuelve a aparecer en la obra, y su única función es, precisamente, cantar aquí; sería éste un personaje apócrifo, cuya justificación sería la “canción de Belisa” que interpreta seguidamente.

Una tercera posibilidad, siguiendo el razonamiento ya expuesto, sería la sustitución de esta canción por las “seguidillas para la Sra. Portuguesa con guitarra”¹⁷ que Brunetti escribe como primer número destinado a la segunda jornada. De esta manera, una adición al texto de Rojas Zorrilla preexistente a la versión que estudiamos sería actualizada con un aire más a la moda del momento, destacando de nuevo determinados aspectos que interesan a la trama argumental. Resulta ilustrativo reparar en la indicación que se hace al principio de las seguidillas, ya que su finalidad queda aclarada: “estas seguidillas las cantan todas q[u]e son p[ar]a vaylor los villanos y villanas”. Así pues, más allá de la conexión que existe entre el texto de este tercer número y la trama argumental, su inclusión queda justificada por la función de esta música: se pretende introducir un número de baile, y las seguidillas, ritmo popular en la época por excelencia y del gusto del público, vienen a proveer el acompañamiento necesario. El texto, una vez más, viene a refrendar nuestra propuesta al respecto del momento en que podrían haber sido interpretadas, precisamente cuando Bras vuelve de Toledo, donde se halla la corte:

En la Corte, señores
son los cariños
cuanto más cumplimientos
menos cumplidos
pero por acá
costando mucho menos
vale mucho más.

¹⁷ La Sra. Portuguesa (Casimira Blanco) era una de las intérpretes que son identificadas en el texto musical. En él también se alude a la Sra. Mariquita, y a Joaquina, cuya identidad correspondería a María Ladvenant, prima de la célebre actriz y a Joaquina Moro. Véase EMILIO COTARELO Y MORI, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. –Ensayo biográfico y bibliográfico*, José Perales, Madrid, 1899, p. 557. Como se advierte, Belisa fue sustituida por Jacinta, quien a su vez sería sustituida aquí por Casimira Blanco, que interpretaría otra canción.

Se establece aquí una clara dicotomía entre la Corte (la ciudad, Toledo) y el campo (el Castañar, la casa en la que se encuentra Blanca con los criados), entre un “allí” (la ciudad con sus engaños) y un “acá”, en el que no deja de hacerse presente una suerte de recreación del mundo ideal de la Arcadia, intensificado por la música utilizada tanto aquí como en la jornada primera. De esta manera, la torpe irrupción de don Mendo en la casa de García y su intención de conquistar a Blanca contrasta más aún con la nobleza demostrada por los habitantes del Castañar y la firmeza y constancia del sentimiento de la castellana hacia su esposo. Considerando que la inclusión de la canción de Belisa-Jacinta no tiene ninguna consecuencia en el argumento (ya que podría ser fácilmente sustituida) y que además no aparece en toda la segunda jornada lugar propicio alguno para esta suerte de interpolación, debe interpretarse, a nuestro juicio, que estas seguidillas suplen a dicha canción.

Los versos 1270 y siguiente, “Si vengo de Toledo, Teresa mía/ vengo de Toledo y no de Francia”, que Bras entona anunciando su entrada en escena, parecen ser cita de una canción conocida en la época, ya que se acompañan de la acotación “cantando”, de la misma forma que “Que si buena es la albahaca/ mejor es la cruz de Calibaca” (vv. 1277 ss.). El hecho de que tan breve interpolación sea cantada, sin aparente acompañamiento y con tan poca relación con la trama argumental así parece indicarlo; no parece existir ninguna otra explicación para la inclusión de unos versos cuya rima, asunto y oportunidad desconciertan enormemente. Una última intervención cantada de Bras, en forma de seguidilla, aparece en los versos 1283–1286. De la misma forma que en los dos casos anteriores, no se ha conservado la música, que acaso nunca fuera escrita.

Como ocurría en el primer acto, tras el verso 1586 (“¿Adónde vais? – a la puerta”), el final de la segunda jornada volvió a ser copiado en el siglo XIX, eliminándose las referencias musicales, lo que de nuevo indica que la “versión de 1762” no se mantuvo inalterada. Esta circunstancia es especialmente problemática, dado que la mayor parte de la partitura de Brunetti estaba destinada, precisamente, para esta segunda jornada; debe considerarse también que durante la jornada tercera y última no se alude a la música en todo el texto, de la misma forma que en la música conservada tampoco existen referencias a esta última sección. De hecho, el creciente ritmo escénico en la última jornada se correspondería mal con interpolaciones musicales que no aportan nada al asunto y que distraen del curso del desenlace; pero, ¿no podría existir algún tipo de interpolación musical en esta tercera jornada, dada la aparente liberali-

dad con la que se introducen en las dos primeras? Queda por determinar, pues, el lugar que ocuparían en la representación los números segundo y tercero de la partitura del músico.

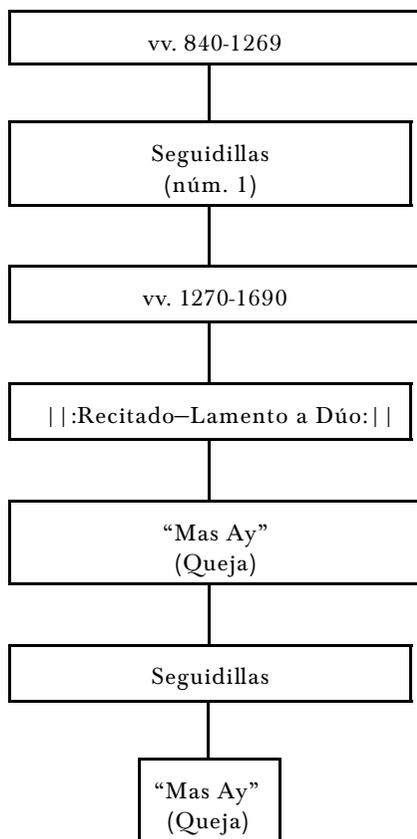
Acaso la respuesta a estos interrogantes deba buscarse de nuevo en el texto que acompaña la música de Brunetti. Porque, como decíamos más arriba, los textos que el compositor utiliza son ajenos al ingenio de Rojas Zorrilla, salvo el primero de todos; no obstante, el contexto que aportan debe estar en concordancia con el de la obra en el momento en que es requerido este tipo de participación musical. Así, la loa de Blanca al final del primer acto parece bastante adecuada al desarrollo de la trama, dado que son sus encantos los que propiciarán que don Mendo la pretenda y que García acabe con su vida. De esta manera, resaltando la belleza y la vivacidad del personaje, la pasión de don Mendo y la felicidad de García se ven justificadas y reforzadas, introduciendo así un elemento de amplificación de las pasiones que en el siguiente acto se verán desatadas.

De la misma manera, la consideración del texto que Brunetti utiliza en la jornada segunda puede ser útil a estos mismos efectos. Y efectivamente, la situación que refleja esta música viene a adaptarse perfectamente al final que comentamos; de hecho, el único lugar posible para esta música sería este lugar o el principio del acto tercero, en el que no se encuentra indicación alguna al respecto. Como se observa en el texto utilizado por Brunetti, la intérprete se encuentra en un estado de extrema ansiedad y angustia, y busca a su amado; posteriormente se pregunta “cuándo sin estos sustos podré gozarte”, lo que implica un elemento extraño a su amor que perturba la relación entre ambos.

Y esto es precisamente lo que ocurre al final del segundo acto; Blanca huye perseguida por su propio marido, que le quiere dar muerte para reparar su honor, mancillado por la intrusión de don Mendo en el dormitorio conyugal. En este contexto, el tenso diálogo de Blanca con el río, preguntando por el “dueño de su vida”, y las posteriores seguidillas en las que se interroga por el fin de su desdicha y la vuelta a la serenidad que presidía su relación, viene a adquirir todo su sentido.

El compositor construye así una verdadera escena de notables dimensiones, ya que las seguidillas, de tono doliente, se insertan en el recitado, a cuya última sección se regresa para terminar. Como recapitulación de lo expuesto sirva el esquema adjunto, en el que se expresa el desarrollo de la segunda jornada y de este último número:

Jornada Segunda



Constituye por tanto la participación musical en esta comedia un elemento sumamente importante en la conformación de una auténtica “versión de 1762”, dado que no sólo se busca introducir una escena de danza o el ocasional lucimiento de alguna intérprete, sino que tanto el texto como la música muestran una clara intención de intensificar determinados aspectos: la bucólica vida del Castañar, la perfección de la esposa de García, la diferente índole de los sentimientos propios de los habitantes del campo y de la ciudad o la angustia de Blanca en su huida. Se crea así una versión de la obra en la que la exaltación del sentimiento queda asegurada, precisamente, por la participación musical al final de la jornada segunda. No obstante, frente a la función de la música en el

primer acto (recrear un contexto, un ambiente en que la acción se desarrolle), como elemento casi accesorio para la representación, que podría transcurrir perfectamente sin este tipo de participación, en el segundo acto viene a ocurrir lo contrario: la música del compositor y su texto constituyen, por sí mismos, una nueva escena, cuyo objeto es intensificar la angustia y la emoción de Blanca previamente al desenlace de la trama argumental, que se reserva para el acto tercero.

Diversas conclusiones se nos aparecen con claridad tras estas consideraciones: primeramente queda establecido que, en lo que respecta a la participación musical, la obra de Rojas Zorrilla fue transformada y reinterpretada en diversas ocasiones entre los siglos XVII y XIX. Las partes con música fueron intercambiables y/o añadidas, según el gusto de la época y la intención del adaptador, de modo que en la versión previa a la que estudiamos se introducen algunos episodios cantados con muy poca relación con la trama argumental, y en la de 1762 se renueva la participación musical anterior, e incluso se llega a añadir una escena. Es claro, pues, que nos hemos referido en nuestro estudio a una *versión* de la obra de Rojas Zorrilla, a un caso de recepción del legado de los siglos de Oro a finales del XVIII, diferente de la versión manuscrita de la que procede, y distinta también de la que, a mediados del siguiente siglo, se representaría en Madrid. Cabe concluir que las obras clásicas no eran, por tanto, un depósito inalterable de la tradición literaria, sino textos vivos que admitían adaptaciones e interpolaciones que los seguían haciendo actuales.

En segundo lugar, debe destacarse el papel confiado a la música durante la mayor parte de sus intervenciones: invariablemente se presenta el mundo idílico del Castañar y se canta a lo sencillo, lo honesto, lo deseable. Diríase que se establece una diferencia entre el mundo de los hombres, la ciudad, el engaño... y el de la Naturaleza. Así cabe entender la última escena del segundo acto, toda ella puesta en música, en la que Blanca dialoga con el río y su misma angustia, causada por la maldad ajena, es puesta en música. Significativamente, todos los textos musicados (salvo las seguidillas “En la corte, señores”) se refieren a Blanca, personaje cuya natural bondad y sencillez causa el regocijo de plantas y animales. De este modo, la música que conforma la versión que estudiamos (y sus textos) contribuye decisivamente a definir el personaje de Blanca, en unos términos totalmente desconocidos en el texto “primigenio”, pero claramente planificados y cuidadosamente dispuestos a lo largo de las dos primeras jornadas. El estudio de la versión de 1762 revela cómo la participación musical introduce elementos de actualidad

en la representación, como las dos seguidillas del segundo acto. Pero, más allá de ser vehículo de lo efímero es, además, un importante elemento con trascendencia en la trama argumental; y no sólo indirectamente, añadiendo verosimilitud a las escenas populares, sino también intensificando determinados aspectos que harán más lógico el desenlace, más deseable a la mujer de García, más odioso a don Mendo. Adquieren la música y su texto un papel activo en la presentación de las situaciones, e incluso un cariz creador, al constituir por sí mismos la última escena de la segunda jornada, ausente del texto “original”. Queda así acreditada la importancia de la música y de sus textos en la conformación de una versión notablemente distinta de la fijada en las ediciones críticas de la obra, aunque perfectamente válida y coherente.

Música para la comedia de García del Castañar, como se lee en la portada de la partitura de Brunetti; música para una de las posibles comedias, texto posible y pre-texto para una continua reinterpretación de la obra de Rojas Zorrilla, como en definitiva fue la versión representada en 1762.

Texto cantado en la Comedia en 1762

Jornada 1ª

[Nº1]

*Seguidillas **

Esta es Blanca como el sol
que la nieve no

Ésta es hermosa y lozana
como el sol
que parece a la mañana
como el sol
que aquestos campos alegra
como el sol
con quien es la nieve negra
y del almendro la flor

Esta es Blanca como el sol
que la nieve no

*El texto de estas seguidillas es el único que aparece en la obra de Rojas Zorrilla.

[Nº2]

Juguete pastoral

Cuando al rayar de la Aurora
Blanca bella al prado va
todo el campo la enamora
se ven las flores crecer
los corderos dicen:
“Ba, ba, ba, ba...”
Se ven las fuentes correr
por en medio del redil,
y tomando el tamboril
los pastores se hacen ra[j]jas
las zagalas con sonajas
la suelen así cantar

[N°3]

Allegro [canción]

En feliz hora
para bien sea
que Blanca hermosa
llegue a la selva
y pues en día
de gozo y fiesta
porque su cara
la Pascua enseña
¡Vaya de baile,
no haya tarea!
¡Alto, zagales,
alto, a bailar!
[tron, tron, tron
chas, chas, chas]
que pues Blanca los Mayos alegre
todo el campo debe ser dulces olas

Ay, dulce dueño mío
Ídolo amado,
¿Cómo la larga ausencia
sin mirarte de un sol
habré pasado?

¿Quién tendrá resistencia
sin mirarte en la edad
de un largo día?

Sean eternos lazos
del alma vuestros lazos
Mas Ay
[¿Qué, qué, qué?]
Que las olas murmuran
y el río también

Jornada 2ª

[N°1]

Seguidillas

En la Corte, señores
son los cariños
cuanto más cumplimientos
menos cumplidos
pero por acá
costando mucho menos
vale mucho más

[N°2]

Recitado a Dúo

Dime del Tajo, margen florecida,
si por aquí pasó mi dueño hermoso
dime si has visto al dueño de mi
vida
fresca margen del Tajo caudaloso
si voy bien por aquí
- si, sí, si
¿Le encontraré yo?
-no, no, no
Pues por aquí me desengaña el eco,
el verde margen por la selva trueco

[Nº3]

Seguidilla

¿Cuándo sin estos sustos

podré gozarte?

Sin estos y sin otros

no será fácil

[para terminar, “Mas Ay, que las
olas murmuran y el río también”]

GERMÁN LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA

Universidad Autónoma de Madrid

UN CAJISTA EXAMINA VARIAS EDICIONES DEL *QUIJOTE*

En mi capacidad de editor de la serie Juan de la Cuesta he editado con mis propias manos casi doscientos libros, habiendo estudiado antes los manuales que explican cómo se hace un libro. Descubrí que cuesta lo mismo para producir un libro feo que un libro bonito, y por eso opté a favor de los bonitos.

Yo también sé lo que es la buena tipografía, habiendo hecho todos los errores posibles, y aun unos cuantos más, y me he convencido que los cajistas que compusieron la primera edición del *Quijote* eran mucho más hábiles de lo que generalmente se cree, y que muchos de los dichos errores tipográficos no lo son del todo, sino que son transcripciones fieles del manuscrito de Cervantes. De hecho, hay ciertas cosas que se ha dicho que son “errores” de los compositores que sencillamente no lo pueden ser.

En la Parte II, cap. 4, donde Sansón le dice a Sancho que uno de los problemas con el texto es que vemos a Sancho a caballo sobre su rucio después de que se le roba y antes de que se lo devuelva, dice Sancho: “No sé qué responder, sino que el historiador se engañó o ya sería descuido del impresor”. Un engaño de parte del historiador se entiende perfectamente, pero un error de los cajistas es ridículo. El robo y la reaparición del rucio implica tantos cambios que no se puede tratar de “*un* descuido” del impresor.

Los editores bien intencionados, “corrigen” estos “errores”, muchas veces sin anotar, creyendo ellos que están haciendo gran servicio, no solamente a nosotros, sino también al viejo descuidado y olvidadizo de Cervantes.

¿Por qué hay tantos “errores” en el *Quijote*? Vamos a ver primero lo que se dice en el prólogo de la Primera Parte. Allí, el amigo del autor le da ciertos consejos, entre los cuales se ve esta sugerencia: “Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo: que cuando ella fuere mas perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere”. El atento Cervantes le escucha y resuelve seguir los consejos al pie de la letra. He aquí la respuesta a la pregunta: hay tantos “errores” y contradicciones en el *Quijote* porque Cervantes, siguiendo al pie de la letra la sugerencia del amigo, está imitando los libros de caballerías. Imita Cervantes, sí, a los personajes principales de los libros de caballerías creando a don Quijote

y Sancho, pero, siendo el genio que fue, no está satisfecho sólo imitando los personajes y el habla antigua –va a imitar el *estilo* poco esmerado de los libros de caballerías también. Ya que no había correctores de manuscritos en aquellos días, para verificarlo todo –si el color de los ojos era siempre igual, si los nombres eran siempre los mismos, si el paso del tiempo era lo que debía ser, si los parentescos concordaban siempre de un capítulo a otro. Ya que lo importante en los libros de caballerías era la historia, con sus batallas y amores, los autores no prestaban atención a las menudencias. Por eso, surgieron errores y contradicciones de verdad en aquellos libros. De modo que cuando hay errores y contradicciones en el *Quijote*, repito, es porque Cervantes está imitando adrede y bien el estilo descuidado de los libros de caballerías.

Vamos a ver primero los títulos de los capítulos donde abundan todo tipo de error. Se sabe que los títulos en los libros de caballerías se escribieron de una manera descuidado. Por ejemplo, en *El Caballero del Cisne*, el capítulo 114 se anuncia de este modo: “Cómo sus en enemigos mataron el caballero del Caballero del Cisne”, pero en efecto mataron al caballo no en aquel capítulo sino en otro más adelante. Parece que la persona que preparaba los títulos típicamente no era el autor, sino otra persona, y esta persona dividía el manuscrito en capítulos, a veces en medio de algún asunto, a veces erróneamente, como en este caso.

¿Qué hizo Cervantes en sus títulos de capítulos? Empleó a propósito casi toda variación posible para confundirlos. Una cosa que hizo fue hacer exactamente lo que se hizo en el título citado del *Caballero del Cisne*, es decir declarar en el título que acontecen en la historia, pero no en aquel capítulo. En la Parte I, cap. 10, el título es tan absurdamente ridículo, ¿cómo se puede dejar de ver la parodia? Todo el mundo sabe lo que dice: “De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una turba de yangüeses”. Todo el mundo sabe que el episodio del vizcaíno ya se acabó, y los yangüeses no vendrán hasta que pasen cinco capítulos más. ¿Quién no vio la parodia? Fue la Real Academia de la Lengua, que, en su edición de 1780, “corrigiendo tan notoria equivocación”, en las palabras de Clemencín, cambió el título a: “De los graciosos razonamientos que pasaron entre don Quijote y Sancho Panza, su escudero”. Los mismos guardianes de la lengua falsificaron la obra maestra de la lengua.

Otra variación fue el sustituir títulos. Cervantes trocó los títulos de los caps. 29 y 30 de la Primera Parte. El cap. 29 dice lo que pasa en el 30, y vice versa. Qué diversión para el discreto lector, pero otra vez la Academia socorrió al despistado de Cervantes y restauró el orden,

trocando los títulos para que digan lo que pasa en el capítulo. Casaldüero¹ y Ángel Valbuena Prat² hacen el cambio, siguiendo su ilustre modelo, sin mencionar nada. Diego Clemencín³ y Juan B. Aualle-Arce⁴ truecan los títulos y dicen que se trata de un error. Jay Allen⁵ los trueca también, anotando lo que ha hecho, y no echando la culpa a nadie. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas⁶ mantienen el título original.

En el cap. 32, en la venta, cuando don Quijote le pide “mejor lecho” que la última vez, la ventera dice que “se la daría de príncipes”, donde “la” se refiere a “cama: y no a “lecho”. Pues, es una sutileza bonita, si a mí se me pregunta, pero Francisco Rodríguez Marín⁷ y el aun el mismo Schevill⁸ lo cambian a “le”, creyéndolo ser otro gazapo.

El título del cap. 37 parece ser más un comienzo fallido de parte del autor que un error tipográfico: “Que trata donde se prosigue la historia de la famosa infanta Micomicona...” donde parece que sobra “que trata”. Muchos editores suprimen esas dos palabras, incluso Clemencín, Rodríguez Marín, Valbuena Prat y Casaldüero, todos sin anotar, y aun Schevill sorprendentemente lo elimina. Sevilla Arroyo/Rey Hazas usa el variante que elimina tanto “que trata” como “donde”: “Que prosigue la historia...”. Cervantes está imitando conscientemente un estilo descuidado, y los editores no le permiten hacerlo.

En la primera edición, la Parte Primera no tiene un cap. 43. El texto salta directamente del cap. 42 al 44. Me he convencido a mí a lo menos que la falta de un título para un capítulo 43 es exactamente lo que lo que Cervantes planeó, para imitar la falta de cuidado de los libros de caballerías, pero esta vez fueron los mismos compositores de Juan de la Cuesta, cuando preparaban la tabla al final del libro, después de que ya se había compuesto el libro, descubrieron esta deficiencia horrenda en

¹ *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Alianza, Madrid, 1993.

² *Obras completas de Miguel de Cervantes*, 18ª ed., Aguilar, Madrid, 1975.

³ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Castilla, Madrid, 1966.

⁴ *Don Quijote de la Mancha*, Alhambra, Madrid, 1979

⁵ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 21ª ed., Cátedra, Madrid, 2001.

⁶ *Don Quijote de la Mancha*, Alianza Editorial con la colaboración del Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1996. (Uso la ed. electrónica de [http://www.proyectoquijote.com/ cms/](http://www.proyectoquijote.com/cms/)).

⁷ *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Ediciones Atlas, Madrid, 1947-1949.

⁸ Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín, *Don Quixote de la Mancha*, Gráficas Reunidas, Madrid, 1928-1941.

la cual no se habían fijado antes, y no podían soportar lo que parecía ser la falta de un título de un capítulo. Fueron ellos que fabricaron un título y decidieron dónde debía de comenzar el capítulo. Pero si hubiera habido un título para un tal capítulo 43 sería imposible pasarlo por alto mientras componían el libro, y por eso el salto de 42 a 44 no puede ser un error del compositor. Además, al componer el *Quijote* no se habrían dado cuenta de esa incongruencia puesto que los cajistas simplemente no prestan atención en aquellos pormenores. Yo creo que mi edición es la única después de 1605 que sigue la primera edición y salta del 42 al 44.

En el cap. 45 lleva el número romano XXXV. Es decir, treinta y cinco. Esto no puede ser un gazapo, puesto que el número romano difiere tanto de la versión “correcta” XLV. Rodríguez Marín, Murillo⁹, Martín de Riquer¹⁰, Casaldueiro, Sevilla Arroyo/Rey Hazas, entre otros cambian este XXXV a XLV sin anotar el cambio. Vicente Gaos¹¹ lo cambió a XLV, pero nos informa que en la primera edición se ha escrito XXXV, y así lo hace R. M. Flores¹². Juan Ignacio Ferreras¹³ corrige el número, diciendo que la primera edición tiene XXXV “por error”. Avallé-Arce tiene XLV, pero dice que la primer edición tiene XXXV “por descuido del impresor”. Un gazapo creíble sería trocar un par de letras, XVL por XLV, por ejemplo, pero ya que XXXV es tan distinto de XLV, tiene que reflejar una transcripción fiel de lo que iba escrito en el manuscrito. No es ningún “descuido del impresor”, sino algo que Cervantes habrá hecho adrede, conscientemente, para imitar el estilo descuidado que estaba satirizando. Cervantes pensaba que haría este tipo de “error” a propósito—como voy diciendo— para que sus lectores vieran la sátira en todos los niveles. Los editores, al “corregir” el número, no solamente han falsificado el texto de Cervantes sino que también han privado a los lectores de un rasgo distintivo e importante del texto.

He aquí otra variación de números. En la Parte II, cap. 37, se usa el número arábigo para 37 y no XXXVII, lo cual no puede ser un error tipográfico. Es la única vez que se usa un número arábigo en los títulos.

⁹ *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 5ª ed. Castalia, Madrid, 1987.

¹⁰ *El ingenioso hidalgo, Don Quijote de la Mancha*, Planeta, Barcelona, 1980.

¹¹ *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Gredos, Madrid, 1987.

¹² *Cervantes: Don Quixote de la Mancha. An old-spelling control edition based on the first editions of parts I and II*, University of British Columbia Press, Vancouver, 1988.

¹³ *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, Akal, Madrid, 1991.

Casi todo editor cambia el número arábigo en número romano, incluso Francisco Rico¹⁴. Yo conservo el número arábigo.

En la edición de Valbuena Prat de las *Obras completas*, él con frecuencia cambia rasgos preciosos del estilo cervantino, sin duda porque los considera errores. En la Parte I, cap. 1, donde habla de “aquellas sonadas soñadas aventuras”, Valbuena Prat debe haber creído que las palabras más o menos dobles representaban un error de parte del cajista, y suprime la palabra *sonadas*. En el capítulo siguiente, donde don Quijote “quisiera topar luego luego con quien hacer la experiencia del valor de su fuerte brazo”, Valbuena Prat, viendo una vez más un error donde no había ninguno, quita uno de los dos *luegos*; de hecho, constantemente simplifica estas expresiones con palabras dobles. Sus falsificaciones sencillamente privan a sus lectores de ciertos rasgos estilísticos deliciosos cervantinos. La edición que tengo en casa es ya de la duodécima impresión. ¿A cuántos miles de lectores habría engañado antes y después? Pero me es grato constatar que ninguno de los editores modernos hace los cambios que acabo de mencionar.

Entonces, como es de esperar, Clemencín y Valbuena Prat cambiaron el resultado de la multiplicación de don Quijote en el episodio de Andrés (Parte I, cap. 4), $9 \times 7 = \textit{setenta y tres}$ a *sesenta e tres*, considerándolo sin duda un error tipográfico. Pero en la ortografía *antigua* se necesitaría dos “s altas” en *sessenta*, las cuales eran enormemente diferentes de una *t* minúscula sencilla, error casi imposible de hacer.

Ninguno de los dos editores anotaron el cambio, siendo el “error” tan evidente. Pero no se trata de un error ni tipográfico, ni de un error de parte de Cervantes, sino un error aritmético de don Quijote —y el “corregirlo” es un gran error.

Todos los editores modernos del *Quijote* han oído hablar de la obra *Felixmarte de Hyrcania*, pero ninguno lo ha leído —supongo— por falta de un ejemplar disponible. En la Parte I, capítulo 6, esta obra se llama *Florimorte de Hyrcania*, dos veces. La mayoría de los editores modernos lo cambian a *Florismorte*, casi todos sin anotar. Avalor-Arce, Gaos, Sevilla Arroyo/Rey Hazas y yo, guardamos *Florimorte*. Las otras seis menciones de esta obra usan el nombre “correcto” de *Felixmarte* (Parte I, cap. 13, una vez; cap. 32, tres veces; cap. 49, una vez; Parte II, cap. 1, una vez). Lo que tenemos es más una confusión de nombres: Quijada, Quesada, Quejana, Quijana; Alifanfarón, Aleanfarón; Teresa Panza, Juana Panza; Vicente

¹⁴ *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998.

de la Roca, Vicente de la Rosa. Si es por otra razón que se dice *Florimorte* en vez de *Felixmarte* que no veo por falta de inteligencia, quisiera a lo menos darle a otro más inteligente que yo la oportunidad de descubrir el sentido, y por esta razón, y para ser fiel al texto, no cambié nada.

Otro problema curioso es el de los yangüeses, que la hemos mencionado ya. En los títulos de los caps. 10 y 15 de la Primera Parte, se le llama a estas personas *yangüeses*, pero en la historia misma se les llama *gallegos*. El cap. 10 no menciona a los gallegos/ yangüeses en ninguna parte, lo cual conduce a la Academia de la Lengua a inventar un nuevo título para el capítulo, y dada la autoridad de la Academia, Rodríguez Marín y Casaldüero, entre otros copian el título falsificado. En el cap. 15, la mayoría de los editores guardan la referencia en el capítulo a “unos harrieros gallegos”, pero Rodríguez Marín y Valbuena Prat lo cambian a “unos harrieros yangüeses”. ¿No se dan cuenta de que todo se contradice en el libro a propósito, y es parte de la estructura, el misterio, y el encanto del libro?

En la Parte I, cap. 25, don Quijote habla con Sancho de varias heroínas pastoriles, y menciona “las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales”. Nadie ha podido identificar el nombre “Alida”. Rodríguez Marín, Casaldüero y Valbuena Prat cambian Alidas a Fíldidas, todos sin decir que han hecho el cambio. ¿No puede simplemente ser otro error que hace don Quijote?

En el cap. 51, el joven soldado Vicente entra en la escena. En la primera edición se le llama Vicente de la Rosa dos veces y Vicente de la Roca una vez. ¿Hay gazapos aquí? No, sin duda. Se trata una vez más de una confusión de nombres, hecha a propósito por Cervantes. Clemencín, Rodríguez Marín y Valbuena Prat optan por Roca tres veces, y ninguno anota que hay variantes; Riquer, Casaldüero, Murillo, entre otros, optan por Rosa tres veces, y sólo Murillo menciona los variantes. Avalor-Arce, Gaos, Ferreras, Sevilla Arroyo/Rey Hazas y yo guardamos los dos variantes —los otros tienen notitas sobre las discrepancias, pero yo no. No sé si fue una buena idea o no.

Entre los sonetos que terminan la Parte Primera, Dulcinea se identifica como “Dulcinea del Doboso”. Cosa que es muy poco conocida porque casi todas las ediciones cambian “Doboso” automáticamente a “Toboso”, incluso Clemencín, Valbuena Prat, Rodríguez Marín, Casaldüero, Riquer, Avalor-Arce, Sevilla Arroyo/Rey Hazas, y otros, y todos sin anotar nada. Yo creo que se ha hecho “Dulcinea del Doboso” a propósito para mostrar que aquellos académicos que escribieron los poemas eran tan chapuceros que no sabían el nombre correcto de la

persona que elogiaban. Y el cambiarlo para “corregirlo” quita el humor que Cervantes deseaba, y nos estafa.

Al final del cap. 24 de la Parte II, el misterioso “primo” que acompañó a don Quijote a la Cueva de Montesinos de repente se convierte en “sobrino”. Rodríguez Marín lo llama un *errátum*. Una cantidad de editores, como Riquer y Sevilla Arroyo/Rey Hazas, lo cambian a “primo” sin comentario. Rico lo llama “lapsus o error”. Pero no es ni *lapsus* ni *error*; sólo es Cervantes tratando de confundirnos una vez más con sus contradicciones.

Uno de los temas en el *Quijote* es el conflicto entre las armas y las letras. Don Quijote, el caballero andante armado, tenía como sus enemigos a los hombres de letras –caballeros cortesanos, estudiantes universitarios y los hombres de la iglesia. Cervantes, el viejo soldado, también tiene como sus amigos a ciertos hombres de letras –los editores como el hostil Clemencín, el corto de entendederas Valbuena Prat, y aun la Academia de la Lengua, todos los cuales que han conspirado para cambiar y en algunos casos estropear su texto “corrigiendo” cosillas que juzgan ser errores tipográficos, sino que son, de hecho, transcripciones absolutamente correctas de lo que nuestro autor escribió.

Mis consejos para futuros editores del *Quijote*: ustedes no son ni más inteligentes ni más listos que Cervantes –si tienen que cambiar algo, hágalo a regañadientes y siempre con una nota. Cervantes sabe lo que hace. No le roben su estilo e ingenio al reparar errores tipográficos no existentes.

TOM LATHROP

University of Delaware

LOS RELATOS DE VIAJE AL NUEVO MUNDO
EN EL SIGLO XVI: UN ACERCAMIENTO
A LAS FORMAS DE CIRCULACIÓN DE LOS TEXTOS¹

Cuando revisamos los índices de las obras publicadas en la Nueva España en el siglo XVI, resulta particularmente notorio que los textos relacionados con los descubrimientos y las conquistas del Nuevo Mundo se encuentran ausentes. Las primeras imprentas que se establecieron en la Nueva España tenían encomendado un objetivo muy particular: estaban destinadas a ser un instrumento de apoyo para la ardua labor que se presentaba a las órdenes misioneras, encargadas de la edificación de las almas, tanto las de los nuevos súbditos de la corona, los indígenas, como las de los españoles, criollos y mestizos que conformaban la nueva sociedad. El complejo proceso de evangelización de los indígenas que se presentaba como una tarea titánica para las órdenes mendicantes, precisó del apoyo de la imprenta que aparecía ya como un excelente instrumento de difusión.

Por tal motivo el primer taller que se estableció en México en 1539 estuvo promovido por el virrey don Antonio de Mendoza y el primer obispo Fray Juan de Zumárraga, quienes, a escasos 18 años de que la conquista de México hubiera quedado consumada, consiguieron que se estableciera en México el editor Juan Pablos, un oficial del famoso impresor alemán de Sevilla, Juan Cromberger. Pablos se estableció en una casa que el mismo obispo le proporcionó, y ya para finales del año apareció una *Breve y más compendiosa Doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana*, que llevaba como pie de imprenta “en casa de Juan Cromberger”².

Éste, que fue el primer intento por establecer formalmente un taller editorial en la Nueva España, nos marca el derrotero que habrían de tomar las publicaciones que se hacen en México en el siglo XVI. Destacan en primer lugar las obras que están destinadas a la evangelización, no

¹ Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que estoy realizando en el marco del proyecto *Silva Áurea. Historia del libro y la lectura en la Nueva España*, a partir de los fondos áureos de la Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey.

² Cf. ERNESTO DE LA TORRE VILLAR, *Breve historia del libro en México*, UNAM, México, 1999, pp. 39-74.

porque se pensara que los indígenas habían de ser lectores de dichos textos, sino porque a través de ellos se daban instrumentos a los misioneros para que pudieran tener acceso a textos bilingües, que habían de facilitar su acercamiento a los pobladores del Nuevo Mundo. Doctrinas cristianas, manuales de confesor, sermonarios y artes de la lengua son entonces los libros que salen, con mayor frecuencia, de los talleres de los primeros impresores del siglo XVI, destinados a ser instrumentos para la evangelización del Nuevo Mundo. Otro tipo de texto que llega a la imprenta en este siglo es el que Ernesto de la Torre ha clasificado como libros organizativos o regulativos, en los que se publicaban todo tipo de ordenanzas y disposiciones legales para fijar las pautas a través de las que se había de regir la sociedad colonial. Y por último se produjeron también, aunque en un número mucho menor, libros de carácter científico, en los que se daba información sobre la naturaleza de las aguas y los aires, o tratados de medicina y herbolaria. Pero los libros en los que se informaba sobre los nuevos descubrimientos, las conquistas y las descripciones propias de las Historias Naturales y Morales, están totalmente ausentes del panorama editorial temprano en la Nueva España. Es interesante observar con detenimiento los títulos consignados por García Icazbalceta y por José Toribio Medina³ de los impresos novohispanos publicados durante los primeros años. Al elaborar el listado (cf. Apéndice) de los primeros 100 textos que se publicaron entre 1539 y 1579⁴, tenemos noticia de que el 73% de los títulos estaban destinados directamente a la evangelización. Este 73% estaba formado por 26 doctrinas cristianas en diversas lenguas (náhuatl o mexicana, cakchiquel, purépecha, zapoteca, mixteca y huasteca); 15 títulos dedicados a la regulación de las prácticas religiosas⁵; 7 devociona-

³ JOAQUÍN GARCÍA ICAZBALCETA, *Bibliografía mexicana del siglo XVI: catálogo razonado de los libros impresos en México de 1539 a 1600*, nueva ed. de Agustín Millares Carlo, F.C.E., México, 1954. Para elaborar el listado se cotejó también JOSÉ TORIBIO MEDINA, *La imprenta en México (1539-1821)*. T. 1: 1539-1600, UNAM, México, 1989.

⁴ 1539 es la fecha en la que salió a la luz el primer texto de la imprenta mexicana. García Icazbalceta nos da noticia de una *Breve y más compendiosa Doctrina Cristiana* publicada por órdenes del arzobispo Zumárraga en 1539 en la imprenta de Juan Cromberger y, aunque se trata de un texto del que no ha llegado hasta nosotros ningún ejemplar, lo tomo como punto de partida de la actividad editorial novohispana.

⁵ Algunos de ellos llevan el interesante subtítulo de “en esta Iglesia mexicana” como el *Manuale sacramentorum secundum alme eclesia mexicana*, publicado por el editor Juan Pablos en 1560.

rios y catecismos y 6 confesionarios. Entre estos 73 incluyo también 14 títulos destinados a apoyar el proceso de comunicación, para de esa forma hacer posible la evangelización. Entre ellos destacan los vocabularios y las artes de la lengua, y por último 5 bulas papales o textos que están relacionados con la publicación de las mismas. El 27% restante estaba formado por: textos destinados a la regulación de la administración pública y de la vida conventual; textos para ser utilizados como material de estudio por los universitarios⁶ o los alumnos de los colegios de religiosos; y sólo como excepciones encontramos una relación de sucesos, un libro de emblemática y dos descripciones de fiestas.

Habríamos de preguntarnos entonces: ¿Por qué la ausencia de relatos de viaje, que son los textos que en el siglo XVI nos dan información sobre los descubrimientos y las conquistas? ¿Es que no era también para los novohispanos un asunto de suma importancia enterarse de los avances de las “hazañas de pacificación” y de las características de los nuevos territorios? ¿Por qué no se publicaban en la Nueva España obras que, no sólo la implicaban directamente, sino que eran productos de éxitos editoriales en las grandes ciudades europeas como Sevilla, Alcalá de Henares, Nurenberg, Amberes, Basilea, Roma, Florencia, Milán y Venecia? Ciudades en las que se estaba viviendo una intensa actividad editorial dedicada a la publicación de relatos en los que se narraban los viajes y los grandes descubrimientos que se estaban llevando a cabo al otro lado del mar. Desde muy tempranas fechas circularon en Europa continental relatos y cartas en los que se divulgaba el nuevo conocimiento del mundo. Ya desde los primeros meses de 1493 se imprimió en Roma la Carta de Colón a Luis de Sant Angel (febrero de 1493), con el título *De insulis nuper inventis*, y se reimprimió nueve veces: en Roma, París, Basilea y Amberes. Otra de las cartas de Colón, conocida como *Lettera rarissima*, escrita desde Jamaica (7 de julio de 1503) fue traducida al italiano e impresa en Venecia en 1505; otras más se publicaron en Milán en 1522 y fueron traducidas al latín por Pietro Savorgnan; Nicolás Liburnio las publicó también en italiano, en Venecia, en 1524. Lo mismo sucedió con la carta de Vesputio a Lorenzo di Pietro de Medici (1502), que fue traducida al latín y al italiano e impresa en Venecia en 1504 con

⁶ Predominan los tratados de filosofía y teología, y sólo cinco del grupo de textos que no estaban dedicados a facilitar la evangelización podrían ser clasificados como textos científicos.

el título de *Mundus Novus*. De ella se conocen, solo en la primera mitad del siglo XVI, unas cincuenta ediciones⁷.

Algo muy similar ocurrió con las *Cartas de relación* de Hernán Cortés. La segunda de ellas, escrita el 30 de octubre de 1519, que narra entre otras cosas el encuentro con Moctezuma en la Ciudad de México-Tenochtitlan, se publicó por primera vez en 1522 en Sevilla, en los talleres del editor alemán Jacobo Cromberger. En el mismo año de su publicación fue conocida y reeditada en varios países europeos. La segunda edición castellana es de Zaragoza, 1523; y también de 1523 existen una edición holandesa y otra latina publicada en Nuremberg. Una edición más, italiana, publicada en Venecia en 1534 por Bernardino de Viario bajo el título de *Preclara narratione di Ferdinando Cortese della Nuova Hispania del mare oceano...*, y otra del mismo año, alemana, se publicó en Ausburgo⁸.

La respuesta a las interrogantes anteriores no puede ser una respuesta simple, ya que la juventud de las imprentas mexicanas no es suficiente motivo para pensar que a ello se deba la carencia de estos textos que en alguna medida son la memoria de la construcción de los nuevos espacios, ya que si bien la imprenta, como institución, era joven en la Nueva España, los impresores que llegaron a establecerse, como Juan Pablos (1539-1560), que venía de Sevilla, o Antonio Espinosa (1559-1575), originario de Jaén; o Pedro Ocharte (1563-1592), de la misma ciudad, o Balli, que nació en Salamanca y llegó a México en 1569, o Antonio Ricardo que llegó a México en 1570, procedente de Turín, eran todos impresores experimentados que tenían la posibilidad de sacar a la luz los grandes textos que solían conformar las relaciones de los descubrimientos y de las conquistas.

Por otra parte, no podrían ser considerados como libros de esparcimiento o “vana profanidad”, cuya circulación y publicación en el continente americano había sido prohibida por las reales cédulas de 1531 y 1534, ya que aunque se trata de textos que poseen un alto contenido imaginativo, están destinados por sus emisores a servir como un vehículo de información, por lo que predomina en ellos la función referencial. Pero aún así en la Nueva España tenemos que esperar hasta 1591 para

⁷ Cf. LUIGI MONGA, “El nuevo mundo y los diarios de los viajeros italianos en España”, en *Literatura de viajes: el Viejo Mundo y el Nuevo*, Castalia, Madrid, 1999, pp. 39-50.

⁸ *Base de datos de la Biblioteca Nacional de Madrid y Asociación de Bibliotecas Nacionales de Iberoamérica*, Software Chadwyck-Healey, France, 1995.

ver publicada por Juan de Cárdenas la *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias*, que salió de los talleres de Pedro de Ocharte. Se trata de un texto que, sin ser un relato de viaje propiamente dicho, da cuenta de las características de los nuevos territorios. Hoy en día, lo clasificaríamos más bien dentro del género de las historias naturales, pero este tipo de textos solían ser publicados en Europa por editores como Ramusio bajo el rubro de relatos de viaje. Ejemplo de ello es la *Historia general de las Indias*⁹ de Gonzalo Fernández de Oviedo. Cárdenas publica un pequeño libro dividido en tres grandes apartados en los que habla, en el libro primero, “del sitio temple y constelaciones de la tierra”; en el libro segundo, del beneficio de los metales y de algunas de las plantas de las Indias y, en el libro tercero, de las propiedades y cualidades de los hombres. El mismo Cárdenas, médico de profesión, indica en la introducción de su libro que:

...se puede con justa razón lamentar toda esta indiana tierra, de que sobrándole materia, y copia, de extrañas, y excelentes grandezas, le falte quien las predique, y saque a la luz, de que no tendrá Asia, África, y Europa, que quejarse, pues tiene, y ha tenido más escritores que de ellas escriban que cosas que poderse escrivir: que pudo dezir ni encarecer Plinio del cocodrilo, que no escriua el philosopho indiano del caimán de esta tierra...¹⁰

Como podemos ver, Juan de Cárdenas nos hace notar la carencia de libros que den cuenta de las características del territorio americano, a pesar de que estos textos circulan profusamente en Europa, no sólo en castellano, sino también en italiano, francés e inglés, pero es obvio que no llegan al territorio novohispano y que los lectores americanos no tienen acceso a ellos.

Todos los datos anteriores sugieren que: si por una parte la proliferación de publicaciones tempranas de los relatos y las relaciones de viaje al Nuevo Mundo se da en el ámbito europeo, esto se debe a que, por un lado, la imprenta se había convertido en un instrumento de gran utilidad para la Corona, ya que resultaba de gran importancia mostrar a Europa

⁹ GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO publicó los veinte primeros libros de la *Historia general de las Indias* en el tercer volumen de su famoso texto *Delle Navigazioni et Viaggi*, Stamperia de Giunti, Venecia, 1556.

¹⁰ JUAN DE CÁRDENAS, *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*, Casa de Pedro Ocharte, México, 1591, p. 2.

entera lo que, mediante los viajes de descubrimiento y conquista, los súbditos de la Corona española estaban logrando.

Desde esta perspectiva no resulta entonces extraño que en la primera edición de la segunda carta de Hernán Cortés¹¹ el diseño de la portada contenga la imagen de un joven emperador, sentado con cetro y corona en una lujosa sala del trono por cuyos ventanales se pueden contemplar campos cultivados y, a lo lejos, en el horizonte, un edificio imponente. La cuarta carta¹², en cambio, así como los dos textos de Fernández de Oviedo¹³ y la Relación y Comentarios del Gobernador Alvar Núñez Cabeza de Vaca¹⁴, llevan en la portada de sus ediciones *princeps* el escudo de armas de Carlos V, enmarcado por grabados góticos y acompañados de leyendas como “con privilegio imperial” o “con privilegio de la S. C. C. M.”. Alguno de estos impresos consigna en la introducción que una vez examinado el texto por el Consejo Real de las Indias: “Su Majestad mandó que fuese impreso porque a todos los hombres fuesen notorias tan grandes y maravillosas y nuevas cosas”¹⁵.

Es así como los relatos de las conquistas y los descubrimientos, al convertirse en impresos, pasaban a formar parte de una voluntad expresa del monarca para que a todos los hombres fuesen notorias las cosas que, en el ámbito del conocimiento del mundo, estaban sucediendo bajo su real mandato. Los textos impresos estaban destinados no solamente a los habitantes de la Península ibérica, sino también a todos aquellos súbditos de la Corona que se encontraban más allá de los territorios que formaban parte del Imperio, o a todo aquel que se sentía interesado por enterarse de los últimos acontecimientos en ultramar. A eso se debe que en las ediciones no españolas de estos textos predominen las casas editoriales holandesas y alemanas, y en segunda instancia la proliferación en la península itálica¹⁶, muy especialmente en Nápoles y en Venecia, de

¹¹ HERNÁN CORTÉS, *Carta de relación enviada a su Majestad del Emperador*, Jacobo Cromberger, Sevilla, 1522.

¹² HERNÁN CORTÉS, *Quarta relación que Fernando Cortes... embio al muy alto y muy potentissimo invictissimo señor Don Carlos...*, Gaspar de Ávila, Toledo, 1525.

¹³ GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Historia General de las Indias*, Juan Cromberger, Sevilla, 1535 y *De la natural Hystoria de las Indias*, Remón de Petras, Toledo, 1526 (este último texto es el que hoy en día conocemos como el *Sumario*).

¹⁴ ALVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA, *La relación y comentarios del gobernador...*, Francisco Fernández de Córdova, Valladolid, 1555.

¹⁵ GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *De la natural historia de las Indias*, s. p.

¹⁶ He tratado este tema con mayor detenimiento en mi libro *Relatos y relaciones de viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI*, Eds. Polifemo, Madrid, 2004.

ediciones de textos sobre los descubrimientos. Por lo tanto, si al interés de la Corona por difundir las hazañas de sus súbditos y la información sobre la expansión de sus territorios, añadimos un público lector europeo ávido por tener información sobre el nuevo conocimiento del mundo, los nuevos espacios y las posibilidades que se abrían para su explotación y el establecimiento de rutas comerciales, la respuesta sobre la recepción en el ámbito europeo es evidente.

Ahora bien, Trevor J. Dadson en un estudio titulado “Libros y lecturas sobre el Nuevo Mundo en la España del Siglo de Oro”, proporciona interesantes datos sobre el tránsito de este tipo de libros entre España y el Nuevo Mundo. Trata además sobre la forma en que, aunque en los embarques de libros al Nuevo Mundo se puede observar “una alta proporción de libros de entretenimiento”, algunos mercaderes importaban crónicas de indias e impresos en los que se describían las características de las tierras recientemente descubiertas:

...el que más, Martín de Ibarra, mercader de libros de México, que recibió en 1600 un encargo de más de 600 títulos distintos mandados por Luis de Padilla, vecino de Sevilla. Entre ellos, había varios libros conocidos sobre el Nuevo Mundo (J. Acosta, López de Gómara, J. Frago) ¹⁷.

Dato con el que podemos corroborar que existía la posibilidad de vender en la Nueva España libros cuyo tema central es la descripción de las tierras americanas, y por lo tanto, la presencia de un grupo de lectores interesados en tener acceso a esa clase de información.

Por tales motivos no queda clara la razón de la ausencia de los relatos sobre el Nuevo Mundo en el ámbito de las editoriales novohispanas. Es por eso que la respuesta a nuestra interrogante inicial deberá apuntar hacia ámbitos diversos:

7.– La razón de establecer imprentas y facilitar el paso a América a los impresores, aun cuando estos no fuesen de origen peninsular es, en primera instancia, apoyar a la ingente tarea de la evangelización. Es algo que no puede ponerse en duda cuando pensamos en una población que al iniciar el siglo contaba con más de veinte millones de habitantes hablantes de más de ochenta lenguas nativas. A eso se debe la proliferación de publicaciones de Doctrinas cristianas y Artes de la lengua en ediciones bilingües.

¹⁷ TREVOR J. DADSON, *Libros, lectores y lecturas*, Arco/Libros, Madrid, 1998, pp. 81-82.

2.– Al estar la imprenta en manos de la Iglesia, y tener que pasar todos los textos por una serie de revisiones y permisos, no es extraño pensar que a los dictaminadores en general, y a la Iglesia como institución, les resultase difícil aprobar textos que, por hablar de las costumbres, las creencias y los antiguos ritos de los pobladores, hiciesen regresar a los habitantes nativos a sus antiguas prácticas, abriendo la posibilidad de que volvieran a “idolatrizar”. A las instituciones les interesaba también mantener el control de las prácticas de criollos y mestizos; es por eso que constantemente vemos que se llevan a procesos inquisitoriales prácticas que tienen que ver con brujerías, chamanismo o artes adivinatorias.

3.– Por último, la información sobre los nuevos territorios tenía siempre, como destinatario de primera instancia, al monarca o a alguna figura en el poder. Por ese motivo, los textos que daban cuenta del territorio americano llegaban a Europa en forma de manuscritos, y era ahí en donde encontraban su camino a la imprenta. No debemos ignorar que los procesos editoriales han sido siempre parte de una industria, y por eso las ediciones proliferan justamente en los espacios en los que encuentran una mayor acogida o una recepción interesada.

Aun así no deja de ser una sorpresa que, en el territorio donde se protagonizan todas aquellas hazañas y descubrimientos, donde era importante tener conocimiento de la tierra, de su geografía y de sus productos, los textos que describen los nuevos escenarios y las vicisitudes de los viajeros no tienen cabida en el panorama editorial.

BLANCA L. DE MARISCAL

Tecnológico de Monterrey

IMPRESOS NOVOHISPANOS 1539-1579

1539	Zumárraga, Juan de (1468-1548)	<i>Breve y más compendiosa Doctrina Cristiana</i>	Juan Cromberger	Doctrina	Náhuatl
1540	De Quiroga, Vasco (Ordenado por)	<i>Manual de adultos lo que ha de hacerse y enseñarse para bautizar</i>	Juan Cromberger	Doctrina	Español
1541	S/A	<i>Relación del espantable terremoto</i>	Juan Cromberger	Relación de sucesos	Español
1543	Córdoba, Pedro de (1482-1521)	<i>Doctrina [christ]iana pa[ra] instrucción [e] informacio[n] de los indios...</i>	Juan Cromberger	Doctrina	Español
1543	Zumárraga, Juan de (1468-1548)	<i>Doctrina breve muy provechosa</i>	Juan Cromberger	Doctrina	Español
1544	Gerson, Juan (1363-1429)	<i>Tripartito del christianissimo y consolatorio doctor Juan Gerson de doctrina cristiana...</i>	Juan Cromberger	Doctrina	Español
1544	Richel, Dionisio (1402 – 1471)	<i>Este es vn cof[m]pe[n]dio breve que tracta [de] l a manera de cómo se ha[n] de hazer las procesiones.</i>	Juan Cromberger	Práctica religiosa	Español
1546	Zumárraga, Juan de (1468-1548)	<i>Doctrina cristiana: mas cierta y v[er]dadena pa[ra] ge[n]te sin erudicio[n] y letras...</i>	Juan Cromberger	Doctrina	Español
1546	Las Casas. (Atribuido)	<i>Cancionero espiritual con una farsa del Juicio Final</i>	Juan Pablos	Teatro: Cancionero y farsa	Español
1547	Zumárraga, Juan de (1468-1548)	<i>Regla cristiana breue: pa[ra] ordenar la vida y t[iem]po [de]l [christ]iano...</i>	Juan Cromberger	Práctica religiosa	Español
1548	Mendoza, Antonio de (Compiladas por)	<i>Ordenanzas y copilación de leyes para la buena gobernación</i>	Juan Pablos	Administración Pública	Español

1548	Dominicos	<i>Doctrina christiana en lengua española y mexicana...</i>	Juan Pablos	Doctrina	Español/ Náhuatl
1548	Guevara, Fray Juan	<i>Doctrina Cristiana</i>	s/e	Doctrina	Huasteca
1549	Dominicos	<i>Mística teológica Compilación breve de un tratado de San Buenaventura</i>	Juan Pablos	Teología	Español
1550	Dominicos	<i>Doctrina christiana en lengua española y mexicana...</i>	Juan Pablos	Doctrina	Español / Náhuatl
1553	Gante, Pedro de (1468-1572)	<i>Doctrina cristiana en le[n]gua Mexicana</i>	Juan Pablos	Doctrina	Español/ Náhuatl
1553	Gante, Pedro de (1468-1572)	<i>Doctrina cristiana en le[n]gua mexicana</i>	Juan Pablos	Doctrina	Español/ Náhuatl
1554	Veracruz, Alonso de la, ca. (1507-1584)	<i>Dialéctica resolutio cum textu Aristotelis / edita per [...] Alphonsum Avera Cruce.</i>	Juan Pablos	Filosofía	Latín
1554	Veracruz, Alonso de la, ca. (1507-1584)	<i>Recognitio, svmmlarum Reuerendi patris Illdephonsi a Vera Cruce, avgustiniani...</i>	Juan Pablos	Filosofía	Latín
1554	Cervantes de Salazar, Francisco	<i>Tres diálogos latinos de la Nueva España / Francisco Cervantes de Salazar...</i>	Juan Pablos	Textos científicos y universitarios	Latín
1555	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Aquí comienza un vocabulario en la lengua castellana y mexicana</i>	Juan Pablos	Vocabulario	Español/ Náhuatl

1555	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Aquí comienza un vocabulario en la lengua castellana y mexicana / Alonso de Molina</i>	Juan Pablos	Vocabulario	Español/ Náhuatl
1556	Montúfar, Alonso de	<i>Constituciones del arzobispado y prouincia de la muy ynsigne y muy leal ciudad de Tenxtiltla[n] México de la Nueva España</i>	Juan Pablos	Administración Pública	Castellano
1556	Marroquín, Francisco (Ordenada por)	<i>Catecismo y Doctrina Crisitiana</i>	Juan Pablos	Doctrina	Cakchiquel
1556	Veracruz, Alonso de la (1507-1584)	<i>Specvlvm conuigiorvm...</i>	Juan Pablos	Práctica religiosa	Latín
1556	Diez, Juan Fray	<i>Sumario compendioso de las cuentas de plata y oro necesarias que en los reinos del Perú...</i>	Juan Pablos	Texto científico	Español
1556	Agustinos	<i>Regula beatissimi patris nostri Augustini episcopi, et doctoris ecclesiae...</i>	Juan Pablos	Vida conventual	Latín
1556	Agustinos	<i>Ordinarium sacri ordinis h[a]eremitaru[m] sancti Augustini episcopi & regularis...</i>	Juan Pablos	Vida conventual	Latín
1556	Agustinos	<i>Constitutionis fratruum H[a]eremitarum sancti patris nostri Augustini....</i>	Juan Pablos	Vida conventual	Latín
1557	Veracruz, Alonso de la (1507-1584)	<i>Phisica, specvlatio, aedita per R.P.F. Alphonsvm A Veracruzce...</i>	Juan Pablos	Texto científico	Latín
1558	Gilberti, Maturino (1498-1585)	<i>Thesoro spiritval en lengva de Michuacá[n]...</i>	Juan Pablos	Doctrina	Español

1558	Gilberti, Maturino (1498-1585)	<i>Arte de la le[n]gua de Michoaca[n] / co[m]pilada por el muy Reverendo padre fray Maturino Gylberti...</i>	Juan Pablos	Vocabulario y Doctrina	Español
1559	Veracruz, Alonso de la	<i>Fráter Alphonsos a Vera Cruce constituciones...</i>	Juan Pablos (atribuida a)	Administración Pública	Latín
1559	Gilberti, Maturino (1498-1585)	<i>Cartilla para los niños</i>	s/e	Catecismo	Purépecha
1559	Gilberti, Maturino (1498-1585)	<i>Dialogo de doctrina christiana, en la lengua d[e] Mechuaqa[n]...</i>	Juan Pablos	Doctrina	Purépecha
1559	Gilberti, Maturino (1498-1585)	<i>Gramática Maturini...</i>	Antonio de Espinosa	Gramática	Latín
1559	Gilberti, Maturino (1498-1585)	<i>Vocabulario en lengua de Mechuaacan...</i>	Juan Pablos	Vocabulario	Español/ Purépecha
1560	Cepeda, Francisco de	<i>Arte de los idiomas Chiapanecos Zoque, Tzendal y Chinateco</i>	s/e	Arte de la lengua	Chiapaneco, Chinanteco, Zoque, Tzeno
1560	Montúfar, Alonso de (ordenada por)	<i>Manuale sacramentorum secundum almae eclesiae mexicana</i>	Juan Pablos	Práctica religiosa	Latín
1560	Cervantes de Salazar, Francisco	<i>Túmulo imperial "obsequias fúnebres"</i>	Antonio Espinosa	Teatro y Descripción de fiestas	Español
1561	S.A.	<i>Missale romanum ordinarium. Misale Romanum nuper Adoptatum com[m]odu[m]</i>	Antonio de Espinosa	Misal	Latín
1563	Puga, Vasco de, ca. 1574	<i>Provisio[n]es cedula[s] ynstruccion[es] de su Majestad: ordena[n]cas d[e] difu[n]tos...</i>	Pedro Ocharte	Administración Pública	Castellano

1565	Pius IV, Papa (1499-1565)	<i>Bolla S.D.N.D. Pii divina providentia Papae Quarti...</i>	Pedro Ocharte	Bula papal	Latín
1565	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Confessionario mayor, en lengua Mexicana y Castellana...</i>	Antonio de Espinosa	Confesionario	Español/ Náhuatl
1565	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Confessionario breue, en lengua Mexicana y Ca[s]tellana...</i>	Antonio de Espinosa	Confesionario	Español/ Náhuatl
1565	Montúfar, Alonso de (ordenada por)	<i>Doctrina Cristiana breue y compendiosa por via de diálogo.</i>	Pedro de Ocharte	Doctrina	Español/ Náhuatl
1566	Ledesma, Bartolomé de	<i>De septem sacramentis Reverendi patris fratris Bartholomaei a Ledesma...</i>	Antonio de Espinosa	Práctica religiosa	Latín
1567	Dominicos	<i>Haec sunt acta capitvla generalis Bononiae, celebrati in Conuentu Sancti Dominici...</i>	Pedro Ocharte	Administración Pública	Latín
1567	Feria, Pedro de (1524-1588)	<i>Doctrina Christiana en lengua Castellana y çapoteca...</i>	Pedro Ocharte	Doctrina	Castellano/ zapoteca
1567	Fray Benito Hernández	<i>Doctrina misteca</i>	Pedro de Ocharte	Doctrina	Mixteca
1567	Dominicos	<i>Horae Beatae Mariae</i>	Pedro de Ocharte	Práctica religiosa	Latín
1567	Franciscanos	<i>Regla y testamento del bienaventurado San Francisco, estatutos generales...</i>	Antonio Espinosa	Vida conventual	Latín
1567	Dominicos	<i>Constituciones de la cofradía de los juramentos</i>	Pedro de Ocharte	Vida conventual	Español
1568	Pío V	<i>Tabula priuilegiorum, quoe sanctissimus Papa pius vquintus, concessit fratribus mendicantibus...</i>	Antonio de Espinosa	Bula papal	Latín

1568	Pío V	<i>Bolla confirmationis et novae concessionis privilegiorum omnium ordinis Mendicantium...</i>	Antonio de Espinosa	Bula papal	Latín
1568	Hernández, Benito Fr.	<i>Doctrina Cristiana en lengua mixteca</i>	Pedro de Ocharte	Doctrina	Mixteca
1568	Montúfar, Alonso de (ordenada por)	<i>Manuale sacramentorum secundum almae eclesiae mexicana...</i>	Pedro de Ocharte	Práctica religiosa	Latín
1568	S.A.	<i>Sumario de las indulgencias y perdones</i>	Pedro de Ocharte	Práctica religiosa	Español
1568	Pius IV, Papa (1499-1565)	<i>Pivs episcopus servus seruorum Dei ad perpetuam Rei memoriam / Pius IV.</i>	s/e		Latín
1569	Pio V	<i>Bula S.D.N.P II Divina providencia</i>	Antonio de Espinosa	Bula papal	Latín
1569	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Confessionario breve, en lengua Mexicana y Castellana.</i>	Antonio de Espinosa	Confesionario	Español/ Náhuatl
1569	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Confessionario mayor en lengua mexicana y castellana</i>	Antonio Espinosa	Confesionario	Náhuatl
1569	De Gante, Pedro. (Atribuída)	<i>Cartilla para enseñar a leer nuevamente enmendada</i>	Pedro de Ocharte	Catecismo	Español
1570	Bravo Orsunensi, Francisco	<i>Opéra Medicinalia</i>	Pedro de Ocharte	Texto científico	Latín
1571	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Arte de la lengua Mexicana y Castellana.</i>	Pedro Ocharte	Arte de la lengua	Español/ Purépecha
1571	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Doctrina Breve en lengua mexicana</i>	Antonio de Espinosa	Doctrina	Náhuatl

1571	Fraile de San Agustín	<i>Doctrina Cristiana en lengua Huasteca y castellana</i>	Pedro de Ocharte	Doctrina	Huasteca
1571	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana [y] Vocabulario en lengua Mexicana y Castellana...</i>	Antonio de Espinosa	Vocabulario	Español/Náhuatl
1571	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana...</i>	Antonio de Espinosa	Vocabulario	Español/Náhuatl
1571	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Vocabulario en lengua Mexicana y Castellana...</i>	Antonio de Espinosa	Vocabulario	Español/Náhuatl
1573	Agurto, Pedro de.	<i>Tractado de que se deven administrar los Sacramentos de la Sancta Eucharistia y Extrema vnccion: a los Indios...</i>	Antonio de Espinosa	Práctica religiosa	Español
1574	D. Martín Enríquez (por orden de)	<i>Instrucción para el cobro de la alcábala</i>	SN impresor	Administración Pública	Español
1574	Juan Bautista de Lagunas	<i>Arte y diccionario con obras en lengua michoacana</i>	Pedro Balli	Artes de la lengua	Tarasca
1575	Eustachio Buena Ventura	<i>Mística teológica en la cual se nos enseña el verdadero camino al cielo</i>	Pedro Balli	Devocionarios	Español
1575	Juan de la Anunciación, Fray	<i>Doctrina breve muy cumplida</i>	Pedro Balli	Doctrina	Náhuatl
1575	Juan de Medina	<i>Doctrinalis fidei in Michoacanecium in dorum lingua</i>	Antonio de Espinosa	Doctrina	Latín
1575	Gilberti, Maturino (1498-1585)	<i>Thesoro spiritval de pobres en le[n]gua de Michuacá[n]...</i>	Antonio de Espinosa	Práctica religiosa	Purépecha

1575	Gilberti, Maturino (1498-1585)	<i>Thesoro spiritval de pobres en le[n]gua de Michuacá[n]...</i>	Antonio de Espinosa	Práctica religiosa	Purépecha
1575	Juan de la Anunciación, Fray	<i>Sermones para despedir la bula de la santa cruzada</i>	Antonio Espinosa	Sermonario /Catecismo	Náhuatl
1576	Domingo de Salazar	<i>Institución modo de rezar y milagros e indulgencias del rosario de la Virgen Maria</i>	Pedro Balli	Devocionario	Español
1576	Melchor de Vargas, Fray	<i>Doctrina Cristiana muy útil y necesaria en castellano y otomí</i>	Pedro Balli	Doctrina	Español/ Náhuatl/Otomí
1576	Espinosa, Antonio de	<i>Graduale. Dominicale. Secundum normam Missalis noui: e decreto</i>	Pedro Ocharte	Misal	Latín
1576	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Arte de la lengva Mexicana y Castellana...</i>	Pedro Balli	Vocabulario	Español/ Náhuatl
1577	Alonso de Molina	<i>Confesionario Breve en Lengua Mexicana y Castellana</i>	Pedro Balli	Confesionario	Español/ Náhuatl
1577	Medina, Juan.	<i>Doctrinalis fidei in Mechuaca nensivm indorvm linga...</i>	Antonio Ricardo	Doctrina	Latín
1577	Andrés Alciato	<i>Omnia Domini Andreae Alciati Emblemata</i>	Antonio Ricardo	Emblemática	Latín
1577	Anunciación, Juan de la (1514?-1594)	<i>Sermonario en lengva mexicana...</i>	Antonio Ricardo	Sermonario /Catecismo	Español
1577	Ovidio Nason, Publio	<i>Una cum elegantissimis quibusdam carminibus diui Gregorio Nazianzeni.</i>	Antonio Ricardo	Teología	Latín
1578	Juan de Córdoba	<i>Arte en Lengua Zapoteca</i>	Pedro Balli	Arte de la lengua	Zapoteca

1578	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Confessionario mayor en la lengna (sic) Mexicana y Castellana...</i>	Pedro Balli	Confesionario	Español/ Náhuatl
1578	Molina, Alonso de (1511?-1584)	<i>Doctrina cristiana, en lengua Mexicana...</i>	Pedro Ocharte	Doctrina	Español/ Náhuatl
1578	Toledo, Francisco de (1532-1596)	<i>Introductio in Dialecticam Aristotelis...</i>	Antonio Ricardo	Filosofía, textos universitarios	Latín
1578	Alonso López	<i>Suma y recopilación de cirugía con un arte para sangrar muy útil</i>	Antonio Ricardo	Texto científico	Español
1578	Juan de Córdoba	<i>Vocabulario en Lengua Zapoteca</i>	Pedro Ocharte y Antonio Ricardo	Vocabulario	Zapoteca
1579	Manuel Álvarez	<i>Deconstructione octo partium orationis Emanuelis</i>	Antonio Ricardo	Devocionarios y catecismos	Latín
1579	Sancho Sánchez de Muñón	<i>Doctrina Cristiana</i>	Antonio Ricardo	Doctrina	Español
1579	Tomado del Misal Tridentino	<i>Ceremonial y rúbricas generales con la orden de celebrar la misa</i>	Pedro Balli	Práctica religiosa	Español
1579	Fray Alonso de Medrano	<i>Instrucción y arte para con facilidad rezar el oficio divino. Según la intención del Santo Concilio Tridentino</i>	Pedro Balli	Práctica religiosa	Español
1579	Pedro de Morales	<i>Carta del Padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesus...</i>	Antonio Ricardo	Teatro y Descripción de fiesta	
1579	Agustín Farfan	<i>Tractado breve de anatomía y cirugía de algunas enfermedades...</i>	Antonio Ricardo	Texto científico	Español

SOBRE *EL CELOSO PRUDENTE* DE TIRSO Y DOS NOVELAS CERVANTINAS

La comedia *El celoso prudente* de Tirso fue una de las tres obras de teatro incluidas en *Los cigarrales de Toledo*, publicado, según la primera edición conocida, en 1624. Sin embargo, los preliminares hacen alusión a una edición anterior, y las aprobaciones, que se indica fueron reproducidas directamente de aquella edición, aparecen con fecha de 1621, que la mayor parte de los críticos acepta como fecha probable de composición de esta obra. Blanca de los Ríos, en su edición de las obras de Tirso, situaba la creación de la pieza hacia 1615, por las alusiones al casamiento de Felipe IV que ella creía ver en el matrimonio arreglado de uno de los protagonistas, el príncipe Segismundo de Bohemia –alusiones que no parecen tener ninguna relación con lo que sucedía en la corte española de esos años¹. No obstante, aceptando cualquiera de las dos hipótesis (y me parece más correcta la primera), lo cierto es que la obra parece haber sido escrita tiempo considerable después de la aparición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, y muchos años más después del primer *Quijote*. Las tesis de la profesora De los Ríos sobre la presunta guerra literaria entre Cervantes y Tirso, y el parecido en los títulos, la llevó a sugerir una relación entre *El celoso prudente* y *El curioso impertinente*, la novela intercalada del *Quijote*². Estas ideas, como bien se sabe, fueron cabalmente

¹ La profesora Blanca de los Ríos se basa, únicamente, en la mención de un próximo matrimonio real dentro de la obra, pero no establece ninguna probable identificación de personajes históricos con los del drama de Tirso. Además de otras fuentes literarias (como la que la misma estudiosa, siguiendo a Emilio Cotarelo, supone en sus preliminares para esta obra: *El toledano vengado*, de Lope), me parece que la base histórica de *El celoso prudente* puede ser la figura de Carlos IV (1316-1378), padre de la patria checa y primer soberano de origen bohemio del Sacro Imperio Romano-Germánico, cuyo hijo Segismundo (nombre de otro de los personajes tirsianos) fue rey de Hungría y posteriormente también rey de Bohemia. RUTH LEE KENNEDY, en un estudio anterior al que cito a continuación, identificaba erróneamente la materia de la obra con la Guerra de los Treinta Años (“Tirso’s *Desde Toledo a Madrid*: It’s date and place of composition”, en JOSÉ AMOR Y VÁSQUEZ, ed., *Homenaje a William L. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, p. 366).

² *Obras completas de Tirso de Molina*, ed. Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1946, p. 1093. Las citas de la obra se harán con respecto a esta edición, indicando solamente el número de página.

refutadas por otra ilustre estudiosa de la obra del mercedario, Ruth Lee Kennedy, quien por otro lado demostró que hacia la mitad de la segunda década del siglo XVII Tirso conocía con toda seguridad las dos obras cervantinas mencionadas³. No es mi propósito en estas páginas volver a polemizar sobre una probable enemistad entre los dos escritores sino, partiendo del hecho de que Tirso conocía al alcalaíno, y de la similitud que ciertamente observamos en los títulos de la obra y de la novela intercalada, además del que también se ve con respecto a una de las *Ejemplares*, *El celoso extremeño*, hacer un análisis comparativo entre estas tres obras (aunque con mayor atención a Tirso), que constituyen uno de los momentos más importantes, si no el más significativo, en el que cada uno de nuestros dos ingenios acudió a resolver la difícil combinación de celos, adulterio y, por supuesto, honra.

Como las historias de Anselmo el florentino y el viejo Carrizales, en *El celoso prudente* presenciamos el martirio interno de un hombre ocasionado por una honra mancillada, si bien este punto de la trama tarda demasiado tiempo en ser presentado al público, y comparte importancia con la otra línea argumental, que ocupa todo el primer acto: la historia de amor entre Lisena, hija de un noble de Bohemia, y el príncipe Segismundo, heredero de la corona. El padre de Lisena, Fisberto, descubre un *papel* en el que el príncipe da palabra de matrimonio a su amada, pero supone equivocadamente que la destinataria es su otra hija, Diana, a quien se lo ha encontrado. Las dos hermanas siguen con el engaño a fin de poder lograr el matrimonio prometido, pero esto lleva al padre a comunicarle su descubrimiento al rey, quien decide casar a Diana con un caballero español, don Sancho de Urrea⁴, en vista de que Segismundo ya está comprometido con Leonora, heredera de la corona húngara. Como complemento a este engaño, participan la misma princesa Leonora y Alberto, hermano de Segismundo, quienes se han enamorado y por lo tanto están igualmente interesados en evitar el matrimonio real. Así, hacen creer a todos, incluyendo al propio don Sancho, que los sentimientos de Segismundo están dirigidos hacia Diana, mientras Lisena se hace pasar por Leonora, para que todo siga aparentemente según los deseos del rey y los case él mismo, como efectivamente sucede. La declaración pública de toda la *traza* realizada por los dos pares

³ RUTH LEE KENNEDY, "Sobre la relación de Tirso con Cervantes", *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979), núm. 217, pp. 225-288.

⁴ Este apellido, y otras alusiones, es el que motivó a Blanca de los Ríos, en la edición citada, a ubicar la obra dentro de lo que llamó el "Ciclo aragonés" de Tirso.

de amantes se lleva a cabo justo a tiempo de evitar el doble asesinato de Diana y del príncipe planeado por don Sancho, quien ya daba por hecho que los presuntos amores de su esposa y Segismundo habían rebasado los designios del rey y le habían costado a él su tan bien ganada honra.

Como en las obras cervantinas, una de las partes esenciales de esta composición teatral lo constituye el elaborado razonamiento que Sancho lleva a cabo, primero, acerca de sus sospechas sobre la infidelidad de Diana, y posteriormente acerca de la solución más adecuada al caso ante la confirmación de sus dudas. En las tres obras que nos ocupan, la presencia y desarrollo de los celos, y el planteamiento de un “caso de honra” están perfectamente delimitados dentro de las nociones del matrimonio, y por infausta relación, del adulterio. Antonio Barbagallo, en su análisis de *El curioso impertinente*, afirma que el tema principal de esta novela “no es, como se puede pensar en un primer momento, la amistad, sino la fe dentro del matrimonio”⁵. Este tema es claramente identificable también en *El celoso extremeño* y en *El celoso prudente*, aunque con diferencias notables entre los dos escritores. En los héroes de Cervantes observamos que esa falta de fe, que esos increíbles temores o dudas que asaltan a los celosos maridos son anteriores a cualquier acción que inculpe a las dos mujeres, Camila y Leonora, y que es precisamente ese extremado deseo de ser dueños de las circunstancias el que los lleva al trágico final de sus vidas. No existe en sus casos fundamento alguno para suponer una conducta censurable por parte de sus consortes, salvo el hecho mismo de la posibilidad; es el otro extremo, sólo apreciado por Cervantes, de las “duras reglas del honor” de la época: el temor que ocasionan y la imperiosa aunque inútil necesidad de conjurarlas. Es precisamente por eso, porque el hombre no ha podido prever y controlar la realidad, que los celosos no pueden hacer nada cuando, con razón o sin ella, han descubierto el adulterio que ellos mismos fabricaron. En la historia del personaje tirsiano, en cambio, encontramos que las preocupaciones, aún cuando sabemos el engaño, tienen una causa plenamente justificada, pues solo después de haber obtenido indicios claros de la relación entre Segismundo y Diana, externos a su obra y a su voluntad, es que el aragonés termina abrigando esas aprehensiones en su espíritu: Sancho ha presenciado el enojo que Segismundo muestra a su padre por comprometer a Diana con el español, y posteriormente ha escuchado, en medio de las tinieblas nocturnas, un diálogo amoroso en su propia casa

⁵ ANTONIO BARBAGALLO, “Los dos amigos, *El curioso impertinente* y la literatura italiana”, *Anales Cervantinos*, 32 (1994), p. 211.

entre el príncipe y Lisena, a la que éste llama Diana por seguir el juego. En la elaboración de esos temores en su personaje, Tirso utiliza un recurso que también le ha servido a Cervantes para la historia de Carrizales, pero que en este caso cobra más fuerza por haber sido introducido antes de la aparición y confirmación de los celos: la diferencia de edades entre los desposados. Dice Sancho al rey en el momento del arreglo de su matrimonio con Diana:

Bien conozco cuánto agravio
hace a mi bella consorte
el Cielo, y que en esta corte
esposo más mozo y sabio
correspondiera a su edad.

Y más adelante:

Yo, que del estío paso,
y ya al otoño me allego,
aunque al amoroso fuego
desta belleza me abraso,
por más que la adoro tierno,
temo, aunque el alma la doy,
ver que en el otoño estoy
y a las puertas de mi invierno
(pp. 1121-1122).

Si bien este temor, del que Sancho muestra solamente tener conocimiento (por sentido común, digamos), es inmediatamente anulado por una consideración que se repetirá a lo largo de la obra y que muestra un desarrollo que no se observa en ningún momento en Cervantes: el establecimiento de un matrimonio en términos socialmente aceptables en su variante de las razones de Estado —que son las que guían las decisiones del rey— ya que el español termina su discurso aceptando y equiparando la situación en que se encuentran tanto él como Diana:

tengo por cierto, y es justo,
que reducirá su gusto
al gusto de quien nos casa
(p. 1122).

Por otro lado, también es muy interesante la coincidencia de Tirso con una constante cervantina de primer orden: la relación entre nobleza de sangre y hacienda empobrecida. Sólo por mencionar el que más importa aquí entre varios ejemplos posibles, en *El celoso extremeño* Cervantes vuelve sobre el tema al momento de que Carrizales decide su matrimonio: “...al cabo de algunos días habló con los padres de Leonora, y supo como, aunque pobres, eran nobles; y dándoles cuneta de su intención y de la calidad de su persona y hacienda, les rogó diesen por mujer a su hija”⁶. Más insistente es Tirso en la explicación y en el desarrollo de este mismo asunto. Primero, en el diálogo inicial en el que Lisena confiesa a Diana sus amores con el príncipe, donde la segunda explica:

Un caballero
 es nuestro padre, leal,
 de noble sangre y acero,
 que tuviera más caudal,
 a querer ser lisonjero
 (p. 1108).

Y varias escenas después, en el diálogo que sostiene con el rey un poco antes de darle a conocer la carta que encontró a Diana, el mismo Fisberto reivindica su propio origen:

De ella habréis ya colegido
 la lealtad con que os sirvieron
 mis nobles progenitores,
 imitándolos yo en esto.
 Testigo el pobre caudal
 con que su opinión sustento:
 que privar y salir pobre
 limpio nombre da, aunque nuevo
 (p. 1119).

(Versos en los que, por cierto, Blanca de los Ríos percibió una crítica en contra del duque de Lerma). Sin embargo, además de estas ideas explícitas por parte de los protagonistas, encontramos en la creación

⁶ MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1982, t. 2, pp. 179-180.

misma del argumento diferencias muy significativas en la manera en que Tirso concibe estéticamente una situación de este tipo. Como Cervantes, muestra una clara simpatía por la baja nobleza, la que ha obtenido sus cualidades por medio de las armas, y la que no se ha valido de favores en la corte para medrar sus posesiones. También como el autor del *Persiles*, Tirso hace constantemente énfasis, en las palabras y en los actos, en la necesidad de que los miembros de un matrimonio sean de una misma condición, en términos de nobleza —precisamente es lo que motiva a Fisberto a ir a advertir al rey. En el caso de Cervantes, recordemos las múltiples anagnórisis que al final de sus novelas posibilitaban o validaban los matrimonios entre los protagonistas, como en *La gitanilla* y en *La ilustre fregona*; en *El celoso prudente* no hay ninguna anagnórisis, pero vemos que el arreglo del matrimonio entre Diana y don Sancho, y el de Alberto con la princesa Leonora, están en perfecta concordancia con estas mismas reglas que son tan caras a Cervantes. La gran excepción es la pareja que da origen a toda la *industria* que forma la obra: Lisena y Segismundo. Estos dos protagonistas, en esto no hay ninguna duda, son de distintas condiciones: no en balde ha sido el larguísimo *crescendo* del inicio en el que Lisena guarda el misterio de la identidad de su amado (y en el que va sugiriendo progresivamente los términos de *Conde*, *Señoría*, *Excelencia* y *Alteza*), y la posterior plática entre Diana y Segismundo, donde ella lo nombra “digno de veneración” pues el príncipe “se agrada/de realzar nuestra bajeza” (p. 1112). Con una situación absolutamente imposible en Cervantes (que por lo demás nunca es tan específico ni tan insistente en las distintas condiciones de la nobleza), el futuro cronista de la Merced lleva a cabo lo que llanamente podríamos llamar un “mal casamiento” para el príncipe, en aras del amor que existe, también indudablemente, entre los dos jóvenes. Si para el autor del *Quijote* la unión amorosa estaba indefectiblemente unida a la noción de “matrimonio cristiano” y ésta a su vez significaba concebir la unión como un instrumento de orden social, como había demostrado Marcel Bataillon⁷, la historia de los nobles de Bohemia nos muestra una paradójica combinación de la política y los sentimientos de los jóvenes que conjuntamente dirigen los resultados de la acción.

⁷ “Cervantes y el matrimonio cristiano”, en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 238-255.

Las “razones de Estado” que he mencionado antes aparecen en varios momentos de la obra. En el primer acto, además del compromiso que existe previamente entre el príncipe Segismundo y la princesa Leonora, y del aviso que el padre de ella da al rey para prevenir el casamiento desigual (con lo que recordemos está haciendo al rey el servicio que corresponde a su condición noble, por lealtad a “una corona/ que me daba reyes nietos”, como él mismo lo dice), encontramos la discusión que el monarca tiene con Alberto, quien desde un principio declara su amor abiertamente por la princesa húngara pero a la vez, consciente de que no solamente las razones del espíritu son suficientes, sugiere una salida adecuada a los intereses del reino ante un posible cambio en el arreglo matrimonial, que hace explícita la oposición que domina el universo social de la obra:

que el reino del amor no tiranices,
ni voluntades con violencia enlaces;
que no la fuerza doma las cervices...
y como tu rigor no lo resista,
si con Hungría su ducado ensancho [el de Sajonia]
la fama vencerás de tus mayores,
y dejarás dos reyes sucesores.

A lo que el rey contesta terminantemente, reivindicando la calidad de su palabra y recurriendo también a lo que la ley declara:

No merece respuesta quien no estima
palabras reales que respeta el mundo;
tu necio amor sus ímpetus reprima,
sin culpar el que tiene Segismundo;
que ni Leonora el suyo desestima,
ni tú, que en nacimiento eres segundo,
cuando en Sajonia por su Duque quedas,
es justo que, como él, un reino heredes
(p. 1118).

Dejando aparte estos motivos para desestimar la sugerencia del infante, con lo que ya se termina de conformar el doble conflicto entre amor y poder que representan el rey y sus hijos, en el segundo acto el rey, en el diálogo de reconciliación con Alberto, que también lo ha retado como Segismundo por no acceder a su petición, hace claro el motivo principal

por el que de ninguna manera puede eliminar un acuerdo estratégico en aras del gusto de los jóvenes:

Di a Diana a Don Sancho, porque loco [Segismundo]
 con desigual amor, ofensa hacía
 a mi palabra real, y aunque no toco
 otros inconvenientes que podría,
 basta la enemistad que ocasionaba
 entre Bohemia y su vecina Hungría
 (p. 1127).

La amenaza de la guerra, la calidad de su palabra como rey y la desigualdad de condición que impide el matrimonio entre los amantes son los elementos que, al lado de las relaciones amorosas entre el príncipe y la hija de Fisberto, y entre el infante y Leonora, conforman la tensión entre opuestos que determina la obra, y en la que sale triunfante la idea del amor. Para Tirso, como vemos, por encima de las razones de Estado se encuentran las de espíritu, pero ¿cómo llegar a esa conclusión después de todo el énfasis que ha puesto en las distintas calidades de los amantes, y en la importancia de seguir con el arreglo con Hungría? De manera casi providencial, observamos que en este combinado de elementos políticos y sentimentales aparecen otros dos hechos que a la vez que potencian esta tensión, ayudan a Tirso a resolver la cuestión. El primero de ellos es el repentino enamoramiento de Diana, que después de haber expresado en el primer acto su profunda reticencia a los requiebros amorosos, que le ha valido “la opinión que de intratable/ en el mundo conseguí” (p. 1116), como indica ella misma, después que ha sido casada con el noble español manifiesta las dos razones principales que le llevan a consentir el artificio y el uso de su nombre:

Deseo tanto, te prometo [a Lisena]
 esto de verte reinar,
 que, en fin, como ha de durar
 poco, y con tanto secreto
 consiento en aqueste engaño,
 como no toque al decoro
 de Don Sancho, que le adoro
 ya como si hubiera un año
 que por dueño le deseara
 (p. 1132).

Con esta breve mención, Tirso justifica mediante una intervención del tema amoroso, lo que ha sido en principio una decisión de orden político de parte del rey (que no sólo los comprometió para evitar el matrimonio de Segismundo con su supuesta amada Diana, sino también para empezar a favorecer a la noble familia de Fisberto y al destacado caballero don Sancho); también, se matiza lo que aparentemente era ya un excesivo sacrificio de parte de Diana, y se lleva a buen término lo que fue una consecuencia indirecta y no pensada de todo el engaño de los jóvenes, que es precisamente el matrimonio del español. No obstante, es más trascendental el segundo elemento que en este sentido introduce Tirso en su obra para resolver la confrontación de códigos, y que funciona en un sentido inverso al anterior. Ya a punto de llegar al desenlace, Lisena, disfrazada de Leonora, le manifiesta al rey, por consejo de la misma Leonora, que su padre el rey de Hungría ha decidido entregarla al rey de Polonia y eliminar el compromiso con Bohemia. Este inesperado acontecimiento, que no es un engaño de los jóvenes sino que realmente ha sucedido, dentro de la lógica de la obra —a pesar de que en principio sólo sirva para apresurar la boda entre Segismundo y Lisena disfrazada— constituye, al contrario del enamoramiento de Diana, la intervención de una razón de Estado para justificar lo que los términos del amor ya se habían encargado de fijar. Evidentemente, si en el primer caso la conducta de Diana, hasta la mención de su enamoramiento, de completa aceptación de las decisiones de su padre y del rey, veíamos una gran cercanía con las ideas de Cervantes, el hecho de que a final de cuentas triunfe el amor por encima del orden social (a pesar de los escapes que intenta Tirso hacia el final) y el que una relación sentimental tenga que pasar por una justificación política para la concreción del matrimonio (recurso que tampoco apareció nunca en la obra cervantina) ponen de manifiesto las profundas diferencias que en torno a la vida y al ser humano existían entre nuestros dos autores.

Esto también lo constatamos en la segunda parte de la obra. De regreso con nuestro celoso, vemos que Tirso construye con profunda intensidad unos diálogos y unas situaciones que le permitan explorar y resolver (esto es, ejemplificar) un caso de celos, infidelidad o adulterio, y venganza, como mencioné antes. Si se ha ponderado la originalidad cervantina al novelar un caso de honra en el que no se consumó el adulterio (pienso en el segundo final de *El celoso extremeño*), o en la manera

en que concluía las acciones que según el canon de la época exigían pública venganza, algo más se puede decir de este drama tirsiano que, recordemos, la crítica ha identificado como la fuente directa del *A secreto agravio, secreta venganza* calderoniano. Como Cervantes, Tirso elabora un argumento en el que, en la perspectiva del celoso, se ha verificado la infidelidad de la esposa, que por otro lado es falsa. También como aquel, recurre a la combinación de las circunstancias y la reflexión detenida del ofendido para evitar la venganza. Carrizales, al descubrir el “adulterio” de Leonora, decide asesinar a los jóvenes con una daga. Pero,

Con esta determinación honrosa y necesaria volvió, con el mismo silencio y recato que había venido, a su estancia, donde le apretó el corazón tanto el dolor y la angustia que, sin ser poderoso a otra cosa, se dejó caer desmayado sobre el lecho⁸.

Después de lo cual, ya con otra disposición de ánimo minada por el arrepentimiento, toma la liberal decisión que le hace escribir su célebre testamento. A Anselmo, el italiano impertinente, el descubrimiento de su deshonor, que sí es muy real, lo sorprende en una absoluta imposibilidad material de concebir cualquier venganza: los amantes ya se han marchado. Y como el viejo de Extremadura, solamente le queda la escritura para mostrar su igualmente legítimo remordimiento. De una manera mucho menos sutil, don Sancho de Urrea no es, como Carrizales, víctima de un arranque repentino de ira: en todo momento, ya conociendo el adulterio, guarda una compostura impecable ante los demás, y es mucho más sistemático y certero en su “determinación honrosa y necesaria”. Sin embargo, de la misma manera que en *El curioso impertinente*, el asesinato de la mujer es previsto por ella misma y esto la lleva a huir de su casa, lo que confirma al atormentado esposo en sus temores; aunque en este caso, Diana toma tan peligrosa determinación en la certeza de que pronto va a terminar el engaño. Con la confesión final de los príncipes ante el rey, en la conclusión de la obra, queda conjurada la decisión de Sancho —que, a pesar de esto, no ha sido cuestionada en ningún momento— y se afirma la enseñanza que da título y subtítulo al drama. La profesora Margaret Wilson había indicado que las comedias de tipo o contenido ejemplar como *El celoso prudente* son muy poco

⁸ *Novelas ejemplares*, p. 215.

frecuentes en Tirso⁹. El mismo autor pareciera ponderar este elemento de la obra, al adelantarse a posibles acusaciones, o tal vez defendiendo algún drama suyo anterior, en la palabras del personaje don Juan de Salcedo que siguen a la pieza en los *Cigarrales*:

¡Veamos si hallarán, los que parten un pelo, alguno en esta digno de reprehensión! Censuren los Catones este entretenimiento, que por más que lo registren, no tendrán las costumbres modestas ocasión de distraerse. Aquí pueden aprender los zelosos a no dexarse llevar de experiencias mentirosas; los maridos, a ser prudentes; las damas, a ser firmes; los príncipes, a cumplir palabra; los padres, a mirar por la honra de sus hijos; los criados, a ser leales; y todos los presentes, a estimar el entretenimiento de la Comedia, [que] en estos tiempos, expurgada de las imperfecciones que en los años passados se consentían a los teatros de España, y limpia de toda acción torpe, deleita enseñando y enseña dando gusto¹⁰.

En este texto, Tirso utiliza varios lugares comunes heredados de la *novella* italiana (que por cierto, se extendieron en España con mucha mayor rapidez gracias a las *Ejemplares* cervantinas), como el *delectare et prodesse* horaciano, la alusión a las críticas futuras, o el hacer explícito el mensaje moral del texto. Pero ¿en que consiste realmente la enseñanza de este drama? O en otras palabras, ¿en qué consiste la prudencia de don Sancho? No es solamente en haber esperado hasta confirmar lo que sólo era una sospecha, porque como sabemos, esa confirmación es tan falsa como los primeros indicios, a pesar de su “apariencia de verdad”. Bien poco ejemplares resultan también las palabras del español en la última escena, donde se sintetiza el mensaje moral de la segunda parte. Dice para sí don Sancho:

¿Véis honor,
si el callar fue de provecho?
Hablen los otros maridos
en su afrenta y vituperio;
que hasta agora nadie sabe

⁹ MARGARET WILSON, *Tirso de Molina*, Twayne, Boston, 1977, p. 78.

¹⁰ La maestra WILSON es la que ha llamado la atención sobre este párrafo, pero lo cita traducido al inglés. Mi referencia es por la edición de Víctor Said Armesto de *Los cigarrales de Toledo*, Renacimiento, Madrid, 1913, p. 380.

sino el Cielo y yo, mis celos,
que, en mi honra averiguados
del alma alegre los echo.

Y en el monólogo siguiente, en que termina la obra:

El celoso como yo
calle y averigüe cuerdo
sospechas, mil veces falsas,
como las mías salieron;
que la pública da causas
al vulgo siempre parlero
(p. 1155).

La prudencia de este esposo, que en realidad no tiene nada de curioso, está más relacionada con la deshonra, es decir, con el conocimiento público, que con su relación con su esposa, a la que ha estado a punto de matar y a la que ni siquiera se dirige en toda la secuencia final. Evidentemente, al momento de concebir las decisiones de sus protagonistas y los resultados finales de sus actos, los dos escritores áureos parten de una idea muy distinta de honra, aunque en primer instancia Cervantes reivindique el derecho a la venganza, como Tirso, y éste impida la consumación de la misma, como el alcaíno. Pero más allá de eso, siguiendo a la maestra Wilson, quien consideraba que en este drama “it remains true that all the characters are generous and well intentioned”¹¹, creo que la mayor diferencia entre la historia de don Sancho y las de los cervantinos, la que engloba todas las enseñanzas que Tirso expresa en el epílogo de los *Cigarrales*, estriba en el carácter inequívoco de sus personajes. En efecto, en ninguno de los participantes de este enredo aparece vicio del espíritu alguno: todos, incluidos la mayor parte de los criados, son moralmente íntegros y consecuentes con un sistema de valores en el que amor, honra y estado (en ese orden de importancia) son las directrices del comportamiento humano¹². Nada que se parezca a la

¹¹ WILSON, *Tirso*, p. 80.

¹² En otro trabajo, MARGARET WILSON señaló que *El celoso prudente* era una de las primeras obras que convertía el tópico recurrente de las “quejas por las duras reglas del honor” en un conflicto o una inconsistencia entre valores terrestres y valores celestiales. Aunque sus anotaciones son correctas, creo que no es un tema de importancia en el drama, y que a pesar de su presencia, Tirso

neicia locura de Anselmo o a la obsesión androfóbica de Carrizales, ni mucho menos que se pueda considerar, como el adulterio o la intención de realizarlo, una conducta censurable —salvo, acaso, las “mentiras piadosas” de los jóvenes. La duda que asalta a Sancho con respecto a su esposa (que como vimos es un rasgo compartido con Cervantes) es el único pie del que cojea el universo social de la obra, y es sin embargo contundentemente remediado. La otra excepción, también significativa, es la pareja cómica de la obra, los criados Carola y Gascón, pues ella sí cede a un requerimiento amoroso clandestino que, ella no lo sabe, le está proponiendo su propio novio, y que además, el incorruptible Tirso no lleva a ningún desenlace obsceno. Esto es, para el fraile mercedario, según esta comedia, este tipo de faltas de la conducta son propios de los personajes bajos. Así pues, el resultado de la experiencia de don Sancho, y de los demás personajes, no es la confrontación de un modelo ideal de comportamiento con la realidad y el posterior desengaño, como ha dicho Hans-Jörg Neuschäfer sobre *El curioso impertinente*¹³, sino la construcción de ese modelo ideal y la constatación de su incorruptibilidad.

Para concluir, quisiera solamente regresar un momento a la discusión con la que inicié este trabajo. Si bien hemos encontrado algunas coincidencias notables en los dos escritores, lo cierto es que las diferencias indican sin duda que no hay una relación directa entre *El celoso prudente* y las dos novelas de Cervantes. Tampoco hay indicios de que tengan alguna fuente en común. Sin embargo, no termino de convencerme de que al nombrar a su obra, Tirso no haya considerado los títulos de las obras de su antecesor, y el hecho de que sus propios lectores iban necesariamente a asociar el drama con las narraciones de aquel. Es probable que Tirso haya titulado su obra con una alusión a un tema que no es el que domina el drama, y que no haya conservado el refrán en el título¹⁴ (como lo hizo en muchos otros casos), para aprovechar el eco cervantino y llamar la atención a una pieza suya en la que, si no está compitiendo con la del novelista, por lo menos está tratando varios temas en común. Es justo mencionar también que esta obra ha recibido una

se mantiene en niveles bastante convencionales, por lo menos, en la manera en que concibe teatralmente la honra.

¹³ HANS-JÖRG NEUSCHÄFER, “*El curioso prudente* y la tradición de la novelística europea”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), pp. 611-613.

¹⁴ Me refiero al refrán “Al buen callar llaman Sancho”, que aparece como subtítulo de la obra en los *Cigarrales*.

atención crítica que no se corresponde con el valor de su composición, meritorio en muchos sentidos, tanto como las piezas más consagradas de Tirso. Habríamos de preguntarnos, si es que hemos de creerle a Tirso cuando declara que ha escrito más de trescientas comedias, qué es lo que el autor tanto había valorado de este drama para incluirlo, de semejante acervo disponible, entre las tres únicas piezas que decide publicar en sus *Cigarrales*.

JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ

El Colegio de México

LA DEFENSA DE LA LIBERTAD DE LA MUJER
Y DE LOS SOLDADOS-HIDALGOS, EN
“LA GUARDA CUIDADOSA” DE MIGUEL DE CERVANTES

Durante mucho tiempo la obra narrativa de Cervantes ocupó la atención de la crítica y la historia literaria, mientras que su poesía y su teatro eran considerados con un carácter menos importante y, por tanto, el interés que se les prestaba no era equiparado al de *El Quijote*. Podemos señalar que el siglo XX es la centuria de la recuperación del teatro de Cervantes, iniciada con la edición de los *Entremeses* por Bonilla en 1916¹, edición que marca un hito en los estudios cervantinos y que encontrará un nuevo impulso en la edición de los *Entremeses* por Asensio en 1970².

A partir de estas ediciones se han escrito trabajos que nos permiten ampliar la visión del teatro de Cervantes y, en concreto, de los *Entremeses*, por ejemplo los trabajos de Asensio, Casaldüero, Zimic, entre otros³.

Gracias a estos trabajos podemos advertir que las preocupaciones humanísticas que Cervantes expuso en sus obras mayores, también están presentes en su teatro y, concretamente, en sus *Entremeses*. Uno de estos temas es la defensa que Cervantes hace de la libertad de las mujeres, en una sociedad que ejerce un control sobre ellas, vigilándolas y castigándolas ante cualquier transgresión que el mundo patriarcal del antiguo régimen

¹ Adolfo Bonilla y San Martín, ed. de los *Entremeses* de Miguel de Cervantes Saavedra, Asociación de la Librería de España, Madrid, 1916.

² *Entremeses*, ed., introd. y notas de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1970.

³ Cf. *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1965; “Entremeses”, en JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE y E. C. RILEY (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, pp. 171-197; JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y formas del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966; STANISLAV ZIMIC, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, pp. 337-353; MARCEL BATAILLON, “Cervantes y el matrimonio cristiano”, en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 238-255; LUCIANO GARCÍA LORENZO, “Experiencia vital y testimonio literario: Cervantes y «La guarda cuidadosa»”, *AC*, 15 (1978), 172-180; FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Tradición y actualidad literarias en «La guarda cuidadosa»”, *Hispanic Review*, 33 (1965), 152-156; JOSÉ M. DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosh, Barcelona, 1978; AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1966; *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967; JOSÉ A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.

les ha impuesto⁴ y que podría sintetizarse en el refrán “ni espada rota ni mujer que trota”⁵.

Así, aunque el entremés es una obra menor dentro de los géneros dramáticos, ya que es una pieza que se representa entre cada jornada de la comedia y que tiene un carácter cómico festivo, cuya función es solamente completar un espacio de la representación de la comedia, llegando incluso a la parodia del género, todo ello hace suponer que los entremeses cervantinos no buscaban otra cosa, sino explotar una tradición teatral desarrollada a lo largo del siglo XVI.

Sin embargo, Cervantes hace un planteamiento más profundo, que en un principio puede causarnos una gran sorpresa: él edita los *Entremeses* antes de que sean representados, lo cual muestra que tiene un interés en presentar este tipo de teatro como literatura, antes que como espectáculo, con el fin de que, como él mismo admite en la *Adjunta al Parnaso* donde anunciaba que tenía compuestas seis nuevas comedias con sus entremeses:

Yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula o no se entiende cuando se representan⁶.

Este hecho nos advierte la intención de Cervantes de establecer un paralelo entre su narrativa y el teatro, siguiendo los mismos procedimientos utilizados en su obra mayor: la parodia de estructuras narrativas y teatrales. Así, si en *El Quijote* hace una parodia de los caballeros, en el entremés “La guarda cuidadosa” presenta en tono paródico estructuras parateatrales desarrolladas en el renacimiento, como los diálogos de debates, de herencia medieval, cuyos temas eran la oposición entre el clérigo y el caballero, el amor entre una joven y un viejo, etc., y que Cervantes utiliza hábilmente para presentarnos el tema del soldado fanfarrón de tradición latina, el “milles gloriosus”, junto con el debate entre el clérigo y el soldado.

En la brevedad del entremés, Cervantes condensa también una serie de temas muy relevantes para la época y que, aunque lo afectan en cuanto que él mismo participa y es parte del conflicto, sabe reírse de sí mismo, por ejemplo, el soldado celoso, que aun ante el desprecio de Cristinica se empeña en ser su ‘guarda cuidadosa’.

⁴ Cf. GEORGES DUBY y MICHELLE PERROT, *Historia de las mujeres*. T. 3: *El modelo cortés*, Taurus, México, 1992, p. 302.

⁵ MARY ELIZABETH PERRY, *Ni espada rota ni mujer que trota*, Crítica, Barcelona, 1993, p. 15.

⁶ MIGUEL DE CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, 1935, p. 116.

Frente al tema de los celos, Cervantes desarrolla el de los hidalgos pobres, que son los más afectados por la crisis imperial, ya que son los que sufren las consecuencias del ocaso de la monarquía española.

En el entremés “La guarda cuidadosa” se plantea esa doble visión de un soldado que por su pobreza no puede alcanzar el amor, ni siquiera de una fregona. La figura de este soldado no sólo es la expresión de Cervantes, quien nunca alcanzó un puesto relevante por sus méritos militares, y que, como tantos otros, llevaba en su caja de hojalata sus cartas de recomendación, sino que habla de la legión de soldados desafortunados de esta época, que habiendo sido los protagonistas para alcanzar la grandeza de la monarquía española, viven en el olvido y la miseria y ponen de manifiesto la decadencia del imperio.

Entre los complejos elementos con los que Cervantes construye “La guarda cuidadosa”, destaca la situación del triángulo entre el soldado, el sacristán y la fregona, que le permiten desarrollar el tema de la libertad de la mujer en una sociedad donde ella está subordinada a la autoridad masculina. De esta forma, a partir de una escena costumbrista, Cervantes defiende, como lo ha hecho en *El Quijote*, el derecho de la mujer de elegir a su cónyuge.

Dentro de una visión humorística, muy propia del barroco, en la que lo serio y lo profundo van de la mano, en un nivel de interpretación más profundo “La guarda cuidadosa” nos plantea un ideal que forma parte de las múltiples utopías que el pensamiento de Cervantes proyecta en sus obras, en este caso, en donde el mundo femenino encuentra la comprensión de la autoridad, que acepta las decisiones que la mujer toma.

Una vez conseguido ese clímax en el texto teatral que se está leyendo como una narración, Cervantes reintegra la acción a un desenlace dramático, como terminaban las comedias de la época, con el canto y el baile finales⁷.

El entremés se inicia con el diálogo entre un soldado y un sacristán que se encuentran a mitad de la calle. El soldado pregunta al sacristán: “¿Buscas por ventura a Cristinica, la fregona de esta casa?” (p. 129).

Desde estas primeras líneas, Cervantes nos habla de una de las actividades más comunes desempeñadas en las grandes urbes por las mujeres de los siglos XVI y XVII: la del trabajo doméstico. Retrocediendo un poco en la historia encontramos que antes del gran crecimiento demográfico del siglo XVI, muchas mujeres de clase baja se habían ocupado de trabajos agrícolas, considerados exclusivamente femeninos, como el del cuidado de las cabras,

⁷ Cf. *Entremeses*, ed. E. Asensio, pp. 145-146; edición que se utilizará a lo largo de este estudio.

la elaboración de productos lácteos, la recogida del esparto y la producción de frutas y verduras⁸. Dentro de la ciudad, algunas de ellas se dedicaban a la venta de fruta, verdura, pescado, tripas y productos lácteos. Otras se dedicaban, junto con algunos hombres, a los oficios de panaderos, hosteleros, taberneros y tenderos. La precaria situación económica obligaba a la mayoría de las mujeres a trabajar, independientemente de su estado marital: aunque una mujer se casara, hiciera voto religioso, permaneciera soltera o enviudara, si disponía de escasos recursos económicos tenía que trabajar⁹.

El trabajo doméstico no remunerado era el elemento principal de la economía familiar en la mayoría de los hogares españoles de los siglos XVI y XVII. Las mujeres de la clase económica baja aprendían estos trabajos siendo niñas, mientras desempeñaban el oficio de aprendices de sirvientas. En muchos de los casos, los amos o patronos establecían contrato con los padres de las niñas o jovencitas—siendo aprendices podían contar con escasos siete años, a otras las colocaban cuando cumplían diez o doce años. A cambio de su trabajo, las niñas recibían comida, habitación y ropa, y al final del contrato, un pago que representaba una parte de su dote matrimonial. Esta cantidad no siempre quedaba establecida explícitamente, sino que la provisión aparecía en el contrato en los siguientes términos: “Lo que a vos os pareciere en Dios y en vuestra conciencia, así en dineros como en ajuar”¹⁰.

Los objetivos de la vida laboral de las mujeres jóvenes de esta época eran: ahorrar a su familia el coste de alimentación y sustento en general, acumular recursos económicos para su propia dote y adquirir habilidades laborales para atraer marido¹¹.

La protagonista de “La guarda cuidadosa” es Cristina o Cristinica, como la llaman cariñosamente sus enamorados, una sirvienta jovencita, a quien pretenden un soldado y un sacristán. El soldado pregunta al sacristán si ha hablado alguna vez a Cristina y el sacristán contesta: “—Cuanto quiero”¹². Posiblemente estos encuentros con el sacristán se han llevado a cabo en las salidas de Cristinica a las diversas compras, ya que en esta época el abastecimiento proporcionaba a la servidumbre múltiples oportunidades de salir¹³. El soldado continúa interrogando al sacristán para saber hasta

⁸ Cf. M. E. PERRY, *op. cit.*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹¹ Cf. HUFTON OLWEN, “Mujeres, trabajo y familia”, en *Historia de las mujeres*, Taurus, Madrid, 1992, t. 5, p. 26.

¹² CERVANTES, *Entremeses*, p. 130.

¹³ Cf. MARCELIN DEFOURNEAUX, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, p. 182.

qué punto han llegado las relaciones con su fregoncita: “—¿Qué dádivas le has hecho? —Muchas. —¿Cuántas y cuáles?”¹⁴ y el sacristán se explaya enumerando los mimos que ha ofrecido a Cristinica para conquistarla, porque era costumbre en este tiempo que los pretendientes antes de ser aceptados por su dama tenían que seguir un ritual: qué palabras le dice, qué suspiros echa, qué servicios le ofrece, qué joyas le presenta, qué torres de viento le hace, qué congoja finge, qué mentiras le haga encreyente. Una vez que el galán se convertía en enamorado *tolerado*, estaba *capitulado*, y podía hablar y acompañar a su dama a donde ella fuese¹⁵.

Conforme intercambian información los pretendientes, el soldado se da cuenta de que el sacristán le lleva ventaja, ya que si Cristinica acepta su plática y sus mimos es porque hay esperanzas de que lo acepte como enamorado. Más aún, el sacristán le confirma que sus pretensiones son correspondidas, porque Cristina le ha dado “—...esperanzas propincuas de ser su esposa”¹⁶.

A pesar de las negativas obtenidas, el soldado también ha seguido fielmente el ritual de los enamorados para conquistar a la fregoncita, así lo confiesa al sacristán cuando éste le pregunta: “—¿Y de qué manera ha correspondido Cristina a la infinidad de tantos servicios como le has hecho?”, y el soldado responde:

Con no verme, con no hablarme, con maldecirme cuando me encuentra por la calle, con derramar sobre mí las lavazas cuando jabona y el agua de fregar cuando friega; y esto es cada día, porque todos los días estoy en esta calle y a su puerta, porque soy su guarda cuidadosa...¹⁷.

Otro aspecto importante en esta época, es el de concertar matrimonios entre clases semejantes. Los hombres de noble cuna podían casarse con plebeyas ricas; por el contrario, las mujeres nobles no se casaban fuera de su casta porque deshonoraban a sus familias y a sí mismas, ya que la mujer asumía el *status* del marido. Aunque esta regla no regía para las mujeres de las clases bajas de la sociedad, el hecho de que un hidalgo, como el soldado de “La guarda cuidadosa” quisiera casarse con Cristinica, era algo “grande”, porque ella ascendería socialmente, y así se lo hace ver al sacristán:

¹⁴ CERVANTES, *Entremeses*, p. 130.

¹⁵ Cf. MARILÓ VIGIL, *La vida de las mujeres de los siglos XVI y XVII*, p. 70.

¹⁶ CERVANTES, *Entremeses*, p. 130.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 131-132.

—Ven acá, motilón arrastrado; respóndeme a esto que preguntarte quiero. Si esta mochacha ha correspondido tan altamente, lo cual yo no creo, a la miseria de tus dádivas, ¿cómo corresponderá a la grandeza de las mías? (p. 130).

Debido a la miseria económica en la que se encuentra el soldado, alude a la grandeza que le confiere su condición de hidalgo.

A través de las páginas de “La guarda cuidadosa” podemos ver que Cristinica desempeña varias funciones en la casa donde trabaja: lava, fríega, atiende a quien toca a la puerta, está pendiente de los arreglos y confección de la ropa de su ama, del paso de Manuel, el mozo que vende tranzaderas e hilos, para comprar lo que su señora necesita; barre y limpia la loza de talavera.

Cuando una mujer era contratada para trabajar en una casa, empezaba haciendo los trabajos que requerían menos preparación; en la escala más baja se encontraban las tareas de lavandería. La novata en los trabajos domésticos podía alentar la esperanza de progresar a través de una variedad de habilidades en el servicio de cocina, en el trabajo de lavandería y en el cuidado y la reparación de la ropa blanca. Tras una temporada lavando la vajilla, frotando suelos, encendiendo fuegos, buscando y acarreando carbón y agua y recogiendo desperdicios, y siempre que mantuviera el porte adecuado, tuviera buen aspecto y figura agradable, podía pasar a ser doncella de salón, y así, llegar a la condición de camarera o doncella de compañía. Lógicamente esto se daba en las familias donde la servidumbre la componían varias personas: la cantidad de criados era un indicador del *status* social de una familia y, puesto que el trabajo femenino era barato y abundante, constituyó uno de los primeros lujos que pudo permitirse incluso un hogar modesto. Las amas de casa de clase media empleaban una criada para todo servicio¹⁸. Así, pues, es de suponer que, dada la variedad de oficios que Cristinica realiza en su trabajo, ella es la única sirvienta de sus amos y, por tanto, se trata de una familia de condición modesta.

Un poco más adelante aparece en el escenario el amo de Cristina. El soldado se presenta ante él y le entrega un envoltorio de papeles con la información de los servicios militares que ha prestado en su carrera militar y le da a conocer sus intenciones respecto a Cristina: “—...quiero casarme ahora con Cristinica” (p. 139). Aquí encontramos otra costumbre de la época: los matrimonios eran concertados por los padres: ...el camino más prudente es dejar que los padres acuerden el matrimonio, pues las que se casan por

¹⁸ Cf. OLWEN HUFTON, art. cit., pp. 30-33.

amor siempre viven con penas y dolores¹⁹. Para el soldado el amo de Cristina ocupa el lugar del padre, es responsable de su vida y como él mismo le dice: "...no tengo de mostrarme desagradecido a la crianza que vuesa merced ha hecho a mi querida y amada consorte" (p. 184).

El soldado pide al amo la mano de Cristinica, no sólo sin contar con su parecer sino a sabiendas de que ella lo rechaza, porque en general, el matrimonio era fundamentalmente un acuerdo económico, incluso entre las personas más humildes²⁰.

Acto seguido llegan el sacristán y un amigo, armados, para pelear con el soldado por la fregoncita. Los gritos de los contrincantes llegan a oídos de Cristinica, que descubre entre ellos a su amo y, acompañada de su patrona, llegan al lugar de los hechos para defender al dueño de la casa. La fregoncita al descubrir a los contendientes dice: "—¡Ay desdichada de mí! Por el siglo de mi padre, que son los de la pendencia mi sacristán y mi soldado!" (p. 142).

El ama de Cristinica se asombra al saber que los que pelean son pretendientes de la fregoncita y de que ella lo reconozca con una gran frescura, como lo muestran los siguientes diálogos:

AMO: A lo que yo entiendo, estos galanes andan celosos por ella.

ELLA: ¿Y es esto verdad, muchacha?

CRISTINA: Sí, señora.

ELLA: ¡Mirad con qué poca vergüenza lo dice!...

ELLA: ¿Cuántas veces os he dicho yo, señor, que no saliese esta muchacha fuera de casa; que ya era grande, y no convenía apartarla de nuestra vista? ¿Qué dirá ahora su padre, que nos la entregó limpia de polvo y de paja? (pp. 142-143).

El ama de Cristina alude aquí a una de las costumbres muy arraigadas de esta época: el encierro doméstico de las mujeres, que las obligaba a vivir en soledad y retraimiento dentro de su hogar. Cuando una mujer salía a la calle, debía ir acompañada de su madre o de una dueña y mantener cierta compostura, v. gr., no debía mirar a los hombres para ver si ellos la veían. Se recomendaba a los padres que guardaran a sus hijas con gran vigilancia para desterrar todas las ocasiones y también cerrar a cal y canto todas las puertas, todas las portillas por donde les pudiera venir algún peligro. No debían consentirles asomarse a la ventana a mirar, ni hablar con mancebos de la calle, tampoco holgarse con otras amigas, porque a ratos

¹⁹ Cf. MARY ELIZABETH PERRY, *op. cit.*, p. 61.

²⁰ Cf. MARILÓ VIGIL, *op. cit.*, p. 85.

tienen otros mancebos parientes, y vecinos comadrereros que las visitan y visitando a las unas, sonsacan a las otras. Tampoco debían salir con otros sirvientes, ni escuderos a devociones y romerías, porque no acaezca que “vayan romeras y vuelvan rameras”²¹.

El problema del encierro doméstico afectó a las mujeres insertas en las clases sociales para las que el código del honor era inexcusable, esto es, a las clases urbanas medias y altas. En cambio, esta costumbre no regía de igual modo para las criadas, para las mozas campesinas ni para todo el *lumpen* femenino que durante esta época pululaba por todo el mundo hispano (p. 27).

Sin embargo, en “La guarda cuidadosa” la fregoncita no es una simple criada para sus amos: el trato que recibe de ellos es más de tutores paternas que de patronos oficiales, de ahí el reclamo del ama a su marido sobre la falta de “vigilancia” que ha permitido que Cristina tenga tratos con personas del sexo opuesto sin el conocimiento y consentimiento de ellos, que recibieron de su padre el encargo de velar por su hija.

Después de un cómico diálogo entre el ama y Cristinica, en el que se aclara el equívoco de que el sacristán no ha deshonrado, sino sólo insultado levemente a la fregoncita por tener celos del soldado, y al ver que los dos pretendientes tienen buenas intenciones para con ella, el amo le pregunta a la criada:

AMO: ¿Tienes deseo de casarte, Cristinica?

CRISTINA: Sí tengo.

AMO: Pues escoge, destes dos que se te ofrecen, el que más te agrade.

CRISTINA: Tengo vergüenza.

ELLA: No la tengas; porque el comer y el casar ha de ser a gusto propio, y no a voluntad ajena.

CRISTINA: Vuestas mercedes, que me han criado, me darán marido como me convenga; aunque todavía quisiera escoger...

AMO: Ahora bien, muchacha: escoge de los dos el que te agrada; que yo gusto dello, y con esto pondrás paz entre dos tan fuertes competidores...

CRISTINA: Pues escojo al sacristán (p.144).

Por los discursos de los moralistas, la novela y el teatro de la época, podemos deducir que las mujeres lucharon por el derecho de ser dueñas de sus destinos y de unir o no sus vidas a alguien, según sus deseos²².

²¹ Cf. MARILÓ VIGIL, *op. cit.*, pp. 20-21.

²² Cf. MARILÓ VIGIL, *op. cit.*, p. 82.

Cervantes fue uno de los autores que levantó su voz contra aquellos matrimonios decididos al margen de la voluntad de la desposada y en “La guarda cuidadosa” tenemos un claro ejemplo, además de los que podemos encontrar en otras de sus obras, *i.e.* en *El Quijote*, el tío de la pastora Marcela no la presiona para que tome ningún marido y se muestra partidario de respetar la voluntad de la mujer, el mismo don Quijote defiende a Marcela que rechaza el amor de todos los que la pretenden, incluyendo a Grisóstomo que muere de amor por ella, porque la honesta pastora anhela vivir en santa doncellez:

Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes, a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive²³.

Aquí vemos el empeño de Cervantes por convertir a la mujer en dueña de su destino y en custodia de su buen nombre. Juan Luis Vives y Erasmo de Rotterdam, humanistas de esta época, creían que más que imponer marido a las mujeres, era preferible —y más favorable en orden al control— darles una buena y cristiana educación y una mayor libertad²⁴.

Los amos de Cristinica actúan con un profundo respeto al derecho de la fregoncita de escoger su propio destino. Por su parte, el soldado, que quería bien a la fregoncita, se rinde ante la realidad del amor correspondido de Cristinica y el sacristán, diciendo: “—Que, donde hay fuerza de hecho, se pierde cualquier derecho” (p. 145).

El entremés termina con la fiesta del desposorio de Cristinica y el sota-sacristán Pasillas. El soldado asiste a las bodas como invitado del amo, y con cierto despecho de enamorado vencido, canta unos versos acompañado de los músicos:

Siempre escogen las mujeres
aquello que vale menos,
porque excede su mal gusto

²³ MIGUEL DE CERVANTES, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, caps. 12-14, pp. 161, 188.

²⁴ Cf. MARILÓ VIGIL, *op. cit.*, pp. 22-23.

a cualquier merecimiento.

Ya no se estima el valor,
porque se estima el dinero,
pues un sacristán prefieren
a un roto soldado lego... (*id.*).

El soldado alude a que la fregoncita prefirió casarse con el sacristán porque tiene mejores posibilidades económicas que él –al menos percibe ingresos fijos, aunque bajos– y desdeñó el nombre que él, como soldado valeroso, le ofrecía, poniendo de manifiesto la miserable situación en la que se encontraban los hidalgos en esta época, situación que se hacía más crítica por el impedimento que tenían los nobles para trabajar.

A manera de conclusión podemos decir que, través de las páginas del entremés “La guarda cuidadosa” de Miguel de Cervantes y con la ayuda de algunas fuentes históricas, podemos conocer algunos usos y costumbres de las mujeres españolas de la clase baja de los siglos XVI y XVII: el trabajo doméstico que muchas de ellas desempeñaron, las relaciones con sus amos, con vendedores y pretendientes.

Asimismo, acudir al contexto histórico, social, cultural y económico, de la época en la que fue escrito este entremés, permite captar con mayor profundidad el mensaje que el autor quiso transmitir a sus lectores oyentes: el alto concepto de su ideal femenino, la defensa de la libertad de la mujer para elegir a su cónyuge y la defensa que hace de los soldados-hidalgos, quienes a pesar del papel protagónico que jugaron para hacer grande a España, viven en esos momentos en el olvido y la miseria.

MARÍA ELENA LUNA RUBIO

Universidad Nacional Autónoma de México

EL *CID* DE DIAMANTE TRANSFORMACIÓN DE UN PERSONAJE HISTÓRICO

Muchas son las comedias que durante el Siglo de Oro español se escribieron teniendo como modelo una situación o un personaje histórico. Los romances, los relatos de las crónicas y la epopeya poseían personajes tradicionales, fácilmente identificados, ligados a determinados significados ya establecidos, incluso muchas veces inmersos en un proceso de simbolización, que fueron tomados por el teatro y utilizados en él de diferentes maneras. Las comedias llamadas “históricas”, “épico-históricas”, “legendarias”, “heroicas”, entre otras denominaciones, es decir, aquellas que tienen un “referente” histórico, que cuentan un “hecho” histórico determinado o que se concentran en personajes históricos o por lo menos tomados como históricos en ese momento, conforman un extenso *corpus* no homogéneo, al cual podemos acceder desde muy diversas perspectivas.

Una de las posibles vías de acceso al estudio de los personajes históricos en la comedia española de los Siglos de Oro es la discriminación entre los diferentes tratamientos que las obras que se acercan a un hecho o personaje histórico dan al mismo. Un personaje histórico, tomado de la tradición romancística o cronística, puede funcionar en diversas comedias como prototipo de valores nacionales, como prototipo de valores individuales, como un referente estereotipado cuyos valores intrínsecos se han vuelto ya una constante, o bien puede convertirse en un héroe trágico cuyos valores individuales trascienden la función prototípica, e incluso llegar a ser el héroe de una comedia burlesca en cuya caracterización no sólo se trascienden los valores representativos, sino que se degradan sus posibles funciones.

Para poder hablar con cierta exactitud respecto de ese posible subgénero que sería la “comedia histórica”, se necesita no sólo establecer un corpus que permita observar los temas, personajes y situaciones más recurrentes y que muestre, aproximadamente, lo que cuantitativamente se produjo en esta línea para poder establecer su importancia en el vasto panorama de la producción total del teatro del Siglo de Oro. También es necesario pensar en subdivisiones establecidas según el tratamiento del personaje o situación histórica, según la mirada dominante con que el dramaturgo se acerca a la historia contada, ya que este factor establece profundas diferencias entre comedias cuyo propósito es enaltecer valores

nacionalistas y aquéllas cuyo propósito es burlarse de ellos, para hablar de algún caso evidente. Pensemos, por ejemplo, en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y *Las travesuras del Cid* de Agustín de Moreto, cuyo protagonista es el mismo héroe histórico y cuyas referencias a hazañas y situaciones son más de una vez recurrentes, pero que las miradas dominantes son profundamente distintas.

Entre los dos puntos opuestos que se han marcado en las líneas anteriores (la comedia de exaltación al personaje histórico y la de burla hacia este mismo) existen otros casos que también establecen diferencias entre las comedias, sus personajes y sus tratamientos. Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, figura histórica privilegiada, salida de la Edad Media y convertida en estandarte de ideales y valores nacionales, tuvo gran vigencia durante los siglos XVI y XVII. Las refundiciones, aumentadas y modificadas, de aquella *Primera Crónica General* mandada a componer por Alfonso el Sabio se multiplicaron y dieron origen a pequeñas crónicas que se iban particularizando; así de la *Crónica General Castellana* se pasó a la *Crónica de Castilla* y de ésta se desgajaron algunos fragmentos, entre los cuales se encontraba la *Crónica particular del Cid*. También estos años fueron fecundos para lo que siglos después se llamó el *Romancero del Cid*, pues abundaron los romances, antiguos y cultos, que hablaban de este personaje. Tanto los fragmentos de crónicas como los romances resaltaban ciertos hechos particulares, ciertos conflictos específicos, ciertos episodios anecdóticos que tuvieran una fuerza impactante, podríamos decir que casi “dramática”. Resultaba interesante observar una escena de despedida entre Rodrigo y Jimena y regodearse en las lágrimas de la mujer, oír su lamento, aunque esto, para las historias oficiales no tuviera mayor trascendencia. Precisamente esos conflictos o anécdotas particulares, que enriquecían la vida del personaje histórico sin modificar las características esenciales que ya le eran propias, fueron las que mayor vigencia tuvieron para los dramaturgos del siglo de Oro español.

El honrador de su padre (representada ya tardíamente, en 1657), de Juan Bautista Diamante, autor un tanto desconocido y considerado generalmente como perteneciente al ciclo de Calderón, recrea, al igual que las *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, el conocido episodio de la juventud de Rodrigo en el que tiene que vengar la deshonra cometida en su padre por el Conde Lozano, padre de Jimena. Obligado por el código de honor, Rodrigo mata al Conde, lo que provoca que Jimena se sienta en el deber de rechazarlo y aun de pedir su muerte. Rodrigo, aconsejado por su padre, va en busca de las batallas que le den gloria y le permitan

regresar victorioso. Al final Jimena, pensando que el joven Cid va a ser ejecutado, pide su perdón al rey y el matrimonio queda concertado.

La comedia busca resaltar el suceso específico de la restauración de la honra, pero resulta curioso, sin embargo, que muchas veces la cuestión de la honra queda soslayada en la comedia para dar mayor importancia al conflicto y la intriga amorosa. También es interesante observar que aunque el título se hace más amplio y evita circunscribir la comedia a una figura determinada, sigue siendo evidente la referencia a un suceso famoso de la historia cidiana e incluso podría pensarse como un epíteto lexicalizado de Rodrigo, *el honrador de su padre*.

Aunque se trata de un mismo episodio, con brevísimas diferencias temporales (en Guillén la acción se inicia cuando Rodrigo es armado caballero por el rey, en Diamante ya es caballero novel; las dos terminan con el anuncio del matrimonio, después de que el joven Cid ha conseguido victorias guerreras) y aunque prácticamente los hechos representados son los mismos, la diferencia entre estas dos obras hay que buscarla en el tratamiento, en la mirada con que el dramaturgo se enfrenta a las mismas circunstancias históricas.

La comedia de Guillén de Castro se inicia con discursos de honor, en los que se exaltan los valores colectivos y desde donde se plantea que Rodrigo es valioso antes que por sus virtudes individuales, por su linaje y por contar con la aprobación de los personajes privilegiados. Desde las primeras escenas quedan planteados los sentimientos dominantes y los valores a resaltar: los celos y la envidia frente a la lealtad y el respeto, la valentía arrojada frente a la arrogancia insultante, el impulso rencoroso frente a la obligación de honor. Rodrigo se erige como la figura representativa del hombre que antepone su obligación social (el deber de defender el honor de su familia, de su estirpe, de él mismo) a su deseo individual (el amor de Jimena)¹.

En *El honrador de su padre* lo primero que conocemos de Rodrigo, a través de las palabras de Elvira (la criada), es que es el amante de Jimena; por cierto, un amante muy al uso del amor cortés. Tan enamorado que

¹ Son muy indicativas a este respecto las palabras que FRANCISCO RUIZ RAMÓN le dedica al Cid de esta comedia, cuando lo compara con el de Corneille: "El dramaturgo español no estructura la acción sólo en función de un conflicto pasional, pues lo que le interesa es, sobre todo, la dimensión del heroísmo del Cid captado en una serie de actitudes ejemplares. En el drama español, Rodrigo y Jimena sacrifican su amor no al deber, entendido como imperativo moral, sino al espíritu del clan, cuya sangre derramada clama venganza a los cielos", *Historia del teatro español*, Alianza, Madrid, 1967, pp. 228-229.

se atreve a preferir la deshonra, el deshonor de su casa o ser vencido del moro antes que perder a su amada, condiciones tan distintas del Cid de Guillén. Resulta muy interesante oír a Rodrigo decir a Jimena:

¿Tal pronunciais? Fiero un áspid
se alimente en mis entrañas
antes que llegue a olvidarte;
sin honor mi casa vea,
menosprécieme tu padre,
y tú propia me persigas,
que es la maldición más grave;
y cuando entrare en las lides,
tema del moro el alfanje,
o este pecho me atravesie
la azagaya de un alarbe
(p. 45a)².

El Rodrigo de Diamante, ocupado en las lides amorosas, se encuentra ajeno al problema de honor que concierne a su padre y no es sino hasta que éste lo llama e informa, que él se vuelve consciente de esto. Hasta ese momento, la comedia ha transcurrido en juegos amorosos y de sabor cortesano y justo cuando Rodrigo y su padre van a hablar de honor, el tono de la comedia cambia, las palabras se vuelven graves y algunos personajes (Nuño y Elvira, el gracioso y la criada, de los que se hablará más tarde) son despedidos de escena. Los acontecimientos históricos, el enfrentamiento con el moro, las batallas largamente contadas, mencionadas pero no representadas, son consecuencia, pretexto para que el conflicto dramático siga su curso; no se duda de que hayan pasado pero pierden importancia dramática. Una vez que se cumple con esto, Rodrigo regresa a cumplir con el amor, con la otra parte de su conflicto, más difícil que la primera. La figura de Rodrigo se parte entre ser “buen vasallo y buen hijo” y ser buen amante, aspecto que va siendo cada vez más privilegiado en el contexto de la comedia. Su mayor preocupación es lograr el perdón de Jimena, su mayor miedo es la fiereza de su desprecio y no en balde Nuño, hacia el final de la comedia, le dice: “Famoso mártir de amor eres” (p. 56c).

² Todas las citas de esta obra se encuentran en DIAMANTE, *El honrador de su padre*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, vol. 2, BAE, t. 49, Madrid, 1849, pp. 43-58. Por no estar numerados los versos, la referencia indica el número de página y la columna.

La diferencia de temas y tratamientos también provoca cambios significativos en lo que se refiere a la presencia y construcción de determinados personajes. Empecemos viendo a los personajes femeninos. En *Las mocedades del Cid*, Jimena es un portavoz más del código de honor imperante en su medio y su figura funciona como el detonador de un conflicto cuyo desenlace no tiene otra posible solución. La verdad que se apoya en ese código es tan clara que la mujer termina cediendo sus impulsos individuales (el deseo de venganza por la muerte de su padre), no muy efusivos por cierto, pues la evidencia del correcto proceder de Rodrigo quita todo el valor a su demanda.

En *El honrador de su padre*, Jimena adquiere gran fuerza y su participación dramática aumenta considerablemente. Tan voraz es su altivez y tan desmedido su ánimo que gran parte de la comedia consiste en las intrigas que los otros personajes urden para hacer cambiar su actitud. Sus parlamentos están llenos de arrojo y soberbia y sus monólogos se vuelven cada vez más frecuentes, haciendo notar con esto que también ella, igual que Rodrigo, atraviesa por un conflicto interno que debe solucionar. Las dos vertientes que condicionan el ser de Rodrigo (el deber social y el deseo individual) se hacen patentes también en Jimena y su figura se convierte en una especie de doble del protagonista.

En cuanto a la figura real, tan importante en el planteamiento del teatro español de los Siglos de Oro, también encontramos diferencias significativas. En *Las mocedades del Cid*, el rey se presenta como conservador de orden e implantador de justicia, para los personajes es la autoridad máxima y todos ellos se someten voluntariamente a sus decisiones. En *El honrador de su padre*, el conflicto amoroso ha ganado tanto terreno y los desplantes de Jimena han tenido tanta fuerza, que el rey termina convertido en un medianero que a través de embustes logra rendir a la airada dama y concertar las bodas de rigor. En la comedia cidiana de Guillén de Castro (al igual que muchas otras que podrían catalogarse como *estrictamente históricas*) no hay lugar para la figura del gracioso. En su planteamiento, cuyo principio fundamental es la conservación de la honra, que lleva necesariamente al orden social, no parece pertinente incluir a un personaje que no concuerda con ese núcleo privilegiado de figuras nobles y sobresalientes y además sería ir en contra de la verdad histórica pretendida. Una diferencia fundamental se presenta en *El honrador de su padre*, cuya escena inicial se abre con las figuras de la criada y el gracioso. Para el planteamiento de la *comedia histórica*, incluir a un gracioso representa una nueva concepción pues además de unir a figuras históricas con otras de invención puramente

dramática, provoca una “des-solemnización” de la historia oficial. La mirada del gracioso ofrece un ángulo antes no visto, revela los aspectos más terrenos del héroe histórico, subraya las debilidades individuales de la figura colectiva, pone en evidencia lo obsoleto de las disputas de honor y las costumbres antiguas, ya pasadas de moda para la época. Nuño, el gracioso de Diamante, al ser despedido porque un diálogo “grave” va a iniciarse entre Rodrigo y su padre, apunta:

Soy gracioso de comedia,
 que en llegando a un paso grave,
 le despiden o le arredran,
 porque en los severos casos
 siempre las chanzas disuenan
 (p. 46b).

Desde la caracterización interna de la comedia se cuestiona la introducción del gracioso, como si fuera un elemento ajeno a este tipo de asuntos, como si su presencia marcara una diferencia con lo usual en este momento. Los asuntos del honor, las cosas graves, no pueden presentarse igual que las de amor, las banales, quizá por eso mientras Rodrigo atraviesa por el conflicto entre su deber y su querer, mientras duda si debe responder a su responsabilidad colectiva o a su deseo personal, Nuño no interviene en escena.

Existen también diferencias estructurales, de composición dramática, que permitan establecer distancias entre los distintos tipos de comedia que tratan un mismo asunto o personaje histórico, aunque éste es un tema que debe ser estudiado con mayor detenimiento. Por ejemplo, en *Las mocedades del Cid* el recurso de los *apartes*, brevísimos por cierto, es utilizado sólo para mostrar al espectador la posición sentimental de los demás personajes hacia el protagonista. En la comedia de Diamante, los *apartes* se vinculan más con las distintas posiciones espaciales de los personajes respecto del escenario y de sí mismos y también con la información que algunos personajes proporcionan sobre lo que va a suceder en escenas inmediatas posteriores. Los monólogos, ausentes casi por completo en *Las mocedades del Cid*, son abundantes en *El honrador de su padre*, en donde hacen patente los conflictos individuales, las dudas y los enojos de la pareja protagonista.

También es significativo observar que las escenas guerreras, referidas casi siempre a sucesos históricos tradicionalmente tomados como verdaderos, marcan diferencias en las comedias. En *Las mocedades del Cid*

es muy frecuente la representación de escenas guerreras, en las que se hace evidente que los contrincantes (moros y cristianos, claro está y bien diferenciados) deben estar arriba de los caballos y ensangrentados. En *El honrador de su padre* sabemos de las hazañas guerreras del Cid sólo a través de la propia relación que él y su padre hacen de ellas; el sonido de los tambores y los clarines ha desaparecido en Diamante.

Resulta difícil, e incluso absurdo, establecer una clasificación que permita postular a una comedia como más o menos histórica que otra, pero lo que es evidente es que sí se puede hablar de diferentes acercamientos a los hechos o personajes históricos, que permiten cuestionar que todas las comedias que con cierta frecuencia se han clasificado como históricas (o épico-históricas, o heroicas) correspondan a un mismo tipo y sólo a través del estudio pormenorizado del *corpus* adecuado podremos encontrar nuevas agrupaciones y nuevas perspectivas de estudio.

ALMA MEJÍA

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

ANTONIO NÚÑEZ DE MIRANDA: EL EJERCICIO DEL PODER DE LA PALABRA

[...]México había tomado el lugar de Tenochtitlan, otra gran urbe, también rica, poderosa y opulenta pero regida por el demonio y el pecado. Aquélla era una Babilonia idolátrica, llena de maldades, errores, confusión y oscuridad. Ésta era discípula de Cristo, enseñadora de verdades donde campeaban los rayos de luz y el resplandor de la doctrina católica y cristiana¹.

El epígrafe que da inicio a este trabajo refleja de manera concisa la gran influencia que tenía la Iglesia en la vida cotidiana del siglo XVII en la Nueva España. Intervenía en sus habitantes desde su nacimiento hasta su deceso; el certificado de bautismo era su carta de identidad y su muerte se registraba en la parroquia correspondiente al lugar de su residencia: el ciclo vital se asentaba en y por la burocracia clerical. Desde niños, los novohispanos aprendían a leer en instalaciones eclesiásticas y la mayoría estudiaba en escuelas de órdenes religiosas. Además, las actividades de los vecindados en las comunidades se regían por las horas litúrgicas impuestas. No es difícil imaginar una ciudad virreinal en la que se oyeran las campanadas de las horas canónicas que anunciaban los oficios divinos, aun extramuros de los monasterios y conventos. Resulta casi natural visualizar a los hombres y mujeres despertando al tañer de los laudes, entre las cinco y seis de la mañana para, al terminar el día, disponerse al descanso reparador con el aviso de completas².

¹ MARÍA ALBA PASTOR, *Crisis y recomposición social. Nueva España en el tránsito del siglo XVI al XVII*, UNAM-F.C.E., México, 1999, p. 142.

² Las horas canónicas son los siete oficios diurnos y los tres nocturnos que conforman el Oficio Divino. Regidas originalmente por el amanecer y atardecer, se adecuaban a las oraciones eclesiásticas y se dividían en: *maitines* (en las primeras horas del día, poco después de la media noche), *laudes*, las “horas menores” –prima: a la primera hora después de salir el sol, aproximadamente a las 6:00 horas; tercia: tercera hora después de salir el sol, hacia las 8:00 hrs.; sexta, como a las 11:00 de la mañana; nona, cerca de las 14:00 hrs.–; *vísperas*, oficio de la tarde y *completas*, las oraciones al acostarse. Cf. EDGAR ROYSTON

Asimismo, en las casas se oraba antes y después de comer para agradecer el sustento, amén de que por la tarde se rezaba el rosario cotidianamente. Por otra parte, en las ciudades se aspiraba el ambiente religioso: las mismas construcciones de los edificios de templos y conventos en sus fachadas reflectaban el mensaje divino. Incluso el arte mismo respondía a esta consigna, ya que un altísimo porcentaje de la producción iconográfica y escultórica era de índole religiosa.

Así las cosas, ni la población más pobre y analfabeta escapaba de tal condición: compartía el sacrificio eclesiástico en las misas dominicales y la enseñanza de la doctrina; además, ni siquiera en las calles podía estar al margen de la influencia eclesiástica. El pueblo estaba cercano a la cultura religiosa y la absorbía hasta en su diario caminar casi sin sentir. Y, si bien la sociedad novohispana no presentaba una situación homogénea, por las diferencias muy marcadas entre las elites, las autoridades y las masas populares, la disparidad entre ellas desaparecía en las fiestas. Las había de corporaciones educativas que celebraban el fin de los cursos, las civiles que encumbraban a la monarquía, cuyas manifestaciones iban desde los “bautismos, matrimonios, coronaciones y funerales de la familia real, recibimientos y exequias de virreyes y arzobispos [o] conmemoraciones de triunfos bélicos”³ y las religiosas (evocación del ciclo litúrgico, celebraciones de los santos patronos; ocasionales como la dedicación de un templo, la presentación o traslado de reliquias e imágenes, el ruego colectivo contra epidemias o eventos naturales destructores, sin olvidar “la beatificación o canonización de un nuevo santo”⁴). En todas ellas, los habitantes –sin importar el estamento social al que pertenecieran– participaban ya como actores, ya como espectadores y la prédica desempeñaba un papel importante en su realización. Se trataba de

Una sociedad que no leía sino libros de devoción y vidas de santos y una que otra novela no fácil de conseguir y a veces a hurtadillas, acogía los sermones como novedad y los leía y comentaba; servían como modelos para predicadores incipientes y curas de pueblo; se leían en refectorios y tertulias y corrían hasta España y Filipinas... De ahí que lo oído o leído en un sermón no fuese palabra perdida, sino

PIKE, *Diccionario de religiones*, F.C.E., México, 2001, pp. 222 y 348.

³ Cf. ANTONIO RUBIAL GARCÍA, *La plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

bien aprovechada; doctrina segura y veraz para los creyentes, que lo eran todos⁵.

El sermón era el “género más cultivado e impreso en la Nueva España”⁶ por la sencilla razón de que en un ámbito en el que predominaba un público domesticado e ideológicamente cautivo, aprovechaban los predicantes la transmisión oral implícita en el género: lo utilizaban para propagar su mensaje principal que se puede resumir como el ataque a los vicios y la alabanza de las virtudes, sin dejar de lado, claro está, su consigna de deleitar, conmover, enseñar y persuadir: se buscaba la transmisión canónica de la palabra divina. Además, es preciso destacar que estos magistrales diseminadores de la verdad se basaban en la Sagrada Escritura como su fuente primordial: tomaban de ella sus “lugares”⁷ —como se denominaban en la época— para revestirse de autoridad, mostrar su erudición y lucirse literariamente con la inspiración poética que se desprendía de la sacra elocuencia según la ocasión, ya fuera de alabanza, honras fúnebres, acción de gracias o de rogativas⁸.

En este ambiente en el que descollaban grandes personalidades del púlpito, el jesuita Antonio Núñez de Miranda tenía un lugar sobresaliente. Persona eclesiástica ampliamente conocida y tomada en cuenta por los estudiosos modernos por su tarea como confesor de Sor Juana Inés de la Cruz, merece, sin embargo, lugar aparte por méritos propios. En general se le menciona en relación con alguna figura prominente, restándole importancia a este personaje de gran prestigio que fue, además, guía espiritual de dos virreyes, el Marqués de Mancera y el conde de Baños. También prestó sus servicios confesionales a un individuo nada despreciable, el capitán Juan de Chavarría Valera, Caballero de Santiago y poseedor de una enorme fortuna. De este figurón novohispano, como enseguida veremos, mereció recibir una jugosa capellanía. Por si todo esto fuera poco, durante unos meses fue provincial de la Compañía de Jesús, por treinta y dos años prefecto de la Congregación de la Purísima, calificador del Santo Oficio novohispano treinta y cuatro años —con todo

⁵ FRANCISCO DE LA MAZA, *El guadalupanismo mexicano*, F.C.E., México, 1981, p. 121.

⁶ CARLOS HERREJÓN PEREDO, *Del sermón al discurso cívico. México, 1760-1834*, El Colegio de Michoacán-El Colegio de México, México, 2003, p. 17.

⁷ “El texto, autoridad o sentencia de algún autor que se cita, expone o alega”, *Diccionario de Autoridades*, s.v. lugar.

⁸ Cf. CARLOS HERREJÓN PEREDO, *op. cit.*, p. 19.

el poder e influencia que ello entraña—, además de prolífico y fino escritor de textos en su mayoría dogmáticos y normativos⁹.

Fiel a su posición como hijo de San Ignacio, en muchos de sus escritos muestra una feliz y bien lograda coincidencia entre los resultados de sus múltiples ocupaciones, sus avasalladores conocimientos y una humildad autoimpuesta, si bien su posición de privilegio a veces lo traicionaba. Prueba de ello son dos sermones que salieron a la luz en 1678 y 1684¹⁰. El primero que se tratará es una oración fúnebre y panegírica que predicó el padre Núñez en 1683 sobre el mencionado capitán Chavarría Valera¹¹, del que tenemos algunos datos familiares y cómo fue haciendo su fortuna,

nacido en 1623, era hijo de Juan de Chavarría Estiolaza (un vizcaíno muerto en México en 1637) y de Leonor de Riofrío Valera y, por tanto, uno de los pocos mercaderes de origen criollo conocidos. En 1643, como albacea testamentario de su tío Juan Fernández Riofrío, el joven Chavarría destinó ochenta mil pesos que su tío había dejado para la remodelación de la iglesia de las monjas agustinas de San Lorenzo. Posiblemente el dinero de su tío fue insuficiente, por lo que don Juan agregó de su herencia treinta y cinco mil pesos para terminar las obras del templo y donó un rico comulgatorio de planchas de plata y piedras preciosas que fue muy admirado¹².

Se ha rastreado también que gozó de gran prestigio en su tiempo: era bachiller del colegio de los jesuitas, en 1652 fue “cruzado caballero de Santiago”, en 1653 fue alcalde ordinario en la ciudad de México y, en la

⁹ Cf. mi artículo “No es lo mismo ser calificador que calificado: una adición a la bibliografía del padre Antonio Núñez, confesor de Sor Juana”, en MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ, *Secretos del Oficio: avatares de la Inquisición novohispana*, El Colegio de México-UNAM-Conacyt, México, 2001, pp. 167-168.

¹⁰ Sólo se conservan cuatro sermones impresos de este notable jesuita; es muy probable que haya predicado muchos más.

¹¹ ANTONIO NÚÑEZ, *Oración fúnebre, sermón de honras, a las que el M. Ilustre Señor Conde del Valle, &c., como su principal testamentario y único heredero hizo al M. Noble, y piadoso Cavallero su Hermano, el Señor Capitán D. Juan de Chavarría, Valera, Cavallero del Orden de Santiago &c. En su Iglesia, y Convento de San Lorenzo. Cuyo Patrón es. Miércoles primero de Diciembre de este presente Año de 1683. Predicóla el P. Antonio Nuñez, de la Compañía de Jess...* Con licencia. En México. Por la Viuda de Bernardo Calderón. Año de 1684.

¹² ANTONIO RUBIAL GARCÍA, “Monjas y mercaderes: comercio y construcciones conventuales en la ciudad de México durante el siglo XVIII”, *Colonial Latin American Historical Review*, 7 (1998), núm. 4, p. 381.

época en que Juan de Palafox era virrey, “lo nombró capitán de una de las compañías que formó para defender la capital”. En 1648 contrajo nupcias con la criolla Luisa de Vivero Juárez, hija del segundo conde del Valle de Orizaba y tuvieron dos hijas: la mayor casada con un descendiente de los condes de Santiago y la menor que era monja profesa de San Lorenzo¹³. En 1681, a instancias de su confesor, el padre Núñez, Chavarría sufragó los gastos de la reedificación de la iglesia de San Gregorio¹⁴ y cedió su hacienda de Acolman para que fuera destinada a la educación de los indios¹⁵. Murió en 1683 y se le dio sepultura en la iglesia de San Lorenzo de la que era patrono; dejó una fortuna de 500,000 mil pesos¹⁶.

En su prédica —en realidad son dos sermones complementarios— el padre Núñez vuelca toda su pasión léxica y agradecimiento al gran benefactor de la Compañía y de los pobres¹⁷.

En la dedicatoria nos informa que conocía bien al capitán por haber sido su confesor, ofrece el sermón al cuñado de don Juan, el conde del Valle y, no podía faltar, pide perdón de antemano por si “su mal historiado vosquejo” pudiera ofender: sus yerros si acaso se deberán a desconocimiento, no a falta de oficio del orador (pp. ii-iii)¹⁸.

En la propositio introduce el gran tema envolvente a tratar: la heroica virtud y preciosas dádivas de Chavarría, “su religiosa charidad y liberalísimas limosnas” (fol. 2r-2v). Denomina su clasificación de temas “acomodación panegírica”, proponiendo que un individuo que sea rico y justo es gran fenómeno y prodigiosa santidad: bienaventurado es el rico que pasa sin pecado (fol. 3r-3v). Hace mención, en la narratio, de su

¹³ *Ibid.*, pp. 381-382.

¹⁴ JUAN IGNACIO DE CASTORENA URSÚA y JUAN FRANCISCO SAHAGÚN DE ARÉVALO, *Gacetas de México*, facs., Centro de Estudios de Historia de México Condumex, México, 1986, t. 1, p. 74.

¹⁵ Cf. GERARD DECORME, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767*, Antigua Librería Robredo, México, 1941, t. 1, p. 74.

¹⁶ Cf. ANTONIO DE ROBLES, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, ed. y pról. de Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1972, t. 2, p. 33.

¹⁷ Reproduzco la descripción del sermón de mi artículo “Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana, un administrador poco común”, en MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ, *Secretos del Oficio...*, pp. 207-209.

¹⁸ ANTONIO NÚÑEZ, *Oración fúnebre...*, cito por número de folio en el texto. La numeración es mía, pues, como era costumbre, las hojas preliminares carecían de ella. Las citas que siguen se refieren al sermón, por lo que sólo se incluirán los folios. En ésta y las demás citas de documentos se moderniza la acentuación y puntuación, no así la ortografía.

segundo gran tema: así como el árbol del Paraíso es el origen de todos los pecados, el oro y las riquezas son causa y cebo de la mortal avaricia, causa “universalíssima de su [la del hombre] eterna condenación” (fols. 4r-5r). Chavarría es un rico justo y caritativo, por tanto, merece ser beatificado y Núñez, ni tardo ni perezoso, así lo hace. Dos artículos capitales son necesarios para tal acontecimiento: virtudes aprobadas y bien probados milagros. Para Núñez, Chavarría los cumple con creces: es “el milagro de nuestro tiempo y prodigio deste Nuevo Mundo”; llegó a vivir entre sus abundancias sin mácula ni culpa por sus “heroicas virtudes y cuantiosas limosnas”, pues

[...] sobre la natural inclinación y consentido sentimiento de los hombres, y más contra su propenso abuso, no amó desordenadamente sus riquezas, ni se contaminó en culpa alguna por adquirirlas, conservarlas y aumentarlas, antes conservó siempre su conciencia sin mancha, entera e intacta. No amó desordenadamente sus riquezas más que a Dios [...]; quería antes perderlas que ofenderle[...] Supo amar no sólo a Dios por sí, sino al próximo también por Dios (fols. 5r-7r).

En Chavarría se hizo un raro milagro cuando, siendo rico no pecó ya que, como todo lo podía (“por eso los llama el Mundo poderosos”), en potencia, tenía más oportunidades de desviarse del buen camino que los pobres. Tal hecho

[...] es una milagrosa aprobación de justo, es una auténtica información de perfecto, y una real executoria de consumado en toda virtud [...] porque pudo traspasar toda la ley de Dios y no la descantilló en una jota, ni en un ápice. Porque pudo obrar todo lo malo, no sólo sin dificultad, ni contradicción, pero aun con atractiva facilidad y gustoso aplauso de sus interesados aduladores y cómplices, y no lo hizo, ni quizo (fols. 7v-8r).

Aunado a esta virtud extraordinaria no tuvo que ver con mujeres, no vivía de los resplandores del dinero, no se dejaba adular: era un ejemplo de cristiana templanza, moderación y prudencia. Nunca hizo nada ilícito. Para Núñez éstos eran muchos milagros juntos y, sobre todo, comprobables. Hacían al capitán merecedor de la beatificación, por lo menos en la prédica (fol. 8v): “aclamémosle, pues, bienaventurado: *Beatus dives*” (fol. 10r), dice el jesuita en tono de arenga.

En la confirmatio menciona el testamento del capitán, para ratificar sus acciones virtuosas. El documento era "...uno de los más cuantiosos que ha havido en las Indias, entre tantos centenares de miles y millares de millares que dispone, apenas se hallará o no se hallará aún apenas manda alguna, no digo profana, pero ni pura humana" (fol. 11v). Corroborra y aprueba lo anterior al incluir que siempre consultaba el capitán con él cualquier duda y el jesuita llegó a admirarle y venerar a Dios en él, por su vista de lince para discernir lo mejor y constante justificación de sus acciones, aun a costa de sus intereses (fol. 12v).

En la peroratio resume lo anterior y recurre a una moraleja, aconsejando que con las riquezas se gane a los pobres por amigos, para que al acabar "la administración de esta temporal vida" se abran las puertas del Cielo para ellos y para los caritativos (fol. 15r-15v).

No nos detendremos tanto en el segundo sermón para no alargar este trabajo. Baste decir que es una confirmación del anterior e incluye detalles sobre la erección de la iglesia de San Gregorio, costeadada por Chavarría para salvación y perfección tanto de los jesuitas que en el Colegio radiquen como de los pobres, humildes y desechados naturales a los que enseñen. Se menciona que el caudal del capitán siempre está estable y aumenta porque gran parte de él lo usa para dar limosna a los pobres, a quienes reparte anónimamente dinero a manos llenas. Se vale de cuatro "limosneros" (entre los cuales está el mismo Núñez) que llevan a cabo la piadosa labor por él, para no parecer vanidoso. También se describen otras obras que ha sufragado: la capilla de nuestra Señora de Guadalupe de la archicofradía del Santísimo Sacramento y sus ornamentos, la fundación del monasterio de San Lorenzo, sus retablos y altares, el oratorio de la Purísima y sus adornos, la propia iglesia de San Gregorio, su ayuda a varios conventos, hospitales, etcétera. Se insiste en que el dadivoso militar nunca esperó ni quiso agradecimiento alguno. Para terminar este cuadro que se podría antojar ficticio, apunta Núñez, "y nadie piense ni sospeche que esta es más piadosa consideración mía, que hecho histórico suyo, porque no es sino verdad real de su religiosa piedad" (fol. 36r).

De distinto tenor es el segundo sermón que nos ocupa. Debemos a la incesante labor de investigación de María Dolores Bravo Arriaga haber tenido la primera noticia sobre este escrito¹⁹. El padre Núñez lo predica

¹⁹M. DOLORES BRAVO ARRIAGA, "*El pan del agua, la palabra del alma: un texto desconocido del padre Antonio Núñez de Miranda*", *La Experiencia Literaria*, UNAM, 6/7 (marzo, 1997), pp. 97-103.

en el convento carmelita de San José de Gracia, en la ciudad de México en 1678 y se publica el mismo año²⁰. Se trata de un opúsculo en el que se aplaude un milagro que supuestamente tuvo lugar en México, en la segunda mitad del siglo XVII. Tenía un antecedente del convento carmelita de Puebla, donde las monjas hacían panes y se bendecían en honor de Santa Teresa; los que no quedaban enteros se daban a los enfermos:

[...] el milagro consistía en que, hechos polvos [*sic*] y puestos en agua, los panecitos salían milagrosamente formados y con la imagen de Santa Teresa [...] como vieron que se repetía tanto esta gran maravilla, quisieron que se tomase por fe y por testimonio de escribano para que constase a todos²¹.

Por otra parte, en 1674 inician unos autos inquisitoriales sobre este peculiar suceso²², pero esta vez se ha llevado a cabo en casa de don Juan de Poblete, deán de la catedral de México. El arzobispo virrey fray Payo Enríquez de Ribera otorga un decreto el 14 de septiembre de ese mismo año para que se proceda a las diligencias y averiguaciones necesarias que autentiquen el llamado “milagro de los panecitos” (fol. 13r-13v). Se procede a examinar a todos los que han tenido que ver con ello de octubre a diciembre. La protagonista principal de este nuevo portento es doña María de Poblete, hermana del deán, quien al moler unos panecitos comprados en la iglesia de Santa Teresa y echarlos en agua vio cómo volvían a su forma original, con la imagen de Santa Teresa o de Jesús. La

²⁰ ANTONIO NÚÑEZ, *Sermón de Santa Teresa de Iess, en la fiesta que sv mvy observante Convento de San Joseph, de Carmelitas Descalças de esta Corte celebró por authéntica declaración del Milagro de la prodigiosa reintegración de sus Panecitos. Domingo 23 de Enero deste Año de 1678. Predicólo... el P. Antonio Núñez de Miranda...* Con licencia en México. Por la Viuda de Bernardo Calderón, en la calle de San Agustín. Año de 1678.

²¹ FRAY AGUSTÍN DE LA MADRE DE DIOS, *Tesoro escondido en el Monte Carmelo mexicano*, UNAM, México, 1986, p. 436, citado en MARTHA LILIA TENORIO, *De panes y sermones: el milagro de los “panecitos” de Santa Teresa*, El Colegio de México, México, 2001, p. 16.

²² Año de 1674, [Ciudad de México]. Autos fechos a pedimiento de la Parte de la Sagrada Religión de Nuestra Señora del Carmen, sobre que se declare por obra milagrossa la formación de los panecitos de la Gloriossa Uirgen Santa Theressa de Jehsus. En la cassa del Señor Doctor don Juan de Poblete, Deán desta Santa Yglessia Cathedral. (Archivo General de la Nación, *Inquisición*, vol. 1515, exp. 1, fols. 1r-187v).

noticia se difundió de tal manera, que el mismo capitán Juan de Chavarría Valera mandó a su agente Joseph López Rubio para llevarle uno de ellos por “estar de próximo para hacer aussencia desta ciudad a sus haciendas, donde al pressente se halla, y por si se necessitasse de hacer alguna diligencia o ynspección con dicho panecito” (fols. 81v-82r). Incluimos un fragmento de los muchos testimonios como muestra: se relata cómo el niño Nicolás, sobrino del deán, recibió una coz de una mula en el ojo izquierdo

de calidad que lo dexó por muerto. Con sumo consuelo y confiança [...] le puso dicho señor deán un panecito [...] en dicha herida, y bolvió del letargo en que se hallaba y dentro de poco tiempo consiguíó tan perfecta sanidad que no se le quedó lessión ni ympedimento alguno en dicho ojo (fol. 101r).

Después de muchas declaraciones y otros tantos informes de enfermos considerados incurables que sanaron y demás, en 1677 el arzobispo virrey fray Payo Enríquez de Ribera declaró e hizo oficial la reintegración de los panecillos como un suceso milagroso del que tenían noticia los habitantes de la Nueva España desde 1648 y lo publica en 1677:

Declaramos que el referido hecho, caso y suceso de la reintegración de dichos Panecitos de Santa Theresa de Jesús, según y como se ha referido, y según consta de su comprobación, es y a sido sobrenatural y milagroso, y permitimos y damos licencia que, como tal y como milagro, se pueda publicar y predicar para que Dios Nuestro Señor sea también por esta causa glorificado y crezca en los fieles la devoción y culto de su gloriosa Santa Theresa de Jesús²³.

Apenas un año después se imprime el sermón antes aludido del padre Núñez²⁴. Después de hacer una breve relación de los hechos, para disipar

²³ *Auto en que el Illmo. y Exmo. Señor R. M. D. Fr. Payo de Ribera, del Orden de Sant Agustín, Arçobispo de México, del Consejo de su Magestad, Virrey Lugar-Theniente, Governador y Capitán General de esta Nueva España [...] Declara por milagro la reintegración de los panecitos de la Gloriosa Virgen Santa Theresa de Jesús.* Viuda de Bernardo Calderón, México, 1677. Citado por: MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA, art. cit., p. 98.

²⁴ Resulta curiosa la rapidez con la que se imprimió el sermón, pues por lo regular la fecha de la prédica es un año anterior a la versión impresa. Asimismo, los pareceres, sentires y aprobaciones generalmente anteceden a la publicación

cualquier duda, apoya el milagro con la siguiente severa y autoritaria advertencia:

Ésta es verdad constante sin duda, ni aun posibilidad de dudar razonablemente, como en cosa juzgada de la Iglesia, y por su disposición definida. Assí lo creemos y confessamos todos voz en grito deste clamoroso aparato y loquaz pompa. La piedad empero Cathólica y devoción sólida para con la Seráfica Santa, no se ha de contentar con creerlo firmísimamente, sino que supuesta sincera fe y creencia ha de passar a la moral enseñanza y doctrina christiana que nos muestra²⁵.

Siempre con el pan en mente, utiliza ejemplos del Evangelio como la conversión del agua en vino en las Bodas de Caná, la transubstanciación del pan y vino en el cuerpo y sangre de Cristo en la Eucaristía, etcétera, y así como las mujeres sólo deben oír con humildad y silencio la palabra de Dios, no deben hablar ni predicar en la Iglesia: “aprendan, no enseñen” sentencia (fol. 3v). Caso distinto es el de Santa Teresa, pues es portadora de varonil espíritu “fue graduada de su divino esposo doctora mística”, para que los seres sean “apacentados con el pan de la celestial doctrina de Teresa”, pues “en conformidad [con el nuevo testamento] su celestial doctrina se llama pan del Cielo [...] porque es con singular propiedad parecido al Maná [...] que sabe al gusto de cada vno [...] al triste le sabe a alegría, al despechado a esperanza”, etcétera. Además, su “principal y único libro es vn Panecito [...] que todo lo sana, todo lo sosiega, todo lo dize” (fol. 4r); de esta manera, su doctrina es semejante “con el agua de su cántara [*sic*] y azeite de su lámpara, con que se amasa el pan de su doctrina” (fol. 4v). Pero nuestro jesuita va más allá en su labor de convencimiento:

Éstos son, ellos por ellos, los dos primero passos del Panecito. Deshazerle primero en menudos polvos, que esparcidos por el ayre se echan en el agua del jarro donde milagrosamente se reúnen para componer de nuevo el Panecito, al modo que los polvos y materia desvaratada de los cuerpos muertos se juntarán para rehazerlos resucitados (fol. 5v),

un año.

²⁵ A. NÚÑEZ DE MIRANDA, *Sermón de Santa Teresa...*, fol. 3r.

apelando a uno de los fenómenos bíblicos más reconocidos por todo cristiano: así como el hombre, después de morir resucitará en el juicio final y quedará alimentado y pleno de gracia, el alma y pensamiento de los fieles se nutrirán de la doctrina de Santa Teresa. Y tal y como los panecitos se regeneran con la imagen de la Santa de Ávila o de Jesús, también el ser inmortal se renovará en la gloria.

Menuda sorpresa debió llevarse el padre Núñez cuando el tribunal del Santo Oficio inició un nuevo proceso para descalificar el milagro que él mismo había avalado²⁶. Se multiplicaron las denuncias y testimonios, pues entre otras cosas, María Poblete no podía reproducir el milagro mientras la observaban o sustraía los panecitos deshechos y los sustituía por unos que llevaba consigo. El 31 de octubre de 1681 se llamó a una junta de calificación para poner en claro la situación. La conformaron Nicolás de Lomas, fray Francisco de Pareja, Antonio Núñez, Ignacio de Hoyos fray Agustín Dorantes, Isidro de Sariñana (que a su vez también había escrito un sermón sobre el supuesto milagro), fray Martín del Castillo y fray Francisco Muñiz Santillana, muchos de ellos calificadores de renombre:

dixeron conformes que el hecho testificado como está propuesto es mentira grave, escandalosa, supersticiosa, perniciosa, injuriosa a la Iglesia Cathólica y su fee, por lo que deroga la fee de los verdaderos milagros, ofensiva al pueblo cristiano y autoridad ordinaria que hace al sugeto vemente, levíssimamente sospechosa en la fee, con irreverencia que reafirma esta misma sospecha. Y lo firmaron (fol. 342v).

Elocuente orador fue el jesuita Antonio Núñez de Miranda. Desde su posición privilegiada por sus múltiples e importantes ocupaciones, predicó y escribió sus sermones con el estilo y oficio que le ganaron la admiración y respeto de la Compañía de Jesús. Por pertenecer a las altas esferas del mundo eclesiástico se permitió un par de libertades a las que quizá no se hubiera atrevido un sacerdote de menor jerarquía. Bueno está que en su afán de alabanza a un influyente, adinerado y generoso capitán se le llene de elogios y consideraciones positivas, pero canonizarlo en un sermón parece más que osado. Por otra parte, no sorprende a nadie que el padre Núñez brindara su apoyo a la justificación de un

²⁶ Años 1681-1685. Ciudad de México y Puebla. El señor fiscal del Santo Oficio contra doña María Poblete, viuda, vezina de esta ciudad. Por fingir milagros en los panecitos de Santa Theresa. Murió doña María Poblete [...] (Archivo General de la Nación, *Inquisición*, vol. 642, exp. 4, fols. 309r-341v).

supuesto milagro que contaba con la aprobación de un arzobispo virrey y las esperanzas de una sociedad presta a aceptar un suceso sobrenatural. Tampoco llama la atención que cuando en 1680 fallece el deán, y en 1681 el arzobispo sale de la Nueva España, se renueve el interés del Santo Oficio por un suceso que a todas luces despertó más de una sospecha. Lo que resulta inaceptable es que se abuse de la confianza de una comunidad cuando se pretende guiar las conciencias e incidir en las creencias y los actos de una población que deposita su tranquilidad y seguridad anímicas en un ser prácticamente reverenciado que se da el lujo de extralimitarse arbitrariamente, aprovechando su preeminencia.

MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ

El Colegio de México

LA FIEBRE CARNAVALESCA
EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS FESTIVOS
EN EL QUIJOTE

En las décadas de los años setenta y ochenta, Augustin Redondo y Manuel Durán señalaron que era necesaria “otra manera de leer el *Quijote*” para una interpretación mayor de la obra, retomando para este fin elementos de la cultura popular hasta entonces relegados, como la cultura carnavalesca¹. El carnaval como festividad y la carnavalización de la literatura no son equiparables totalmente, pero sí es posible establecer entre ellos un vínculo; la carga ideológica de los principios de la cultura carnavalesca permea y estructura el texto de una forma específica. Por ejemplo, el combate de don Quijote con los cueros de vino adquiere otro significado en el contexto del carnaval, que, como dice Bajtín, convierte “el combate en cocina y banquete”, a la vez que “las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones de afeitarse y la sangre en vino”². Otro ejemplo es la caracterización de don Quijote y Sancho Panza, que pueden equipararse, en cierto modo, a la Cuaresma y las Carnestolendas, y cabe entender su relación como una confrontación regenerativa entre ambos mundos³. Asimismo la presencia de lo festivo

¹ Los estudios publicados de Julio Caro Baroja (*El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, 1965), Jacques Heers (*Carnavales y fiestas de locos*, 1974), Claude Gaignebet (*El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, 1974), Harvey Cox (*The Feast of the Fools. A theological Essay on Festivity and Fantasy*, 1969), sumados al de Mijaíl Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, 1965), han demostrado que el carnaval es un factor clave para la reconstrucción de la historia sociocultural.

² MIJAÍL BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1998, p. 27.

³ Al respecto, M. BAJTÍN, *ibid.*, pp. 26-27, opina que: “El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen «lo inferior absoluto» del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible; el «caballero de la triste figura» necesita morir para renacer más fuerte y más grande; Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida). El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol del bufón frente al ceremonial

está presente en el ambiente palaciego de la Segunda parte del texto cervantino⁴.

Pero no es solamente la caracterización de los personajes ni la mención del mundo festivo lo que hace que el carnaval sea puesto en escena como un elemento significativo en el *Quijote*, sino cómo se conjugan los elementos, imágenes y expresiones carnalescas y en dónde. Hay que recordar que M. Bajtín, en su análisis acerca de la risa carnalesca, destaca la importancia de la plaza pública y, por extensión, de los distintos lugares comunales y de contacto familiar —como calles, tabernas, caminos, baños públicos, etc.⁵— donde el individuo puede interactuar libre de las limitantes del sistema y establecer nuevas relaciones. De ahí que en el *Quijote* cobren relevancia los espacios relacionados con los elementos carnalescos.

Estos escenarios simbólicos, que funcionan como un espacio análogo a la gran plaza pública, pueden identificarse con las ventas, en la Primera parte de la obra; sus paralelos en la Segunda parte son el palacio ducal y el subespacio creado en la ínsula Barataria. En estos *cronotopos* pueden observarse las dimensiones del universo carnalesco: las mascaradas, los juegos léxicos, los banquetes rituales, las farsas teatrales, las parodias rituales y las tundas carnalescas. Cada uno funge como un espacio en blanco en el tiempo en el cual se va construyendo, gradualmente, gracias a la colectividad, el reino de la utopía carnalesca.

La venta era un lugar de paso, un cruce de caminos, donde toda clase de vidas convergían; era simplemente un espacio abierto a todos los estratos sociales, que permitía observar a los diversos miembros de la

serio; el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma; etc.”. Véase también MANUEL DURÁN, “El *Quijote* a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura”, en *Cervantes and the Renaissance*, Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp. 71-86; ROBERT M. FLORES, *Sancho Panza through three hundred and seventy-five years of continuations, imitations and criticism, 1605-1980*, Juan de la Cuesta, Newark, 1982; AUGUSTIN REDONDO, “Tradición carnalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*”, *Bulletin Hispanique*, 80 (1978), pp. 39-70.

⁴ Para un análisis más detallado, véase los trabajos de ANTHONY CLOSE, “Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*”, en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 475-484; FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, “Fiesta y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto «festivo» (El caso del *Quijote*)”, *Bulletin Hispanique*, 84 (1982), pp. 291-327, y AUGUSTIN REDONDO, *Otra manera de leer el «Quijote»*, Castalia, Madrid, 1998.

⁵ M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E., México, 1988, p. 181.

sociedad moderna conviviendo como una colectividad⁶. En este sentido se podía establecer un nuevo orden social, diferente al cotidiano, en otras palabras, un segundo mundo. Por ello, la venta funciona, bajo determinadas circunstancias, como el marco del mundo carnavalesco, es decir, una segunda plaza pública. La combinación de los distintos sucesos de burla, enmascaramientos y violencia física, más el ambiente jocosos y transgresor que permea a los episodios venteriles ocurridos en la Primera parte del *Quijote*⁷ (I, 2-3, 16-17, 32-46), pueden dar pie para compararlos como una serie de eventos típicamente carnavalescos desde una perspectiva bajtiniana.

La fiesta carnavalesca se inicia en la venta del castellano cuando, tras el banquete ritual, don Quijote es coronado como rey bufo del mundo al revés (I, 2-3). Y del mismo modo en que comienza, el ciclo festivo se cierra en el espacio venteril. Durante la segunda visita a la venta de Juan Palomeque el Zurdo se realiza el destronamiento: el enjaulamiento en el carro de bueyes (I, 47). Sin embargo, el cómo se lleva a cabo el juego carnavalesco no ocurre de la misma forma en cada una de las visitas a las dos ventas presentes en la Primera parte del *Quijote*. Por un lado, en la venta del “castellano” predominan los juegos de los rituales paródicos, la vela de las armas y de la investidura del caballero, mientras que, por otro lado, la venta de Juan Palomeque se distingue, principalmente, por ser el reino de las mascaradas. Además, en las distintas visitas a esta misma venta, la violencia carnavalesca presenta varios rostros: el manteamiento del escudero-pelele (I, 17), la violencia verbal –la disputa por el *baciyelmo* (I, 45)– y las tundas colectivas (I, 16, 45). En estos dos últimos, la violencia se transforma en una fuerza regeneradora.

La venta-plaza, en la Primera parte de la novela, es el escenario donde se reúnen los distintos miembros del *theatrum mundi* para participar en un segundo *gran teatro del mundo* instaurado desde la perspectiva carnavalesca. Las transformaciones-disfraces, propias del ambiente festivo de la venta-plaza, son las que le permiten a los personajes conformar una nueva comunidad: la carnavalesca. De ahí que, en un mismo universo, convivan burlescamente el mozo de mulas, el barbero, el escudero, las doncellas y las semidoncellas, los pícaros y los caballeros, el oidor, el loco

⁶ CHARLOTTE BROAD, *Literatura inglesa: el festín del famélico*, UNAM, México, 2000, p. 20, y DAVID GÓMEZ TORRES, “La vena grotescocarnavalesca en la génesis del *Quijote*”, *Hispanófila*, 126 (1999), p. 6.

⁷ Las citas al texto corresponden a la ed. de Luis Andrés Murillo, MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1991.

y el cuerdo, el cura y la mora-cristiana, la princesa y hasta el gigante Pandafilando. Por eso, Maritornes es mancuerna de la hija de la ventera en la broma a don Quijote (I, 43, 525-529), maese Nicolás es comparsa de don Fernando en las burlas dirigidas al barbero y al caballero manchego (I, 45, 540-543), el ventero y las rameras se confabulan para jugar también con el caballero (I, 2-3). Los distintos personajes son contagiados por una fiebre carnavalesca, que los atrae a un torbellino de vitalidad, confusión y subversión que puede resumirse como un estado de “llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre” (I, 45, 544).

En el texto de 1615, las ventas cumplen una función distinta: pese a que sí pueden identificarse con el mundo de lo popular y lo festivo, no se rigen concretamente por las reglas del mundo carnavalesco. La venta, paralelo paródico del castillo, es sustituida, en la Segunda parte del *Quijote*, por el palacio de los duques. La elaborada farsa que montan los duques muestra que la cultura carnavalesca no es exclusiva de lo popular, sino que ha sido adoptada por las clases altas, enriqueciéndola y renovándola⁸. A pesar de este cambio, la esencia regeneradora del carnaval no se modifica en sí. La aparición del carnaval ducal da lugar a nuevos juegos burlescos y festivos, propios del mundo cortesano, donde sobresale la espectacularidad y teatralidad de cada uno de ellos⁹. En su fase inicial, el carnaval ducal reproduce los actos del venteril: la coronación de don Quijote (II, 31), el banquete festivo y el contrarritual, representado, en este caso por la limpieza de las barbas (II, 32). Dentro de la misma vertiente de los contrarrituales, está presente la burla al

⁸ En la Edad Moderna el proceso de enculturación entre lo oficial y lo popular permitió que el carnaval ascendiera a nuevas esferas; este ascenso se reflejó en las cortes de Felipe III. Tras la muerte de Felipe II, en 1598, el nuevo rey recupera el ambiente festivo para las clases cortesanas, siendo así que los bailes y las mascaradas se vuelvan una actividad común en la corte. Pero lo anterior, cabe aclarar, no conduce a observar al carnaval en el Renacimiento como un fenómeno exclusivo de las altas esferas; la cultura carnavalesca, en sus principios y características generales, permanece identificada con la cultura popular. Este cambio histórico repercutió en la producción del texto cervantino; los retratos del ambiente palaciego son una prueba fehaciente.

⁹ ANTHONY CLOSE, *op. cit.*, observa que los modelos para el carnaval ducal fueron las diversiones comunes de las fiestas palaciegas y públicas en la sociedad europea del Renacimiento y del Barroco: las mascaradas, los torneos, las comedias al aire libre, las batallas fingidas, los fuegos artificiales, las cabalgatas y las procesiones cívicas y religiosas. Estos espectáculos se celebran en un ambiente de “efectos de luz y sonido” y “escenografía”.

ritual de sacrificio y purificación que implican las penas corporales; ejemplos son las fórmulas para el desencantamiento de Dulcinea (II, 35) y la resurrección de Altisidora (II, 68).

Mientras que el carnaval venteril se caracteriza por la improvisación y la espontaneidad, el ducal sobresale por la planeación y la elaboración de las bromas. En las burlas ducales nada se deja a la imaginación, cada detalle de las farsas ha sido premeditado. Para ello se requiere de complejos y costosos montajes, con uso de tramoyas, disfraces, máscaras y efectos sonoros¹⁰. No obstante, en el palacio-plaza, la premeditación de las bromas ducales es superada por la fiebre carnavalesca; el resultado es un reino de igualdad total, donde todos participan en la reconstrucción burlesca del mundo. Este igualitarismo social refuerza la idea de que el palacio no es solamente un espacio festivo, sino un espacio público donde predomina el contacto libre y familiar. La fiebre carnavalesca en el castillo-plaza se convierte en una transfusión de energía dionisiaca a lo apolíneo del mundo oficial.

A partir de la aventura de Clavileño, el carnaval ducal se divide en dos mundos festivos paralelos: la fiesta del castillo-plaza y el carnaval insular. La ínsula Barataria funciona como una colosal plaza pública; en cada una de sus calles y en cada uno de sus rincones se celebra un carnaval de dimensiones extraordinarias. En él están presentes todos los elementos festivos, desde la coronación del rey bufo, pasando por los rituales paródicos, hasta el sacrificio y expulsión del rey de ocasión: el rey Momo Panza (II, 53). Y no es casual que el coronado sea Sancho: quién más que el “amigo del buen yantar y del buen beber, dominado, como dice Augustin Redondo, por su rusticidad primitiva, por las exigencias elementales de su cuerpo”¹¹ para estar a la cabeza del reino que simboliza la abundancia, la satisfacción y la desmesura. Si bien la ínsula Barataria se rige por los principios del mundo al revés, el gobierno ficticio resulta ser una variante: su gobernante carnal es obligado a vivir un burlesco

¹⁰ MONIQUE JOLY, “Cervantes y la burla”, *Anthropos*, 98/99 (1989), p. 69.

¹¹ AUGUSTIN REDONDO, “La tradición carnavalesca en el *Quijote*”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Eds. del Serbal, Barcelona, 1989, p. 157. Según el mismo AUGUSTIN REDONDO, “el gobierno, lo han concebido los duques, representantes de los grupos dominantes, para burlarse del campesino, utilizando para ese fin las peculiaridades sobresalientes del personaje tal como ellos lo ven: tontería, glotonería y cobardía. Sin embargo, estas peculiaridades ponen de relieve —ya lo hemos visto— la raíz carnavalesca de Sancho Panza” (*Otra manera de leer el «Quijote»*, p. 453).

mundo cuaresmal¹². Pese a lo anterior la fiebre carnavalesca le otorga a Sancho la sabiduría para reestablecer el mundo de la Edad de Oro, aunque dentro de los parámetros del mundo disparatado¹³.

Conviene subrayar que en la venta, el palacio o la ínsula lo carnavalesco no se presenta únicamente como prácticas y juegos festivos sino como una postura crítica ante el mundo y la vida humana. En este sentido, la actitud carnavalesca que adoptan los personajes del *Quijote* se revela más bien como una enfermedad para curarse de los males de la vida. La actitud o *manía* dionisiaca es un mal contagioso¹⁴ e incontenible que afecta indistintamente a los individuos, y es de esta manera cómo, en los distintos espacios públicos, la locura festiva del carnaval se extiende en el *Quijote*. No se puede escapar del mal carnavalesco traído, paradójicamente, por el cuaresmal don Quijote¹⁵. Poco a poco, el delirio del

¹² El gobierno de la ínsula debería ser la única oportunidad de que Sancho Panza pudiera aspirar a la abundancia, a la satisfacción y a la desmesura, pero, de manera extraordinaria, durante el gobierno festivo esta concesión le es negada y se le “exige” que desempeñe su papel regenerador a partir del mundo de lo austero, lo normado y la continencia.

¹³ Esto puede observarse en las ordenanzas que Sancho establece: “ordenó que no hubiese regatones de los bastimentos en la república, y que pudiesen meter en ella vino de las partes que quisiesen, con aditamento que declarasen el lugar de donde era, para ponerle el precio según su estimación, bondad y fama, y el que lo aguase o mudase el nombre perdiese la vida por ello. Moderó el precio de todo calzado, principalmente el de los zapatos, por parecerle que corría con exorbitancia; puso tasa en los salarios de los criados, que caminaban a rienda suelta por el camino del interese; puso gravísimas penas a los que cantasen lascivos y descompuestos, ni de noche ni de día. Ordenó que ningún ciego cantase milagro en coplas si no trajese testimonio auténtico de ser verdadero, por parecerle que los más que los ciegos cantan son fingidos, en perjuicio de los verdaderos. Hizo y creó un alguacil de pobres, no para que los persiguiese, sino para que los examinase si lo eran, porque a la sombra de la manquedad fingida y de la llaga falsa andan los brazos ladrones y la salud borracha. En resolución: él ordenó cosas tan buenas, que hasta hoy se guardan en aquel lugar y se nombran: Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza” (II, 52, pp. 432-433).

¹⁴ M. DETIENNE, *Dioniso a cielo abierto*, Gedisa, Barcelona, 1997, pp. 17-18.

¹⁵ Llama la atención que el portador de este mal sea don Quijote, a quien sus cualidades lo identifican más con el mundo de lo ascético. El carácter cuaresmal de don Quijote está interrelacionado con su condición melancólica, definida desde la teoría de los humores. Dolores Romero define la fisonomía y el temperamento de don Quijote apoyándose en la teoría de Huarte de San Juan (DOLORES ROMERO LÓPEZ, “Fisonomía y temperamento de Don Quijote de la Mancha”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del Segundo*

carnaval va envolviendo a un personaje, luego a otro, y así sucesivamente. La fiebre carnavalesca se difunde poco a poco, tanto en las ventas como en el palacio de los duques, hasta que termina por propagarse como una epidemia por todos los niveles sociales; he ahí a los duques, los criados, los venteros, las prostitutas, los arrieros, el barbero y el cura, todos subyugados por el efecto carnavalesco. En las ventas, el palacio o la ínsula, los distintos personajes se despojan de sus identidades para conformar uno solo: la colectividad. Los beneficios y derechos que se puedan adquirir o a los que se renuncien bajo la máscara carnavalesca no son tan importantes como la oportunidad de actuar libremente, en un mismo espacio, sin someterse a un patrón social. Ya sean miembros del mundo oficial, como el cura, don Fernando y los duques, ya lo sean del mundo popular, como el ventero, el barbero, la servidumbre ducal y los habitantes de la “ínsula”, la fiebre carnavalesca los une en un mundo que está en cambio y renovación. Las tres “plazas públicas”, no son las ventas, el palacio y la ínsula, sino la tierra propicia para que la fiebre carnavalesca llegue a su apogeo y se lleve a cabo el ciclo vital del Carnaval, cuya muerte es el renacimiento del mundo ordenado.

GABRIELA NAVA

Universidad Nacional Autónoma de México

Congreso internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Universidad, Salamanca, pp. 881-885). Asimismo ROGER BARTRA analiza “la enfermedad del alma” que aqueja a don Quijote con la finalidad de comprender mejor su personalidad (“Melancolía y cristianismo”, en *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, pp. 151-196).

TEATRO EVANGELIZADOR EN LA NUEVA ESPAÑA EL PRIMER MOMENTO

El teatro es una vía de comunicación; cada persona que participa en él pretende mostrar una idea, una verdad parcial, un sentimiento, nunca se trabaja en vacío, no hay verdadero teatro sin público. De ahí que sea eminentemente coactivo, participativo, social, didáctico.

El drama ha sido siempre una de las expresiones literarias más directas y con mayor cantidad de contactos con el público, por lo menos es una de las que mejor los propicia. Es indudable que todo arte se optimiza mientras mejor se vincula con los receptores; los canales de comunicación, al abrirse, permiten la comunión del circuito. No extraña, pues, que el teatro haya sido puesto en práctica por los religiosos como una posibilidad de aleccionar en la fe católica durante el período colonial en México.

Después de una primera etapa –fructífera según las crónicas de los propios evangelizadores– se intentó concluir con el ímpetu casi místico que llevó al puñado de frailes misioneros –franciscanos principalmente– a utilizar el género dramático como herramienta plural de catolización, léase bautismo y adoctrinamiento relacionados con las piedras angulares del dogma; para 1585, el Tercer Concilio Mexicano proscribió el teatro como medio de lograr el acercamiento masivo al culto cristiano¹.

Para entonces, e incluso después, ya que el género subsistió al mandato prohibitivo –como otros muchos aspectos–, el teatro no sólo había sido una efectivísima arma cristianizadora, sino que se había arraigado con singular fuerza en la mentalidad de un pueblo sostenido por el recuerdo del inmediato pasado esplendor y cosmovisión mesoamericanas y la obligación, ideológica y física, de interpretar y sujetarse a una cultura totalmente diferente².

¹ Véanse ALFONSO REYES, “Teatro misionero”, en sus *Obras completas*, F.C.E., México, 1965, t. 17, p. 323. También JUAN PEDRO VIQUEIRA ALBÁN, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, F.C.E., México, 1987, p. 60. Señala que desde 1545 la propia Iglesia limitó las representaciones religiosas y que a partir de 1574 se aplicó censura a todo tipo de teatro por parte de la Inquisición.

² Véanse JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS, Prólogo a *Autos y coloquios del siglo XVI*, UNAM, México, 1989, pp. vii-ix, así como CHRISTIAN DUVERGER, *La conversión de los indios de Nueva España con el texto de los Coloquios e los doce de Bernardino de Sahagún*, trad. M. D. de la Peña, F.C.E., México, 1993, p. 163.

Dado que se requería de un trabajo ideológico y material, pues el dilema era rescatar almas, y el momento histórico requería de alimentar la “verdadera fe” en contra de “los engaños del demonio”, una posibilidad añeja y efectiva se puso en marcha por los religiosos: la escenificación, ya que son los ministros del catolicismo los que mejor se involucran en la tarea del cambio, de la conversión espiritual profunda y bien cimentada. Aunque muchas veces hayan tenido la necesidad de traicionar su propia ortodoxia, siempre consideraron que el objetivo lo valía. De los europeos llegados a América, el clero regular fue el que mejor dilucidó y apreció su papel como aculturizador; por conocer de raíz lo que venían a sepultar³.

Es innegable el importante papel que algunos elementos teatrales jugaban en el desarrollo de la ritualidad mesoamericana. Si bien no existía una dramaturgia tal y como la conocemos por los patrones y valores europeos, las ceremonias efectuadas en los centros ceremoniales tenían mucho de teatro. Parte de las formas mediante las cuales interactuaban con su concepto de divinidad bien se podría llamar teatro incipiente⁴. Sin embargo, hay que considerar que coreografía, maquillaje, disfraz, mímica y escenografía son parte persistente en los rituales “hombre-Dios” de cualquier cultura⁵. Esto para no caer en la aseveración de que, con toda certeza, algunas manifestaciones teatrales incluidas en actos religiosos tengan por fuerza que desembocar en un teatro tal cual nos resulta familiar por tradición.

Casi inmediatamente después de la conquista de México-Tenochtitlan comienzan las escenificaciones doctrinales en América continental⁶ (a pesar de la ausencia de textos confirmadores, es muy probable que antes se hayan efectuado representaciones en las islas primero conquistadas); hay noticia imprecisa, de parte de los cronistas, acerca de una procesión organizada

³ Véase TZVETAN TODOROV, *La Conquista de América. El problema del otro*, trad. F. Botton Burlá, Siglo XXI, México, 1989.

⁴ Cf. FRANCISCO JAVIER CLAVIJERO, *Historia Antigua de México*, Factoría, México, 2000, pp. 242-243. También ALFONSO REYES, *op. cit.*, p. 322, y PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, “El teatro de la América Española en la época colonial”, en *Estudios mexicanos*, ed. J. L. Martínez, F.C.E.-SEP, México, 1984, p. 99.

⁵ PATRICK JOHANSSON, Estudio introductorio a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*. T. 1: *Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*, Conaculta, México, 1992. Además, para una interpretación del proceso ritual donde el hombre sacraliza su mundo, es recomendable MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, trad. L. Gil, Labor, Barcelona, 1992.

⁶ GIUSEPPE BELLINI, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1986, pp. 166-167.

por españoles a un año de la caída de la capital mexicana; por otro lado, son conocidos la tradición y el gusto de los occidentales por lo carnavalesco.

En esta compleja trama de supuestos ideológicos que se imponen y otros que se intenta desvanecer, se distingue, de acuerdo con su nacimiento, la aplicación de dos tipos de teatro: uno el trasplantado y adaptado, y otro; el natural originado por la necesidad imperante. Esto sólo para efectos de distinción analítica y por la procedencia de los textos que se conocen; por lo tanto, a partir de aquí se llamarán de ese modo. Es pertinente decir que los dos tipos de drama así nombrados, son, por supuesto, producto de la necesidad inmediata de contar con recursos adecuados para lograr la conversión y el bautismo de los indígenas. Ambos tomarán forma e identidad americanas, y se mostrarán como un producto mestizo y propio de una nueva visión del mundo que recién se gestaba, como se explicará más adelante.

El primero de esos tipos fundamenta su título en el hecho de que se trata de piezas teatrales traídas de Europa y, como en el caso de *La destrucción de Jerusalén*, *El sacrificio de Isaac*, y otras; escritas durante la Edad Media, usadas para reforzar la fe, bajo una idiosincrasia, unos propósitos y un contexto social diferentes. Ellas tendrán en América un fin general paralelo: evangelizar aquí. En la Europa católica el teatro religioso formaba e informaba al pueblo inculto, fustigaba los odios contra los “infeles musulmanes”, incluso combatió la Reforma; en Nueva España ganará almas y riquezas para el imperio español, depositario, a través del Papa, del deber y poder divinos.

El teatro con temas religiosos católicos nace en España unido a los ritos litúrgicos más conocidos: la Natividad y la Semana Santa o Pasión⁷, en otras palabras, los extremos (nacimiento y muerte) de la vida de Jesús serán transformados en conmemoraciones escenificadas para preservar su memoria y acendrar el espíritu católico. Además, estos antiguos dramas de carácter sagrado versarán acerca de pasajes de la Biblia y de vidas de santos. Su denominación no lo distingue del teatro profano, pues a ambos se les conocerá como “autos”, palabra que denota “acciones” o “actos”⁸.

⁷ MARTÍN ALONSO, *Historia de la literatura mundial*. T. 1: *Mundo Antiguo, Medieval y Renacentista*, 3ª ed., Edaf, Madrid, 1986, pp. 567-569.

⁸ KENNETH MACGOWAN y WILLIAM MELNITZ, *Las edades de oro del teatro*, trad. C. Villegas, F.C.E., México, 1977, p. 89, Auto se define aquí como “Breve composición dramática cuyo argumento por lo general es bíblico o alegórico”. Hay más datos en FEDERICO CARLOS SÁINZ DE ROBLES, *Diccionario de la Literatura*. T. 1: *Términos, conceptos, “ismos” literarios*, Aguilar, Madrid, 1949-1950, pp. 99-100.

Es de sobra conocido el hecho de que en la Edad Media los autos (derivación de la palabra acto) eran una manera de hacer sentir a los observadores que las figuras simbólicas de virtudes o pecados tenían un propósito fundamental: el de transferir ese misterio intangible del cuerpo de Cristo encerrado en el breve espacio de la hostia, a una jerarquía espiritual mediante la cual los observadores podían sentirse “habilitados” por ese amor del Dios hecho hombre, sacrificado por los pecados de sus hijos, presente en ese círculo que representa la redondez del mundo y del universo. De allí el nombre de “autos sacramentales”. Pero también los autos profanos venían, en última instancia, a proclamar la gloria de Dios en las alturas. Los coloquios y loas, que marcaron el espíritu de las fiestas populares, se permiten algunas licencias que no culminan en un hecho de exaltación religiosa, y es en estas zonas marginadas del espíritu estrictamente religioso donde se puede advertir que las representaciones escénicas están más cercanas a las razones y sinrazones del ser humano y comienzan a adquirir la índole de “caracteres” dramáticos⁹.

La catedral o iglesia, sus pórticos, los clérigos y creyentes, serán escenario y actores respectivamente; los demás letrados escribirán versos para representar en latín modernizado, castellano u otra lengua romance, más o menos a partir del siglo XI¹⁰.

No es el drama litúrgico el único que se desarrolla pujantemente en España: hay representaciones escolares en las nacientes universidades y farsas populares dichas en lengua vulgar por juglares nómadas (*id.*). No es aventurado afirmar que se aglutina entonces la base de lo que será el esplendoroso “Siglo de Oro” de las letras y específicamente del teatro español.

Para el siglo XII se escribe un “misterio” que se refería al pasaje del nuevo Testamento de la visita de los tres reyes a Jesús, escrito en lengua romance y no en latín; se conservan 147 versos distribuidos en 5 escenas de lo que es el primer drama en romance conocido, nombrado *Auto de los Reyes magos*¹¹.

Durante los siglos XIII, XIV y XV se representan “Milagros”, “Misterios” (obras escritas por religiosos para las masas populares e ignorantes en el

⁹ CARLOS SOLÓRZANO, Estudio introductorio a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*. T. 3: *Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI*, Conaculta, México, 1993, p. 13.

¹⁰ Cf. MARTÍN ALONSO, *op. cit.*

¹¹ KENNETH MACGOWAN y WILLIAM MELNITZ, *op. cit.*, p. 88, y M. ALONSO, *op. cit.*

dogma con intención edificativa, recreativa y horrorizante) y “Moralidades”, en España y Francia principalmente; de hecho, el origen probable de los segundos es francés, mientras que los terceros nacen en Inglaterra (*id.*). El *Juego de Adán y Eva* está considerada como la pieza teatral que inaugura el teatro en Francia, corresponde a los finales del siglo XII, escrita en normando por un anónimo dramaturgo que además armó una trilogía a partir de ésta, la cual constituye el primer acto, siendo el segundo y tercero respectivamente: el *Drama de Daniel* y la *Procesión de los Profetas de Cristo*¹². Los “Misterios”, en apogeo durante el siglo XV, se caracterizan por su contenido ligado al Antiguo y Nuevo Testamentos y a las vidas de los santos; ellos derivaron en comedias de santos o auto historial. Las “Moralidades” dieron origen a los autos sacramentales¹³.

Las celebraciones cristianas relevantes, específicamente el día de Corpus Christi, constituían la temporada idónea para representaciones religiosas, por la carga emotiva y significado bíblico; autos, misterios, moralidades¹⁴ o cualquiera otra modalidad del drama litúrgico eran vías de aleccionamiento doctrinal tradicionales en España, que llegarían a América, donde se robustecerían con la vitalidad interpretativa de los naturales¹⁵.

Otro drama ejemplifica la existencia del teatro religiosos trasplantado a México; se trata del *Jeu d'Adam*, fechado entre el 1150 y el 1160, y escrito en anglonormando; como en otros muchos casos, el tema coincide con el de la pieza escenificada muy temprano en la Nueva España: el pecado de Adán y Eva durante su estancia en el paraíso, con su consecuente expulsión¹⁶.

Durante su permanencia en Europa como pilar de la doctrina católica, los temas se continuaron expandiendo y especializando, siempre en un sentido de representación de lo sagrado: la Creación, la Natividad, la Pasión,

¹² Cf. GUSTAVE COHEN, *La vida literaria en la Edad Media. (La literatura francesa del siglo IX al XV)*, trad. M. Nelkin, F.C.E., México, 1958, p. 100.

¹³ M. ALONSO, *op. cit.*

¹⁴ Si bien “auto” denota “acciones” o “actos”, respecto al tipo de pieza dramática es más bien un “misterio”, nombre dado en Europa a todas las escenificaciones con temas directamente tomados del Antiguo y Nuevo Testamentos. Por lo tanto, todas las piezas de este tipo se definen en general como pieza teatral con sentido y tema religioso católico, que muestra un pasaje bíblico con fines de catequesis y propaganda de la fe cristiana.

¹⁵ Basados en las descripciones que Sahagún, las Casas y Motolinía hicieron respecto a la participación de los indígenas en las escenificaciones, investigadores del tema como Robert Ricard, Fernando Horcasitas, Rodolfo Usigli, Alfonso Reyes y José Rojas Garcidueñas, entre otros, se refieren y apoyan la idea de la gran acogida que el teatro tuvo entre los indígenas.

¹⁶ M. ALONSO, *op. cit.*

el Juicio Final, etc.; los sucesos se trataron usando alegorías en preeminencia sobre lo literal; los personajes bíblicos se transformaron gracias a una “imaginación dramatizada” en hombres de la época; así, el diablo se identificaba continuamente con un moro, y las cualidades, vicios, pecados, ideas y abstracciones en general se movían en escena representados en forma humana, como la muerte, la virtud, la peste, etcétera¹⁷.

El segundo tipo de teatro es el originado por necesidad en América, como respuesta a la urgencia de contar con textos apropiados para apoyar de inmediato la labor de evangelización. Fue escrito y adaptado por los primeros religiosos llegados con la titánica empresa de convertir a todo un crisol de culturas al credo cristiano; muchos de ellos dirigidos y apoyados por las ideas que inspiraron la fundación y valores de la orden franciscana: pobreza, humildad, etc. No importaba el derecho autoral, por eso se desconoce la mano directa de la persona que redactó —ya en náhuatl, ya en castellano, o en ocasiones en ambos— las piezas teatrales de las cuales no hay un referente inmediato en Europa. Se conoce a fray Luis de Fuensalida y a fray Andrés de Olmos como autores dramáticos de la época, y se quiere dar carta autoral a fray Toribio de Benavente, el célebre “Motolinía” y al no menos prestigiado fray Bernardino de Sahagún. En general, autores originales del teatro de evangelización novohispano fueron también adaptadores del drama litúrgico europeo, en tanto la meta siempre fue la instalación de la nueva fe y no la expresión literaria precisamente¹⁸.

Traído por los primeros franciscanos y luego por frailes de otras órdenes, el teatro evangelizador en la Nueva España se suma a otras manifestaciones de la comunicación: la prédica, la ceremonia litúrgica, el canto de alabanza, las fiestas patronales y las procesiones; completan una estrategia que intentaba cubrir más personas en menos tiempo; como lo dice Alfonso Reyes, este teatro emergente “...fue dádiva de la evangelización y el catequismo”¹⁹. Era común la aplicación masiva de sacramentos inmediatamente después de alguna fiesta o representación, principalmente el bautismo, hecho que acarreó serias disputas entre diversas órdenes, como entre franciscanos y dominicos y entre autoridades seculares y clero regular²⁰. A pesar de prohibiciones y protestas, el éxito de los frailes fue grande: al

¹⁷ KENNETH MACGOWAN y WILLIAM MELNITZ, *op. cit.*, p. 89.

¹⁸ Cf. ROBERT RICARD, *La conquista espiritual de México*, F.C.E., México, 1986, pp. 304-319, además: CARLOS GONZÁLEZ PEÑA, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Porrúa, México, 1977, p. 60.

¹⁹ ALFONSO REYES, *op. cit.*, p. 322.

²⁰ CHRISTIAN DUVERGER, *op. cit.*, p. 108 y principalmente GEORGES BAUDOT, *La pugna franciscana por México*, Alianza, México, 1990, pp. 27-29.

dejar en manos de los indígenas la organización, preparación escenográfica y actuación de las obras, ellos hicieron suya la representación, arraigándose para siempre en la mentalidad americana²¹. En contrapartida también se iba preparando un teatro elitista muy al estilo de la época dorada española, encomenderos, prelados y gobernadores asistirían a él, pero su importancia en el siglo XVI fue mínima al compararse con las grandes y populosas representaciones doctrinales²².

Al igual que otras manifestaciones culturales, el teatro evangelizador se superpone y combina con la tradición indígena, para ganar terreno en la conversión y modificar lo menos violentamente posible la mentalidad del pueblo, tal sincretismo parte de la idea no confesada por los misioneros de que sólo sustituyendo la anterior creencia —llamada falsa y engañosa, cual parodia demoníaca, en el *Coloquio de los Doce*²³— se obtendrá un entendimiento real de la fe²⁴. A pesar de ello, el peligro de la adoración pagana, aparentando sumisión al nuevo orden, siguió latente y muchas fueron las medidas implementadas para descubrir y erradicar esa posibilidad. Fray Juan de Zumárraga, en su papel de máximo guía espiritual novohispano, desde su lugar y función de inquisidor y protector de indios, censuró acremente la mixtura y adaptación de elementos paganos con festejos católicos; a pesar de que también era franciscano, criticó el teatro que pretendía adoctrinar. Para él, los indígenas que antes adoraban a sus divinidades con danzas y cantos y ahora alababan al Cristo de igual manera, entre procesiones, algarabía, burlas, representaciones chuscas y desmanes dentro del dogma, iban a pensar “...y lo tomarían por doctrina y ley, que en estas tales burlerías consiste la santificación de las fiestas”²⁵.

Aprovechando la didáctica oral practicada por los indios²⁶, las obras a representar se sustentaron en esa misma tradición; por lo tanto, los textos dramáticos para evangelizar estaban sujetos a precauciones, cuidado y esmero en el dogma y la moralidad cristiana, con el afán de instruir y moralizar

²¹ GIUSEPPE BELLINI, *op. cit.* y CHRISTIAN DUVERGER, *op. cit.*, pp. 166-167, y RODOLFO USIGLI, Prólogo a Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, S.R.E., México, 1933, pp. xvi-xviii.

²² KATHLEEN SHELLY y GRINOR ROJO, “El teatro hispanoamericano colonial”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. 1: *Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 320.

²³ Véase CHRISTIAN DUVERGER, *op. cit.*, pp. 35-101.

²⁴ *Ibid.*, p. 162.

²⁵ Fray Juan de Zumárraga, citado por P. HENRÍQUEZ UREÑA, *op. cit.*, p. 100.

²⁶ Véase SERGE GRUZINSKI, *La colonización de lo imaginario*, F.C.E., México, 1991, pp. 15-76.

a los neófitos, sin desviaciones posibles. Se tomaban medidas para evitar confusiones teológicas, malas interpretaciones y sentidos torcidos de la catequesis; los mismos Sahagún y Motolinía manifestaron una vigilancia escrupulosa; entre otras medidas prácticas, no se permitieron mujeres en el escenario, y en el terreno doctrinal se suprimieron episodios escabrosos del Antiguo Testamento, como el que deja ver la vida poligámica de Abraham, en el auto del *Sacrificio de Isaac*, una de las piezas de la tetralogía en 1539, en Tlaxcala²⁷. En suma:

Todo este teatro edificante, está caracterizado, en términos generales, por una adaptación muy estricta y muy cuidadosa, al modo de ser espiritual y al temperamento de los indios, así como la situación en que se hallan con orden a la nueva religión²⁸.

Es auténtico el intento de los promotores de la “sustitución cultural” en el terreno religioso; el teatro ya había sido probado como instrumento aleccionador de masas en el viejo continente, existía una secuela heredada del mundo grecolatino, para moralizar, criticar y mostrar hechos reales, épicos y religiosos en tablados improvisados y sitios *ex profeso*; para unos cuantos frailes casi aventureros, avanzar en la conversión de multitudes era preciso y realmente un triunfo autorizado por Dios, después de que el Papa les había concedido libertad para evangelizar utilizando cualquier recurso, puesto que, desde esa percepción, el fin lo valía.

ALBERTO ORTIZ

Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

²⁷ ROBERT RICARD, *op. cit.*, p. 308, él llama la obra: *El sacrificio de Abraham*. El dato que registra por primera vez la puesta en escena en la obra, junto con las otras tres letras y otras en años diferentes, pertenece a *la Historia de los indios de la Nueva España*, de Motolinía. Además, el dato es cotejable en varias “historias” de la literatura mexicana, como las aquí consultadas.

²⁸ *Ibid.*, p. 312.

GUERRAS CIVILES DE GRANADA:
NOVELA HISTÓRICA O ÉPICA EN PROSA

No cabe la menor duda de que la interpretación de textos literarios gira en torno a nuestro entendimiento y construcción de los géneros: novela picaresca, comedia, poema épico, etc. El problema reside en los límites que impone este acercamiento al Siglo de Oro, un fenómeno cultural que a veces resiste la categorización. En el caso de las *Guerras civiles de Granada*, cuya primera parte fue publicada por Ginés Pérez de Hita en 1595, nos hace falta cuestionar este tema y, al revisarlo, considerar nuevas lecturas de un texto que realmente no cabe dentro del canon de textos literarios áureos.

A lo largo del siglo XIX, los críticos generalmente están de acuerdo en cuanto a las *Guerras civiles*. Es una obra de ficción. José Zorrilla la consideraba una obra de invención, y Ticknor, en su *History of Spanish Literature*, lo describe como un ejemplo temprano de “historical romance”¹. A partir de la publicación del primer tomo de sus *Orígenes de la novela*, Menéndez y Pelayo también afirma que la primera parte de las *Guerras civiles* es una “novela histórica, y seguramente la primera de su género que fue leída y admirada en toda Europa, abriendo a la imaginación un nuevo mundo de ficciones” (I, p. ccclvii)². Más recientemente, Shasta Bryant ha repetido esta opinión al sugerir que la novela histórica moderna se originó en las *Guerras civiles*. Según ella, Pérez de Hita “not only created a new literary genre, but also firmly established a new literary hero—the sentimentalized, romantic Moor—an enduring figure that was to have a tremendous influence on large numbers of writers in many countries...”³.

¹ Cf. FRANCISCO ESCOBAR, *Apuntes sobre Ginés Pérez de Hita, primer historiador de Lorca*, Lorca Linares, 1929, pp. 161-162, y GEORGE TICKNOR, *History of Spanish Literature*, Gordian Press, New York, 1965, t. 3, pp. 135-136.

² M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela. I: Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Bailly-Bailliére, Madrid, 1925, t. 1, p. ccclvii. A la vez, Menéndez y Pelayo caracteriza la segunda parte de *Guerras civiles* como una “historia anovelada” (p. ccclvii).

³ SHASTA BRYANT (ed.), *Guerras civiles de Granada. Primera parte*, Juan de la Cuesta, Newark, 2000, p. ix.

Al final del siglo veinte, sin embargo, ha surgido una nueva lectura del texto que promueve y aún insiste en su historicidad. En uno de los trabajos más recientes sobre las *Guerras civiles*, por ejemplo, Diane Sieber analiza el recurso de los romances como documentación histórica para orientarnos de nuevo ante el carácter histórico del texto que predominó durante los dos primeros siglos de su publicación⁴. Así que, la pregunta que nos interesa es cómo leer las *Guerras civiles*: ¿es una obra de ficción o un documento histórico? Y, por extensión, ¿es una novela histórica?

En cuanto a la historicidad del texto, las opiniones son diversas. Esta inestabilidad interpretativa también nos remite directamente a la cuestión de género literario. Según la crítica, es obvio que se trata de un género nuevo que combina diferentes discursos que ya existían. En este sentido, puede leerse como una obra híbrida. Así que las *Guerras civiles* constituye una anomalía cultural como tantas obras literarias del Siglo de Oro español⁵. Lo dice muy bien Sané en la edición francesa de 1809, donde plantea que la obra “no es una novela, no es una historia, si preciso es atenerse a la exacta definición de estas dos palabras”⁶.

A mi modo de ver, la primera parte de las *Guerras civiles de Granada* constituye una obra que pide una nueva lectura. En lugar de ser novela histórica, propongo que las *Guerras civiles* es una épica en prosa⁷. En su estudio de la épica áurea, Elizabeth Davis sugiere que muchos otros géneros literarios podrían leerse y entenderse mejor a la luz de la tradición épica⁸. Aunque Menéndez y Pelayo considera la primera parte de *Guerras* como una novela histórica, él también reconoce que “estas narraciones [históricas]... pertenecen a la poesía épica en cuanto a su fondo y son una mera versión de ella” (I, p. cccxxxi). La posibilidad teórica de escribir un poema épico en prosa se manifiesta en la primera

⁴ Véase, por ejemplo, DIANE E. SIEBER, “The frontier ballad and Spanish Golden Age historiography: Reconceptualizing the *Guerras civiles de Granada*”, *Hispanic Review*, 65 (1997), pp. 291-306, además de ESCOBAR, *op. cit.*, pp. 161-162.

⁵ Podemos pensar en obras como *La Celestina* y *La Dorotea* donde la cuestión de género se ha convertido en un campo de análisis crítico. Para una discusión de las innovaciones literarias del Siglo de Oro, véase BRUCE W. WARDROPPER, “An apology for Philology”, *MLN*, 102 (1987), 176-190.

⁶ Véase ESCOBAR, *op. cit.*, p. 162.

⁷ La concepción de este género también se percibe en las teorías de Menéndez Pidal de que las crónicas son versiones de la poesía épica en prosa (en WARDROPPER, *art. cit.*, p. 180).

⁸ ELIZABETH B. DAVIS, *Myth and identity in the epic of Imperial Spain*, University of Missouri Press, Columbia, 2000, p. 1.

parte de *Don Quijote* cuando el canónigo y el cura exploran sus teorías literarias y el futuro de los libros de caballerías. Al final del capítulo 47, después de trazar todos los aspectos negativos de los libros de caballerías, el canónigo discute sus características positivas y dice:

Puede mostrar las astucias de Ulises, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Eurialio, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zopiro, la prudencia de Catón, y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos⁹.

Él concluye afirmando que “la épica también puede escribirse en prosa como en verso” (I, p. 567). Lo que propone, entonces, es la posibilidad de conceptualizar el libro de caballerías como un discurso épico al prestar atención al estilo, la verosimilitud, la imitación, así como las proporciones y la lógica del argumento. Esta transformación de la poesía épica en prosa resulta posible porque la épica española frecuentemente rompía las reglas relacionadas con tema y estructura¹⁰. Mientras tanto, la novela histórica como género literario reside claramente en el siglo diecinueve como nos recuerda el diccionario de la Real Academia al definir esta novela como “la que se constituyó como género en el siglo XIX...” (II, p. 1450). Así que este concepto de género no existía dentro del canon literario del lector áureo.

Aparte de su concepción teórica en *Don Quijote*, la génesis de esta lectura se basa tanto en la trayectoria literaria de Pérez de Hita como el horizonte de expectativas del lector áureo. Por una parte, sabemos que Pérez de Hita, inspirado por el ejemplo de *La Araucana* de Ercilla, publicado a partir de 1569, escribió la historia épica de la ciudad de Lorca titulada *el Libro de la Población y Hazañas de la Muy Novilísima y Leal ciudad de Lorca* en 1572¹¹. Este poema, escrito en octavas reales, narra los acontecimientos en Lorca desde su fundación en el siglo XIII hasta el final del levantamiento morisco en 1568 y, de mayor importancia, sirve como el primer bosquejo de lo que será la primera parte de las *Guerras*

⁹ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis A. Murillo, Castalia, Madrid, 1978, t. 1, p. 567.

¹⁰ FRANK PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1968, p. 264.

¹¹ Hace falta notar que Pérez de Hita también elaboró un largo poema llamado *la Guerra de Troya* que terminó en 1596 (ESCOBAR, *op. cit.*, p. 56).

*civiles*¹². Aunque se considera como una obra bastante defectuosa, este poema nos recuerda que los intereses de Pérez de Hita así como su trayectoria como escritor no residen en el campo de la historia sino de la literatura¹³. Dos décadas después, el mismo Pérez de Hita confirma esta tendencia al escribir otro poema narrativo de tema épico: *Los diez y siete libros de Daris del Belo Troyano* en 1596¹⁴.

En segundo lugar, la lectura de *Guerras* como novela histórica también resulta poco adecuada desde el punto de vista histórico. Por definición, la novela como género en el Siglo de Oro se aplicaba a cuentos cortos que describían eventos cotidianos en el tiempo actual como es el caso en las novelas de Boccaccio, Marguerite de Navarre, Cervantes, y María de Zayas¹⁵. Se basa en la experiencia personal y plantea una realidad ambigua o inestable en la cual se examina la representación y el desarrollo del individuo. Como veremos, la primera parte de las *Guerras civiles* plantea un mundo literario cerrado y absoluto que no pide la representación activa del lector.

La falta de historicidad también se percibe en la génesis de esta lectura del texto. Es significativo que la tendencia a definir la primera parte de las *Guerras* como novela histórica tiene sus orígenes en el siglo diecinueve. Hay varios motivos por esta interpretación del texto. Primero se debe a la importancia de la novela histórica en el romanticismo y la inspiración que buscaron los románticos en fuentes literarias como las *Guerras civiles*¹⁶. En segundo lugar, esta lectura gira en torno a la importancia que tiene la novela como género literario en los siglos diecinueve

¹² GINÉS PÉREZ DE HITA, *Guerras civiles de Granada. Primera Parte*, ed. P. Blanchard-Demouge, E. Bailly-Baillièrre, Madrid, 1913, pp. xvii-xxviii. Todas las citas bibliográficas se refieren a esta edición de la primera parte. Para el carácter épico de este poema, véase ESCOBAR, *op. cit.*, p. 36.

¹³ Valli promueve este análisis de los orígenes de las *Guerras civiles* al examinar los elementos ariostescos que aparecen en la obra de Pérez de Hita. Es de notar que *Orlando Furioso* (1532) fue traducido al castellano cuatro veces entre 1550 y 1604 (p. 30). Véase MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI, *The Moorish Novel. "El Abencerraje" and Pérez de Hita*, Twayne, Boston, 1976, pp. 78 ss., para una discusión de la trayectoria intelectual de Pérez de Hita.

¹⁴ Ed. de Bryant, p. xii.

¹⁵ J.A. CUDDON, *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*, Penguin Books, New York, 1992, p. 599.

¹⁶ MENÉNDEZ Y PELAYO se refiere a la influencia que tuvo Pérez de Hita en escritores románticos como Washington Irving y Sir Walter Scott (t. 1, p. ccclxiii). Neil Wiegman ha escrito un estudio cuyo tema es la influencia de Pérez de Hita en el desarrollo de la novela romántica.

y veinte cuando el canon literario español se definió¹⁷. Aunque el texto de Pérez de Hita sí influyó a muchos escritores románticos y dio ímpetu a la novela histórica romántica, no constituye un ejemplo de este género según la teoría literaria áurea.

Para acercarnos a la cuestión de género en el siglo de oro, tenemos que examinar los varios hipotextos que nos pueden guiar. Puesto que el texto carece de prólogo, hace falta fijarnos en las aprobaciones y licencias que sirven como introducción así como el título completo de la obra. Antes de nada, hay que comenzar con el título completo del texto: “Historia de los vandos de los Zegríes y Abencerrages Caballeros Moros de Granada de las civiles guerras que hubo en ella y batallas particulares que hubo en la Vega entre Moros y Cristianos, hasta que el Rey don Fernando quinto la ganó”. Según la definición de Covarrubias, la palabra “historia” como término literario puede usarse de varias maneras. Él lo define estrictamente de la manera siguiente. Una historia “es una narración y exposición de acontecimientos pasados, y en rigor es de aquellas cosas que el autor de la historia vio por sus propios ojos y da fee dellas, como testigo de vista...” (p. 692). Esta acepción obviamente no sirve porque Pérez de Hita no experimentó los eventos de la primera parte de *Guerras civiles* como testigo. Él nació por el año 1544 mientras los eventos históricos de la primera parte terminaron en 1501¹⁸. Hace falta considerar la acepción más amplia que da Covarrubias cuando él admite que “qualquiera narración que se cuente, aunque no sea con este rigor, largo modo se llama historia”¹⁹.

Por su parte, las licencias y aprobaciones nos orientan ante el texto y proveen una idea de lo que eran las expectativas literarias así como la recepción crítica del texto en los siglos dieciséis y diecisiete. Estos hipotextos no tienden a confirmar la lectura de Sieber de que se leía las *Guerras* como “an accurate history of the Moorish city of Granada” en los dos siglos después de su publicación²⁰. Parece más bien que la primera parte del texto participaba en un debate entre el valor de la historia, por un lado, y la ficción, por el otro. En la “Aprobación” de la segunda edición de las *Guerras civiles* publicada en Valencia en 1597, por ejemplo,

¹⁷ E. B. DAVIS, *op. cit.*, p. 10. Véase también KEITH WHINNOM, “The problem of the Best-seller in Spanish Golden-Age literature”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1980), 189-198.

¹⁸ CARRASCO URGOITI, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹ SEBASTIÁN COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. Riquer, Horta, Barcelona, 1943, p. 692.

²⁰ D. E. SIEBER, *op. cit.*, p. 291.

Molina aprueba el texto porque “los libros de Historias, por muchos respetos son útiles a la República, que aunque este interprete algunas fabulosas, no son sin provecho, pues sirve al entretenimiento”²¹. La “Licencia” de dicha edición también lo describe como “libro de entretenimiento” (p. xcii) mientras que la “Aprobación” de la edición valenciana de 1604 lo describe como un “libro curioso para entretenimiento de gente desocupada” (p. c).

Estas descripciones del texto modelan la tensión que existía entre la historia y la ficción y necesita verse a la luz del cambio de valores literarios a lo largo del siglo XVI. En cuanto a la publicación de primeras ediciones de traducciones clásicas, la historia superaba a la ficción en la primera parte del siglo mientras la ficción superaba a la historia durante el reino de Felipe II²². Pero Pérez de Hita plantea esta polémica de modo casi lúdico en el primer capítulo cuando el autor implícito afirma paradójicamente que el libro “no es fábula sino relación” porque él ha sido testigo del oro y la plata que se han sacado de los ríos Darro y Genil (p. 1). Es notable la ironía porque la primera parte de *Guerras civiles* parece cumplir con los requisitos que López Pinciano plantea para una de las tres categorías de fábulas. Según él:

otras [fábulas] hay que sobre una verdad fabrican mil ficiones, tales son las trágicas y épicas, las cuales, siempre o casi siempre se fundan en alguna historia, mas de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula; y así de la mayor parte toma la denominación la obra que de la una u otra se haze²³.

Cervantes también contribuye a esta polémica en el capítulo 32 de la primera parte de *Don Quijote* donde el ventero, Maritornes, el cura y el barbero debaten el valor de los libros de caballerías y de historia (I, pp. 392-399).

Además de entretener al público, se ve que el libro cumple una función socio-cultural de la misma manera que la poesía épica. La primera parte de las *Guerras civiles* da ímpetu al patriotismo español y

²¹ GINÉS PÉREZ DE HITA, *Guerras civiles de Granada. Primera Parte*, ed. P. Blanchard-Demouge, E. Bailly-Baillièrre, p. xc.

²² THEODORE BEARDSLEY, “The classics and their Spanish translators in the Sixteenth century”, *Renaissance and Reformation*, 8 (1971), pp. 2-9. Véanse especialmente, pp. 4-6.

²³ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Filosofía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1953, t. 2, pp. 12-13.

avanza la construcción literaria de un imperio. De hecho, la valoración de la historia en la primera parte del siglo XVI con la cual dialoga Pérez de Hita se debe a la percepción de un imperio a partir de los Reyes Católicos y Carlos V²⁴. Como tantos traductores áureos y la “Aprobación” de 1597, destacamos cómo Cervantes también articula la función imperial del humanismo. En el episodio de la cueva de Montesinos, el guía de Don Quijote –gran lector de libros de caballerías– dice que “su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república” (II, p. 205).

Pero ¿cómo se define este “provecho”? Aquí hace falta considerar las funciones socio-culturales de la épica con respecto a la primera parte de las *Guerras civiles*. Como la poesía épica, la primera parte de las *Guerras* contribuye a la construcción de un pasado nacional heroico, lo que Menéndez Pidal describe como “la elevada misión político-cultural de la historia”²⁵. Según él, la novela no satisface esta función social porque la historia no es más que el escenario de la acción –algo que está en el fondo. Lo que interesa es saber lo que pasó. En la tradición épica, sin embargo, la historia es protagonista y la pregunta no versa sobre lo que pasó sino cómo (pp. 452-454). Esta visión se modela también en la definición de la épica planteada por Bakhtin. Para él, la tradición épica es un discurso completo, absoluto, jerarquizado, y cerrado. Su producción literaria está distanciada históricamente de los eventos heroicos que describe. El resultado es que se crea un aislamiento temporal que limita nuestra capacidad como lectores de cuestionar o entrar en el discurso épico. En otras palabras, su función es fomentar la creación de una identidad nacional idealizada que muchas veces intenta legitimizar la monarquía²⁶. A diferencia de la novela, la épica no pide la interpretación activa del público porque carece de la ambigüedad y el suspenso que se relacionan con el protagonista y las jerarquías discursivas que se desconstruyen en la novela²⁷. Al revisar estas distinciones teóricas entre la novela y la tradición épica, se ve que la primera parte de las *Guerras civiles* cumple mejor las funciones literarias asociadas con la épica.

²⁴ BEARDSLEY, art. cit., p. 6.

²⁵ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo. (Orígenes de la épica románica)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1959, p. 429.

²⁶ DAVIS, *op. cit.*, pp. 207-210.

²⁷ M. M. BAKHTIN, *The dialogic imagination: Four essays*, ed. y trad. Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981, pp. 13-40.

Además de contribuir a la identidad imperial española, el texto contiene mucho contenido que obviamente es épico. No informa al público sobre lo que pasó al final del siglo xv sino cómo. Obviamente, relata hazañas heroicas relacionadas con la guerra y se inspira en la leyenda, el mito y la historia²⁸. Incluye motivos épicos como el duelo, el cerco de una ciudad y el moro noble²⁹.

Su fidelidad a la historia verdadera, sin embargo, tiene verdaderos límites. A lo largo de la obra, la verdad histórica se somete a la creación de dramatismo, emoción y justicia poética³⁰. Su concepción de la historia como una construcción se percibe desde el primer capítulo de la primera parte donde el narrador admite la inestabilidad que caracteriza la historia. Con respecto al ejército que salió de Granada con el General Abidbar en 1453, el narrador declara que “se hallaron seyscientos de cavallo; aunque otros dizen que fueron ochocientos, y mil y quinientos peones; otros dizen que dos mil” (p. 7). A veces se aprovecha de esta inestabilidad para promover anacronismos y a veces la denuncia para insistir en la pseudo-historicidad del texto. Un caso particular que aparece en el capítulo 5 versa sobre el lugar geográfico de los amores de Abenámbar y Galiana. El narrador rechaza Toledo a favor de Almería. Como resultado, él se ve obligado a denunciar el romance “Galiana está en Toledo” que aparece en *Flor de varios romances* de Pedro de Moncayo (1589) y lo sustituye por el romance “En las huertas de Almería” cuyo autor parece ser el mismo Pérez de Hita³¹. Después de la inclusión de este romance nuevo, el narrador la justifica diciendo que es la “verdad clara” (p. 37). Pero por ser creación de Pérez de Hita, este romance carece totalmente de valor histórico. La historicidad se construye a base de un romance que versa sobre la versión del episodio que Pérez de Hita quiere apoyar. Otro caso en particular es la representación de la batalla de Jaén en el capítulo 13. En el romance que aparece, “Muy rebuelto

²⁸ CUDDON, *op. cit.*, p. 284.

²⁹ M. S. CARRASCO URGOITI, *op. cit.*, p. 99. El motivo del moro noble puede inspirarse en el *Cantar de mio Cid* tanto como el poema épico renacentista *Orlando furioso*. Notamos que la conexión entre el motivo del moro noble y la tradición épica también se manifiesta en el poema *Historia de los amores del valeroso Abinde Aráez* publicado por Balbi de Corregio al final del siglo XVI en Italia.

³⁰ CARRASCO URGOITI, *op. cit.*, p. 95.

³¹ BRYANT, *op. cit.*, pp. 36-37.

anda Jaén”, Pérez de Hita convierte una derrota española en un triunfo³². Su motivo no es representar la historia como una verdad sino usarla para crear una cosmovisión épica con respecto a la reconquista. Él está consciente de que la historia no es una realidad sino una construcción literaria con muchas variantes. De hecho, al presentar un segundo romance sobre los mismos eventos en Jaén, él admite que “otros lo cantaron de otra manera” (p. 169).

Al final de la primera parte, aparece un ejemplo notable de esta inestabilidad relacionado con la muerte de don Alonso. Aquí Pérez de Hita se aprovecha de las variantes que aparecen en el romancero. Su propósito obviamente no es la verdad histórica sino el efecto literario. Aunque le parece que “Río verde, río verde” es el más histórico de los tres, le da libertad de interpretación al lector. Después de incluir el primer romance “Estando el rey Don Fernando”, el narrador lo comenta de la manera siguiente:

Este fin que avéys oydo, hizo el valeroso cavallero Don Alonso de Aquilar. Agora, sobre su muerte, ay discordia entre los poetas que sobre esta historia han escrito romances; porque el uno, cuyo romance es el que avemos contado, dize que esta batalla y rota de Christianos fue en la Sierra Nevada. Otro poeta, que hizo el romance de *Río verde*, dize que fue la batalla en Sierra Bermeja; no sé a cuál me arrime. Tome el lector el que mejor le pareciere, pues no va mucho en ello; pues al fin todas las Sierras se llamavan Alpuxarras. Aunque me parece a mí, y ello es así, que la batalla passó en Sierra Bermeja, y así lo declara un romance muy antiguo... (p. 310).

Esta libertad interpretativa no mina el carácter épico del texto porque las diferencias versan sobre un detalle histórico y, como dice el narrador, “no va mucho en ello”. Lo que le interesa no es la historicidad verdadera sino los efectos épicos que se crean.

Los muchos romances antiguos y nuevos que aparecen a lo largo de la primera parte de *Guerras* sugieren otro elemento épico significativo: su oralidad. No obstante el fenómeno creciente de la lectura privada que dio ímpetu al éxito de este texto, la primera parte de las *Guerras civiles* contiene muchas referencias a lo que “avéys oydo”³³. En el nivel más

³² *Ibid.*, p. 169. Este romance parece ser una creación de Pérez de Hita y CARRASCO URGOITI identifica este episodio como uno de los más épicos de la Primera parte (p. 90).

³³ *Guerras civiles*, I, pp. 89, 186, 191, 257, 310.

básico, esta oralidad nos remite como lectores al espectáculo público de la tradición épica. Aparecen vestigios de la oralidad épica a pesar de que el texto no se presentó como espectáculo público. Por un lado, su inclusión responde a la gran popularidad que tuvo el romancero morisco al final del siglo XVI³⁴. Pero además, estos romances forjan nexos con la poesía épica que le interesó tanto a Pérez de Hita. Aunque tienen cierto valor histórico, su función en la primera parte de *Guerras civiles* es servir como un monumento épico de estos eventos. Pérez de Hita parece confirmar esta función al sugerir que estos romances son “adorno de nuestra obra” (p. 45).

Las teorías sobre la épica y el romancero de Menéndez Pidal contribuyen a nuestra lectura de la primera parte de *Guerras civiles* como una épica en prosa. Como él ha teorizado, los romances se conectan íntimamente con la tradición épica. Según él, representan una continuación del desarrollo de la épica española y deben entenderse como un “nuevo género épico” (p. 431). Afirmando la caracterización de los romances como un “adorno” textual, Menéndez Pidal concluye que el romance “abrevia líricamente algún episodio más famoso del poema, en tono emocional intuitivo” (p. 440). Aunque sí tiene cierta historicidad, su valor principal se basa en los efectos que puede crear.

Para concluir, quiero destacar que el contenido histórico de la primera parte de *Guerras civiles* no impide una lectura basada en la tradición épica. La historia crítica correctamente ha reconocido que el texto combina elementos históricos y ficticios —una mezcla que nos remite a la definición de la épica que sugiere Covarrubias al hablar de las hazañas “verdaderas o fabulosas” que se describen (p. 527).

JOHN C. PARRACK

University of Central Arkansas

³⁴ JOSÉ FRADEJAS, “El romancero morisco”, *Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetúan*, 2 (1964), pp. 39-74.

EL PERSONAJE “JUAN RUIZ DE ALARCÓN”: PUNTUALIZACIONES Y CONCLUSIONES

Me propongo en este trabajo, a partir del examen de documentos poco conocidos, localizados a lo largo de varios años de investigación en bibliotecas y archivos, establecer hipótesis en algunos aspectos relativos al dramaturgo: fecha y lugar de nacimiento del poeta (usando “poeta” en el sentido genérico en que se usaba en los Siglos de Oro); el origen judeo-converso, la inclinación al ocultamiento, alterando la verdad respecto a sí mismo. Esto da como resultado el surgimiento de un nuevo autor, distinto del que conocemos a través de historias de la literatura y manuales, instrumentos tradicionales en la recepción de una obra y la canonización de un autor. Al realizar esta labor de reconstrucción documental pretendo desmitificar al dramaturgo, rescatarlo de un perfil reiterativo y acartonado al que lo confinó el canon crítico de la primera mitad del XX que partía de la del siglo XIX, a través de la enmienda de fechas y datos diversos, abriendo nuevas vías para la exégesis alarconiana. Para esto es necesario ir, en primer término, al punto de los orígenes del autor.

LA FECHA Y EL LUGAR DE NACIMIENTO

Es este un apartado que durante largo tiempo estuvo presidido por el error. A Ruiz de Alarcón, desde la biografía de Luis Fernández-Guerra y Orbe, del año 1871 se le consideró nacido —sin que se mencione el documento que sustenta la afirmación— hacia 1580, 1581, en la ciudad de México¹. En los años de 1930 y subsecuentes, el primer acercamiento

¹ Antes, en 1857, JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH en sus “Caracteres distintivos de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón”, que precede la edición del teatro alarconiano, decía del dramaturgo: “era pequeño, feo, corcovado por la espalda y el pecho; *el año de su nacimiento se ignora; su patria fue Tasco, en la Nueva España*”, en *Comedias de D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, BAE, Madrid, 1946, t. 20, p. xv (cursivas mías). A continuación, en los mismos comentarios críticos, Ramón de Mesonero Romanos apunta, apoyándose en Baltasar de Medina y su *Crónica de la Provincia de San Diego de México*, París, 1838: “Alarcón nació en Tasco, o Tachco, provincia de México...”, *ibid.*, p. xli. Repite lo mismo Antonio Gil de Zárate: “Sabemos únicamente que nació en Tasco (reino de la Nueva España) pero no en qué año...”, *loc. cit.*; Alberto Lista, otro de los autores incluidos en estos “Artículos críticos” simplemente omite lo relativo a fecha y lugar de

hacia una fecha distinta se consigna en la obra de Julio Jiménez Rueda. Establece la posibilidad de que Alarcón haya nacido entre 1573 y 1574, y no hacia 1580-81 como se había venido creyendo; que hubiera cursado estudios en la Facultad de Artes a los catorce años, y no a los once, así como que naciera en Taxco, y no en México, adonde la familia debió emigrar en 1581, cuando las minas de Taxco estaban prácticamente agotadas². Las hipótesis de Jiménez Rueda se verán confirmadas con la publicación de la fe de bautismo del dramaturgo —documento que había circulado de mano en mano en la comunidad de Taxco, Guerrero, durante años— por el cronista taxqueño Leopoldo Carranco Cardoso. Refuta éste a Luis Fernández-Guerra y Orbe, el primer biógrafo de Ruiz de Alarcón, y afirma a que el poeta nació en el Real de Minas de Tetelcuilalcinco, situado en la región de Teotlalco, que hoy corresponde al territorio del distrito judicial de Alarcón del Estado de Guerrero, cuya capital era la ciudad de Tlalco, hoy conocida como Taxco el Viejo.

En el capítulo 32 de su libro *Juan Ruiz de Alarcón, el suriano mexicano...*, transcribe la copia de la fe de bautismo de Alarcón, que le fue entregada por el Dr. Lauro Flores, la que dice como sigue:

en treinta de diciembre de mil y quinientos setenta y dos años alonso torquemada semanero en la region de tachco bautise en la ermita de la santa veracruz real de minas de tetelcingo a juan hijo de po. ruiz de alarcon y leonor de mendoza su muger, fueron testigos jose de cabra y maria josefa su muger.— cura semanero alonso de torquemada³.

nacimiento, pp. xxxix-xl.

² Cabe pensar que, aun cuando Alarcón haya sido un niño precoz, aficionado a los estudios desde pequeño, resulta extraño que ingresara en la Facultad de Artes de la Real Universidad de México a los once años, como sería de haber nacido en 80, 81.

³ Transcribo la fe de bautismo sin modernizarla. Añade LEOPOLDO CARRANCO CARDOSO, en apoyo de la validez de ella: “Este documento está avalado: a.- Por la fuerte tradición taxqueña constatada por Don Antonio Peñafiel en el año de 1903 y en la que se habla de la Fe de Bautismo de don Juan Ruiz de Alarcón, existente por mucho tiempo en el archivo de la iglesia de la hoy Santa Veracruz; b - Por la personalidad... del Canónigo don Severo Rodríguez... [uno de los eslabones de la cadena]; c - Por el ilustre erudito taxqueño Dr. Don Lauro Flores que afirmó haber recibido del Canónigo Rodríguez el original de la Fe de Bautismo de don Juan Ruiz de Alarcón; d. - Por el hecho de que en el archivo de la parroquia de Santa Prisca... figura como primer cura de almas Alonso de Torquemada que de cura semanero fue el primero que se convirtió en

Abunda Carranco Cardoso en la información indicando que “el documento original se encontraba en la diócesis de Chilapa, de donde fue sacado por el [canónigo] don Severo Rodríguez, quien lo entregó al Dr. Lauro Flores, el cual transmitió noticia del hallazgo y una copia a Leopoldo Carranco”⁴.

Nos encontramos ante datos que pueden considerarse fehacientes por provenir de un investigador, Carranco Cardoso, que trabajó *in situ*, en el lugar de los hechos. Considero que lo relativo a la fe de bautismo que pretende documentar el nacimiento de Alarcón en los finales del año de 1572, ilumina la biografía, aumentando 8 o 9 años a la edad supuesta de Alarcón, modificando la cronología alarconiana. Éste no habría venido al mundo en 1580-1581, como se ha afirmado, sino en 1572. Vuelve creíble también que para 1600, Alarcón (a los 28 y no a los 20) hubiera ya cursado cuatro años de estudios universitarios en la Universidad de México, más bien un tanto retrasado por causa, posiblemente de las limitaciones para asistir a las aulas y cursar estudios determinadas por el problema físico de la doble joroba, y no inexplicablemente precoz, como lo sería de tener nueve años menos. Estudios que va a continuar (no los va a iniciar) en la Universidad de Salamanca. Así, la gran diferencia de edad con Lope de Vega (nacido en 1562) se acortaría en diez años. Nos parece que resulta mucho más lógica la rivalidad entre dos autores entre los que media una década, que entre un autor viejo y otro mucho más joven, con casi veinte años de diferencia (si diéramos por buena la fecha de 1580, 81 para el nacimiento del mexicano). Por lo demás, la imagen de un hombre viejo, cansado, que se aparta de los escenarios y corrales en 1623, recreada por Willard F. King en los dos últimos capítulos de su libro *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, se aísla parcialmente desde 1630, deja de asistir a las sesiones del Consejo de Indias desde el año de 1638 para morir en agosto de 1639, corresponde más a un hombre de 67 años que a uno de 58 o 59.

No olvidemos que la certeza de la fecha de nacimiento de 1580, 1581, aceptada unánimemente por los biógrafos del siglo XX (Antonio Castro Leal, Willard King, entre otros), podría provenir de suposiciones de

residente y que firma el documento transcrito; e.- Por el hecho de que el apellido de Cabra, de uno de los testigos, corresponde a uno de los primeros pobladores de la región” (*Juan Ruiz de Alarcón, el suriano mexicano vencedor de su propio destino*, Gobierno del Estado de Guerrero, México, 1974, p. 49).

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ Trad. de A. Alatorre, *El Colegio de México*, México, 1989, cap. 7: “Madrid: Alarcón, funcionario público”, pp. 209-221.

buena fe basadas en el dato repetido hasta el cansancio por una crítica alarconiana que no acude a las fuentes documentales de que la familia se traslada a la capital hacia 1580.

Profundizando en el asunto, lo medular, nos parece, es la razón por la cual el dramaturgo se restaba nada menos que nueve años y aseguraba haber nacido en la ciudad de México. Cabría suponer que Alarcón pudo falsear el dato de su edad porque los años se le venían encima y él se mantenía “pretendiendo” en la administración virreinal, o solicitando posteriormente un puesto en el Madrid de los Austrias, sin lograrlo. Por otra parte, decir que había nacido en la ciudad de México —como se consigna en los libros de matrícula de la Universidad de Salamanca que he podido consultar— otorgaba más prestigio que declarar un nacimiento en el recóndito pueblo de Tetelcingo, desconocido para peninsulares de Salamanca o de Madrid. Pero Ruiz de Alarcón mantuvo su verdadera edad como una incógnita ya desde la temprana época de sus estudios salmantinos (1600-1604). Muestra de ello es la ambigua declaración de que tiene *más* de veinte años y *menos* de veinticinco, asentada en una carta poder que firma ante notario, en Salamanca, en 1602⁶. Existió pues, un motivo más profundo que las meras coyunturas circunstanciales.

Si nos atenemos a la fecha de nacimiento de 1572, el niño Juan tendría ocho o nueve años para cuando la familia Ruiz de Alarcón-Mendoza abandona Taxco y se instala en la ciudad de México. Es posible que haya sido el traslado, el momento en que el pequeño Juan inicia una nueva vida en la ciudad, a lo que él se refería en sentido metafórico al indicar, en los libros de matrícula de la Universidad de Salamanca, el lugar de su nacimiento; y la fecha, en declaraciones notariales inciertas. Porque no sería difícil que para negar un defecto físico que se volvía cada vez más evidente, hubiera sido ocultado por su familia durante su primera infancia, como era costumbre en algunos pueblos de la Nueva España. Así, será, en la ciudad de México en donde, con el tiempo, hará estudios universitarios y seguramente, verá comedias; es decir, en donde ocho o nueve años después de haber nacido (1572), realmente, “nacerá” a la vida (1580, 81). Por lo demás, es evidente que presencias infantiles

⁶ Cf. MARGARITA PEÑA, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, M. A. Porrúa-UAM-BUAP, México, 2000. Otorga el poder a un Toribio Sánchez, de la ciudad de México, ante el notario Juan Gómez Díez de Mendoza, para continuar un pleito sobre tierras en Taxco que involucraba a la madre del dramaturgo, Leonor de Mendoza (pp. 305-307). Respecto a los libros de matrículas en donde se asienta que nació en “México en Indias” o “México en la Nueva España”, véanse pp. 215-219.

fantasmagóricas de indios utilizados como acémilas, y mineros taumaturgos (el propio abuelo del poeta, Hernán Hernández de Cazalla; el legendario Luis de Castilla, del que se decía que comía en vajillas de plata), transmutados en personajes teatrales, poblarán comedias como *El Anticristo*, *La cueva de Salamanca*, *Quien mal anda en mal acaba*.

Juan, el primogénito de cinco hermanos, fue bautizado el 30 de diciembre de 1572. Las costumbres de la época explican que se le haya dado el nombre de un santo prominente próximo en el santoral (San Juan Evangelista, 27 de diciembre), y que pese a ser el primer hijo de una pareja que había contraído matrimonio justos nueve meses antes del nacimiento (9 de marzo de 1572), no se le hubiera dado el nombre del padre. Quizás una posible malformación congénita del recién nacido apartara a los padres de esa idea. El nombre de aquél, Pedro, lo llevará el segundo hermano, nacido supuestamente entre 1573 y 1575. Así, Juan será virtualmente un segundón, como algunos de los personajes que con su problemática de hijos relegados a un segundo lugar aparecen en su teatro. Por lo que toca al encierro –patio trasero, cueva o socavón en el Taxco natal– *La cueva de Salamanca*, una de las primeras comedias, ilustra la temática del lugar cerrado que se convierte en espacio antropomórfico. Socavón como el de una mina, en donde el mago Enrique se refugia, huye del ruido del mundo y cultiva el conocimiento, las artes mágicas. En la lejana infancia alarconiana la cueva habría sido el sitio en el que el niño marginado se repliega en sí mismo, empieza, quizás, precozmente a aprender e incuba un trauma que aflorará ocasionalmente en su teatro. Como conclusión, fijar la verdadera cronología alarconiana no es sólo cuestión de establecer nuevas fechas, sino servirse de ellas para intentar explicar la complejidad psicológica del autor y la transmutación de ésta en materia teatral.

LA CUESTIÓN DEL SEMITISMO DE LA FAMILIA

RUIZ DE ALARCÓN

Un segundo punto a tratar en la reconstrucción del “personaje” Alarcón es el de su origen judeo-converso, oculto o, digamos, disimulado a lo largo de su vida por el dramaturgo. Con menor empeño que el asunto de la verdadera edad, pero soslayado, al fin y al cabo. En la zona de Tetelcingo, adonde llegaron Hernán Hernández de Cazalla y María de Mendoza, los abuelos, al mediar el siglo XVI, se se llegaron a formar núcleos de judíos conversos a los cuales perteneció la familia Carvajal, procesada y diezmada por la Inquisición al finalizar el siglo. De acuerdo con W. F. King, Hernán tuvo “ruidos” con el Santo Oficio presuntamente

por malos manejos de dinero de la iglesia y por estar amancebado con una joven indígena⁷. He podido comprobar que la noción de que el abuelo materno del poeta, el próspero minero Hernán Hernández de Cazalla, era un “hereje” judaizante sobrevivió en el imaginario colectivo de la zona de Taxco-Nochistepac-Tetipac, Pilcaya durante años. De ello da cuenta la denuncia ante la Inquisición del cura Andrés Girón en contra de Gaspar Ruiz de Alarcón, hermano del dramaturgo y cura de Nochistepac, por haber pronunciado un sermón con símiles inconvenientes (de indudable tono judaico) un Jueves de Corpus en el poblado de Teticpac; y para colmo, según reza la denuncia, contar entre sus antepasados a un “fulano” que había sido quemado por hereje, es decir, el abuelo minero Cazalla⁸. El extremo opuesto en la tensa cuerda de la persecución y el miedo parece estar representado por otro de los hermanos del dramaturgo, Hernando Ruiz de Alarcón, quien, por el contrario, hizo gala, por momentos, de un celo religioso más que extremado en la persecución de las idolatrías y supersticiones de los indígenas, que lo llevaba a organizar remedos de autos de fe y quemas de ídolos, a perseguir a los supersticiosos y a escribir un tratado sobre el tema por orden del arzobispo Pérez de la Serna⁹. Tenemos así, por un lado, a un cura laxo y por otro, a un implacable “fiscal” de indios obsesionado seguramente por disipar sospechas de judaísmo sobre su persona, agradando por todos los medios a las autoridades eclesiásticas y al Santo Tribunal. En el medio gravita Juan, discreto y racional, ocultando cuidadosamente el origen supuestamente vergonzante a lo largo de una existencia azarosa entre dos mundos; lidiando no sólo con la doble joroba sino con un físico de tipo claramente semita que lo denuncia, y que queda de manifiesto en las declaraciones de testigos vertidas en ocasión de solicitar la licencia para volver de España a Indias

⁷ Cf. W.F. KING, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁸ Para lo relativo al judaísmo de los Ruiz de Alarcón véase en M. PEÑA, *op. cit.*, pp. 259-265, el capítulo “Los hermanos de Juan Ruiz de Alarcón. documentos en el Archivo General de Indias, de Sevilla, y en el Archivo General de la Nación, de México”. Respecto a la herejía del abuelo Hernán, el documento del AGN dice textualmente: “demás que por ahí se dice públicamente hubo en su linaje un fulano «Casalla», que por hereje lo quemaron, y que por haber habido desto sentían del [de Gaspar] y de su doctrina mal. Andrés Girón”, p. 63.

⁹ Cf. MARGARITA PEÑA, “Hernando Ruiz de Alarcón: ortodoxia, superstición y judaísmo”, en M. MASERA (ed.), *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, UNAM-Ed. Azul, Barcelona, 2002, pp. 166-175.

en 1607 y luego, cuando la flota no zarpa en virtud del asalto por los piratas holandeses, de nuevo en 1608. Alarcón, dicen los testigos, es un hombre pequeño, blanco de rostro, pecoso, pelirrojo, además de corcovado. Proporciona el testimonio, entre otros, Juan Carmona Tamariz, joven perteneciente al clan de los Carmona Tamariz, judeo-conversos prominentes de la ciudad de Puebla, en la Nueva España¹⁰. A lo largo de su existencia, Alarcón buscará protección en la amistad de miembros de familias judeo-conversas como la citada, y la de los León Pinelo: Antonio de León Pinelo, el Gran Canciller de Indias, funge como albacea en el testamento del poeta, dictado ante el notario Lucas del Pozo, el 1º de agosto de 1639¹¹.

En cuanto a la proyección en su teatro de esta realidad represiva (manifiesta en autos de fe de los que el dramaturgo debió tener noticia)¹², habría que releer a nueva luz *El Anticristo*, curiosa obra de carácter mesiánico en la que conviven cristianos y musulmanes (según King, la abuela paterna de Alarcón fue una esclava mora) para examinar la postura exacta del dramaturgo, estratégicamente discreta, hábilmente simuladora de su origen étnico y demostrativa de su ortodoxia cristiana. Comedia en la que Jaime Concha ha creído entrever asimismo traumas de infancia: la mala relación con la madre, Leonor de Mendoza, en el personaje de la madre del Anticristo, violada y luego despeñada por éste¹³. Es de suponer que el haber dado a luz un hijo que con el tiempo se definiría como contrahecho debió haber causado pesadumbre y problemas a esa mujer de cierta alcurnia, casada con un descendiente de hidalgos conquenses como fue Pedro Ruiz de Alarcón, en una época en que solía pensarse que los niños defectuosos eran producto de relaciones carnales de la madre con el demonio. Y esto redundaría, posiblemente, en conflictos con el hijo. ¿Hasta qué punto la deformidad física y la relación difícil con Leonor de Mendoza, el sufrimiento y enojo del niño, las culpas consecuentes, llevarían al autor a verse a sí mismo, ya de adulto, como el “Decacornu” de la comedia, como un monstruo digno de castigo? En una catarsis necesaria, Juan se metamorfosea en *El Anticristo*, el que subvierte el orden y crea el caos (familiar, podríamos

¹⁰ Cf. MARGARITA PEÑA, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica...*, p. 225.

¹¹ *Ibid.*, pp. 314-320: “Apéndice documental”.

¹² Cf. W. F. KING, *op. cit.*, pp. 155 en adelante: “VI. Madrid: Alarcón y el dramaturgo”.

¹³ JAIME CONCHA, “*El Anticristo*” de Ruiz de Alarcón, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18 (1983), núm. 9, 51-27.

añadir). Así como en *Las paredes oyen* se retratará en el personaje de don Juan, de “mal talle” y que, sin embargo, por sus virtudes morales, gana a la dama y derrota a don Mendo, el galán bello y maledicente. Curiosa réplica del Conde de Villamediana, quien fuera objeto a su muerte trágica, en 1622, de unas virulentas décimas redactadas por Alarcón¹⁴. Es evidente que realidad, biografía y ficción; verdad y mentira, se trenzan en el ámbito de la comedia¹⁵.

EL PUNTO DEL CONCUBINATO CON ÁNGELA DE CERVANTES

El autor, exponente de una ética que entroniza la verdad, ejemplificada en gran número de comedias, hubo de mentir, como cualquiera, obligado, o no, por las circunstancias. A lo relativo al lugar y fecha de nacimiento, al ocultamiento de la identidad judía, se suma el disimulo respecto a su condición de amancebado con Ángela de Cervantes, entre los años de 1616 y 1636. El escepticismo que debió causarle un matrimonio conflictivo como pudo ser el de sus padres fue quizás la razón de que se mantuviera soltero, unido a otro motivo más: la posibilidad de ordenarse en caso de suma necesidad pecuniaria, ya que había recibido el grado de Bachiller en Cánones en la Universidad de Salamanca en el mes de octubre de 1600, apenas desembarcado de la nave que lo llevó a

¹⁴ Reproducidas en M. PEÑA, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica...*, pp. 232-234: “Dos décimas de Alarcón y una de Cristóbal de Monroy en un manuscrito de la Biblioteca del Museo Británico”.

¹⁵ La trayectoria vital de Alarcón, dejando aparte nacimiento e infancia se resume como sigue: entre 1596 y 1600 realiza estudios en la Universidad. En 1600 sale rumbo a la Península, permaneciendo hasta 1604 en Salamanca y viajando posteriormente a Murcia y a Sevilla. Aquí litiga en calidad de pasante entre 1606 y 1608. En este año se embarca de regreso a la Nueva España; en 1609 presenta el examen para obtener el grado de licenciado en Leyes en la Universidad de México; entre esta fecha y 1613 intenta vanamente conseguir una cátedra en la Real Universidad de México; es posible que haya viajado a la región de Tetelcingo (Taxco) —a donde sus hermanos habían retornado como curas—, y seguramente ve, y escribe, comedias. Desilusionado al no encontrar un puesto como letrado en su tierra, opta por volver a la península, hacia donde se embarca de nuevo en 1613. Según noticias recientes de primera mano, pudo haber hecho una escala en Puebla, en Tepeaca, en donde firmaría como testigo en un acto notarial relacionado con un legado de los Mendoza, familiares de su madre. Según (W. F. King), hacia 1616 reside ya en Madrid. Entre 1625 y 1626 obtiene el nombramiento de relator interino del Consejo de Indias. Alejado de la escena quizás desde 1623 —luego del fracaso de su *Elogio descriptivo...* de los festejos en honor del Príncipe Carlos de Inglaterra—, muere, en paz con Dios y con el mundo, el 4 de agosto de 1639.

España¹⁶. Como es sabido, procreó con Ángela una hija, Lorenza de Alarcón, bautizada el 6 de enero de 1617 en Piqueras, La Mancha, a quien casó con un pariente, Fernando Girón de Buedo, de Barchín del Hoyo, manchego también, y a quien heredó la mayor parte de sus bienes (King, pp. 160-161). La discreción y el silencio definen la relación con su concubina, aunque se sabe que hacían vida de familia, por lo menos en sus viajes a las posesiones manchegas, heredadas del padre, Pedro Ruiz de Alarcón. Si deseaba ser bien recibido por una comunidad aldeana debió intentar, por lo menos, fingir estar casado, ya que el amancebamiento era delito castigado por el Tribunal del Santo Oficio.

El tópico del fingimiento, del engaño opuesto a la verdad, característica de la comedia de enredo, adopta en su teatro una dimensión existencial, autobiográfica y se vuelve *leitmotiv*. Son varias las comedias que dan cuenta de ello desde el título mismo, a saber: *La verdad sospechosa*, *Los empeños de un engaño*, *Siempre ayuda la verdad* (en posible colaboración con Tirso de Molina), *El desdichado en fingir*, *El semejante a sí mismo*. En esta última predomina el tema de la propia identidad frente a la alteridad; de la aspiración a ser otro (metafóricamente libre de jorobas, de lastres raciales, de mala fortuna). El autor y sus diversas circunstancias se apoderan de la escena. Veamos sucintamente el ejemplo de *La cueva de Salamanca*.

La costumbre de retratarse en un personaje y de este modo introducirse en el ámbito de su comedia, pasando de autor a protagonista, ha sido señalada por la crítica¹⁷ y es de pensarse, respecto a *La cueva de Salamanca*, que Alarcón pudiera ser el personaje llamado don Juan, en la comedia un antiguo estudiante, ahora casado y tranquilo, que no quiere participar en la especie de “huelga” de los jóvenes, pues su época de alumno revoltoso ha quedado atrás. Este dato de “joven recién casado... que ya ha sentado cabeza”¹⁸ ha llevado a W. F. King a deducir que la obra debió ser escrita posteriormente a 1617, época en que Alarcón vivía

¹⁶ Cf. M. PEÑA, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica...*, pp. 215-221, el inicio del capítulo “Miscelánea alarconiana”.

¹⁷ Al estudio de Jaime Concha ya mencionado antecedió el trabajo de CARLOS VÁZQUEZ ARJONA, “Elementos autobiográficos e ideológicos en el teatro de Alarcón”, *Revue Hispanique*, 73 (1928), 557-615.

¹⁸ W. F. KING, *op. cit.*, p. 160. Por su parte, ANTONIO CASTRO LEAL, la ubica entre 1602-1608, y añade que fue “revisada después de mayo de 1613 en que don Pedro Girón de Silva obtuvo sentencia del condado de Cifuentes, hecho al que alude la comedia”. Se representó entre 1613 y 1614 (*Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, Eds. Cuadernos Americanos, México, 1943, p. 92).

ya en compañía de Ángela de Cervantes. Discrepo en este punto y me atrevo a sugerir que la comedia haya sido comenzada hacia 1607, a fines de la primera estancia en la península y concluida en México al regreso, con la introducción de un personaje —el Mago Enrico— inspirado por Enrico Martínez, y con la visión de la Universidad aun en la retina, lo que da por resultado una de las obras más frescas de Alarcón. Y en cuanto a éste, no se descarta que pudiera haber llevado vida marital en Salamanca o Sevilla con alguna mujer que no debió ser Ángela. Recordemos que en esa primera estancia habitó largos ocho años en España, entre una y otra ciudad, difíciles quizás de sobrellevar para un hombre con un defecto físico abrumador, que requería cuidados especiales, ayuda, ¿y de quién mejor que de una esposa... o de una concubina? En apoyo de lo anterior traigo a colación el dato curioso de que en la segunda licencia que solicita Alarcón en Sevilla para pasar a Indias en 1608, dos de los testigos presentados por él hacen hincapié, en dos ocasiones, en que no es casado, no deja mujer (legítima, añadiríamos) en la península¹⁹. Tal énfasis hace sospechar exactamente lo contrario. Pudiera tratarse de una relación de tipo conyugal, más o menos clandestina en la vida del dramaturgo, de la que el personaje de la comedia se muestra, por lo demás, bastante satisfecho²⁰.

Con esto concluyo. Quede este trabajo como síntesis de lo que los documentos de archivo nos permiten avanzar en la reconstrucción del “personaje” Juan Ruiz de Alarcón; de lo que, junto con sus comedias, nos dicen de éste y de su mundo.

MARGARITA PEÑA

Universidad Nacional Autónoma de México

¹⁹ Cf. M. PEÑA, *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica...*, p. 224.

²⁰ La lectura entre líneas de *La cueva de Salamanca*, más la consulta en archivos y bibliotecas de la ciudad de Salamanca, de documentos relativos al dramaturgo y a la vida salmantina, me autorizan a formular esta hipótesis. Era frecuente que los estudiantes “se liaran”, y hasta se casaran con jóvenes a lo largo de estudios que podían prolongarse varios años. El mismo personaje de don García en *La verdad sospechosa* estudiante en la Universidad, pudo haber caído en el lazo. También él pudiera ser, en parte, una configuración dramatizada del escritor.

TÍTULO, DEDICATORIA Y APROBACIÓN DE LOS *INFORTUNIOS DE ALONSO RAMÍREZ*

Es casi imposible imaginar la existencia de un texto que no incluya alguna información o referencia explícita que manifieste su contenido, que identifique a su autor, o que señale su origen. En raras ocasiones, el lector se enfrenta a textos que carecen de alguno de estos datos; por el contrario, cualquier experiencia de lectura se inicia con la noticia previa de ellos. La lectura se hace posible gracias al revestimiento que rodea al texto y que facilita el contacto con el lector. Gérard Genette llama a este tipo de acompañamientos “paratextos” y los define como “un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones”, que rodean al texto “y lo prolongan por *presentarlo*”, es decir, “por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su recepción y su consumación... bajo la forma de un libro”¹. En el ámbito hispánico, es imposible dejar de hacer referencia al trabajo de Alberto Porqueras Mayo, quien llegó a demostrar que el prólogo es todo un género literario². La importancia de los preliminares radica, en opinión de ambos, en que constituyen el espacio donde el lector entra en contacto con la obra. Genette apunta a este respecto: “Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un ‘vestíbulo’, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder”³. Todo estas señales son elocuentes del carácter del texto al que presentan, y son portadoras de significado en la medida en que lo determinan y lo acotan.

Por todo ello, resulta inexplicable el hecho de que buena parte de la crítica haya ignorado los textos que anteceden a los *Infornios de Alonso Ramírez*. Incluso, en algunas ediciones —como la de Manuel Romero de

¹ *Umbrales*, Siglo XXI, México, 2001, p. 7.

² *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, CSIC, Madrid, 1957.

³ GENETTE, *op. cit.*, p. 7. Por su parte, PORQUERAS MAYO, en su definición de prólogo, deja en claro esta importancia: “Prólogo es el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva. Establece un contacto —que a veces puede ser implícito— con el futuro lector u oyente de la obra, del estilo de la cual a menudo se contamina en el supuesto de que prologuista y autor del libro sean una misma persona. En muchas ocasiones puede llegar a ser, como ocurre frecuentemente en nuestro Siglo de Oro, un verdadero género literario” (*op. cit.*, p. 43).

Terreros, para la *Biblioteca de Estudiantes Universitarios*— se omiten⁴. La información que aportan los preliminares en el caso de los *Infortunios* es determinante para su lectura y es elocuente en lo que se refiere a ciertos aspectos de su interpretación. Las indicaciones paratextuales están al servicio “de una lectura más pertinente —más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados”, según Genette⁵. De esto último, se infiere que la colocación de los elementos que conforman el paratexto depende del autor o al menos supone su connivencia. Está claro, en efecto, que la aparición de estos elementos paratextuales no es gratuita y mucho menos producto del azar. De su ubicación, su forma y su modo, es posible obtener conclusiones fructíferas.

En el caso que nos ocupa, trataremos de leer el texto de los *Infortunios de Alonso Ramírez* a la luz de lo que los preliminares dicen sobre la obra y su factura. La crítica se ha centrado, hasta ahora, principalmente en el problema de su ubicación genérica: se le ha relacionado con la novela picaresca⁶, con la novela de viajes⁷, con la forma de la carta-relación⁸ y

⁴ De las ediciones disponibles para un lector mexicano, sólo la de José Rojas Garcidueñas (*Obras históricas*, Porrúa, México, 1944) y la de J. S. Cummins y de Alan Soons (*Los infortunios de Alonso Ramírez*, Tamesis, London-Valencia, 1984) incluyen los preliminares completos. La de Manuel Romero de Terreros, ya citada (*Relaciones históricas*, UNAM, México, 1940, *BEU*, 13), los omite por completo; y la de William G. Bryant (*Seis obras*, Biblioteca Ayacucho, Caracas-Bilbao, 1984) incluye sólo la Dedicatoria de Sigüenza. Tanto la más antigua de Pedro Vindel (*Infortunios de Alonso Ramírez*, Colección de libros raros y curiosos que tratan de América, t. 20, Madrid, 1902) como la más reciente, de María José Rodilla (*Infortunios de Alonso Ramírez*, Alfaguara, México, 2003), también los incluyen completos.

⁵ *Op. cit.*, p. 8.

⁶ Véase RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ, “La transgresión de la picaresca en los *Infortunios de Alonso Ramírez*”, en *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1982, pp. 85-108, y ANÍBAL GONZÁLEZ, “*Los Infortunios de Alonso Ramírez*, picaresca e historia”, *Hispanic Review*, 51 (1983), 189-204.

⁷ Véase JUAN JOSÉ ARROM, “Carlos de Sigüenza y Góngora: Relectura criolla de los *Infortunios de Alonso Ramírez*”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 42 (1987), 23-46 y BEATRIZ GONZÁLEZ, “Narrativa de la ‘estabilización’ colonial: *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1586) de José de Acosta, *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora”, *Ideologies and Literature*, 12 (1987), 7-52.

⁸ Véase R. CHANG-RODRÍGUEZ, art. cit.; LUCIA INVERNIZZI, “Naufragios e infortunios: Discurso que transforma fracasos en triunfos”, *Dispositio*, 1986, núm. 11, 99-111; y ÁLVARO FÉLIX BOLAÑOS, “Sobre «relaciones» e identidades en

hasta con la autobiografía⁹. Se ha debatido también sobre su carácter histórico o ficcional¹⁰, así como ciertos aspectos textuales que influyen en la interpretación tal como la presencia de la oralidad¹¹. Todas estas posibles lecturas subrayan la complejidad del relato. Por ello, la consideración del libro en su conjunto, su lectura total como texto y paratexto nos ceñirá a una interpretación que aclare ciertos puntos que, como lo veremos, la crítica ha dejado de lado. Sobre todo, se trata de reflexionar, a partir de la lectura de los preliminares, sobre el nivel de participación de Sigüenza en la concepción general del texto, sobre los valores estéticos que la obra contiene y finalmente sobre la compleja relación entre el relato y los preliminares. Consideramos aquí como paratexto de los *Infortunios* la Aprobación escrita por Francisco de Ayerra, la Dedicatoria que escribe Sigüenza para el virrey, y el largo título que encabeza la obra.

EL TÍTULO

El lector se enfrenta al texto y a su interpretación desde el título mismo. En la portada de la primera edición de 1690 se lee:

Infortvnios/ que/ Alonso Ramírez,/ Natvral de la ciudad de San Juan
de Puerto Rico,/ padeció, assí en poder de ingleses piratas que lo
apresaron/ en las Islas Philipinas,/ como navegando por sí solo, y sin

crisis: el «otro» lado del ex-cautivo Alonso Ramírez”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21 (1995), 131-160.

⁹ Véase MABEL MORAÑA, “Máscara autobiográfica y conciencia criolla en *Infortunios de Alonso Ramírez*”, *Dispositio*, 1990, núm. 15, 107-117, ENRIQUE RODRIGO, “Autobiografía y verdad: la caracterización narrativa de Alonso Ramírez y Bartolomé Lorenzo”, en FLORENCIO SEVILLA y CARLOS ALVAR (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia, Madrid, 2000, t. 4, pp. 225-233; y KATHLEEN ROSS, “Cuestiones de género en *Infortunios de Alonso Ramírez*”, *Revista Iberoamericana*, 61 (1995), 591-603.

¹⁰ Véanse J. S. CUMMINS, “*Infortunios de Alonso Ramírez*: «A Just History of Fact?»”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984), 295-303 y ANTONIO LORENTE MEDINA, “Crónicas históricas contemporáneas”, en *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, F.C.E., Madrid, 1996, pp. 163-200.

¹¹ Véanse ALBERTO SALCIDO ROMERO, “La ambigüedad genérica de los *Infortunios de Alonso Ramírez* como producto de la dialéctica entre discurso oral y discurso escrito”, *Bulletin Hispanique*, 94 (1992), 119-139 y ÁLVARO FÉLIX BOLAÑOS, “Sobre «relaciones» e identidades en crisis: el «otro» lado del ex-cautivo Alonso Ramírez”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21 (1995), 131-160.

derrota, hasta/ varar en la costa de Iucatán,/ consiguiendo por este medio dar vuelta al mundo/ Descrívelos/ D. Carlos de Sigüenza y Góngora/ cosmógrafo, y cathedrático de Mathemáticas,/ del rey n[uestro] señor en la Academia Mexicana./ Con licencia en México,/ por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, en la calle de/ S[an] Agustín. Año de 1690¹².

El título subraya, de entrada, la presencia de los tres elementos fundamentales del texto: la del personaje, Alonso Ramírez, la del autor –incluidos sus títulos de cosmógrafo y catedrático de matemáticas–, don Carlos de Sigüenza y Góngora, y la del núcleo del contenido, los “Infortunios” que Ramírez padeció con los piratas y la navegación “sin derrota” que le hizo finalmente dar la vuelta al mundo –con el detalle de los principales puntos del viaje: Puerto Rico, de donde Alonso es oriundo; las Islas Filipinas, donde es apresado, y Yucatán, a donde, finalmente, llega.

La vuelta al mundo y el título de cosmógrafo que designa al autor son dos aspectos que están relacionados de manera estrecha. Se subraya la posición de Sigüenza como cosmógrafo –dado que describe el “cosmos”, el espacio que Alonso recorre en su viaje. Podemos pensar que a Sigüenza, en tanto que cosmógrafo, le interesa el viaje de Ramírez alrededor del mundo precisamente por lo extraordinario de su figura circular, que coincide con la de la tierra, y por su interés en los mapas y en las medidas cartográficas¹³.

¹² De las ediciones citadas del texto, sólo la de Vindel y la de Bryant reproducen de manera facsimilar la portada original del libro. Para mi lectura de los preliminares me baso en la edición *princeps*, de 1690. De esta transcripción del título he actualizado la puntuación y los acentos, así como el uso de las mayúsculas. Por otro lado, es imprescindible hacer notar que en nuestros días, y a partir de la edición de 1902, es un acuerdo implícito referirse al texto como los *Infortunios de Alonso Ramírez*, para abreviar el largo título, y no como *Infortunios que Alonso Ramírez natural de...* etc. A lo largo de este trabajo, y desde el encabezado, he utilizado la forma convencional por parecerme más práctica; aunque hay que admitir que quienes desean restaurar el uso del título largo, como recientemente me ha hecho notar Antonio Lorente Medina, llevan bastante razón.

¹³ Resulta interesante considerar esta posición del autor de los *Infortunios* como cosmógrafo frente a la que describe MICHEL DE CERTEAU hablando de Julio Verne (“Writing the sea: Jules Verne”, en *Heterologies. Discourse on the other*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, pp. 137-149). Para De Certeau, el novelista francés crea el espacio al nombrarlo, lo llena de significado al describirlo en sus novelas de viajes –escritas a partir de libros de

La portada constituye la presentación de quienes intervendrán primordialmente en la obra: Alonso Ramírez y los piratas, como protagonistas del relato, y Sigüenza, que “describe” los sucesos¹⁴. Si lo que está en juego es la “voluntad autorial” de Sigüenza en el texto, no debemos olvidar que su aparición en la portada—independientemente de que esté precedida del verbo “describelos”— debe ser considerada como una prueba manifiesta de su participación en la elaboración del relato. No se debe dejar de lado que Sigüenza aporta —entre otras cosas— su nombre al texto para que este relato vea la luz. Al respecto, Genette recuerda que

el nombre del autor cumple una función contractual de importancia variable según el género: débil o nula en ficción, mucho más fuerte en todas las clases de escritos referenciales, en los que la credibilidad

exploradores—: “Las navegaciones escriben la gran página en blanco del Pacífico” (p. 143). De alguna manera, para los personajes de Verne (al igual que para los conquistadores del Nuevo Mundo), nombrar lo desconocido es una manera de colonizar. Michel de Certeau explica también qué significa para Verne la vuelta al mundo: “Es el arquetipo de una especie de itinerario del conocimiento. Define el perfecto proceso de observación. La ambición enciclopédica [de Verne] sigue siempre una trayectoria que regresa a su punto de partida. La ciencia es redonda al igual que la tierra. La organización de la estructura no es la medieval de la ascensión, tampoco la del diccionario que aún prevalecía durante el siglo XVIII. El orden del conocimiento toma la forma de un viaje circular” (p. 145). Finalmente, encontramos también en las reflexiones de De Certeau una cierta semejanza con nuestro autor: para Verne “la narratividad organiza, como una expansión de *nuestro* conocimiento, los sucesivos viajes que regresan uno detrás de otro al lugar de producción de la narración” (p. 146). Análogamente, es lo que sucede en los *Infortunios*, en donde el “explorador” regresa al lugar donde salió a contar sus experiencias y así, dar testimonio fiel del conocimiento aprendido.

¹⁴Según ALBERTO SALCIDO, Sigüenza manipula el discurso oral de Ramírez y se limita a transcribir lo dicho por éste. Su argumentación se basa justamente en la palabra “describelos” del título: “llama la atención que uno de los primeros significados de este término en la lengua latina sea ‘copiar’ o ‘transcribir’” (art. cit., p. 127). Esta presentación, en todo caso, declara la posición de ambos, uno como protagonista de los “infortunios” (Alonso “padeció”) y el otro como el que los “describe” (“describelos”). Salcido contrasta, además, la función desempeñada en este texto por Sigüenza con la que cumple en *Trofeo de la Justicia española*, en cuyo título se dice “escribelo” antes del nombre del autor. Luego de una consideración semántica que distingue “escribir” de “describir”, Salcido concluye que “en la descripción no domina la voluntad autorial de la persona que «representa con palabras»” (p. 128, n. 15).

del testimonio o de su transmisión se apoya en la identidad del testigo o del relator¹⁵.

La presencia del nombre de Sigüenza en la portada del libro tiene por objeto acreditar lo que en él se dice, y esto, en principio, es un acto de esa “voluntad autorial” que encontraremos en otras partes del texto, y que no se limita a la tarea de amanuense. Por ello, haremos más consideraciones sobre el nombre del autor en el apartado de la Dedicatoria que precisamente Sigüenza dirige al virrey.

LA DEDICATORIA

La Dedicatoria de Sigüenza y Góngora al virrey, el conde de Galve, es uno de los dos textos que da existencia real, y seguridad jurídica al libro. Michel Moner ha subrayado la importancia del perfil legal que este tipo de textos tenía: “son certificados de conformidad que hacen constar la viabilidad de lo escrito así como también su ortodoxia”¹⁶. Genette por su parte prevé la posibilidad de que la Dedicatoria sea un texto autónomo y extenso “generalmente bautizado [como] *epístola dedicatoria*”¹⁷. Y, en efecto, tal como apunta Alberto Salcido, la Dedicatoria de los *Infortunios* es una carta en tono personal que Sigüenza dirige a su protector, el conde de Galve, a quien ofrece el texto de los *Infortunios* de la misma manera en que le había ofrecido antes el de la *Libra astronómica y filosófica*, también patrocinada por el virrey, a cuya “compreensión delicada” le ha parecido muy digna de publicarse y le ha merecido muchos “aprecios”¹⁸. Para Salcido, este texto posee una “multivalencia funcional”, y la llama “carta-petición-dedicatoria-introducción”¹⁹.

¹⁵ GENETTE, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶ *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989, p. 35. Las traducciones de las citas de Moner son mías.

¹⁷ GENETTE, *op. cit.*, pp. 101-102.

¹⁸ Utilizo la edición de 1690 que carece de foliación. La edición de Cummins y Soons suele ser confiable en la transcripción de estos preliminares y en su anotación (para la Dedicatoria véase, ed. cit., pp. 25-26).

¹⁹ Justifica SALCIDO: “Se trata, en primer lugar, de una «carta», por hallarse inscrito el párrafo inicial en el molde discursivo epistolar; en segundo lugar, es una «petición» en lo que respecta a los objetivos implícitos y explícitos en el discurso de tratamiento directo con el virrey...; en tercer lugar, el primer párrafo se halla inequívocamente adscrito al discurso de la «dedicatoria» con el... objetivo... de hacer explícito el haber llevado a cabo el mandato virreinal de transformar el relato oral...; en último término, este texto inicial se convierte en una «introducción» que expone las premisas básicas de la arquitectura del

Pero quizá este texto posee más el valor de prólogo del autor que de otra cosa. Es decir, su importancia radica en lo que expresa de la opinión de Sigüenza acerca del propio texto de los *Infortunios*. Sabemos que la epístola dedicatoria puede contener también justificaciones acerca de la escritura de la obra, tal como lo han señalado Porqueras Mayo, Genette y Moner²⁰.

En este prólogo del autor, entonces, Sigüenza hace las veces de un intercesor legal, una instancia mediadora entre el personaje y la figura del virrey. Sin embargo, si consideramos esta “legalización” como un requisito indispensable de todo libro para ser publicado, y la Dedicatoria al virrey como uno de los parámetros retóricos que imponía el uso para este tipo de textos, entonces tendríamos que centrarnos en su valor propiamente prologal, es decir, lo que dice el autor de su propio texto²¹.

Ahí, se destaca que el relato se origina del tránsito desde el discurso oral al escrito: “Y si al relatarlos en compendio quien fue el paciente, le dio vuestra excelencia gratos oídos, ahora que en relación más difusa se los represento a los ojos, ¿cómo podré dejar de asegurarme atención

relato..., un encuadre metatextual que impone los límites del origen oral y el resultado escritural del texto” (art. cit., p. 122, n. 6).

²⁰ PORQUERAS MAYO aclara que “algunas veces, por no existir prólogos, las dedicatorias hacen sus veces” (*op. cit.*, pp. 111-112). GENETTE escribe que “la epístola dedicatoria clásica podía abrigar otros mensajes distintos al elogio del dedicatario, por ejemplo: informaciones sobre las fuentes y génesis de la obra, o comentarios sobre su forma o su significación, por lo cual la función de la dedicatoria avanza claramente sobre la del prefacio” (*op. cit.*, p. 106). MONER subraya algunas funciones del “discurso prologal”: “informaciones sobre los orígenes y la escritura de la obra, promesa de una continuación posible, [y] solicitudes de aprobación del lector” (*op. cit.*, p. 51). Por otro lado, algunos críticos se han apoyado en la Dedicatoria para insistir en que Sigüenza funge como “autenticador” del discurso de Ramírez, y así darle validez legal; por ejemplo, véase lo que dice SALCIDO (art. cit., pp. 122-123). Hay varias lecturas del papel de Sigüenza como mediador legal, entre ellas las de Invernizzi y Moraña.

²¹ A propósito de Cervantes, M. MONER explica la función laudatoria de las dedicatorias como una forma de allegarse el patrocinio del personaje homenajeado y sufragar así los gastos de la impresión; además, el nombre del personaje servía como protección y garantía frente a la crítica (*op. cit.*, pp. 43-44). Podemos comprender en el primer sentido el tono laudatorio, casi ritual, de las palabras de Sigüenza en este texto. PORQUERAS MAYO destaca que uno de los tópicos comunes en los prólogos del Siglo de Oro es, justamente, el de que se escribe por mandato y con ello se consigue la dosis necesaria de modestia (*op. cit.*, pp. 142-143).

igual?”²². Se hace referencia al relato oral de Alonso Ramírez que originó esta “relación más difusa” con que Sigüenza representa esos hechos “a los ojos” del virrey. Es decir, el autor deja claro, desde el prefacio mismo el origen oral del texto.

Enseguida, Sigüenza destaca el núcleo del texto que presenta, es decir, aquello que parece constituir lo más atractivo de la narración: “Cerró Alonso Ramírez en México el círculo de trabajos con que, apresado de ingleses piratas en Filipinas, varando en las costas de Yucatán en esta América, dio vuelta al mundo”. El autor se hace eco de lo expresado en la portada del libro y llama la atención sobre la circularidad del viaje de Ramírez. La vuelta al mundo es presentada como consecuencia de los “infortunios” o “trabajos” que el protagonista padece. Tal es la idea que nos da la expresión “círculo de trabajos”, que evoca la infinidad de padecimientos que leeremos más adelante.

Por último, y en medio de nuevas loas a la “benignidad”, a “la grandeza” de los antepasados del conde de Galve, Sigüenza fija su posición frente al relato. Dice: “en nombre de quien me dio el asunto para escribirla, consagro a las aras de la benignidad de vuestra excelencia esta peregrinación lastimosa”. Sigüenza asume, de esta manera, su posición de autor del texto, frente a la posición de Ramírez, “quien [le] dio el asunto para escribirla”. Esta asunción de la *escritura* del texto, por parte de Sigüenza, se contrapondría al sentido que Salcido da a la palabra “describelos” del título del libro²³. Es decir, queda claro que lo que se presenta al virrey, después del prefacio, es un texto de la autoría de Sigüenza, quien pone por escrito el “asunto” ofrecido por Ramírez de manera oral²⁴. Es el propio don Carlos quien pone de manifiesto la importancia de la intervención de Ramírez, cuyo relato oral de sus desdichas le da el “asunto” al autor para escribir esta “peregrinación

²² Esta característica ha sido señalada, también por A. SALCIDO, art. cit., p. 20 *et passim*.

²³ El crítico, como ya hice notar insiste en el papel de Sigüenza como “descriptor”. Es a la idea pasiva que este término connota a lo que me opongo. Para mí, la función de Sigüenza es totalmente creativa y está reafirmada en este prefacio-dedicatoria con su asunción de la autoría del relato.

²⁴ SALCIDO analiza las relaciones que se desarrollan entre Sigüenza y Ramírez en el nivel estilístico y sintáctico. Según él, la intervención de Sigüenza se limita, en el mejor de los casos, a ser co-autor: “El estilo del Sigüenza-autor choca constantemente con el estilo del co-autor oral, ya que... utiliza... un discurso elevado y científico para apuntar comentarios y adiciones” (art. cit., pp. 130-131).

lastimosa”. A propósito de todo esto, Genette afirma que “una de las funciones comunes del prefacio es la de dar al autor la ocasión de asumir (o rechazar) oficialmente la paternidad de su texto”²⁵. La Aprobación de Francisco de Ayerra también aporta algunas claves para entender la manera y la magnitud de la “voluntad autorial” de Sigüenza.

LA APROBACIÓN

El ejercicio de censura y aprobación, según explica Moner refiriéndose a la época de Cervantes, era desarrollado precisamente por otros poetas o escritores: “la *Aprobación* estaba en tránsito de convertirse en una suerte de género literario antes de reducirse a algunas fórmulas tan impersonales como lacónicas. De hecho, la mayor parte de los censores eran también a su vez escritores que conocían bastante bien el precio que era necesario atribuir a tales formalidades”²⁶. En nuestro caso, se trata no de una Dedicatoria “impersonal”, sino del favor de un amigo de Sigüenza, poeta y escritor también, el puertorriqueño Francisco de Ayerra²⁷. Además, es sabido que los censores fungen, en realidad como los primeros lectores y críticos de la obra²⁸.

²⁵ GENETTE, *op. cit.*, p. 43.

²⁶ MONER, *op. cit.*, p. 36.

²⁷ Como explica WILLIAM G. BRYANT —quien, curiosamente, en su edición de los *Infortunios* omitió el texto de la Aprobación—, era un amigo muy querido de Sigüenza: “La Aprobación fue escrita el mismo día [26 de junio de 1690] por don Francisco de Ayerra Santa María, oriundo de Puerto Rico... Autor de un soneto a la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz y otro en alabanza de Sigüenza, Ayerra contribuyó con tres poesías a las dos justas literarias que describió Sigüenza en su *Triunfo parténico* (1683), por las cuales le otorgaron el primer premio” (ed. cit., p. 39, n. 3).

²⁸ JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE afirma: “Pero no le busquemos tres pies al gato, y recordemos que los primeros juicios críticos sobre toda obra de nuestra edad dorada son los preliminares de la censura. Allí se encuentran las reacciones de los primeros lectores del nuevo libro, y éstas nos deben alertar a cómo el público lector de entonces entendería la obra entre manos” (“Introducción” a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, Castalia, Madrid, 1982, p. 15). Por eso, no deja de sorprender la poca atención que hasta ahora les ha prestado la crítica. RAÚL CASTAGNINO opina lo mismo: “Dicha aprobación, de hecho, constituye la primera crítica literaria recibida por el trabajo” (“Carlos de Sigüenza y Góngora o la picaresca a la inversa”, *Razón y Fábula*, 1971, núm. 25, p. 30). SALCIDO analiza también la aprobación para sostener su idea de que Sigüenza es más un “descriptor” que “escritor” (art. cit., p. 127); mientras que ROSS se refiere al texto de manera tangencial (art. cit., p. 594).

Así, las palabras del censor comienzan por repetir los títulos del autor: “cosmógrafo del rey nuestro señor” y “catedrático de matemáticas en esta Real Universidad”. Ayerra pondera “la novedad deliciosa que su argumento prometía”, en referencia sin duda a la vuelta al mundo dada por el personaje (“mi compatriota” lo llama) tal como se anuncia en la portada del libro. El juicio del censor continúa en tono admirativo: “Y si al principio entré en ella con obligación y curiosidad, en el progreso, con tanta variedad de casos, disposición y estructura de sus períodos, agradecí como inestimable gracia lo que traía sobreescrito de estudiosa tarea”. Notemos el interés en el que se centra la atención de este primer lector: la “novedad” del argumento, la “variedad de casos” y la “disposición y estructura de sus períodos”.

La Aprobación ayuda a aclarar, también, la relación que guardan Ramírez y Sigüenza en la confección del texto²⁹. Al principio se hace referencia a Alonso Ramírez, el “sujeto” de la “narración”; es decir, queda expresado su papel de personaje y protagonista del relato. Y la referencia a la *Eneida* (cuando cita este verso: “tal vez un día nos dará dulzura recordar el dolor”³⁰) subraya su papel de víctima de padecimientos cuya memoria puede ser ahora dichosa. Alonso Ramírez es el sujeto que recuerda y por cuyo motivo se escribe. Y quien escribe es un “Homero” (tal lo califica esta cita de Ausonio: “Ojalá te encuentres un Homero romano”³¹) que narra las desdichas de Ramírez³².

²⁹ Dice AYERRA: “Puede el sujeto desta narración quedar muy desvanecido de que sus infortunios son hoy dos veces dichosos: una, por ya gloriosamente padecidos —que es lo que encareció la musa de Mantua en boca de Eneas en ocasión semejante a sus compañeros troyanos: *Forsan et haec olim meminisse iuvabit* y otra, porque le cupo en suerte la pluma de este Homero— que era lo que deseaba para su César Ausonio: *Romanusque tibi contingat Homerus*”.

³⁰ Tomo la traducción que, del verso 203 de la primera parte de la *Eneida*, hace AURELIO ESPINOSA PÓLIT, en *Virgilio en verso castellano. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*, Jus, México, 1961.

³¹ Traduzco del latín directamente, aunque puede verse la nota de Cummins y Soons, quienes, a su vez, traducen así al inglés: “In these latter days a Roman Homer sings of you” (*Infortunios*, ed. cit., p. 75, n. 9). Estos mismos editores aclaran que se trata del verso 17 del epigrama “De Augusto” escrito por el “poeta galo-romano” Decimus Magnus Ausonius en honor del emperador Gallienus.

³² Es obvio el carácter hiperbólico de esta comparación, cosa común, no sólo en el “género” de los textos preliminares, sino, en general, en la prosa y aún en la poesía de la época. Su uso, pues, no nos debe extrañar, tomando en cuenta la condición de poeta de Ayerra y su estrecha amistad con Sigüenza. Si bien hiperbólica, esta comparación nos remite de manera clara a un discurso

Pero aun más destacada se encuentra, en este fragmento de la Aprobación, la figura del autor del relato, de quien se elogia su labor en la escritura del libro: “Que al embrión de la funestidad confusa de tantos sucesos dio alma con lo aliñado de sus discursos, y al laberinto enmarañado de tales rodeos halló el hilo de oro para coronarse de aplausos”. Se entiende aquí que “el embrión de la funestidad confusa de tantos sucesos” es el relato oral que Ramírez contó al virrey y a cuantos quisieron oírle desde su naufragio en Yucatán. Se entiende, también, que este relato oral era confuso y prolijo. Si el relato oral que dio origen al escrito era confuso, un “laberinto enmarañado de tales rodeos”, fue Sigüenza quien halló “el hilo de oro para coronarse de aplausos”. Grandilocuente y todo, este comentario del primer lector de la obra no puede describir mejor el proceso de escritura del relato. Se hace eco, una vez más, del “trasvase” de lo oral a lo escrito. Sigüenza es una figura autoral (comparable a Homero) que pone en claro y por escrito (“lo aliñado de sus discursos”) lo que oralmente no era tan bello por ser confuso (“laberinto enmarañado”); el “hilo de oro”, tal parece, es el relato que el lector está a punto de leer.

Ayerra sigue hablando del autor cuando elogia su sabiduría en materias tales como la geografía e hidrografía del mundo³³. Nuevamente se hace referencia al oficio de Sigüenza como cosmógrafo real, que él mismo había puesto de manifiesto en su Dedicatoria, así como en el título del libro.

El censor vuelve a subrayar las diferencias entre la oralidad y la escritura, en la parte final de su Aprobación:

Bastóle tener cuerpo la materia para que la excediese con su lima la obra. Ni era para que se quedase solamente dicho lo que puede servir escrito para observado, pues esto reducido a escritura se conserva y aquello con la vicisitud del tiempo se olvida; y un caso no otra vez

narrativo de tipo épico, más concretamente a la épica clásica. Y si se compara al autor de los *Infortunios* con Homero, no se nos debe escapar la asociación del protagonista del relato con la figura de Ulises. También de desdichas y desgracias estuvo llena la peregrinación de Ulises, y su viaje fue circular, además de su regreso al origen. La circularidad del trayecto del protagonista queda, una vez más, destacada.

³³ Dice AYERRA: “No es nuevo en las exquisitas noticias y laboriosas fatigas del autor lograr con dichas cuanto emprende con diligencias, y como en las tablas de la geografía e hidrografía tiene tanto caudal adquirido, no admiro que saliese tan consumado lo que con estos principios se llevaba de antemano medio hecho”.

acontecido es digno de que quede para memoria estampado: *Quis mihi tribuat ut scribantur sermones mei? Quis mihi det ut exarentur in libro stylo ferreo, vel saltem sculpantur in silice?*³⁴. Para eternizar Job lo que refería, deseaba quién lo escribiera, y no se contentaba con menos de que labrase en el pedernal el buril cuanto él había sabido tolerar: *Dura quae sustinet non vult per silentium tegi*, dice la glosa, *sed exemplo ad notitiam petrahi*³⁵. Este *Quis mihi tribuat...* de Job halló —y halló cuanto podía desear— el sujeto en el autor de esta relación, que para noticia y utilidad común, por no tener cosa digna de censura, será muy conveniente que la eternice la prensa.

Parece claro que la “materia” o el “cuerpo” de los que habla Ayerra son justamente el relato oral de Alonso Ramírez; la “obra” final, el relato escrito por don Carlos, la “excede” entonces con su “lima”, como si hubiera que darle forma a algo que no la tiene y como si se tratase de un escultor frente al mármol. Se refuerza, pues, la idea de que Ramírez aporta al texto el motivo (la “materia”, el “embrión”, el “cuerpo”) y Sigüenza lo transforma en algo escrito (le da “alma”).

Ayerra señala como algo de suma importancia la ventaja que representa la escritura frente al relato oral; en tanto que éste “con la vicisitud del tiempo se olvida”, el registro escrito “se conserva” y se “estampa” en la memoria. El comentarista subraya con esto la superioridad de la escritura frente a la oralidad (“ni era para que quedase solamente dicho lo que puede servir escrito”), y de paso recuerda que la labor de Sigüenza es de mayor valía, pues hace duradero lo que sólo era palabra hablada.

La razón por la que debe ser recordado es lo inédito del acontecimiento (“un caso no otra vez acontecido”), que hace referencia una vez más a esa “materia” que aporta Ramírez, esa materia a la que se refería el autor cuando hablaba, en la Dedicatoria, del “círculo de trabajos”, y que Ayerra retomaba al aludir a la “novedad deliciosa” del “argumento”.

³⁴ “¡Ojalá se escribieran mis palabras, ojalá se grabaran en cobre, con cincel de hierro y en plomo se escribieran para siempre en la roca!”. Copio la traducción que hace LUIS ALONSO SCHÖKEL de los versículos 23 y 24 del cap. 19 del libro de Job en *Los libros sagrados. Job*, Cristiandad, Madrid, 1971.

³⁵ “No quiere enterrar las desgracias que padece en el silencio, sino ofrecer su noticia como ejemplo”. Traduzco del inglés de la versión de Cummins y Soons, quienes traducen así esta glosa que, según ellos mismos, proviene de una edición anotada de la Biblia publicada en París en 1590: “He does not wish to bury the miseries he endures in silence, but bring them to everyone’s attention as an example” (*Infortunios*, ed. cit., p. 75, n. 16).

Lo inédito, la “novedad”, es sin duda el viaje alrededor del mundo del protagonista, señalado en la Dedicatoria —ya lo vimos—, como la figura del relato³⁶. Además, la referencia a Job vuelve a subrayar la perdurabilidad de la palabra escrita y la ejemplaridad de la historia de Ramírez, por la cual debería conservarse. A eso apunta la “glossa” citada en el texto, que señala que los avatares tan duramente sufridos no deben quedar en el silencio, sino convertirse, en “ejemplo” y en “noticia”.

CONCLUSIONES

Los preliminares de los *Infortunios de Alonso Ramírez* ofrecen certeza respecto del papel desempeñado por Sigüenza en la escritura y concepción estética de la obra. Tanto en la Dedicatoria como en la Aprobación se sugiere que su principal tarea fue darle forma escrita a un relato oral, rico en detalles pero disperso. Su función trasciende la de un amanuense o descriptor, como han querido algunos críticos, y su labor guarda una relación más estrecha con la de un creador. Su autoría, el hecho de que su nombre —acompañado siempre por sus títulos académicos y cortesanos—, encabece la obra, valida y certifica tanto el libro en sí, como el relato oral del naufragio. El nombre de Sigüenza condiciona la lectura del texto, ya que lo dota de un aura de autenticidad, amén de la validación jurídica que aporta³⁷.

El carácter creativo de la labor de Sigüenza queda aún más claro si se contrastan los principales núcleos significativos que los preliminares subrayan —es decir, el hecho de que Sigüenza se destaque como autor,

³⁶ La cita del pasaje de Job nos remite a la paciencia que debió guardar Alonso Ramírez dados sus padecimientos. Nueva comparación del protagonista del relato con otra figura arquetípica, esta vez bíblica. También es hiperbólica esta nueva comparación; si bien las desgracias de Ramírez (por ejemplo, la pérdida de su esposa) no provienen del cielo, se asemejan un poco a las de Job.

³⁷ Tanto Michel Foucault como Genette reflexionan sobre este carácter aurático del nombre del autor. FOUCAULT dice: “el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir «esto fue escrito por Fulano de Tal», o «Fulano de Tal es el autor de esto», indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente... sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en un cultura dada, un cierto estatuto” (¿*Qué es un autor?*, Universidad-La Letra Editores, Tlaxcala, 1990, p. 24). GENETTE apunta algo similar: “El nombre no es entonces una simple mención de la identidad («el autor se llama Fulano de Tal»), es el medio de poner al servicio del libro una identidad, o más bien una «personalidad», como bien dice el uso mediático: «Este Libro es obra del ilustre Fulano de Tal»” (*op. cit.*, p. 38).

Ramírez como el personaje, la vuelta al mundo como el episodio central del libro, el traspaso del carácter oral del texto a la escritura— con la forma en primera persona del relato. Es inevitable que el lector, luego de enterarse en los preliminares de la manera en que fue hecho el texto, se sorprenda por su forma autobiográfica. El relato del naufrago tiene, a su vez, su propio prólogo (recuérdese el *incipit* del texto: “Quiero que se entretenga el curioso que esto leyera por algunas horas con las noticias de lo que a mí me causó tribulaciones de muerte por muchos años”) y advertencias que lo independizan, de algún modo, del aparato legal de los preliminares. Lo importante, por ahora, es destacar que, a partir de la lectura propuesta aquí de los preliminares, una de las primeras decisiones de Sigüenza como escritor fue realzar el carácter personal y vívido de la experiencia de Alonso, por medio del recurso narrativo de la primera persona. De esta manera, Sigüenza, al respetar el origen oral de la materia del relato, enriquece su prosa con los guiños estilísticos propios de la oralidad.

IVÁN PÉREZ DANIEL

El Colegio de México

LA OBRA MANUSCRITA DE LOS HERMANOS ARGENSOLA

El conocimiento, cada día mayor, de las colecciones antiguas de las bibliotecas españolas, resultante de la catalogación sistemática de sus fondos que viene produciéndose desde hace ya algo más de una década, nos ofrece la posibilidad de revisar los *corpora* literarios de nuestros autores áureos. Por ejemplo, para los impresos anteriores a 1900 contamos con el *Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español*, al que se accede con gran facilidad a través de Internet¹, para los manuscritos disponemos de catálogos automatizados o impresos que nos acercan a colecciones, sirvan de ejemplo los de la biblioteca de Palacio Real² o de la particular Lázaro Galdiano³. Ciertamente es que grandes bibliotecas como la Nacional de Madrid aún no ha concluido el *Inventario de Manuscritos*⁴, cuya elaboración se comenzó en los años 50 del pasado siglo, por lo que la confección de catálogos parciales de esta colección proliferan y contribuyen a paliar la carencia del global. En peor situación se halla el fondo de la Real Academia de la Historia, del que existen someras descripciones y algún índice que poco ayudan a buscar en las diversas colecciones que conforman la biblioteca; a esto se pueden sumar el catálogo de códices medievales que con gran detalle se realiza bajo la

¹ Dirección electrónica: <http://www.muc.es/ccpb>. Hace unos dos años, Patrimonio ha iniciado la catalogación, en formato electrónico, de los manuscritos pertenecientes a bibliotecas españolas, para ser integrada en este Catálogo Colectivo.

² El Catálogo de manuscritos de la Real Biblioteca inicialmente fue publicado en papel (*Catálogo de la Real Biblioteca. Manuscritos*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1994-1997, 6 ts.), pero actualmente además puede ser consultado en formato electrónico (www.mcu.es/ccpb/index.html).

³ JUAN ANTONIO YEVES, *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Ollero & Ramos-Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1998.

⁴ *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1953-2002, 15 ts., hasta ahora se han descrito en este inventario los primeros once mil manuscritos de los ca. de 25.000 que constituyen su colección.

dirección de la profesora Elisa Ruiz⁵, el antiguo catálogo de la colección Salazar, complicado éste a la hora de recuperar los datos en él recogidos, y otros parciales como el de manuscritos aljamiados⁶ que redactó Alvaro Galmés⁷.

Como recién se ha dicho, gracias a la catalogación que desde hace años se ha abordado, podemos conocer algo mejor las colecciones bibliográficas de las bibliotecas españolas y con ello rescatar de sus depósitos copias manuscritas de los autores de los siglos de oro todavía no estudiadas. Esto, bien sabido es por todos, nos permite replantearnos viejos problemas y proponer nuevas respuestas, seguramente aún provisionales, a algunas de aquellas cuestiones que en el pasado siglo se plantearon editores y estudiosos de la literatura española producida bajo el reinado de los Austrias.

Entre los estudiosos destacados del siglo XX sobresale el nombre de Antonio Rodríguez Moñino, gran conocedor de nuestra literatura y entregado bibliógrafo, que como él mismo apuntó humildemente, se dedicó a copiar fielmente portadas de libros, señalar los exactos milímetros del volumen, contar con minuciosidad folios o páginas y organizar catálogos de autores, series y bibliotecas⁸. Pero también a intentar entender la difusión de la obra de los autores estudiados y a dar a conocer nuevos textos o nuevos testimonios de los ya conocidos.

En la célebre conferencia leída por Moñino en Nueva York, agosto de 1963, y publicada dos años después, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, apuntaba diversos aspectos transcendentales para el mejor entendimiento de la poesía áurea, que venía a resumir en unos ocho puntos, de los que ahora interesa destacar los dos primeros:

⁵ ELISA RUIZ GARCÍA, *Catálogo de la sección de códices de la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1997.

⁶ ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES, *Los manuscritos aljamiado-moriscos de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Legado de Pascual Gayangos*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1998.

⁷ La catalogación y descripción de los manuscritos de la Biblioteca de esta Real Academia ha sido abordada por Patrimonio Bibliográfico, iniciándose el trabajo por dos de los varios fondos que la componen: Cortes y San Román.

⁸ *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII. Discurso pronunciado en... New York el 27 de agosto de 1963*, Castalia, Madrid, 1965, p. 13.

Los “corpus” poéticos individuales, impresos, existieron desproporcionadamente en los siglos de oro; es decir, que mientras entre 1588 y 1621, el lector contemporáneo tiene a mano tres tomos de rimas de Cristóbal de Mesa o treinta de Alonso de Ledesma, o varios de fray Pedro de Encinas, Álvaro de Hinojosa, Jáuregui, López Zárate, Romero de Cepeda, Felipe Mey, Pedro de Padilla, etc., etc. (Lope aparte, aparte...), no puede conseguir, en cambio, ningún volumen estampado de Góngora, Argensola, Quevedo, Rioja, Arguijo o Cervantes.

La compilaciones manuscritas de obras de un solo poeta son y eran muy raras, costosas de adquirir, limitadas en el uso y, por lo tanto, nada propias para la difusión masiva (p. 54).

¿Cómo se refleja esto en la obra de los Leonardo de Argensola?

Sobre el primer punto señalado, sabemos que mueren sin publicar su obra poética los dos hermanos Leonardo de Argensola. Parece ser que ambos fueron reacios a dar su obra a la imprenta, llegando, Lupercio, incluso a quemar sus escritos en Nápoles⁹; aunque, como señaló Blecua, Martín Miguel Navarro trabajó en la obra de Bartolomé, antes de la muerte del autor, para su publicación. Fuese como fuese, lo cierto es que no será hasta la muerte de ambos cuando se puedan adquirir en volumen impreso la poesía conjunta de los aragoneses¹⁰. En vida de los hermanos, se vieron impresas varias de sus poesías, pero fundamentalmente insertas en los preliminares de las ediciones de otros autores: *ca.* 30 poemas de Lupercio y 11 de Bartolomé¹¹.

Sobre el segundo aspecto, también vemos como incluye Moñino sus nombres junto a los de Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Góngora, al considerarlos excepciones del período correspondiente a los siglos XVI y XVII, por contar con un número considerable de copias manuscritas en volumen que recogen la obra de estos autores con cierta unidad¹².

El hecho de no haber visto ninguno de los dos autores su obra impresa puede explicar, en parte, el amplio número de copias manuscritas unitarias de los Argensola, sin olvidar la opinión de Moñino al

⁹ JOSÉ MANUEL BLECUA, “La edición de las obras poéticas”, en su ed. de Lupercio y Bartolomé L. de Argensola, *Rimas*, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, CSIC, Zaragoza, 1950, t. 1, p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. xxix.

¹¹ *Ibid.*, pp. xxviii-xxix.

¹² RODRÍGUEZ-MOÑINO, *op. cit.*, pp. 32-34.

respecto, que consideró que “tal vez los elevados círculos sociales en que siempre se movieron Lupercio y Bartolomé, la necesidad de obsequiar a favorecedores y mecenas, les llevase a hacer copiar muchas veces sus colecciones”¹³.

Recordemos que Blecua, único editor crítico de la poesía de Lupercio y Bartolomé hasta ahora, recopiló 35 volúmenes manuscritos, muchos de ellos coleccionan amplios conjuntos poéticos de los hermanos, más de 20 manuscritos recogen, ya sea de uno, de otro o de ambos autores, una cifra superior a los 20 poemas, casi todos ellos con letra de mano del siglo XVII y varios fechados con anterioridad a la impresión de las *Rimas*, año de 1634, incluyendo algún autógrafo. Sin lugar a dudas, éste es un hecho excepcional en el conjunto de la poesía áurea, por lo que todo ello convierte este *corpus* en uno de los más preciados del período, al menos si lo comparamos con los de otros autores de primera fila como Quevedo y muy conocido éste a su vez por Blecua, quien fue muy consciente de la rareza que suponen los manuscritos de los poetas aragoneses:

No deja de ofrecer cierta curiosidad el hecho de que los mejores manuscritos que han transmitido obras poéticas del Barroco sean los de los admiradores de Góngora y los de los Argensolas. Son manuscritos mucho más rigurosos que los de los restantes poetas, como si la atención de los lectores se hubiera polarizado en dos tendencias: la gongorina y la neoclásica, representada por los aragoneses. Abundan, claro, y yo soy el que menos lo puede olvidar, las copias de los poemas de un Quevedo, pero ninguna se aproxima en rigor siquiera a las de Góngora o a las de Lupercio y Bartolomé Leonardo...¹⁴.

A pesar de ser un número considerable el de copias manejadas por Blecua para la edición de la poesía de los hermanos aragoneses, Moñino, en la conferencia citada, consideró insuficiente la lista de 35 manuscritos:

Aunque es mucho más completa que la que trabajó R. Foulché-Delbosc en *Pour une édition des Argensolas*, artículo en la *Revue Hispanique*, tomo XLVIII (1920), que sólo se ocupa de tres importantes manuscritos, no puede decirse que esté al día: hay bastante que añadir¹⁵.

¹³ *Ibid.*, pp. 33-34.

¹⁴ JOSÉ MANUEL BLECUA, “¿Más poemas de Bartolomé Leonardo de Argensola?”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), p. 293.

¹⁵ RODRÍGUEZ-MOÑINO, *op. cit.*, p. 33.

Esta afirmación del crítico-bibliógrafo, posiblemente se sustentaba por conocer en profundidad la colección de The Hispanic Society of America, cuyo catálogo de manuscritos poéticos castellanos, redactado por él y por su mujer, María Brey Mariño, se publicaría entre los años 1965 y 1966¹⁶, pero elaborado entre diciembre de 1962 y septiembre de 1963, en la ciudad de Nueva York¹⁷ —no olvidemos que las palabras citadas en líneas anteriores fueron leídas en agosto de 1963 y que la edición de José Manuel Blecua salió de imprenta en los años 1950-1951.

Según consta en el catálogo confeccionado por Moñino y Brey, The Hispanic posee un total de dieciséis manuscritos con poemas de ambos autores, unos figuran con atribución y otros han sido copiados como poemas anónimos, aunque se les han prohijado en algunos otros manuscritos o impresos a los aragoneses¹⁸, tres de ellos aportan un conjunto grande de poemas de los hermanos Argensola copiado en el siglo XVII, y con posibilidades, uno de ellos, de contener autógrafos de Lupericio Leonardo (ms. CLXIX), según anotan los catalogadores en su descripción. En esos dieciséis manuscritos de The Hispanic, hallamos 85 copias nuevas para los poemas de Bartolomé y otras 62 para los de Lupericio.

Nos interesa ahora rescatar del catálogo de Rodríguez-Moñino y Brey Mariño uno de los manuscritos mencionados, en concreto el que se identifica con el número CLXIX¹⁹. Éste es el volumen que a Moñino y

¹⁶ ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO y MARÍA BREY MARIÑO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, The Hispanic Society of America, New York, 1965-1966, 3 vols.

¹⁷ Los autores del *Catálogo*, indican en la “Advertencia preliminar”, las circunstancias en las que se produce su elaboración, con las palabras siguientes: “Las descripciones que van a continuación han sido redactadas por nosotros durante una estancia de menos de un año en Nueva York (diciembre de 1962 a mediados de septiembre de 1963). Invitados por The Hispanic Society of America para estudiar algunos manuscritos poéticos de los siglos de oro, con destino a nuestras futuras publicaciones, decidimos hacer el catálogo de lo existente al comprobar la extraordinaria riqueza bibliográfica de la Sociedad”, *ibid.*, p. vii.

¹⁸ Los dieciséis manuscritos con poesía de Bartolomé o Lupericio Leonardo de Argensola son los que llevan las signaturas XIII, XIV, XVII, XX, XXIII, XXV, XXVI, XXXVIII, XXIX, XXX, LXII, LXIII, LXXXII, XCIII, CXLV, CLXIX.

¹⁹ La descripción se puede leer en el *Catálogo* citado anteriormente, t. 2, pp. 269-272.

a Brey les parece “en su mayor parte” autógrafo, con letras correspondientes a finales del siglo XVI y principios del XVII. Siempre según la descripción que nos facilita el *Catálogo*, observamos, por un lado, que la foliación de sus hojas comienza en el número 184 y finaliza en el 356, con errores en la numeración. Además de los 183 folios iniciales, le faltan al volumen desde el folio 345 al 348. Por otro lado, vemos que al folio 184 le preceden 8 hojas en las que se han copiado 12 composiciones de Lupercio Leonardo.

Para su identificación, lleva este volumen escrito en el lomo de la encuadernación en pergamino el nombre del autor: *Lupercio Leonardo*, y en el folio 184 se transcribe el siguiente título: *Obras de Lupercio Leonardo de Argensola*. Señalar, que como otros muchos manuscritos pertenecientes a The Hispanic Society, procede de la que fue biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros.

En este volumen, a pesar de que el lomo y el folio 184 adjudican todos los textos al mayor de los Argensola, se entremezclan las poesías de ambos hermanos sin hacer mención en ningún momento al Rector de Villahermosa. Así pues, hallamos, como señalaron los catalogadores, confusión en las autorías y, seguimos para establecer la división entre los poemas del uno y del otro hermano la edición de Blecua, de igual manera que Moñino y Brey hicieron a la hora de elaborar los índices que acompañan a las descripciones de los manuscritos. Los poemas de ambos se distribuyen de forma bastante pareja: de los 111 poemas copiados, ca. 53 pertenecen al mayor de los hermanos y el resto al menor, a estas 111 composiciones se suma la tragedia de Lupercio titulada *Isabela*.

Pero hay alguna curiosidad más que podemos destacar de los manuscritos de esta biblioteca americana referente a la obra de los aragoneses.

El primer volumen de los tres que componen una colección de *Poesías de diferentes poetas castellanos ynéditas o poco conocidas* (ms. XCIII²⁰) se abre con una canción prohijada a Lupercio Leonardo de Argensola, cuyo comienzo es “Rayaba el sol al levantar el día”, que no ha sido incluida en la edición de Blecua. Según reza en la descripción catalográfica, se trata de un *corpus* poético reunido en el primer tercio del siglo XIX, con un total de 1.192 poesías, entre anónimas y de autor conocido, y se indica en la descripción “muchas de ellas inéditas”.

La razón de hacer sobresalir este poema recogido en una copia tan tardía, se justifica por haberlo encontrado en otro manuscrito, también

²⁰ Descripción en las pp. 494-558, del *Catálogo* citado, t. 1.

desconocido para Blecua, de la Biblioteca Nacional de España (BNE): ms. 3708²¹. Éste es un volumen facticio que recopila textos muy diversos: versiones de Marcial y de otros clásicos, poesía de autores andaluces, de Quevedo y otros papeles varios. Las épocas de copia oscilan entre el siglo XVII y el siglo XIX, lo que otorga mayor heterogeneidad a la colección, que fue formada por Juan de Dios Gil de Lara, probablemente entorno al año 1833, fecha que figura en alguna de las anotaciones realizadas por él a los textos de los f. 29v, 35v y 78v.

La canción atribuida a Lupercio (“Rayaba el sol al levantar el día”) se inserta en un cuadernillo formado por seis hojas de mano única del siglo XVII, foliación actual 161-166, con, al menos, otras dos numeraciones anteriores²². Esto nos hace pensar que formó parte de uno o dos conjuntos de papeles, previos éstos a la formación del volumen conservado hoy. Junto a la canción atribuida al aragonés se copian varios poemas anónimos y uno atribuido a Barahona de Soto.

Pero no son estos manuscritos de The Hispanic Society los únicos que aumentan la lista inicial de 35 que nos ofreció Blecua en su edición. Podríamos entre ellos destacar otros dados a conocer por diversos investigadores, como el cartapacio facticio copiado en el siglo XVII conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana, del que dio noticia Gotor en el año 1984 y que ofrece la novedad de cuatro epístolas inéditas de Bartolomé Leonardo de Argensola²³. El mismo José Manuel Blecua, en el año 1980, publicará un artículo mediante el cual nos informa de un nuevo manuscrito copiado en 1630 (anterior a la publicación de las poesías de los aragoneses), con 185 poemas trasladados por Julián Arias de Rueda “para sí”, según consta en el índice del tomo, manuscrito éste

²¹ Descrito en *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Arco/Libros, Madrid, 1998, t. 1, pp. 538-555.

²² Estos folios, actualmente con los números 161-166, han tenido otras foliaciones a tinta y de época, unas sobreescritas en otras, impidiendo una clara lectura, aunque se entreven algunas de esas numeraciones anteriores, el f. 161 fue f. 19, el f. 162 antes f. 18, al 163 le correspondieron los números 12 y 14, al f. 164 el 13 y el 15, al f. 165 el 14 y el 16 y, por último, al f. 166 el 15 y el 17.

²³ De este manuscrito informó JOSÉ LUIS GOTOR en su ed. de Bartolomé Leonardo de Argensola, *Fortuna y Providencia. Cuatro epístolas inéditas*, Humanitas, Barcelona, 1984.

procedente de la colección del Duque de Medinaceli, adquirido por don Bartolomé March para su biblioteca particular²⁴.

A todo lo ya dicho, es posible sumar nuevas copias manuscritas de los hermanos Leonardo de Argensola, la lista no es breve, sobre todo si incluimos en ella cartas y obras en prosa. En una primera cala realizada a través de los catálogos existentes de la Biblioteca Nacional de Madrid, se han podido hallar más de 40 volúmenes²⁵, más otros 4 en la de la Real Academia de la Historia, que probablemente no son más que una muestra de lo que esta última posee, pero la localización de ellos es compleja a causa de la falta de un catálogo que permita realizar búsquedas ordenadas sobre su fondo. De los pertenecientes a la Nacional, unos 30 recogen poesía, y de los 4 de la Real Academia de la Historia son dos los que copian algún poema de estos autores.

Como bien puede suponerse, la importancia de todos estos manuscritos es muy variable, por ejemplo, de los manuscritos de la Biblioteca Nacional, carecen de interés algunas copias realizadas en el siglo XIX de las traducciones de Horacio, entre las que se encuentran algunas de Lupercio y Bartolomé. Sin embargo, otros deben ser muy tenidos en

²⁴ Trabajo ya citado. No son éstos los únicos trabajos que han dado noticia de nuevas copias manuscritas después de la edición de las *Rimas* de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola realizada por José Manuel Bleuca, pueden leerse, entre otros, el de EMMA SCOLES, "Notizia di un manoscritto con venti sonetti de L. L. Argensola", *Studi di Letteratura Spagnola* (1967), pp. 263-270; el de ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO, "Las «Poesías de autores andaluces» (manuscrito del siglo XVII)", *Filología*, 13 (1968-69), pp. 305-328, o el de FELICIANO DELGADO, "Un nuevo manuscrito de Bartolomé Leonardo de Argensola", *Archivo de Filología Aragonesa*, 24/25 (1973), pp. 275-283.

²⁵ Para la localización de los manuscritos se han empleado los siguientes catálogos: BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos formado con los apuntamientos de don...*, coord. y aum. por Zarco del Valle y José Sancho Rayón, Gredos, Madrid, 1968, 4 vols. (mss. de la BNE: 1712, 1763, 1766, 8389 y 12985); PEDRO ROCA, *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos existentes hoy en la Biblioteca Nacional*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904 (mss. 17717, 17526 y 18094); *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Arco/Libros, Madrid, 1998-2003, 6 vols. (mss. 861, 2244, 2856, 3214, 3657, 3674, 3700, 3708, 3715, 3716, 3745, 3768, 3811, 3892, 3893, 3909, 3913, 3914, 3920, 4075, 4130, 5972, 6043, 6685, 8389, 8512, 8754, 8755, 10159 y 10924) *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1953-2002, 15 vols. (a los mss. que se recogen en la anterior referencia hay que añadir los que llevan signatura 8512, 9374, 9855, 10383-10384 y 10710).

cuenta por poseer las características descritas anteriormente: copiados en el siglo XVII, con abundante poesía de ambos autores coleccionada con cierta unidad, copias cuidadas, etc., que pueden ofrecer lecturas de interés.

Este puede ser el caso del ms. 3214 de la BNE. Estamos ante un volumen encuadernado en pergamino que no presenta inscripción en el lomo, ni hoja de portada, por lo que no hay elementos formales en los que figure el título o autor del manuscrito, excepto una nota de mano moderna que hallamos al final del ejemplar y que dice: "Original de Argensola". Es una copia cuidada realizada por una sola mano del siglo XVII, salvo algunas correcciones que parecen de letra distinta. Muchos de los folios han sido rubricados en la parte inferior.

En los 140 folios que constituyen el volumen se copian 106 composiciones. De éstas, 102 pertenecen a Lupercio Leonardo, una a su hermano Bartolomé²⁶ (no se hace mención de autoría en 100 de estas poesías), otra al Duque de Osuna²⁷ y dos a Fernando de Soria Galvarro²⁸ (ahora sí que se hace referencia expresa a los autores, son tres sonetos que se dirigen a Lupercio).

Dos de los sonetos copiados de Lupercio han sido tachados por aparecer en el manuscrito duplicados, por tanto, tenemos un total de 100 composiciones de este autor, todas ellas recogidas en la edición de Blecua como auténticas.

Como ya dije, estos manuscritos no fueron tenidos en cuenta, por no conocerlos Blecua, para la edición de la obra poética de los hermanos Argensola. Algunos de ellos, como los mencionados a lo largo de las líneas precedentes, presentan particularidades de interés: volúmenes unitarios con testimonios desconocidos copiados a finales del siglo XVI o en el XVII, nuevas atribuciones, etc. y vienen a confirmar las palabras leídas por Moñino en Nueva York, cuando incluía a los Argensola entre las excepciones de la transmisión manuscrita de la poesía de los Siglos de Oro.

El profesor José Manuel Blecua abrió el camino para adentrarnos en este universo de la poesía áurea con magníficas ediciones de las obras de algunos de nuestros clásicos, caso de los autores que nos ocupan, lo que nos ha permitido leer textos depurados acompañados de sus variantes.

²⁶ Se trata del soneto que comienza "Debajo de un alta halla Melibeo".

²⁷ Soneto: "¡Oh tú, cualquiera que el sagrado templo".

²⁸ Sonetos: "Hoy es Lupercio el señalado día", y "Ardí, Lupercio, en fuego claro y lento".

Pero más de 50 años después de la publicación de la obra de los hermanos aragoneses (1950 Lupericio, 1951 Bartolomé) y a la luz de nuevos documentos, podría hacerse una revisión de la obra de estos dos poetas, que ya en su tiempo merecieron la atención de un conjunto considerable de lectores a tenor de las numerosas copias manuscritas que se realizaron en la época, y que parecen estar algo olvidados por la crítica moderna.

ISABEL PÉREZ CUENCA

Universidad San Pablo-CEU

AUSTIN Y GRACIÁN: UNA PERSPECTIVA ILOCUCIONARIA DE LA *AGUDEZA*

Lo que ayer fue un pasmo hoy viene a ser desprecio; no porque haya perdido de su perfección, sino de nuestra estimación; no porque se haya mudado, antes porque no, y porque se nos haze de nuevo. Redimen esta civilidad del gusto los sabios con hazer reflexiones nuevas sobre las perfecciones antiguas, renovando el gusto con la admiración

B. Gracián

Se ha estudiado el *concepto* de Gracián desde diversas posiciones, y, sin duda, todavía queda mucho por experimentar. Ha sido observado desde el punto de vista lógico-filosófico¹, retórico², comparativo³, etc. Por mi parte, en esta comunicación ofrezco tan solo un matiz, que resulta de la singular unión de dos genios, de dos épocas.

Entre Austin y Gracián se hallan coincidencias que disuelven el tiempo. Ambos se ocuparon en la enseñanza de la filosofía moral; ambos disfrutaban de exponer su pensamiento en reuniones privadas, sublimando el poder didáctico de la conversación; pero, ante todo, los dos se detuvieron a contemplar ciertos actos que se realizaban con los signos o al ser emitidas determinadas expresiones. Tanto la enseñanza de Austin como la doctrina de Gracián constituyen un reparo sobre algo común y cotidiano, a saber, el quehacer convencional de los signos. El filósofo inglés aspira a identificar nítidamente la fuerza realizativa del lenguaje y sus formas de actualización; mientras que el escritor aragonés se empeña en desvelar la “esencia” y “accidentes” de un acto que se encuentra enrollado en acciones, pinturas y, por su puesto, en la palabra y la literatura.

¹ Cf. EMILIO HIDALGO-SERNA, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, trad. Manuel Canet, Anthropos, Barcelona, 1993.

² Cf. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, *Algo propio, algo distinto de sí. Ensayos sobre Dante, Gracián y la astucia del lenguaje*, Anthropos, Barcelona, 2001.

³ Cf. MERCEDES BLANCO, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1992.

Lo que aquí comparto con ustedes es una reflexión acerca de la probabilidad que tienen las expresiones “conceptistas” de ser interpretadas de una manera distinta a la enunciación, a la moción estética o, inclusive, distinta a la función poética del lenguaje, según la define Jakobson⁴. En otras palabras, presento una perspectiva ilocucionaria de la *Agudeza y arte de ingenio*⁵.

Austin implanta el término “*performative*” o ‘realizativo’, dentro de un ciclo de conferencias dictadas en la Universidad de Harvard, que fueron compiladas bajo el título—de acuerdo con la edición castellana—: *Cómo hacer cosas con palabras*. Con dicha voz —“*performative*”— da nombre a las expresiones que implican una acción, una “realización” de algo, de suerte que:

Cuando, con la mano sobre los Evangelios y en presencia del funcionario apropiado, digo “¡Sí, juro!”, no estoy informando acerca de un juramento; lo estoy prestando⁶.

Es cierto que la poesía o el discurso oratorio o los cuentos, chistes y fábulas —géneros todos con los que Gracián ejemplifica la agudeza— no pueden interpretarse, por ellos mismos, como un “uso del lenguaje” en el sentido de “acto ilocucionario”; esto es, como una expresión que, en ciertas circunstancias, importa el hecho de hacer algo; por ejemplo, el hecho de comprometerse, advertir, protestar o rendir un informe⁷. Cuando aquellas expresiones acarrear consecuencias en el auditorio o el receptor, de suerte que lo hagan conmoverse, sorprenderse, reír o persuadirse, tales efectos por ningún motivo se consideran como realizados *al* pronunciarse el discurso o decir el chiste, etcétera. Pueden ser consecuencia de la palabra, y en todo caso se concebirían como actos “*perlocucionarios*”; es decir, efectos

⁴ Para Jakobson la función poética consiste en “la tendencia hacia el mensaje como tal”, esto es, cuando los signos se refieren a sí mismos (en HELENA BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2000, p. 225).

⁵ En adelante citaré como *AA* la *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 1987; y como *AITA* el *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, ed. Emilio Blanco, Cátedra, Madrid, 1998. Anotaré, luego de la abreviatura, el tomo, “discurso” y páginas, en este orden. Dado que *AITA* está editada en un solo volumen, se exceptúa la indicación del tomo.

⁶ J. L. AUSTIN, *Cómo hacer cosas con palabras*, trans. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Robossi, Paidós, Barcelona, 1998, p. 47.

⁷ Cf. *ibid.*, pp. 147-149.

o actos producidos *por* la locución⁸. Lo que hace que una expresión sea tenida por “realizativo” –“*performative*”– es, justamente, que *al* decir algo estemos haciendo algo, y no enunciando alguna cosa; además –observa Austin–:

Debemos advertir que el acto ilocucionario es un acto convencional; un acto hecho de conformidad con una convención⁹.

En ese sentido, el “realizativo” es tal, y produce tales consecuencias, debido a la existencia de un acuerdo, antes que a una reacción natural¹⁰.

La tarea que Gracián emprende, en las dos versiones de su tratado (1642 y 1648), es la de mostrar el *concepto* con sus variedades de agudeza, a la vez que educar y erigir un arte sobre ese acto. En ambas versiones se inscribe este subtítulo: *En que se explican todos los modos, y diferencias de Conceptos*¹¹. Por ende, cabe sostener que nuestro jesuita no teoriza sobre los géneros discursivos y literarios; que no enseña a hacer discursos oratorios o históricos, ni poemas o cuentos o chistes, etc., y menos a pintar o a dibujar un jeroglífico. De la misma manera en que no expone técnicas para pintar, tampoco para escribir un soneto o una alegoría. Gracián, antes que enseñar a hacer esa clase de composiciones, instruye sobre el *concepto* y la agudeza. Sobre esto versa su técnica, cuyo objeto es diverso del de las preceptivas retóricas y poéticas¹². De ahí que aquello que atañe a los géneros ejemplares no implica que afecte al *concepto*. Éste, como se sabe, es “un acto del

⁸ Cf. *ibid.*, pp. 154-161.

⁹ *Ibid.*, p. 149. Para dar un sentido claro al presupuesto convencional del “realizativo”, cito algunas condiciones enumeradas por el filósofo inglés: “A. 1) Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias...” (p. 56).

¹⁰ Un acto *perlocucionario*, a la inversa, implica consecuencias no convencionales, sobre las que falta un acuerdo de que tales consecuencias se generen. Sería absurdo pensar en la existencia de reglas que prescribieran y dieran por realizada mi persuasión ante ciertos discursos o mi risa ante ciertos chistes. Estos efectos podrían ser descritos como una reacción “natural”; pero nunca convencional, como los que produce un juicio (en sentido jurídico).

¹¹ *AA*, p. 37; y *AITA*, p. 126.

¹² He aquí una razón por la que sería inexacto, incluso falaz, afirmar que la *Agudeza* es una retórica o una poética. En esa obra hay una filosofía del lenguaje y una *poiesis* del sentido, en efecto; pero los procedimientos se ubican en la acción correlativa del *concepto*, y no en los géneros discursivos *per se*, ni siquiera en la argumentación.

entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”¹³. Las reglas, efectos y “convenciones” que lo regulan conllevan, entonces, una especial forma de interpretación.

El *concepto* está condicionado por las circunstancias especiales de la ocasión en que se asienta la expresión emitida¹⁴. Pero estas condiciones no son naturales, sino convencionales, puesto que provienen de un acuerdo, de una convención, tales como el nombre, la escritura, la acentuación, el valor y sentido de las tradiciones y de los hechos, las reglas de conducta, etc., y todo lo que representa el “sujeto” y sus “adjuntos”, de donde echa mano el conceptista para formar las “correspondencias”¹⁵. De esta suerte, las circunstancias especiales, a pesar de constituir un hecho, no son ajenas a la convención y al lenguaje.

Austin, por su lado, explica que al introducir la terminología de la ilocución, traza una alusión a las “convenciones de la fuerza ilocucionaria” —el poder de hacer al decir— que descansan, precisamente, sobre las circunstancias especiales. Cito a la letra:

Lo que introducimos mediante el uso de la terminología de la ilocución... es... una referencia a las convenciones de la fuerza ilocucionaria en cuanto gravitan sobre las circunstancias especiales de la ocasión en que la expresión es emitida¹⁶.

Dichas “convenciones de la fuerza ilocucionaria” son las que hacen interpretar que una expresión es un realizativo. Decir “el enemigo se acerca” en cierta circunstancia puede ser advertencia. Así, pues, las reglas del *concepto* también forman “convenciones de la fuerza ilocucionaria”, porque antes de regular el sentido de las expresiones, encaminan a interpretar si una expresión dada y en determinadas circunstancias es o no “un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se

¹³ AA, 1, 2, p. 55.

¹⁴ Escribe el jesuita: “Especialmente se ha de atender a la ocasión y a sus circunstancias, de la materia, del lugar, de los oyentes...” (AA, 2, 38, p. 94).

¹⁵ Al abordar la primera especie de *conceptos* en la *Agudeza*, Gracián expone la regla general que debe seguir el conceptista: “Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera..., de quien reparte el discurso, líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es, a los adjuntos..., como son las causas, sus efectos, atributos... y cualquier otro término correspondiente; valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros, entre sí” (AA, 1, 4, p. 64).

¹⁶ J. L. AUSTIN, *op. cit.*, p. 160.

halla entre los objetos”. Anoto un ejemplo de la *Agudeza*, consistente en una alusión sola:

Alabándole a Nerón el plato de los hongos, muy validos entonces en Roma, dijo él en confirmación: “Al fin son comida de dioses”; aludió al hongo envenenado con que mataron al emperador Claudio, su antecesor, y después le repusieron entre los dioses, según sus ciegos y vanos ritos. No tiene este pensamiento otra agudeza más que la alusión a la historia¹⁷.

La expresión “[los hongos] son comida de dioses”, emitida en la circunstancia adecuada y por la persona justa puede ser más que una simple enunciación; de hecho, es la *realización* de un *concepto*. No es gratuito el modo con que Gracián constantemente se refiere a ese acto: “hacer concepto”. Mediante esta forma denota una auténtica ejecución, con palabras u otros signos, justamente de la agudeza.

Austin desmonopoliza el uso común de la terminología de los actos que hacen referencia a las acciones físicas no convencionales¹⁸. El término “acto” adquiere una aplicación más extensa, que comprende tanto aquellas acciones físicas que tienen un sentido convencional como los actos intangibles (mas igualmente convencionales), que se realizan al emitir determinados signos. Así, al levantar la mano se ejerce el voto en una asamblea, y al decir “te prometo que mañana vendré” se está constituyendo un compromiso. El *concepto*, a la par que el ejercicio del voto o la constitución del compromiso, no es el acto físico o la palabra; pero no cabe duda de que se realiza al efectuarse el acto físico o al emitirse la expresión. Completo esta paridad con un fascinante ejemplo de la *Agudeza*, de ingeniosas acciones:

Discurrió a lo griego el tebano Ismenías, en la embajada al persiano. Era inviolable ley entre los persas, el hincar la rodilla en llegando a la real presencia; era infamia entre los griegos hacer tal. Astuto él, para desmentir encontradas obligaciones, dejó caer al entrar un anillo, e inclinóse para recogerle, equivocando desta suerte la cortesía con la contingencia¹⁹.

¹⁷ AA, 2, 49, p. 158.

¹⁸ Cf. J. L. AUSTIN, *op. cit.*, pp. 155-157.

¹⁹ AA, 2, 45, p. 136.

El *concepto* aprehendido por la definición graciana —e inferido por los ejemplos— aparece pleno de intención. Si el jesuita lo define como “un acto del entendimiento, que *expone* la correspondencia que se halla entre los objetos”, es porque desea enunciar la acción volitiva de “sacar jugo”, de “sacar provecho” de la presencia de dicha correspondencia. Esto es lo que hace Nerón al pronunciar “Al fin son [los hongos] comida de dioses”, e Ismenías al tirar el anillo e inclinarse para recogerlo ante la embajada al rey de Persia. En forma concreta, “sacar provecho” de la correspondencia equivale a, por un lado, equivocarse el sentido del “sujeto”, y, por otro, a significar ocasionalmente al “sujeto” mismo²⁰. Ambas son acciones transitivas de sentido; es decir —aunque la primera se perfecciona con la actualización de varios significados—, las dos afectan la normal aprehensión —mejor dicho—, el texto y contexto normal del “sujeto”.

Pero no debe confundirse la acción conceptuosa de significar con el acto de enunciar. La enunciación se describe como un uso locucionario del lenguaje, y, por ende, la expresión que se emite con este ánimo de uso, puede interpretarse como falsa o verdadera. Distintamente, en la expresión realizativa no caben esas interpretaciones, sino, de otra manera, se juzga por cuanto si ha sido afortunada o no la frase emitida o la acción efectuada; esto es, si se ha realizado o no algo, según las “convenciones de la fuerza ilocucionaria”. En este orden, se puede juzgar si Ismenías ha logrado equivocarse o no el sentido de la acción con su estratagema, mas no si ésta es verdadera o falsa; y, del mismo modo, si Nerón ha logrado significar a la ocasión con la expresión emitida, pero no su veracidad. En caso afirmativo, si realmente han aprovechado la presencia de la correspondencia, ya equivocando o ya significando, sus actos son afortunados.

Para pasar a otra cuestión, subrayo que el *concepto* es el acto que se realiza o la realización —*performance*—, equivalente a advertir o protestar, etc., al desarrollarse un acto físico o emitirse una expresión realizativa —*performative*—²¹. Sin ir más lejos, el lenguaje de un poema, de un discurso sacro o histórico, de una conversación, puede describirse en el sentido del acto ilocucionario, si ese lenguaje comporta la realización de un *concepto*.

²⁰ Los realizativos del *concepto* suponen una referencia, un “sujeto”, el cual es precisamente aquello que sufre la afectación en forma convencional, y que equivale a la referencia del realizativo, por ejemplo, “bautizo *este barco* con el nombre de Berta”. El indicador de la deixis que construye el contexto debe considerarse a la hora de interpretar el realizativo para su perfección.

²¹ No descarto las pinturas y dibujos como realizativos del *concepto* al no haber ejemplificado con ellos. Los incluyo en la medida que se usan para sacar provecho de la correspondencia que se halla entre los objetos.

La terminología apropiada para referirse a aquel particular acto ilocucionario, sería la de “expresión realizativa del *concepto*” –con base en la necesidad de analizar literatura–. Sin embargo, me parece más apropiado simplificarla, empleando un solo término que tenga la marca de la intención del realizativo específico. Así, llamaré a aquel uso ilocucionario del lenguaje en particular, sencillamente, y por metonimia, “*concepto*”.

No obstante parezca poco serio esta vuelta al término original, con ello dejo asentada la idea de que Gracián, cuando emplea dicho vocablo, conscientemente supone que el acto del entendimiento es distinto del mero lenguaje, pero que se realiza al emitirse la expresión, por ejemplo, metafórica, entimemática o antitética. Tal conciencia se deja ver en afirmaciones como: “Los Retóricos reduzen esta Agudeza [por contradicción de proposiciones] a su Antítesi, pero ella es sutileza que passa los límites de figura Retórica, porque es concepto de los más sutiles, y que no para en sola la contraposición y ornato de palabras”²². Esto significa que la antítesis no es *concepto*²³, sino cuando al emitirse esa figura se saca provecho de la casual correspondencia –contradicción– que se ha encontrado entre dos proposiciones; de ahí se entiende el porqué la antítesis rebasa los límites de la tropología. También en la siguiente cita se refleja la conciencia referida; aunque esta vez, Gracián habla de la agudeza compuesta por metáforas:

La semejanza o metáfora..., por lo sublime a veces del término a quien se transfiere o asemeja el sujeto, suele ser la ordinaria oficina de los discursos, y aunque tan común, se hallan en ella compuestos extraordinarios, por lo prodigioso de la correspondencia y careo²⁴.

Otra forma de evidenciarse aquel conocimiento del jesuita reside en el hecho de que él mismo propone manifestaciones distintas al lenguaje, con las que se “hace concepto”.

En cuanto a la interpretación en sentido ilocucionario o locucionario de los *conceptos*, pareciera que vacila nuestro escritor, incluso que llegara a cuestionar su propia conciencia. Pareciera que no cuaja del todo la forma en que debe juzgar los actos que se le ponen límpidamente a la vista, y para los que, sin embargo, carece de una teoría adecuada. Así concibe el valor de la agudeza *paradoxa*: “Piden estos discursos gran fundamento para

²² *AITA*, 38, p. 349.

²³ En el sentido de expresión realizativa del acto.

²⁴ *AA*, 2, 53, p. 179.

no dar al traste de falacias: menos inconveniente ser un Concepto falso que falso”²⁵. El escollo de Gracián —por demás comprensible— consiste en no tener muy claro que una expresión puede ser valorada de una manera diferente a la enunciación, si tal expresión es emitida conforme a ciertas circunstancias especiales. Esto es, no le queda muy claro si hay otros modos fuera de la verdad o mentira para calificar el lenguaje. Sobre todo su fluctuación teórica se percibe al tratar con expresiones que conforman sentencias, entimemas, adagios y demás expresiones que normalmente se agrupan entre las aserciones: “Hay unas verdades plausibles y gustosas, que participan igualmente de la agudeza y de la prudencia, como aquella de Marcial a Emiliano, cuando le dice: «Si eres pobre, siempre serás pobre, porque las dádivas no se hazen sino a los ricos»”²⁶. Marcial, para hacer *concepto*, inventa el entimema basándose sobre lo plausible. Esto complica las interpretaciones del jesuita, dado que es normal que el entimema se valore, si no como verdad, por lo menos como probabilidad. Pero en idéntica forma que un dicho o adagio folklórico emitido en determinada circunstancia es *concepto*, y, por ende, un acto afortunado; un entimema, una verdad inventada, si se emite conforme a las reglas que hacen describir la expresión en el sentido del *concepto*, constituirán este acto. Su interpretación, entonces, tenderá a valorar su suerte. En efecto, nuestro jesuita, al dilucidar acerca de la aplicación de la erudición en dichos, adagios y sentencias, lo confirma: “Es de notar, que unas veces discurre el ingenio por invención; otras, por elección, así que no siempre se inventa”²⁷; incluso: “Hay también aplicación de la aplicación; esto es, el hecho que estaba aplicado en común se puede singularizar a una ocasión especial”²⁸.

Gracián tiene dentro del campo de su visión diversas y distantes expresiones que, bien miradas, todas confluyen en un mismo punto de apreciación: se logró o no se logró, es afortunado o no el *concepto*. Si no, ¿de qué manera se interpretarían las ingeniosas transposiciones? Escribe nuestro jesuita en 1648: “Consiste su artificio en transformar el objeto y convertirlo en lo contrario de lo que parece; obra grave de la inventiva y una pronta tropelía del ingenio”²⁹.

²⁵ *AITA*, 18, p. 233.

²⁶ *AA*, 2, 28, p. 251.

²⁷ *AA*, 2, 59, p. 228.

²⁸ *Ibid.*, p. 227.

²⁹ *AA*, 1, 17, p. 179.

En el *concepto* rutila el espíritu lúdico del Barroco, y debe describirse e interpretarse, con toda justicia, como “una pronta tropelía del ingenio”, como un acto que ingeniosamente muda la apariencia de las cosas, “por más que el rígido Gracián lo censure juguete de la traça en su más sutil que provechosa *Arte de ingenio*”³⁰, según censura el otro Gracián, el de 1651.

RAÚL RAMÍREZ ORTIZ

Universidad Nacional Autónoma de México

³⁰ BALTASAR GRACIÁN, *El Criticón*, 7ª ed., ed. Santos Alonso, Cátedra, Madrid, 2000, p. 63.

EL DISCURSO MÉDICO DEL *GUZMÁN DE ALFARACHE*: EL CASO DE LA CÓLERA

La importancia de la medicina en la vida y obra de Mateo Alemán es aún un capítulo poco estudiado dentro de la amplia bibliografía dedicada al autor del *Guzmán de Alfarache*. Si bien se reconoce que Alemán, debido a la profesión médica de su padre y de un tío, entró, desde muy joven, en contacto con la forma de vida de un médico, su lenguaje y su papel en la sociedad¹, es prácticamente un clamor generalizado que el gran sevillano estudió medicina forzado por su padre y que a la muerte de éste no dudó en abandonar los estudios médicos porque éstos jamás le agradaron².

¹ “Desde niño [Alemán] debió acompañar a su padre, médico de la cárcel real, y tomar así contacto directo con las miserias humanas”, A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Los judeoconversos en la España moderna*, Mapfre, Madrid, 1992, p. 228.

² GUZMÁN ÁLVAREZ relaciona el abandono de la medicina con la frustración de no poder ayudar a su padre a mejorar de salud: “Lo que sabe de Medicina el doctor Hernando Alemán es insuficiente para sí mismo; lo que aprendió Mateo aun lo es más. El doctor se agota; la carrera de su vida llega al fin... [Alemán] regresa a continuar unos estudios que quizá no le atraigan; acaba de ver; además, la impotencia de los mismos en el caso que más le interesaba” (*Mateo Alemán*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1953, p. 38). DONALD MCGRADY: “Having arrived at this point in his studies, Alemán suddenly decided, for unknown reasons, not to pursue a medical career. It is possible that he had studied medicine only to please his father” (*Mateo Alemán*, Twayne, New York, 1968, p. 15). EDMOND CROS: “...las circunstancias [del abandono de los estudios] nos hacen sospechar que sólo por obediencia filial emprendió los estudios de medicina” (*Mateo Alemán: Introducción a su vida y a su obra*, Anaya, Barcelona, 1971, p. 18). Para MAURICIO MOLHO, la medicina es una llaga que le recuerda a Alemán su exclusión social: “Más tarde, Mateo empezará los estudios de Medicina, que nunca terminará. Además, la Medicina no le gusta, quizá porque ésta quedaba abierta a los cristianos nuevos de su especie” (*Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Barcelona, 1972, p. 60). JOSÉ MARÍA MICÓ: “La nada boyante situación de la familia tras la muerte de don Hernando y una vocación médica no demasiado asentada en Mateo fueron, sin duda, las causas del abandono” (“Introducción” a su edición del *Guzmán de Alfarache*, Cátedra, Madrid, 1992, t. 1, pp. 16-17). Existen más críticos que se conforman con señalar que Alemán dejó la medicina por razones poco claras, pero no se interesan por indagar este asunto más a fondo. BENITO BRANCAFORTE escribe: “Sin que se sepa por qué, abandonó sus estudios de medicina tras completar el cuarto curso, y en 1568 volvió a Sevilla para vivir con su madre” (“Introducción” a su edición del *Guzmán de Alfarache*, REI, México, 1990, t. 1, p. 13). WILLIAM ARTHUR CHRISTENSEN: “...we know that

Vale la pena, sin embargo, detenerse en el episodio del abandono de la carrera médica, ya que existe la posibilidad de que Alemán se alejara de las aulas por causas ligadas a su origen converso y, no necesariamente, por su rechazo a la Medicina. Alemán no cumple todavía los 17 años cuando se gradúa de bachiller en Artes y Filosofía en la Universidad de Maese Rodrigo el 28 de junio de 1564. De inmediato se matricula en la misma Universidad para oír el primer curso de Medicina³. Aunque no se han encontrado documentos que comprueben su aseveración, Mateo Alemán afirma en su *Ortografía castellana* haber pasado por las aulas de Salamanca⁴. Si esto fue así, debió haber ocurrido en el año 1565 porque para el 24 de octubre de 1566 aparece inscrito en la facultad de Medicina de la Universidad de Alcalá⁵. Después de la muerte de su padre en marzo de 1567, Alemán termina el tercer curso y se matricula para el cuarto. Sin embargo, pocos meses antes de la obtención del título abandona los estudios en abril de 1568. A contracorriente de gran parte de la crítica, Márquez Villanueva señala como razón principal para abandonar los estudios de Medicina el impedimento de unas probanzas de linaje⁶. Por alguna razón, a decenas de conversos conocidos se les permitió graduarse en Alcalá a lo largo del siglo XVI, pero no a Mateo Alemán. Al respecto

[Alemán] not only completed the typical arts curriculum of his day, but also (like his father before him) studied medicine for four years, although (unlike his father) he left off his studies near the end of the last year for unknown reasons, and never practiced medicine professionally” (*The Renaissance psychology of “Guzmán de Alfarache”*, tesis doctoral inédita, University of Texas at Austin, 1997, p. 37).

³ Alemán acredita su matriculación ante un notario, poniendo a su condiscípulo Juan Benitez por testigo: “...que conosce al dicho bachiller matheo aleman de quatro o çinco años a esta parte e sabe quel dicho bachiller matheo de aleman a cursado en el colegio mayor de sancta maria de jesus e vniuersidad desta çibdad en la facultad de mediçina desde principio de septiembre del año pasado de mill e quinientos e sesenta e quatro años hasta agora...”, FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, “Documentos hasta ahora inéditos referentes a Mateo Alemán y a sus deudos más cercanos (1556-1607)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 20, 1933, pp. 173-174.

⁴ “Yo me acuerdo haber asistido en las escuelas de Salamanca y Alcalá de Henáres algunos años, donde cursé, y se trataban de todas las facultades que profesé...” (*Ortografía castellana*, ed. José Rojas Garcidueñas, El Colegio de México, México, p. 85; he modernizado la ortografía).

⁵ Cf. RODRÍGUEZ MARÍN, *op. cit.*, documento XII. Para su matriculación y pruebas de asistencia a cursos en los años 1567 y 1568, confiáranse los documentos VIII, XIX, XXI, XXII.

⁶ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “La identidad de Perlicaro”, *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 423-432.

apunta Márquez: “El candidato [Mateo Alemán] pretendía acreditar no ya su ‘limpieza’ (empresa inconcebible), sino un judaísmo de relativo buen ver”⁷. Esto, sin embargo, le fue imposible por razones desconocidas a Mateo Alemán que sólo se dejan intuir a partir de los múltiples conflictos que enfrentó a lo largo de su vida. Ciertos episodios de ésta muestran un Alemán de difícil trato, soberbio y, en general, con no muy buena reputación. Probablemente Alemán sabía que no le iban a permitir graduarse en Alcalá y prefirió marcharse antes de recibir esa afrenta pública y no porque detestara la medicina.

Mateo Alemán abandonó la carrera médica, pero eso no quiere decir que haya abandonado la medicina, o para decirlo más exactamente, no olvidó los conocimientos adquiridos en las Facultades de Medicina en las que se matriculó. Estos conocimientos⁸ se reflejan en múltiples aspectos de su obra cumbre, así como en otros momentos de su vida creativa. Que tenía muy presente su formación médica se desprende de algunos pasajes de su última obra publicada, los *Sucesos de d. frai García Guerra*, en los que con experto lenguaje médico describe la enfermedad del arzobispo de México⁹. Incluso se toma la libertad de advertirle al lector que los

⁷ *Ibid.*, p. 430.

⁸ CHRISTENSEN comenta la formación médica de Alemán: “But his medical education was potentially much more important in this regard, since psychology constituted an important part of a medical education in sixteenth-century Europe, which invariably included close attention to the *De anima*, as well as the psychological parts of the *Parva naturalia*. Further, when one considers the fundamental links between natural philosophy and the study of medicine, and the importance of natural philosophy in defining the battle lines in the academic debates that defined medieval and renaissance thought, one can begin to appreciate how potentially significant Alemán’s education could have been in contributing to the formation of his ideas about man and the world. The timing of Alemán’s education would seem to place him as the student of a discipline characterized by an empiricist orientation (or as one historian of sixteenth and seventeenth-century medicine has termed it, «practical materialism»), and a naturalistic approach to the Aristotelian texts, at a time when university reformers were pushing a very different intellectual agenda, and a very different reading of Aristotle” (*op. cit.*, p. 38).

⁹ F. MÁRQUEZ VILLANUEVA señala sobre el historial clínico que hace Alemán del arzobispo: “Su informe acerca del curso de la enfermedad es en todo momento de un descarnado carácter técnico, hasta el punto de poder servir hoy de base a un diagnóstico retrospectivo”; “El canto de cisne de Mateo Alemán: los ‘sucesos de Frai García Guerra’ (1613)”, *III Curso de Cultura Hispano-Judía y Sefardí (Toledo, 6-9 Septiembre, 1993)*, Asociación de Amigos del Museo Sefardí, Caja de Castilla-La Mancha, Madrid, 1994, p. 246.

médicos de García Guerra tomaron decisiones equivocadas durante una intervención quirúrgica, ya que la operación “no se hizo según era conveniente, porque no avía de ser por entre la tercera y cuarta costilla como se hizo, sino más bajo”¹⁰.

Si se considera, entonces, la formación médica de Alemán, no resulta sorprendente que nuestro autor haya recurrido a ciertas teorías contemporáneas sobre la formación de la personalidad para estructurar no pocos de sus personajes. De forma más específica, Mateo Alemán elaboró sus personajes desde la perspectiva de la filosofía moral y, sobre todo, del discurso médico¹¹, presentando así una patología de las pasiones. Para percatarse de esto es necesario vincular al gran sevillano con las figuras de Francisco Villalobos, Juan Luis Vives y la tríada de médicos-filósofos, conformada por Gómez Pereira, Francisco Sánchez y Huarte de San Juan. En el presente trabajo me limitaré a mostrar algunas afinidades del pensamiento alemaniano con el *Tratado del alma* (1538) del filósofo valenciano Vives.

La ira y la venganza son dos pasiones decisivas no sólo en el accionar de Guzmán, sino también de varios personajes. Por ejemplo, al inicio de la Segunda Parte, Guzmán juega una broma bastante pesada a uno de los convidados de su amo, el embajador. Cuando el agraviado doctor se entera que fue Guzmán quien provocó, con sus mentiras, tan desagradable momento, estalla en ira y

de tal manera se volvió contra mí, que partía con los dientes las palabras, no acertando a pronunciarlas de coraje... Y faltándole todo género de venganza, no pudiendo con otra que la sola lengua, la soltó en decirme cuantas palabras feas a ella le vinieron, de que hice poco caso... Desto se enojaba más, ver que de todo me burlaba, y fue causa que la soltase demasadamente”¹².

¹⁰ Los *Sucesos de don Frai Garcia Guerra* de Mateo Alemán fueron editados por ALICE H. BUSHEE, “The *Sucesos* of Mateo Alemán”, *Revue Hispanique*, 25 (1911), p. 392; he modernizado la ortografía.

¹¹ MARÍA EUGENIA LACARRA señala que “ambos [discursos] contribuyeron a la formación de las teorías relativas a la personalidad y a la valoración moral de las conductas”; “La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico”, en RAFAEL BELTRÁN y JOSÉ LUIS CANET (eds.), *Cinco siglos de “Celestina”: Aportaciones interpretativas*, Universita, Valencia, 1997, p. 109.

¹² Citaré el *Guzmán de Alfarache* según la ed. de José María Micó, 2 tomos, Cátedra, Madrid, 1992. En adelante en el texto con la sigla *GdA*, seguida del número de tomo y página; como en este caso: *GdA*, II, 87-88.

Vives, a su vez, escribe en su *Tratado del alma* que “hay quienes creen vengarse de una injuria con un movimiento despectivo, con un gesto feo o un ultraje” y apunta que uno de los efectos de la cólera es “el impedimento de la palabra”¹³. La descripción del doctor encaja perfectamente con las premisas del filósofo valenciano.

Si bien es cierto que probablemente en las cuatro novelas intercaladas se encuentren algunos de los personajes novelescos con las mayores enfermedades del alma, también es posible encontrar un personaje similar en un breve episodio que relata el caso de una mujer que al percatarse de la forma en que ha sido difamada por uno de sus pretendientes “Revistiósele una *ira tan infernal* y fuele creciendo tanto, que nunca pensó en otra cosa sino en cómo ponerlo en efeto. Líbrenos Dios de venganzas de mujeres agraviadas, que siempre suelen ser tales...” (*GdA*, II, 285). Su venganza consiste en casarse con él sólo para tenerlo lo suficientemente cerca para matarlo. La mujer, una noche, “aguardó a que se durmiese [el caballero que la había difamado] y, viéndolo traspuesto con la fuerza del sueño primero, lo puso en el último de la vida, porque, sacando de la manga un bien afilado cuchillo, lo degolló” (*GdA*, II, 286). Existen pocos relatos en la literatura de la época en que se presente un crimen, hecho por mujer, tan calculado y a sangre fría como éste. La mujer presenta una patología descrita por Vives: “Con la ira y el enojo vehemente se pervierte el espíritu hasta un grado tal que no se acuerda de lo que es justo ni piadoso, ni de la benevolencia ni del parentesco, pues los hubo quienes en un arrebatado de ira dieron muerte a sus esposas y a sus hijos muy queridos...” (*OC*, II, 1286).

Para no alargar innecesariamente la lista de personajes coléricos me limito a señalar sólo tres más. El mercader que es la víctima del famoso hurto en Milán, la segunda esposa de Guzmán y el cómitre de la galera¹⁴.

¹³ Citaré de la siguiente edición: JUAN LUIS VIVES, *Obras completas*, 2 tomos, primera translación castellana íntegra y directa, comentario, notas y un ensayo biobibliográfico por Lorenzo Ribera, Aguilar, Madrid, 1947-1948. En adelante en el texto con la sigla *OC*, seguida del número de tomo y página; como en este caso: *OC*, II, 1286.

¹⁴ Aguilera le relata a Guzmán los efectos que tuvo la treta en el mercader: “Dijome que su amo estaba muriéndose del enojo, loco de imaginar cómo pudo ser aquello y aun le pasó por la imaginación no ser otra cosa que obra del demonio” (*GdA*, II, 256). Esta descripción del mercader es afín a algunas de las posibles repercusiones de la ira que enumera Vives: “Cuando la ira es arrebatada, provoca el furor mental y la locura, como en Ajax y en otros origina enfermedades y muerte” (*OC*, II, 1286). No se olvide que el mercader estuvo a punto de fallecer “Porque con su mucha edad y ver una cosa tan espantosa, que

Todos ellos sucumben en algún momento dado al vasallaje de la cólera.

Los críticos han resaltado diversos aspectos en la caracterización del protagonista, sin embargo, la reacción colérica es, tal vez, el rasgo más sobresaliente de Guzmán que lo acompaña a lo largo de toda su vida. Si a veces él se entrega a un vicio y después a otro en distintas etapas de su biografía, la cólera siempre está presente. El protagonista deja entrever este rasgo definitorio de su carácter desde los primeros momentos. Después de que Guzmanillo se encuentra con un arriero al que le comunica la burla de los huevos empollados, éste se comienza a reír de forma tan descontrolada que, cuenta Guzmán, “se me encendió [el rostro] con ira en contra dél” (*GdA*, I, 175). Si bien Guzmán logra que su enojo no se desborde en un ataque físico, no deja de “con viva cólera” advertirle al arriero que no continúe riéndose (*GdA*, I, 176). Hasta aquí encaja la actitud de Guzmán perfectamente con la descrita por Vives en su apartado dedicado a la cólera: “Y con tanta mayor impaciencia nos irritamos si sonrieron burlonamente, si demostraron complacerse en nuestra desgracia” (*OC*, II, 1289). Tan lleno de cólera ve el arriero a Guzmán que le aclara rápidamente, aunque aún ahogado por la risa, que no se está riendo de él, sino de la burla que le hicieron a la ventera dos jóvenes soldados. Aquí el carácter colérico del protagonista permite observar otro de sus rasgos esenciales: el deseo de venganza que nace de la cólera. No se olvide que el mismo Vives adelantó no pocas de sus consideraciones en torno a la venganza y la crueldad en el apartado sobre la cólera. Ante las palabras del arriero, Guzmanillo comienza a imaginar una serie de atrocidades que le hayan podido acaecer a la ventera a mano de los soldados: “Sospeché si fuego del cielo consumió la casa y lo que en ella estaba, o si los mozos la hubieran quemado y a la ventera viva o, por lo menos y más barato, que colgada de los pies en una oliva le hubiesen dado mil azotes” (*GdA*, I, 178). Al enterarse de que el escarmiento de la

no acababa de sospechar qué fuese, se quedó tan robado el color como si estuviera defunto, quedando desmayado por mucho espacio. Ya creyeron ser fallecido; mas volvió en sí como embelesado, y tal, que ya me daba lástima” (*GdA*, II, 254). Por su parte, de su segunda esposa comenta Guzmán que cuando reñían, él se salía de casa “Y de aquesto se irritaba en mayor *cólera*, ver que despreciaba lo que me decía” (*GdA*, II, 399). Finalmente, el cómitre demuestra también ser un ser colérico y este rasgo caracteriológico hace que los galeotes sufran en demasía: “Y fue tanto el coraje que cobró el cómitre con el mozo del alguacil... que le mandó dar luego a él otros tantos, demás de otros que le dio de su mano con un arco de pipa. Y con aquella ira volvió luego a mandar arrizar otra vez al delincuente, a quien bastaran los azotes ya pasados” (*GdA*, II, 504).

ventera sólo consistió en un golpe en la cara y ceniza caliente sobre ésta, Guzmán, decepcionado, exclama que él tiene de qué llorar para toda su vida, “pues no fui para otro tanto y esperé venganza de mano ajena; pero yo juro a tal que, si vivo, ella me lo pague de manera que se le acuerde de los huevos y del muchacho” (*GdA*, I, 180). Este primer episodio donde sale a relucir el carácter colérico y vengativo de Guzmán da la pauta para muchos de sus actos posteriores.

Pocas páginas más adelante, Guzmán es confundido por dos cuadrilleros por un ladrón que perseguían. Sin dar aviso ni advertencia, los dos cuadrilleros comenzaron a golpear al protagonista y al arriero, de quien pensaron era el cómplice del ladrón: “Dábanme golpes, empujones, torniscones que me atormentaban... Y aunque mucho me dolía, mucho me alegraba entre mí, porque daban al compañero más al doble y recio, como a encubridor que decían era mío” (*GdA*, I, 210). Esta afirmación de Guzmanillo confirma que es una persona rencorosa, ya que desde que pensó que el arriero se burló de él no es muy de su agrado y se siente vengado por los dos cuadrilleros.

Más adelante, Guzmán es engañado y burlado por una dama en Toledo. Cuando sale finalmente de su escondite, donde se refugió porque pensó que el esposo de dicha dama regresaba a casa –se trata, por supuesto, de un plan ideado por esta mujer para engañarlo-, Guzmán se va enfurecido: “Cuando vi que amanecía, lleno de cólera, triste, desesperado y frío, abrí la puerta de la calle y, dejándola emparejada, salí fuera como un loco...” (*GdA*, I, 347). Por otra parte, después de la broma bastante pesada a la que lo somete su tío genovés, Guzmán parte de Génova no sólo herido en su amor propio, sino con un enojo considerable: “Iba la cólera en su punto, que cuando hierve, por maravilla se sienten aun las heridas mortales; después, cuanto más el hombre se reporta, tanto más reconoce su daño” (*GdA*, I, 384). Aquí comienza a cuajar el deseo de venganza de Guzmán contra sus parientes que se verá puesto en ejecución en la Segunda Parte del libro.

Es, sin embargo, en la Segunda Parte donde reina la señoría de las pasiones sobre el protagonista. Por consiguiente, los ejemplos de un Guzmán colérico y vengativo se multiplican. Después de sufrir un severo escarmiento por una mujer de Roma a quien Guzmán asedia a nombre de su amo, éste comienza a abrigar un gran enojo contra dicha mujer: “Como con el enojo y pensamientos no tomaba reposo, ni de un lado tenía sosiego ni del otro, de espaldas me cansaba y sentado no podía estar, determiné levantarme” (*GdA*, II, 106). Y no sólo contra ella, sino contra una cantidad considerable de gente que se enteró de tan bochor-

noso episodio para él: “Yo callando respondía, que no siempre me dejaban ir en hora buena y a los que me la pagaban mala, entre mí se la volvía, como buen monacillo” (*GdA*, II, 112).

El episodio del robo de los baúles de Guzmán por Alejandro Bentivogli y de Sayavedra da pie a uno de los momentos de mayor cólera del protagonista. Cuando llega a oídos de Guzmán que supuestamente el autor principal del robo ha sido capturado, literalmente le regresa el alma al cuerpo y se alegra efusivamente. Mas, al enterarse de que, en realidad, se trata sólo de uno de los cómplices y que los baúles siguen sin ser recuperados, Guzmán estalla en cólera:

¿Considerastes, por ventura, cuando alguna vez en las encendidas brasas aconteció caer mucho golpe de agua, qué súbitamente se levanta un espeso humo, tan caliente que casi quema tanto como ellas mismas? Tal me dejaron sus palabras. Todas las muestras de alegría, que poco antes derramaba por toda mi persona, se apagaron con el agua de su triste nueva y en aquel instante se levantó en mí una humareda de cólera infernal, con que quisiera mostrar lo que sentía... (*GdA*, II, 143).

Nuevamente sale a relucir la facilidad del estilo alemaniano para reproducir visualmente estados de ánimo¹⁵. El símil del humo que se levanta es particularmente útil para indicar los efectos de la cólera, sobre todo, si se contrasta con la siguiente cita de Vives:

Al iniciarse el enojo hierva la sangre que rodea el corazón, y en ese mismo órgano se hincha y produce el huelgo y la palpitación del pecho, si bien no es todavía ira ni enojo hasta que los consabidos vapores del corazón subieron al cerebro... Así es que se sofocan a toda prisa aquellos cuyos humos cerebrales hierven más de la cuenta. De ahí la alteración del rostro, el temblor de la boca, el impedimento de la palabra... (*OC*, II, 1286).

¹⁵ En un contexto muy distinto a la cita anterior, se ofrece una descripción sumamente visual a través de un símil de la alegría de Guzmán al reconocer una oportunidad para hurtar: “Esto me decía; mas yo en otro pensaba, que era cómo darle cantonada. Porque no la alegre nueva del parto deseado llegó al oído del amoroso padre, ni derrotado marinero con tormentas descubrió de improviso el puerto que buscaba, ni el rendido muro al famoso capitán que le combate le dio tal alegría ni tuvo tan suave acento, cual en mi alma sentí, oyendo aquella dulce y sonora voz de mi especiero: «Abre esa capacha»” (*GdA*, I, 336).

Como se desprende, Vives asocia claramente el elemento del calor y del fuego con la ira¹⁶. Se habla tanto de *sangre y humos cerebrales que hierven* como de *vapores que suben al cerebro*; difícilmente una mejor forma de expresar este proceso que a través de la imagen del humo espeso que surge al contacto del agua con las brasas que se transforma, en el caso de Guzmán, en *humareda* de cólera¹⁷. Posteriormente, la reacción de Guzmán al ver a Alejandro Bentivogli portar algunas de sus prendas más queridas, conduce a que prácticamente decida vengarse en ese momento: “Cuando se lo conocí, a puñaladas quisiera quitárselo del cuerpo, según sentí en el alma que prendas tan de la mía hubiesen pasado en ajeno poder contra mi voluntad” (*GdA*, II, 179). Sin embargo, Guzmán logra contener su furia¹⁸.

¹⁶ En el apartado “De la venganza y la crueldad”, Vives retoma imágenes similares al hablar del *hervor*, de la *cocción* y del *fuego* que produce la cólera en el hombre: “Cuando la ira se esta cociendo y está en pleno hervor no admite aquella curación; antes, con el remedio se exacerba, porque la razón está profundamente perturbada, y el fuego cohibido arde con más brío, a menos que sea tal la fuerza de la compresión que abrumba el fuego y lo extingue como el derrumbamiento que el incendio produce acaba por apagarlo” (*OC*, II, 1302). Vives recurre también a un símil para visualizar los efectos de la cólera. El arte de Alemán, por supuesto, reside en que incorpora los supuestos de Vives al desarrollo de un personaje de ficción.

¹⁷ Un poco más abajo, Guzmán insiste que la cólera lo ahogaba por sandeces que dice el tipo que le trajo la noticia del cómplice de Bentivogli. En cuanto a las alteraciones físicas que provoca la cólera según Vives (impedimento del habla, temblor en los labios, movimiento descontrolado del rostro), confiérase la descripción que hace Guzmán de sí mismo después de ser burlado por dos jóvenes mujeres que le quitaron su dinero de la faltriquera y de embarrarse una de sus manos con excremento: “Acudí a la faltriquera con esotra mano para sacar un lienzo; empero ni aun lienzo le hallé. Sentíme tan corrido de que la mozuela me hubiese burlado, tan mohino de haberme así embarrado, que, si los ojos me saltaban del rostro con la cólera, las tripas me salían por la boca con el asco” (*GdA*, II, 352).

¹⁸ Ésta no es la primera vez que Guzmán tiene éxito para controlar su cólera. Sin embargo, no debe pensarse que se trata de un hombre que sabe dar un cauce medurado a sus pasiones, sino se trata más bien de alguien que reconoce hábilmente el momento. Guzmán sabe que más vale planear detenidamente la forma en que tomara venganza de Alejandro. Esta actitud del protagonista queda confirmada por el gran control que muestra a lo largo de toda la preparación de su venganza contra sus parientes genoveses. Por otra parte, adviértanse las siguientes palabras de Guzmán que confirman lo anterior: “Que cada cosa tiene su ‘cuando’ y no todo lo podemos ejecutar en todo tiempo” (*GdA*, II, 281).

No cabe duda de que la venganza que toma Guzmán de su tío genovés es una de sus mayores satisfacciones. Habiendo tenido que esperar largos años para poder desquitarse de la humillación que le hizo pasar su tío con aquellos *demonios bautizados* que le provocaron susto tal que manchó la cama de excremento, Guzmán se regodea cuando finalmente toma venganza de sus parientes genoveses. A lo largo de todo el episodio el lector se percata de cómo el protagonista planea cada detalle de su plan y cómo la venganza es el motor de sus acciones. No hay prácticamente página donde no se hable de ésta.

Después de haber cometido su famoso hurto, Guzmán abandona Milán y llega a Génova. Esta es la segunda vez que se encuentra en esa ciudad, pero ahora no se trata de un muchacho pobre, sino de un hombre cargado de dinero. Todos lo tratan de forma muy respetuosa y quieren hacerse de su amistad. De inmediato, el protagonista rememora aquella primera estancia por esas tierras: “Acordéme de mi entrada, la primera que hice, y cuán diferente fui recibido y cómo de allí salí entonces con la cruz a costas y agora me reciben las capas por el suelo” (*GdA*, II, 271). De esta forma, Guzmán advierte a los lectores que su rencor aún está muy vivo y en la primera oportunidad que tenga intentará ejecutar su venganza. Pronto es conocido en toda Génova: “Con esto por una parte, mis deseos antiguos de saber de mí, por no morir con aquel dolor, habiendo andado por aquellas partes..., y los de perversa venganza que me traían inquieto, a pocas vueltas hallé padre y madre y conocí todo mi linaje” (*GdA*, II, 275). El futuro galeote se encuentra totalmente dominado por la pasión de la venganza. Al tener nuevamente ante sus ojos a su tío, Guzmán se lamenta de que haya pasado tanto tiempo desde su primera visita a Génova y ahora su pariente se encuentre viejo y decrepito porque “quisiéralo más mozo, para que le durara más tiempo el dolor de los azotes” (*GdA*, II, 276). Guzmán arde en deseos de venganza y éstos no se limitan a una simple broma o burla pesada. Él desea ver sufrir a sus parientes, desea deleitarse y encontrar satisfacción perversa en el dolor de sus parientes:

Yo hallo por disparate cuando para vengarse uno de otro le quita la vida, pues acabando con él, acaba el sentimiento. Cuando algo yo hubiera de hacer, sólo fuera como lo hice con mis deudos, que no me olvidarían en cuanto vivan y con aquel dolor irán a la tierra. Deseaba vengarme dél y que por lo menos estuviera en el estado mismo en que lo dejé, para en el mismo pagarle la deuda en que tan sin causa ni razón se quiso meter conmigo (*GdA*, II, 276).

Guzmán es carcomido interiormente por su sed de venganza. En realidad, no es exagerado aseverar que su comportamiento raya en lo enfermizo. Después de que Guzmán ofrece un espléndido banquete a sus parientes, éstos quedan prendados de él y de su generosidad. Sin embargo, todo esto es parte del avieso plan del protagonista, quien demuestra grandes dotes para fingir ante los genoveses: “Muchas caricias me hacían, mas yo el estómago traía con bascas y revuelto, como mujer preñada, con los antojos del deseo de mi venganza, que siempre la pensada es mala” (*GdA*, II, 281). Para describir el estado de ánimo de su criatura, Alemán recurre abiertamente al léxico médico, como se infiere de la cita anterior. La venganza, que Guzmán guardó durante años en su alma, y el fingimiento, al que se ve obligado frente a sus parientes para el éxito de su plan, le producen náuseas igual que a una mujer embarazada. El lector está, entonces, ante la patología de la venganza ejemplificada en el personaje del pícaro. El valenciano Vives describió en términos muy semejantes los efectos que produce en el cuerpo la venganza que se acumula por años sin poder ser desahogada: “La venganza se reprime y se reserva para otra ocasión, si no hay oportunidad de momento, cosa que nos dice Homero que hacen los reyes: disimular el deseo de venganza hasta hallar la coyuntura favorable. Pero en el ínterin se acumula y se pudre en nuestro interior y cuanto más tiempo es aplazada, con mayor virulencia se vomita” (*OC*, II, 1302). Salta a la vista que tanto Vives como Alemán empleen la imagen de la venganza y su vómito para referirse al mismo estado de ánimo.

Llegados a este punto no es descabellado hablar del cuadro clínico de Guzmán; se trata de un enfermo de venganza y cólera. Pero aquí no finaliza su patología, ya que Alemán ofrece aún más detalles. Vives explica que “Algunos con delectación morosa se complacen, no en la ira, sino en el pensamiento de la venganza, placer exquisito del hombre, imaginando medios molestos contra aquel que les dañó” (*OC*, II, 1286). Pues bien, en todo el presente episodio se manifiesta en varios momentos que Guzmán se deleita con el sólo pensamiento de su futura venganza. Después del fabuloso banquete que ofreció a sus parientes, Guzmán, en una especie de monólogo interior, imagina todo lo que le gustaría decirle de frente a sus convidados, pero se lo guarda¹⁹. Más adelante, admite el

¹⁹ Reproduzco el monólogo interior: “Sepan, señores, que comen de sus carnes en el hato del lobo, presente tiene el agraviado, de quien se sienten agradecidos. ¡Ah! Si le conociesen y cómo le harían cruces a las esquinas, para no doblárselas en su vida. Porque les va mullendo los colchones y haciendo la cama, donde tendrán mal sueño y darán más vueltas en el aire que me hicieron

placer que se desprende de la forma en que imagina su venganza: “Estudiábala [la venganza] de propósito, ensayándome muy de mi espacio en ella, y en este virtuoso ejercicio eran entonces mis nobles entretenimientos, para mejor poder después obrar. Que fuera gran disparate haber hecho tanto preparamento sin propósito, y es inútil el poder cuando no se reduce al acto. Paso a paso esperaba mi coyuntura” (*GdA*, II, 281). La actitud de Guzmán tiene gran similitud con las palabras de Vives; en efecto, Guzmán se complace en imaginar la forma en que tomará venganza de sus parientes. De hecho, la narración de los eventos se torna aquí más lenta. Guzmán cuenta con lujo de detalle cómo envuelve a todos sus parientes y cómo logra que éstos caigan en su trampa y le entreguen grandes cantidades de oro y alhajas. Sin embargo, debido a que el plan de Guzmán implica desaparecer con las joyas que le entregaron, se ve impedido de disfrutar plenamente su venganza, ya que a él le hubiera encantado estar presente cuando sus familiares abrieron los cofres en los que pensaban se encontraba la fortuna de Guzmán. Al no poder observar sus caras de asombro y tristeza, el protagonista se conforma con imaginarlas:

Sólo un deseo llevé todo el camino, que fue de saber, cuando aquel primero día no volviese a la posada, qué pensaría el huésped; y al segundo día, cuando no me hallasen, pareceme que llorarían todos por mí...

Agora los considero, la priesa con que descerrajarán los baúles para quererse pagar dellos, alegando cada uno su antelación de tiempo y mejoría en derecho...

Mas, cuando la hallasen [una pieza] de oro de jeringas, ¡qué parejo le quedaría [al tío] el rostro, los ojos qué bajos, y cuántas veces los levantó al cielo, no para bendecir a quien lo hizo tan estrellado y hermoso, sino para, con los demás decretados, maldecir la madre que parió un tan grande ladrón” (*GdA*, II, 302-303).

dar a mí sobre la manta, con que se acordarán de mí cuanto yo de ellos, que será por el tiempo de nuestras vidas. Ya mi dolor pasó y el suyo se les va recentando” (*GdA*, II, 280). Es fácil percibir todo el deseo de venganza acumulado en Guzmán; como aún no puede poner en acción su pensamiento, se conforma, por el momento, con este diálogo imaginado que le sirve de válvula de escape de sus sentimientos llenos de rencor.

Como se ha podido observar, el protagonista no sólo es un vasallo de sus deseos de venganza, sino también de una calidad moral muy baja, con su anticipado goce en sus tretas, engaños y revanchas.

El vasallaje a sus propias pasiones convierte a Guzmán en un personaje cuyo libre albedrío es puesto en tela de juicio. Más bien se nos presenta como un ser cuya voluntad se encuentra a merced de su temperamento y de sus estados de ánimo. Al reflexionar sobre la influencia de la cólera y de la venganza sobre sus actos, el mismo Guzmán declara ser más bien un hombre sin libre albedrío y asemejarse a las bestias:

Por mí lo conozco, que tanto fue lo que siempre me aguijoneaba la venganza, que como con espuelas parecía picarme los ijares como a bestia. ¡Bien bestia!, que no lo es menos el que conoce aqueste disparate. Poníame siempre a los ojos aquel zarandeado de huesos y, reparando en ello, parecía que aún me sonaban como cascabeles (*GdA*, II, 289).

De igual forma, Vives, antes de abordar la cólera, la venganza, la envidia y otras pasiones semejantes advierte que ahora tratará “del hombre como de la bestia más atroz y fiera, pues las pasiones que provienen del aspecto del mal exasperan y ponen fuera de sí al espíritu humano” (*OC*, II, 1282)²⁰.

La cólera y su manifestación en forma de venganza son probablemente los rasgos más característicos del protagonista del *Guzmán de Alfarache*²¹. Aunque la crítica no parezca reparar en ello, el proceder de Guzmán está

²⁰ Muy al principio del libro, al reflexionar sobre la cólera que siente Guzmanillo por la burla de la ventera, Alemán escribe sobre los efectos de la venganza en los términos de la cita de Vives. Nuevamente se enfatiza el hecho de que la pasión elimina el libre albedrío del hombre, igualándolo a las bestias: “¿Qué cosa más torpe hay que la venganza, pues es pasión de injusticia, ni más fea delante de los ojos de Dios y de los hombres, porque sólo es dado a las bestias fieras?” (*GdA*, I, 185).

²¹ Además de los episodios hasta ahora analizados, existen, por supuesto, otros en los que aflora la cólera de Guzmán. Cuando él y su esposa salen de Madrid desterrado y llegan a Sevilla, Guzmán imagina que en esta ciudad encontrará la bonanza deseada: “...ya me parecía verlos [a los peruleros] asobarcados con barras, las faltriqueras descosidas con el peso de los escudos y reales, todo para ofrecer a el ídolo. Con aquello me vengaba del que nos enviaba desterrados...” (*GdA*, II, 459). Otro episodio donde Guzmán lleva a cabo una venganza cruel es contra su camarada Soto hacia el final del libro.

por entero de acuerdo con el abierto reconocerse de Guzmán como sujeto a un temperamento colérico. Al valorar su capacidad de perseverancia, Guzmán no puede más que admitir que es un inconsistente y aclara: “Y sin duda, si en una cosa perseverara, tengo para mí que me valiera della y por aquel camino; mas era colérico, gastaba el tiempo en principios y así nunca les vía los fines” (*GdA*, II, 405). Micó anota al respecto que “La precipitación y la inconstancia caracterizaban al hombre de temperamento colérico” y añade la siguiente cita de la *Segunda Parte* apócrifa de Luján: “Señor, esto tenemos los coléricos, que todas las acciones hacemos deprisa” (*GdA*, II, 405). Lo interesante de esta cita es que Luján también reconoció como rasgo distintivo del protagonista su carácter colérico.

Finalmente cabe recordar que la cólera y sus distintas manifestaciones fueron un tema que visitaron con frecuencia los filósofos morales y los médicos desde la antigüedad clásica. Desde esa época la ira se consideró como uno de las pasiones más difíciles de controlar²², tal como queda representado en el personaje de Guzmán.

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ

Harvard University

²² Según señala MARÍA EUGENIA LACARRA “Séneca condenaba la cólera como la pasión más dañina y calificaba a los coléricos como personas peligrosas, capaces de desencadenar en breve tiempo las más terribles desdichas. Para el estoico la cólera y el placer eran los dos principales *affecti* que cegaban el camino a la sabiduría y a la felicidad y, de los dos, el primero era el más devastador” (“La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico”, p. 110).

EL PHARMAKON DE LA COMEDIA: LA NATURALEZA DEL TEATRO EN LA CONTROVERSIA BARROCA

Autores, la escena acaba
Con un dogma de teatro:
En el principio era la máscara
Antonio Machado

La historiografía sobre el teatro barroco español ha reivindicado la importancia de los datos sobre la representación del texto literario. Esta información se ha incorporado al análisis global de la comedia española, matizando las líneas tal vez demasiado monolíticas de una crítica más atenta a la dimensión literaria de las piezas, y colaborando en la clarificación del papel sociopolítico del teatro del XVII. ¿Ponía en peligro la ideología dominante, o, por el contrario, la apuntalaba? La lectura de aquellos documentos que inciden en la *representación* de los textos teatrales más que en su carácter literario puede aportar datos interesantes en este sentido. Se trata de los escritos de la controversia en torno a la licitud moral del teatro en el XVII español, en los que repetidamente se defiende o ataca la comedia de los corrales en su carácter de espectáculo¹.

Algunos aspectos de esta controversia entroncan con el debate sobre la licitud de la ficción poética durante los Siglos de Oro, si bien la polémica teatral superó lo literario de esta batalla, fundamentalmente porque el teatro no es un género estrictamente literario. Pensemos, por ejemplo, que las obras eran escritas para su inmediata puesta en escena, y que su impresión fue una opción muy posterior. Igualmente, los autores escribían para actores y actrices concretos de compañías concretas, que representaban en un local concreto². Parece lógico, pues, que lo

¹ En este sentido, es imprescindible la consulta de la obra de EMILIO COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, RABM, Madrid, 1904. José Luis Suárez García ha publicado recientemente una edición de este texto, con unos útiles índices (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1997).

² María Grazia Profeti, en una serie de conferencias organizada por la Fundación March y la Compañía Nacional de Teatro Clásico, apuntaba la posibilidad de que se pudiera explicar sobre esta base la elección de personajes en la *Fuenteovejuna* de Lope. El hecho de que el espectro social de la obra sea tan amplio era explicado de forma sugerente por Profeti, en función de la compañía de actores para la que se escribió el texto: en ella figuraban un anciano, varias

extraliterario influyera en la escritura teatral. Juan Manuel Rozas contempla implícitamente esta idea al afirmar nuestra ceguera y sordera cuando leemos, subjetiva y anacrónicamente, los textos del teatro del Siglo de Oro; pues “no podemos ni imaginarnos convenientemente cómo se movían, accionaban o entonaban sus versos, aquellos representantes”³. Respecto del papel de la comedia en la vida cotidiana barroca, Rozas afirma que la comedia informaba, enseñaba materias graves, proporcionaba educación sexual a ambos sexos; la compara con los estadios, cines y televisión del siglo XX, identificándola, sobre todo, como espacio de liberación erótica en el que se contemplase a hombres y mujeres “fingiendo” amores (p. 199).

Rozas menciona el peligro del anacronismo crítico, y precisamente para limitarlo al máximo, sugerimos la utilización de los textos de la controversia teatral, pues son una reacción coetánea a la representación de las obras. Nosotros leemos hoy, pero ellos vieron entonces. Veamos qué nos dicen. Dadas las limitaciones de tiempo y espacio, mencionaré fundamentalmente dos muestras textuales de Juan de Zabaleta, defensor y reformador del teatro, y del jesuita detractor Pedro de Rivadeneyra.

Nacido en Madrid, hacia 1610, Juan de Zabaleta fue dramaturgo y moralista de costumbres, amigo de los escritores más prestigiosos de su época y cronista del rey Felipe IV. Su libro más conocido, *El día de Fiesta por la mañana y por la tarde*, fue publicado en Madrid en 1654. Se trata de un texto de intención didáctica, en el que la sátira de costumbres suaviza el sustrato moral. Zabaleta esboza tipos humanos y actividades de ocio, describiendo según Cuevas “las diversiones, ambientes, lugares de reunión, usos y costumbres populares que estorban el cumplimiento de los deberes religiosos”⁴.

mujeres y un niño, razón por la cual cabe presumir que Lope escribió un papel para ellos.

³ JUAN MANUEL ROZAS, “Sobre la técnica del actor barroco”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 3 (1980), pp. 191-202. JOHN E. VAREY ha llegado a similares conclusiones: “Los dramaturgos de la Edad de Oro concebían sus piezas, no solamente como versos escritos en papel blanco, destinados a ser leídos en el estudio o despacho, sino como obra que iba a representarse en determinadas condiciones escénicas y, si no damos a éstas su debida importancia, corremos el riesgo de perder de vista un elemento muy importante en el logro del efecto total de la pieza”, en “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón”, *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 271-297.

⁴ Cito la edición de Cristóbal Cuevas del texto de JUAN DE ZABALETA, *Clásicos Castalia*, Madrid, 1983, pp. 46-47.

Los tipos humanos de *El día de fiesta por la mañana* (galán, linajudo, adúltero, etc.) sirven para ilustrar la contaminación y profanación de la "fiesta" por excelencia, la misa, "la fiesta del cuerpo de Cristo", como la denomina Zabaleta, quien afirma que "los que gastan el día de fiesta (que no van señalados en estos discursos) fuera de la intención del día, pueden ver lo mal que hacen en los que en ellos van señalados. El espejo en que se puede ver uno, se pueden ver muchos" (p. 43). En la segunda parte, *El día de fiesta por la tarde*, el autor quiere combatir los errores humanos que manchan los días Santos, retratar los vicios para hacerlos aborrecibles y "hacer un día de fiesta cabal, santo y entretenido" (p. 303). El primer capítulo se dedica a la comedia, que abre el paso a todas las demás diversiones. Zabaleta comienza con una comparación sorprendente y extraordinariamente sugestiva:

Las comedias son muy parecidas a los sueños. Las representaciones de los sueños las hace la naturaleza quizá por hacer entretenido el ocio del sueño. Estas representaciones muchas veces son confusas, algunas pesadas, por milagro gustosas, y tal vez dejan inquietud en el alma. Un retrato desto es el teatro (pp. 307-308)⁵.

Zabaleta, hombre de teatro, califica la comedia de confusa e inquieta y la equipara al sueño. Este emparejamiento de teatro y sueño es significativo por dos motivos: en primer lugar, porque supone la tácita aceptación de la inevitabilidad del teatro. La naturaleza crea el sueño, la naturaleza crea las representaciones. Sueño y comedia parecen ser, pues, elementos biológicos inseparables de la condición humana. En segundo lugar, nos recuerda la metáfora barroca por excelencia; la vida como sueño (o ficción). Detrás del discurso en torno a la licitud moral del teatro, y bajo la perspectiva apologista-reformadora, parece latir la sospecha angustiada de que la vida es una ficción, mutable e inestable. Zabaleta concibe un triángulo en cuyos vértices sitúa el *Sueño*, la *Vida* y el *Teatro*, triángulo que, a mi juicio, cristaliza en el recurso de la

⁵ ZABALETA, a pesar de su condición de hombre de teatro, añade: "Unos pueblos hay que llaman Adlantes. Los que nacen en ellos no sueñan. No tienen el ocio del sueño tan vario, pero tiénele más quieto. A estos hombres tengo por felices, y tendré por felices a los que pasaren sus ocios sin las representaciones teatrales" (p. 308). Creo que la significación del paralelismo entre comedia y sueño de Zabaleta es muy diferente al de Caramuel de Lobkowitz, pues en éste el elemento clave es el de la condensación de tiempo y espacio que, efectivamente, une la experiencia onírica y la teatral.

metateatralidad en la vida y arte del Siglo de Oro. La imposibilidad de separar radicalmente realidad y ficción en la España barroca constituye una de las marcas distintivas de todo el período. De hecho, es esta imbricación “siamesa” de vida y arte lo que ha permitido hablar del barroco como de época teatral o teatralizada⁶.

Si al espectador del siglo XXI, con su visión desacralizada del arte y la vida, le resulta relativamente fácil aceptar la ficción como una parte importante de su realidad vital, por el contrario, al hombre del XVII, acostumbrado a mirarlo todo a través de los ojos de lo sacro, la perspectiva se le presenta inquietante y abismal. Si la vida es sueño, ficción, mutabilidad o contingencia, la realidad constante y absoluta del hombre barroco, en términos epistemológicos, radica en las apariencias, y no en las esencias. Emilio Orozco lo ha expresado con referencia al arte plástico, al hablar de un “dinamismo impetuoso” que expresa “el fluir incesante del paso del tiempo”, dibujando la existencia e identidad humanas como un proceso inestable y de “pura apariencia” (p. 21).

Sin embargo, Maravall ha interpretado de manera muy diferente el sentido del gran tema barroco. Para él,

El sueño de la vida es la fórmula más definitivamente conservadora que pudo inventar la mentalidad del Barroco español, al servicio de sus pretensiones inmovilizadoras, como resorte propagandístico de defensa de los intereses de una sociedad estática que volvía a verse vigorizada⁷.

Naturalmente, considerar la metáfora de la vida como sueño, y por extensión el Teatro, como “resorte propagandístico” para defender unos determinados intereses, implica automáticamente concebirlo también como instrumento propagandístico susceptible de ser usado en contra.

⁶ A este respecto, EMILIO OROZCO ha señalado: “Y esa sobrevalorización de lo teatral que supone la de todo lo externo en su más inconsistente existir en un mundo de engaño y de ficción, entraña en su más íntimo sentido la más grave y angustiada concepción de la vida como aparente, cambiante y fingida, realidad que se identifica con la comedia: todo el mundo se convierte en teatro, porque la vida toda es teatro” (*El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969, pp. 19-20). El mismo ZABALETA alude a esta esencial teatralización de la vida barroca y, así, al describir a la “dama” en el día de fiesta, declara: “Amanece para la dama el deseado día de fiesta, para ella verdaderamente de holgar, porque ha de salir a ser vista” (p. 113).

⁷ JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad Barroca*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 68.

Por otro lado, si el motivo de la vida como sueño o ficción es realmente un mecanismo conservador de control social, no se entiende el ataque al teatro, espacio donde se encarna de manera privilegiada y constante esa metáfora. Sería interesante reevaluar el campo simbólico de la expresión, y por extensión el de todo el fenómeno teatral y, tal vez, intentar escapar del binomio excluyente: instrumento de consolidación del status quo dominante o "quinta columna" subversiva. La controversia teatral sugiere, tal vez, que la comedia posee una identidad ambigua, a la manera del *pharmakon* platónico.

Nos describe Zabaleta que

[el espectador], llega a la puerta del teatro, y la primera diligencia que hace es no pagar... Esto se desea con tan grande agonía que por conseguirlo se riñe, pero en riñendo está conseguido... y él, por aguardar entretenido, se va al vestuario. Halla en él a las mujeres desnudándose de caseras para vestirse de comediantas. Alguna está en tan interiores paños como si se fuera [a] acostar (pp. 308-309).

En la descripción sobresalen, a mi juicio, tres detalles: las riñas que se producen en el corral; las dificultades para cobrar el importe de las entradas y la facilidad y poca ceremonia con que tienen lugar los contactos entre espectador y actriz. Así, el Zabaleta apologista describe la comedia como una actividad socialmente reprochable, por cuanto no fomenta el orden público; económicamente estéril, pues los beneficios son escasos, y moralmente dañina, pues ofrece ocasión para pecar. Además de ser inquietante y confusa, como los sueños.

En el texto del jesuita Pedro de Rivadeneyra, representante del discurso detractor, encontramos pinceladas similarmente negativas. La comedia ocupa el capítulo 11 de su *Tratado de la tribulación*, publicado en Madrid, en 1589, nueve años antes de la primera prohibición de representar comedias (1598). El capítulo se titula "De los medios que toman los malos para salir de las tribulaciones" y en él la asistencia a las comedias es un medio para huir de las congojas del espíritu:

Por esto quando los tales se veen congoxados, se dan a conuersaciones profanas, a juegos, a banquetes, a solazes y comedias, y *andan todo el tiempo entretenidos y enuelesados* en fiestas y en regozijos, porque con ellos, o se diuierten, o se olvidan de la pena que carcome y consume el corazón, y no veen que biuen como sobresanados, y que dentro esta la llaga, y que hasta que se corte la rayz de la pena, que es el pecado,

siempre brotara, y dara fruto de muerte. Y que son como unas malas mugeres podridas de dentro, y afeytadas defuera⁸.

Éste es un ejemplo de la habitual asociación que los textos de la controversia establecen entre comedia y reino de lo femenino. Polémica y misoginia se dan la mano, hasta el punto de que el discurso detractor atribuye a la comedia el poder de afeminar a las audiencias “malas mugeres podridas de dentro y afeytadas defuera”: Exterior sano, interior enfermo. La comedia como prostituta; el corral como prostíbulo abierto a las miradas del público.

Al afirmar que los espectadores “andan todo el tiempo *entretenidos* y *enuesados* en fiestas y en regozijos” para olvidar sus dificultades, el jesuita expresa una cierta fe en el poder terapéutico o hipnótico del teatro⁹ (p. vii). Rivadeneyra cree que la comedia es una terapia o medicina venenosa, pero medicina al fin y al cabo. Si bien los términos *entretenido* y *enuesado* poseen una significación positiva en nuestros días, en el Siglo de Oro presentaban otras acepciones. Covarrubias definía el verbo *entretenen* como “diferir, dilatar”. En el *Diccionario de Autoridades*, *entretenido* designa “dos cosas que se tienen la una a la otra; como dos llaves enlazadas por sus anillos”.

Así, la acción de *entretenen* significa diferir o posponer, mientras que su resultado implica la unión o dependencia de algo. Bajo la perspectiva detractora, la asistencia a las comedias difiere el reconocimiento del pecado, raíz de todos los males. Actúa como una droga que paliara el dolor. Los espectadores se convierten en *entretenidos*, unidos o “atados” al escenario donde se mantiene su atención cautiva. *Entretenido*, según el padre jesuita, significaría “enajenado”, y así lo confirman las acepciones de *enuesados* según las cuales la comedia sería una droga o veneno ocultador. El *Diccionario de Autoridades* define *embelesar* como “suspender, arrebatar los sentidos” y equipara el término con *embeleñar*, “adormecer con beleño”, planta narcótica. Covarrubias nos explica que el *enuesado* es aquél que está “pasmado, absorto, traspuesto. Otros dicen estar

⁸ *Tratado de la tribulación*, Pedro Madrigal, Madrid, 1589, p. 59.

⁹ En el artículo ya citado sobre la técnica del actor barroco, ROZAS menciona el caso de Cubillo de Aragón, autor que “aconseja no ir a ver los horrores del teatro después de las preocupaciones de cada día, porque era añadir a la mente nuevos problemas.” Sin embargo, Rozas afirma que, por lo general, la mayoría de la gente pensaba “que la enajenación, el entretenimiento, era un consuelo” (p. 198). Es significativo, no obstante, que un contemporáneo como Cubillo valore la comedia en términos de “horror”.

corrompido de embelensado, de veleño, planta conocida, que saca al hombre de sentido y a todo animal, usando della”.

Por consiguiente, el efecto de las representaciones es el envenenamiento o la enajenación, puesto que el espectador sale de sí mismo contemplando la comedia¹⁰. Dicho de otra forma, el corral es un espacio excepcional en el que los “sentidos” o capacidad racional quedan en suspenso. Esta idea debió de ser muy popular, pues Covarrubias recoge dos acepciones más de embeleso: “engaño o mentira con que alguno nos engaña, divirtiéndonos y haziéndonos suspender el discurso por la multitud de cosas que enreda y promete”, o “el desvanecimiento que nos causa un mentiroso y fruncidor con eventos y mentiras que ensarta y enreda”. No es difícil vislumbrar detrás de estas palabras una referencia a los artistas, a los dramaturgos, a los poetas en general. Además, el teatro se presta especialmente a ser considerado “embeleso” por su esencia visual. Si la comedia es una suspensión del discurso, predeciblemente el discurso se define como “facultad racional con que se infieren unas cosas de otras”, o “espacio, duración de tiempo”. Así, la comedia implicaría una posposición, interrupción o envenenamiento tanto de la racionalidad como de las coordenadas temporales y espaciales.

¹⁰ Véase de nuevo el artículo de ROZAS, en el que el crítico señala que “mover” y “mudar” son las palabras clave en toda la experiencia teatral barroca, ya sea bajo la perspectiva del actor o de la del público. Tanto mover como mudar son actitudes y efectos derivados de consideraciones aristotélicas que, junto con la verosimilitud, presiden el quehacer teatral barroco. Mover, en este contexto teatral del XVII, significa conmover, provocar una reacción, sea ésta cual sea, ante aquello que se contempla. “Mudar”, a su vez, y tal y como especifica Rozas, significa transformar, cambiar. El actor se transforma o enajena en otro para así transformar o enajenar a los espectadores. “En el Barroco, dramaturgo-actor-espectador son una cadena en la que cada uno de los tres eslabones vive el éxtasis y la alineación” (p. 198). Éxtasis que procede del “mover” y alineación que resulta de la acción de “mudar” provocada por la representación de una comedia en quienes la escenifican y la contemplan. Naturalmente, y como ya ha puesto de manifiesto LAURA LEVINE, esta concepción lleva implícita la creencia en la posibilidad de cambiar el ser de las cosas y los seres: “This idea is not explicitly magical—it does not self-consciously allude to charms or potions—but it is implicitly so, for it involves a belief in a fairly mysterious process which violates the notion of discrete and individual identity” (*Men in women’s clothing. Antitheatricality and effeminization, 1579-1642*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 12). O, lo que es lo mismo, la creencia en una identidad sin forma definida, maleable eternamente y, por consiguiente, la profesión de fe de todo lo contrario.

Tras analizar ambos textos, el de Zabaleta (reformador) y el de Rivadeneyra (detractor), es difícil cerrar los ojos ante la coincidencia de sus planteamientos. La comedia es sueño, y el sueño es la enajenación de la voluntad, el veneno en definitiva. Así, en la emblemática metáfora barroca del sueño de la vida, tamizada por el discurso de la controversia, se vinculan sueño, comedia y vida. La experiencia teatral básica es, precisamente, una subversión del tiempo y el espacio “reales”, para virtualizar otros espacios y tiempos. La comedia es un paréntesis en la realidad que relativiza identidades en el tiempo y el espacio. Lógicamente, podría ser amenazadoramente sentida desde coordenadas ideológicas absolutas o esencialistas. Como ya hemos visto, la comedia pone el dedo en la llaga de la contingencia, confusión, mutabilidad y dinamismo de la identidad humana en sus dimensiones ontológica, política y social. Es ciertamente arriesgado afirmar que ésta fuera una percepción generalizada en la sociedad española del XVII. Sin embargo, el *corpus* textual de la controversia teatral sugiere que muchos individuos, integrantes del inmovilista poder monárquico-señorial a que se refiere Maravall, sí vieron en la comedia un “monstruo de siete cabezas” capaz de erosionar el status quo dominante¹¹. La consideración del teatro como instrumento, al menos, no “inocente”¹², aparece tanto en los testimonios de detractores como de defensores o reformadores, y se confirma cuando los participantes de la controversia discuten aspectos concretos de las representaciones, al trazar una relación causa-efecto entre lo que ocurre en el escenario y lo que se encarnará en la realidad. Así ha sucedido también en una reciente línea de investigación que analiza el recurso metateatral a la representación de roles dentro del propio personaje. Jonathan Thacker ha definido el metateatro como “the dramatist’s creation of characters

¹¹ WARDROPPER, entre otros, ha señalado que una de las funciones de la comedia aurisecular sería la de dar expresión legítima a pensamientos y aspiraciones ilegítimos (*La comedia española del Siglo de Oro*, Ariel, Barcelona, 1978, p. 232).

¹² WILLIAM R. BLUE ha concluido que, en pura lógica, el teatro no podía ser un instrumento inocente, pues la simple existencia de la censura (y el hecho de que se produjera la controversia sobre su licitud, añadiría yo) indica claramente una percepción diferente: “Plays were subject to state and ecclesiastical censorship and theaters were overseen by city and national bodies. But the fact that such oversight and censorship was deemed necessary, and that it often came down hard on playwrights, acting companies, and individuals, suggests strongly the volatility of plays, performances, and public reception” (*Spanish comedies and historical contexts in the 1620s*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1996, pp. 19-20).

who are aware of the theatricality of life, who can act, who can play, who refuse to view themselves as predictable actors in a monolithic system of prescribed behaviour"¹³. La metarepresentación (role-play), en su opinión, "permits a dramatic debate on the state and nature of society in seventeenth-century Spain"¹⁴. Thacker es cauto al reconocer la dificultad de establecer con claridad y exactitud la influencia del drama en la vida social de la España del Siglo de Oro y admite que la dificultad nace particularmente de la falta de evidencia socio-histórica del período. Sin embargo, sí menciona brevemente "the continued vocal presence of a lobby opposed to the theatre on the grounds that it influenced the way people lived their lives" (p. 177). A mi juicio, esa continua presencia vocal, una vez fijada textualmente y analizada en sus pormenores, puede constituir el tipo de evidencia socio-histórica que se necesita, pues los textos de la controversia abundan en declaraciones sobre la relación entre escenario y vida. Veamos un ejemplo extraído del texto de Rivadeneyra:

¿Qué harán los mozos y las doncellas, quando veen que tales cosas se representan sin empacho y vergüenza, y son vistas de todos con aplauso y alegría? Cierta que con lo que veen, son amonestados de lo que pueden hazer, y se inflaman en torpe concupiscencia, la qual con ninguna cosa más se enciende que con la vista... (p. 63)¹⁵.

El fragmento evidencia la angustia de Rivadeneyra acerca de la influencia que las representaciones puedan tener en los jóvenes, y más concretamente en lo relativo a la legitimación de nuevas costumbres o pautas de comportamiento propuestas no desde el poder político o eclesiástico, instancias legitimadas, sino desde el corral, sin olvidar todo

¹³ JONATHAN THACKER, *Role-Play and the World as Stage in the Comedia*, Liverpool University Press, Liverpool, 2002, p. 3.

¹⁴ BLUE mantiene la misma opinión, haciéndola extensiva no sólo a las obras de estructura metateatral, sino a todo el género: "While the plays inevitably end in orthodoxy, the characters still in all find or make a space for agency within the strictures they inhabit and which to varying degrees inform them, and thereby create space for dialogue" (p. 234).

¹⁵ Curiosamente, hay críticos que mantienen la misma opinión que Rivadeneyra. Por ejemplo, WILLIAM BLUE: "Theater teaches through imitation and those who imitate, those who see others imitate successfully, may try to "become" what they imitate" (p. 15).

lo que ello supone en términos de desafío a un concepto esencialista de autoridad¹⁶.

Los textos de la controversia prueban el miedo explícito a la metateatralidad, intrínseca y extrínseca, de la comedia. El padre Bisbe y Vidal, otro de los más radicales detractores del teatro de los corrales, y su *Tratado de las Comedias* son buen ejemplo de ello:

Y así con mucha razón podremos llamar a estas tales Comedias, escuelas donde se enseña todo género de torpeza con ingenio, agudeza y disimulación. Porque si en una Comedia se representan los amores que tuvo un cavallero con una doncella, las disimulaciones que ella tuvo al principio para negársele, las invenciones que él tuvo para venirla a ablandar, las mentiras y trazas para que su padre no lo supiese, y para que a escondidas dél se hablasen, y otras cosas desta manera, ¿qué otra cosa es esto, sino enseñar a la doncella inocente cómo se ha de dexar vencer, y al mozo torpe cómo la ha de venir a engañar?¹⁷.

Disimulación, invenciones, mentiras y trazas: la estructura molecular del trabajo actoral, el cuerpo y alma de la comedia. Es curioso cómo esta perspectiva barroca coincide con la del crítico del siglo XXI, tal y como la formula Thacker: “By showing the ease with which role-play can be manufactured, available roles exploited, Golden-Age drama challenges the status of the roles which do exist in society. It presents them as worn-out” (p. 18)¹⁸.

¹⁶ MARC VITSE, entre otros, ha llamado la atención sobre esta dimensión “misionera” del teatro, paralela a la ya institucionalizada del púlpito, afirmando que “no sería ilegítimo escribir parte de la historia del debate moral sobre el teatro como la de una lucha sorda entre dos estrategias para la captación de almas, como la historia de las victorias y derrotas sucesivas y alternadas del partido de la predicación o del partido de la representación” (“Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”, en JAVIER HUERTA CALVO, dir., *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid, 2003, t. 1, p. 721). Evidentemente, Vitse se hace eco de la general teatralización de los modos de predicación ya comentada por Orozco.

¹⁷ FRUCTUOSO BISBE Y VIDAL (Pseud. Padre Juan Ferrer), *Tratado de las comedias*, Gerónimo Margarit, Barcelona, 1618, p. 48.

¹⁸ BLUE, de nuevo, hace extensiva esta posibilidad a todo tipo de piezas: “If the audience understands the power of clothing through which one can «become» someone else, act differently, speak differently, be perceived and accepted differently, then that same audience might begin to reconsider the notion of category itself. It might begin to realize that category, like the clothes that emblemize it, are man-made, not God-given” (*op. cit.*, p. 232).

El énfasis en el carácter teatralizado de la sociedad barroca, así como la existencia de numerosos rasgos y piezas intrínsecamente metateatrales permite a Thacker creer en una identidad sociopolítica de la comedia casi subversiva o revolucionaria (p. 182), situándose en el extremo opuesto de las interpretaciones conservadoras maravallianas. Sin embargo, las dos visiones, la de Maravall y la de Thacker, coinciden en valorar el teatro como instrumento de propaganda: a favor de posiciones inmovilistas Maravall; a favor de posiciones de cambio, Thacker. La existencia de un corpus textual dedicado a defender o atacar la comedia, alguno de cuyos textos hemos mencionado, puede sugerir la imposibilidad de llegar a conclusiones monolíticas de cualquier signo, fundamentalmente porque limitar el teatro, cualquier teatro, a instrumento de propaganda es, a mi juicio, excesivamente reduccionista. Citando a Blue en este punto, si nos empeñamos en ver dogmática y excluyentemente la comedia como instrumento subversivo o como mecanismo cómplice del poder, fracasaremos al intentar explicar las complejas relaciones que se establecen entre las obras y sus contextos históricos (p. 234). La propuesta, simple pero ambiciosa, sería leer la comedia como *pharmakon*, como pura ambigüedad, a la luz de los testimonios del debate teatral. Sobre todo porque el "vulgo", que es quien paga, no es un bloque homogéneo¹⁹. Habría espectadores revolucionarios, sí, y también un público más ansioso de descubrir las triquiñuelas que pudieran facilitar, por ejemplo, la movilidad social en un sistema que se quería cerrado e inmóvil. En este sentido, tendríamos una subversión "conservadora", canalizada, eso sí, a través de un fenómeno camaleónico y escurridizo, pues, por decirlo machadianamente:

¹⁹ De hecho, conviene no olvidar que el producto teatral barroco se destina, en las representaciones de los corrales de comedias, a una audiencia heterogénea cuyos miembros proceden de diferentes espacios vitales. PABLO JAURALDE se ha referido a ello, utilizando la noción de Salomón sobre cómo cada pieza generaría diferentes significados y emociones en función del tipo de público espectador: "Y, de este modo, se puede salvaguardar el concepto de "obra de arte", como objeto ambiguo que segrega significados y emociones distintas, según qué público y de qué época acuda a ella" ("Ideologías y comedia: estado de la cuestión", en J CANAVAGGIO, ed., *La comedia*, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 363-364). En idéntica dirección reflexiona BLUE: "What an audience might take away from the theater, then, would depend on each person's perspective, a perspective that neither the dramatist nor the censor could totally control. And that inability to control the interplay of perspectives among the plays, their contexts, and the audience was what made comedy, to many people's minds, open and dangerous" (p. 235).

El pensamiento barroco
Pinta virutas de fuego,
Hincha y complica el decoro.
Sin embargo...
—Oh, sin embargo,
hay siempre un ascua de veras
en su incendio de teatro.

EUGENIA RAMOS FERNÁNDEZ

Universidad Pontificia Comillas de Madrid

LA PÉRDIDA DE ESPAÑA DE EUSEBIO VELA,
AUTOR HISPANO-MEXICANO DEL SIGLO XVIII

En la épica el mito, la leyenda, los recuerdos históricos y la historia misma son inseparables. Lo históricamente verdadero no aparece en los textos sólo por su veracidad sino por su significado mítico¹. Para Walter Benjamin, la “memoria épica” es como un grano de trigo que sobrevive los siglos encerrado en una pirámide, una historia “no se desgasta. Se preserva y concentra su fuerza para difundirla aun después de largo tiempo”². El mensaje simbólico de la épica será de valor cada vez que el relato se repita.

Menéndez Pidal indicó que: “el estudio de un tema poético de larga vida nos da con claridad el espectáculo del eslabonamiento de la invención imaginativa o fabulizadora a través de muchos siglos”³. Este eslabonamiento, que Pidal nunca explicó, se debe, creo yo, a la heroína épica. Si se acepta, junto con Bakhtin, que el héroe épico no puede variar: “Se hizo todo lo que podría ser y no podría ser diferente de lo que es”⁴. Al contrario, la mujer épica sí puede cambiar porque no lleva el peso de las limitaciones de la tradición.

Benjamin habló de un paleógrafo que se enfrentó con un pergamino blanqueado por el tiempo pero donde figuraba, por encima de las antiguas letras, un nuevo texto que se refería al original. Para mi estudio de la mujer épica española, tuve que rescatar los cientos de textos de temas épicos “blanqueados”, recompuestos y esparcidos a través de la literatura española. Pueden imaginarse mi interés cuando descubrí otro grano de trigo épico escondido y guardado en las pirámides literarias mexicanas.

¹ NORTHROP FRYE, *Anatomy of criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957, p. 325.

² WALTER BENJAMIN, *The Storyteller*, en *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1968, p. 90.

³ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Floresta de leyendas españolas: Rodrigo el último godo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1942, t. 1, p. xv.

⁴ MIKHAIL BAKHTIN, *Esthétique et théorie du Roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 467.

Cronológicamente la historia de la pérdida de España es la primera en contarse y fue, siguiendo el análisis de Hayden White⁵, el evento más “traumático” en la historia de España. Entró en la historiografía nacional por medio de poemas y crónicas hispanoárabes, latinas y castellanas. Después de la aparición de la *Crónica Sarracina* de Pedro del Corral y en los textos del Siglo de Oro, hubo versiones de esta historia aunque, en el barroco, interesaban otros temas épicos más que ésta. Quizás la recién unida España prefería no pensar en las causas raíces de la pérdida, sobre todo si involucraba un monarca venial.

Desde su creación, la épica española fue política. En el siglo XVIII el patriotismo ejemplar y regenerador que buscaba la tragedia neoclásica tuvo aptos modelos en la épica medieval. Junto con obras de orígenes cidianos⁶, el tema épico preferido en la literatura dieciochesca es el de Rodrigo y Florinda. Como instrumento de propaganda, para unos autores el teatro era medio de expresar su anti-absolutismo mientras, para otros, ensalzar virtudes reales y caballeros dignos no impedía ilustrar los vicios de otros nobles, sobre todo los cortesanos, para reforzar el papel del vasallo leal de un buen rey. Estas figuras sobrevivieron en y gracias a la memoria colectiva.

El primer autor en tratar el tema en el XVIII fue Alonso de Solís quien dedicó su poema heroico, *El Pelayo*, al rey Fernando VI con la esperanza de que “el primer Héroe de nuestra Nación no quede sin la gloria”⁷. Feijoo, en su *Teatro crítico* de 1730, al contrario de sus predecesores y contemporáneos, no culpabiliza a Florinda⁸. Más tarde, Cadalso compone la carta en la que Florinda le explica a su padre que, aunque quisiera, no puede pedir venganza por ser Rodrigo su rey⁹. Otros autores buscaron innovaciones, enfocándose particularmente en las figuras de Pelayo y su hermana Hormesinda, para poder contar la misma historia sin ofender a los censores¹⁰. A principios del siglo XIX, desde dentro de

⁵ HAYDEN WHITE, *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p. 87.

⁶ MARJORIE RATCLIFFE, *Jimena: A woman in Spanish literature*, Scripta Humanistica, Potomac, 1992.

⁷ ALONSO DE SOLÍS, *El Pelayo*, Antonio Marín, Madrid, 1754, p. xviii.

⁸ BENITO JERÓNIMO FEIJOO, *Teatro crítico universal y cartas eruditas*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1946, p. 215.

⁹ JOSÉ DE CADALSO, *Cartas marruecas*, Sancha, Madrid, 1793.

¹⁰ Por ejemplo: Nicolás Fernández de Moratín, en *Hormesinda*; Manuel Fermín de Laviano en *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo y El sol de España en su oriente o Toledano Moyses*; Jovellanos en *Muerte de Munuza, el Pelayo*; Josef

España, del exilio o de la cárcel, el tema surge de nuevo quizás como respuesta a la presencia en España de invasores franceses. En el siglo XX, Juan Goytisolo usa la historia en su novela *La reivindicación del conde don Julián*: “Yago matamoros... azote y baldón de la muslemía... galopando por tierra y por aire hasta la otra orilla del mar a fin de prestar mano fuerte a Cortés y, al frente de los de Cholula, Tezcuco y Tascalá, hacer gran degollina de indígenas”¹¹. Esta interesante conexión con la pérdida de España, representada por Santiago Matamoros, y la conquista de México no tuvo que esperar hasta 1970. Eusebio Vela ya la trató dos siglos antes.

Actor, autor, director y empresario, Eusebio Vela nació en Toledo en 1688¹². Gracias al estudio de Bolaños Donoso, muchas de las confusiones de identidad de este autor se han resuelto. Miembro de una familia de generaciones de actores, ejerció su profesión brevemente en España antes de emigrar en 1713 a México¹³ donde vivirá hasta su muerte en Veracruz en 1737. Tuvo una vida agitada, complicada por la pésima condición financiera en el mundo teatral para actores y empresarios¹⁴. A pesar de

Concha en *Perder el reino y poder por querer a una mujer, La pérdida de España*; Valladares y Sotomayor en *La Egilona*; Quintana en *Pelayo*; María Rosa Gálvez en *Florinda* y Pedro de Montengón en *El Rodrigo, romance épico y La pérdida de España por el rey Pelayo*; Leandro de Moratín en *Florinda, escena trágica unipersonal*.

¹¹ JUAN GOYTISOLO, *La reivindicación del conde don Julián*, Joaquín Mortiz, México, 1970, p. 142.

¹² Algunos críticos más nacionalistas, siguiendo a J. MARIANO BERISTÁIN Y SOUZA, *Biblioteca hispano americana septentrional* México, s.i., 1816, p. 11, como ARMANDO MARÍA Y CAMPOS, *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*, Ediciones Populares, México, 1944, p. 40, se empeñan en que Vela era criollo. Es cierto que Vela se formó profesionalmente como actor, empresario y dramaturgo en México, como apunta PIEDAD BOLAÑOS DONOSO, “Eusebio Vela: Padre y patrono de cómicos 1713-1737”, en C. REVERTE BERNAL y M. DE LOS REYES PEÑA (eds.), *Actas del II Congreso Iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad, Cádiz, 1998, p. 105.

¹³ Se cree que emigró con su amigo y colaborador Miguel Vidarte y su hermano José, aunque, como apunta Bolaños Donoso no hay documentación en el Archivo de Indias. Vidarte llegará en 1725 a ser Mayordomo del Hospital Real de Indios —o de Naturales— el oficial encargado de las relaciones económicas teatrales entre esta institución benéfica y el Coliseo. Es posible que Vidarte volvió a España en 1730, justo antes de morir, con copias de los manuscritos de Vela quizás con la intención de hacerlas representar y/o publicar.

¹⁴ HILDBURG SCHILLINGS, *Teatro profano en la Nueva España: Fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Imprenta Universitaria, México, 1958, ofrece información muy interesante en cuanto a los sueldos de los comediantes, y de Vela en

sus muchos problemas, Vela fue en su tiempo la más relevante figura del teatro de México en el siglo XVIII, el “actor más famoso... el alma del coliseo”¹⁵. El Mayordomo del Hospital Real, en 1729, le describía como imprescindible para el mundo teatral de México: “en faltando Eusebio Vela o cayendo en una larga enfermedad... no hay de quien poder en esta ciudad echar mano, que pueda llenar su hueco y suplir la falta de su persona en este ministerio”¹⁶. Dos años más tarde, Vela se quejaba de “la poca aplicación que los patricios (hombres y mujeres) tienen en este reyno a este ejercicio, por cuyo motivo han descaecido las entradas”¹⁷. En 1736 se le reconocía a Vela como “riguroso autor”, digno del “común aplauso que éste ha merecido en la ciudad”¹⁸. Durante un cuarto de siglo, Vela se mantuvo en sus escenarios, con una popularidad siempre creciente. Por textos periodísticos de la época y documentos legales se perfilan no sólo el hombre y su obra sino también las condiciones en que todo actor y empresario se veía obligado a vivir y trabajar. Interesantemente, no varían mucho de las circunstancias en España en la misma época¹⁹. A lo largo de su carrera Vela mantuvo siempre viva la fe en su arte y no escatimó para dar a México un teatro como él creía que merecía. En las varias largas memorias fechadas entre 1729 y 1731, se ve no sólo cómo era el teatro en México sino qué es lo que esperaban los aficionados que fuera.

Eusebio Vela es conocido como autor de cuatro o cinco obras de teatro que fueron representadas en su vida: *Celos aun del aire matan* (representada en 1728); *El amor excede al arte, Si el amor excede al arte, ni Arte ni Amor a la Prudencia* (representadas respectivamente en 1729 y 1730); *Duelos de ingenio y fortuna* (representada en 1732); y *El menor de los menores*,

particular, quien, en 1729, por ejemplo, cobró dos mil pesos o sea tres veces más que otros actores principales (p. 119). Vale señalar que era más provechoso para las compañías de teatro representar obras traídas de España que las autóctonas porque así no había que pagar el “ingenio” americano (JERÓNIMO HERRERA NAVARRO, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1993, p. xxxvi).

¹⁵ H. SCHILLINGS, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ Citado, entre otros, por ARMANDO MARÍA Y CAMPOS, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷ Carta de Vela al Virrey Don Juan de Acuña, citado por ARMANDO MARÍA Y CAMPOS, p. 145.

¹⁸ P. BOLAÑOS DONOSO, *op. cit.*, p. 109.

¹⁹ MARJORIE RATCLIFFE, “El teatro épico en el siglo XVIII español: *El Cid* y Fernán González de Manuel Fermín de Laviano”, *Dieciocho*, Charlottesville, 2002.

San Francisco (representada en 1733)²⁰. En junio de 1733, la *Gazeta de México* anunció la próxima publicación de once obras más²¹. Sin embargo, las bibliografías modernas de más confianza indican que ninguna obra suya se publicó en vida de Vela y sólo cuatro existen en manuscrito, tres de los cuales fueron publicados en 1948 por Spell y Monterde²². Las historias literarias han repetido que los manuscritos de Vela estuvieron en la biblioteca del duque de Osuna²³, y que luego fueron transferidos a la Biblioteca Nacional en Madrid y que otro está en la British Library²⁴ –pasando por alto la cuarta obra, *El Menor de los menores, San Francisco*, que está en la Nacional. Como apuntan Aguilar Piñal y Herrera Navarro, unos manuscritos están en la Biblioteca Nacional²⁵ y en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid donde existen tres variantes de *La pérdida de España*²⁶. Aunque el nombre de Vela se menciona junto con los de Sor Juana Inés de la Cruz y Ruiz de Alarcón como autores mexicanos, nadie, desde la edición de 1948, cita los manuscritos mismos. En 1944, María y Campos en *Andanzas y picardías de Eusebio Vela* escribe que las comedias de Vela “no agregan nada a la reputación de Vela como comediógrafo” añadiendo que “Vela es, sin duda, el mejor y más fecundo autor teatral mexicano del teatro español y criollo del primer tercio de aquel siglo tan español, durante el que México empezó a descubrir los innumerables caminos de su nacionalidad definitiva”²⁷. Sin embargo, él confiesa no haber visto los textos por problemas políticos entre España y México (45-

²⁰ Esta obra aparece en diferentes listas y bibliografías como *El menor máximo S. Francisco*. El título del manuscrito es *El menor de los menores, San Francisco de Asís* (BNM 128-10).

²¹ *El asturiano en las Indias; Por engañar, engañarse; Amar a su semejanza; Con agravios, loco y con zelos cuerdo; Por los peligros de Amor, conseguir la mayor dicha; la primera y segunda parte de Las constantes españolas; El Amor excede al Arte; Las tres partes de la conquista de México; El héroe mayor del mundo, Alejandro Magno; El amor más bien premiado entre traición y cautela; El apostolado en Indias y Martirio de un cacique; Si el Amor excede al Arte, ni Arte, ni Amor a la Prudencia; y La pérdida de España.*

²² FRANCISCO MONTERDE, *Bibliografía del teatro en México*, Monografías Bibliográficas Mexicana, México, 1933, p. 367, incorrectamente dijo que la mayor parte de las obras de Vela fueron impresas.

²³ CAYETANO BARRERA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Gredos, Madrid, 1969, p. 459

²⁴ British Library Add. 33479 (ff. 130-207).

²⁵ *El apostolado en Indias y Martirio de un cacique* (BNM 16822) y *Si el Amor excede al Arte, ni Arte, ni Amor a la Prudencia* (BNM 16771) respectivamente.

²⁶ BMM 1-138-4.

²⁷ MARÍA Y CAMPOS, *op. cit.*, pp. 177-178.

46)²⁸. En la obra de Vela hay por lo menos dos comedias, *La pérdida de España* y *El Apostolado en Indias y Martirio de un Cacique*, que son originales y dignas de recuperación.

La *Gazeta de México* anunció la representación de *La pérdida de España* en junio de 1733 y, que se sepa, sólo se escenificó esta vez en vida de Vela. A pesar de que se comenta que las obras de Vela fueron recibidas con “éxito”²⁹, es imposible comprobarlo porque no hay estadísticas que permitirían tal estudio. Muestra de que alguien en España tenía interés en la comedia es que en una variante del manuscrito de *La pérdida de España*, en un folio añadido al final del texto de la Primera Jornada se lee “en Murcia año 68” e incluye un reparto de personajes con nombres de actores³⁰. Según el mismo manuscrito, y como aludió Herrera Navarro³¹, la obra fue prohibida por la censura en 1770 por su actitud antimonárquica, anticlerical y antipatriótica:

no debe permitirse su representación así por no tener nombre su Autor, como por ser toda la mayor parte de esta obra digna de suprimirse, por indecorosa al Rei que en ella se refiere de España, al obispo, y su dignidad, y esta misma nación española, pues aunque se hallen en algunos libros, y en la historia, noticias de esta pérdida; no es justo renovarla en el theatro, en el que no deben representarse obras que manifiestan machinaciones, conspiraciones ni traición alguna a los soberanos, cuio debido respeto y lealtad debe respetarse, en cumplimiento de lo mandado y justamente prevenido y mas en ocasión en que se solicita reformar el theatro³².

Se ha comentado que no se sabe cual fue la fuente de inspiración de Vela. Es cierto que su comedia no se parece a *El último godo* de Lope de Vega, pero no hay que olvidar que Lope escribió otro texto que trata de

²⁸ Intriga la mención de MARÍA Y CAMPOS de dos obras de Vela “cuyos títulos ignoro que tengo noticias se conservan en la Biblioteca Ibero Americana de Berlín” (p. 46). Aunque no lo dice, parece que por la guerra, tampoco los vio. Estas obras no figuran en los catálogos de la actual Universidad de Berlín.

²⁹ Por ejemplo: RODOLFO USIGLI, *Mexico in the theater*, Romance Monographs, Mississippi, 1976, p. 63; JERÓNIMO HERRERA NAVARRO, p. xxxvi.

³⁰ BMM 1-138-4,c, Biblioteca Histórica Municipal, Madrid, f. 25r. RENÉ ANDIOC, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Casa de Velásquez, Tarbes, 1970, p. 427, mantiene que la obra fue representada en este momento aunque Murcia no figura en las listas de teatros establecidos.

³¹ J. HERRERA NAVARRO, p. 471.

³² BMM 1-138-4,c, Biblioteca Histórica Municipal, Madrid, f. 23 v, r.

este mismo tema y de modo muy parecido. En su *Jerusalén conquistada* (1609) Lope retrata a Florinda de manera negativa, como mujer motivada más por celos que por honor³³. Tirso de Molina, en *La joya de las montañas*, concede que quizás haya que volver a considerar cuanta responsabilidad tuvo Florinda³⁴ y en *La Virgen del Sagrario* de Calderón se dice: “la causa lastimosa... fue de Florinda la deidad hermosa”³⁵. Sin embargo, es patente la presencia del *Albucácim* de Miguel de Luna, quien contribuyó al vilipendio de La Cava, calificándola como “la más mala mujer que hubo en el mundo”³⁶. Sólo con leer las palabras del romancero, que luego reproduce Pedro del Corral en la *Crónica sarracina*, queda claro que Vela, como muchos españoles, conocía estos textos medievales³⁷. Criado en el mundo teatral español antes de venir a México a los veinticinco años de edad, Vela seguramente se había familiarizado con las comedias de Lope, Tirso y Calderón. Según Beristáin y Souza, escribiendo en 1816, Eusebio Vela fue: “poeta dramático, si no igual a Lope y Calderón, sí seguramente superior a los Montalvanes y a los Moretos”³⁸. Desgraciadamente, él tampoco vio ni leyó las obras. Más moderados e informados, Spell y Monterde concuerdan con que los trabajos de Vela no difieren de “las escritas en el mismo siglo XVIII, por los continuadores e imitadores de Lope y, especialmente, de Calderón,

³³ LOPE DE VEGA, *Jerusalén conquistada*, ed. J. de Entrambasaguas, CSIC, Madrid, 1954: “Dícese que no ver en el rey gusto,/ sino de tanto amor tanta mudanza/ fué la ocasión; que la mujer gozada/ más siente aborrecida que forzada” (I, 241).

³⁴ TIRSO DE MOLINA, *Las joyas en las montañas*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1969: “Dió complemento a la causa/ aunque yo no sé si es cierto,/ que aunque el mundo lo publica/ puede ser falso el concepto (I, p. 169).

³⁵ PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La Virgen del Sagrario*, en *Comedias*, eds. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, Tamesis-Gregg, London, 1973: “Ya sabéis que la causa lastimosa/ Flor de la tragedia que llorais es vano/ fué de Florinda la deidad hermosa,/ a quien Cava ha llamado el africano” (V, pp. 126-127).

³⁶ MIGUEL DE LUNA, *Historia verdadera del rey don Rodrigo, compuesta por Albucácim Tárif*, Claudio Mace, Valencia, 1646, p. 82. MARJORIE RATCLIFFE, “Florinda La Cava: Víctima histórica, víctima literaria. *La Crónica Sarracina* en el Siglo de Oro”, en M. L. LOBATO y F. DOMÍNGUEZ MATITO (eds.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid, 2004, t. 2, pp. 1485-1494.

³⁷ El romance es: “Tú eres perdición de España,/ fuego que todo lo apura,/ de ti quedará memoria/ para siempre en escritura” (*Romancero tradicional*, I, 56).

³⁸ J. M. BERISTÁIN Y SOUZA, t. 3, p. 279.

entre los cuales debe, sin duda, situarse”³⁹. Los estudios de Irving Leonard sobre la exportación e importación de libros a América en México en 1713 –curiosamente es el mismo año de la llegada de Vela al país– muestran que comedias de temas épicos, circulaban impresas aunque no necesariamente escenificadas⁴⁰. En 1708, un totalmente desconocido presbítero mexicano, Manuel Zumana, o Zumaya⁴¹, escribió su *Rodrigo* que fue representada en el palacio virreinal para celebrar el nacimiento del Príncipe Luis Fernando en 1708. Leonard recuerda que obras contemporáneas de temas épicos se escenificaban con frecuencia en las temporadas de 1790 y 1792⁴². Herrera Navarro ha documentado

³⁹ JEFFERSON REA SPELL y FRANCISCO MONTERDE, *Tres comedias de Eusebio Vela: Apostolado en Indias y Martirio de un Cacique, Si el Amor excede al Arte, ni Amor ni Arte a la Prudencia, La Pérdida de España*, Imprenta Universitaria, México, 1948, p. xxi.

⁴⁰ IRVING LEONARD, “A shipment of *Comedias* to the Indies”, *Hispanic Review*, 2 (1934), núm. 1, p. 50. Por ejemplo: *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio* de Lope de Vega, *El rayo de Andalucía y genizaro de España* de Cubillo de Aragón, y *Bernardo del Carpio* de Lope de Liaño figuran en la lista de libros exportados en 1713.

⁴¹ JOSÉ LUIS TRENTI ROCAMORA, *El teatro en la América colonial*, Huarperes, Buenos Aires, 1947, le llama Manuel Zumana (p. 314) mientras que ENRIQUE DE OLIVARRIA Y FERRARI, *Reseña histórica del teatro de México 1538-1911*, Porrúa, México, 1961, se refiere a este autor como Manuel Zumaya (p. 26). Cayetano Barrera y Aguilar Piñal desconocen este autor. Jerónimo Herrero Navarro, citando a Beristáin, le identifica como: “Natural de México, presbítero, maestro de capilla de la iglesia metropolitana de su patria. Fue muy estimado por su habilidad música, del virrey duque de Linares, para cuya diversión tradujo al castellano y puso en música varias óperas italianas. De esta capital pasó a Oaxaca en compañía del Ilmo. Montaña, deán de México, obispo electo de aquel obispado, en cuya catedral fue cura párroco. Allí dedicado exclusivamente al estudio de las ciencias sagradas y al cumplimiento de su ministerio pastoral murió”, pp. 499-500.

⁴² IRVING LEONARD, “The 1790 theater season in the México City Coliseo”, *Hispanic Review*, 19 (1951), núm. 2, pp. 113-120; “La temporada teatral de 1792 en el nuevo coliseo de México”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5 (1951), pp. 394-410. En la temporada de 1790 se representó: *El sol de España en su oriente o Toledano Moyses* –una comedia que trata del rey Rodrigo de Manuel Fermín de Laviano, *El Conde Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio* de Álvaro Cubillo de Aragón, *La diadema en tres hermanos* de Concha, y *Vida y muerte del Cid y noble Martín Pelaez* de Zárate y Castronovo (sin identificar en las listas de obras). En 1792 las comedias de temas épicos representadas fueron: *El Cid Campeador* de Leiva Ramírez (identificado como “un ingenio de esta corte”); *El rayo de Andalucía* y *El conde Saldaña* de Cubillo de Aragón; y *El sol de España en su oriente*, atribuido

“gran coincidencia entre el repertorio madrileño y el disponible en América” tanto de las comedias de siglos anteriores como los “últimos éxitos de la Corte”⁴³. *La pérdida de España* puede servir de muestra de las comedias con que se divertía el público de México al principio del siglo XVIII pero que nunca hicieron el viaje de regreso hacia la fama en la metrópoli.

El talento creador de Eusebio Vela se ajustó a las normas generales de composiciones vigentes en aquel tiempo en España, y él se esforzó por ofrecer al público novohispano variados programas compuestos en su tierra. Vela es digno de alabanza sobre todo por haber extendido su interés a materia clásica en *El amor excede al arte*, a la historia española, como la leyenda de Rodrigo y Florinda, y, en *El Apostolado en Indias* y *Martirio de un cacique*, por haber incluido a los mexicanos en su propia historia. Sería interesante saber si algunos mexicanos –seguramente no los que asistieron a la puesta en escena en 1733– al oír de *La pérdida de España* quizás pensarían en la invasión de su propia nación.

La pérdida de España es sumamente original porque es la primera, última, y única vez, en todos los textos basados en la leyenda de Rodrigo y Florinda desde los tempranos textos épicos hasta e incluyendo el siglo veinte, donde la víctima siente atracción por su acosador.

Más ingrata soy conmigo,
puesto que el honor me mueve
a ampararme de quien amo⁴⁴.

Al principio del Acto II, Rodrigo se casa con Eliata una princesa árabe conversa, y la deshonrada Florinda huye. Aunque Rodrigo le declaró su amor:

Sin que pueda resistirme,
el amor mis pasos mueve
al incendio en que me abraso
cual mariposa inocente
(p. 177).

Para disculparse, Rodrigo les dice a los miembros de su corte que Florinda se imaginó su oferta de matrimonio.

a Don Luis Monzin.

⁴³ J. HERRERA NAVARRO, p. xxxv.

⁴⁴ *La pérdida de España*, eds. J. R. Spell y F. Monterde, p. 181.

que imaginara sin duda
 que postrado mi albedrío
 la quería para esposa
 (p. 187).

Él explica que fue ella quien incitó a su padre a tomar venganza y que ella, por ende, es responsable de las acciones traidoras paternas. Al contrario de otras obras parecidas, la Florinda de Vela se distingue por su loca ambición, su genio altivo, y su carácter vengativo⁴⁵. Al final Florinda sale en escena vestida de hombre, llevando armas, lista para defender su honor en el campo de batalla o para suicidarse con su propia espada. Se queda sorprendida cuando entiende el efecto político de la invasión musulmana y, como en otros textos que tratan de esta historia convertida en mito, ella se lamenta de su destino. Sabe que la venganza tomada en su nombre no resolvió nada y que ella será culpada para siempre por la tragedia española:

No soy sino aborrecida,
 hija infeliz de la saña,
 aborto de la desdicha,
 embrión de la desgracia.
 Y, en fin, por decirlo todo,
 soy a quien llaman la Cava,
 que sólo decir esto
 para saber quien soy basta⁴⁶.

Con razón, Niehoff McCrary estableció que en *El último godo* de Lope, Florinda es la chiva expiatoria requerida para la expiación ritual hacia la regeneración de un mejorado estado moral que se sobrepondrá a los vicios del antiguo orden⁴⁷. Para Contreras Soto, al comparar *La pérdida de España* con la obra de Lope, Vela ofrece más moralización y concluye

⁴⁵ HILBURG SCHILLINGS, *op. cit.*, pp. 247-248.

⁴⁶ *La pérdida de España*, pp. 229-230. Dos de las tres versiones manuscritas no concuerdan con la edición publicada.

⁴⁷ SUSAN NIEHOFF MCCRARY, *El Último Godo and the dynamics of Urdrama*, Scripta Humanistica, Potomac, 1978, p. 62.

con un fuerte mensaje político: “quien anda en tales pasos bien se merece perder su reino”⁴⁸.

La multitud de obras que tratan de la pérdida de España tienen poco que ver con los hechos políticos de 711. Es la ideología de los respectivos autores y públicos, representada en los personajes que siempre están en cambio, lo que interesa. La unidad y la atracción del tema, la continuidad en toda la literatura hispánica y la profundidad de las emociones unen a los personajes y los conectan a la historia nacional. Como indicó Contreras Soto, los mexicanos del siglo XVIII se sentían tan cerca a “su” historia, su memoria colectiva, su pasado común, como los mismos peninsulares⁴⁹. El traumático evento militar de mil años antes se convirtió en un asunto con el cual todos podían identificarse.

Comentando la novela *El Rodrigo* de Pedro de Montengón, de 1793, Daniela Flesler hizo unas importantes preguntas:

¿Cómo puede ser que un solo hombre sea responsable de la ruina —o redención añadiría yo— de una nación entera? ¿Por qué se debe utilizar el cuerpo de una mujer como el espacio de negociación de una invasión geográfica? ¿De qué manera se relacionan el hecho privado y el evento público? ¿Qué beneficios se obtienen en la narración de un hecho militar en términos pasionales, transformando un conflicto esencialmente militar en un asunto de amor, deseo y venganza?⁵⁰

Creo que este cuestionamiento de ideología se puede y se debe aplicar a todos los textos de temas medievales escritos en y para tiempos posteriores. Los mecanismos narrativos tienen un propósito específico en relación con la recepción de la historia en un momento determinado. La manera en que la leyenda se nos presenta es una explicación o interpretación que resuena en las expectativas de su época, que habla del pasado en términos de un presente comprensible para su público, que pone énfasis donde piensa necesario. Los énfasis, como los silencios, no son nada

⁴⁸ EDUARDO CONTRERAS SOTO, “Eusebio Vela y la persistencia de ambientes en la literatura dramática mexicana”, en C. REVERTE BERNAL y M. DE LOS REYES PEÑA (eds.), *Actas del II Congreso Iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro*, p. 218.

⁴⁹ E. CONTRERAS SOTO, *op. cit.*, p. 217.

⁵⁰ DANIELA FLESLER, “*El Rodrigo* de Pedro de Montengón y la leyenda de la pérdida de España entre la Ilustración y el Romanticismo”, *Dieciocho*, 24 (2001), núm. 1, pp. 85-86.

fortuitos y van a narrar otra historia de la historia narrada: la historia de las motivaciones ideológicas, la historia de los elementos no narrados, la historia de los elementos que tomarán la ascendencia en la memoria colectiva⁵¹. Cabe preguntarnos –aunque jamás habrá respuesta– ¿por qué escogió Eusebio Vela los temas de la pérdida de España y de la conquista de México? ¿Era simplemente, como empresario, porque sabía que rendirían en la taquilla? ¿Por qué, como primer galán, le gustaba representar estos papeles heroicos? ¿O, como autor, quiso expresar algo más hondo que corría en el aire de su nación adoptiva? “Tan sólo medio siglo después de Vela” –dice Contreras Soto– “aquel heroico pasado común... sería insuficiente para justificar la unidad de un imperio cuyas partes se diferenciaban de modo cada vez más evidente”⁵².

En *The Storyteller*, dice Benjamin, el que cuenta historias debe guardar y crear no sólo las historias sino la misma memoria. Un ala del tríptico temporal y literario que narra la pérdida de España, es formada por los hechos e ilustrada en crónicas y poemas medievales, según Alan Deyermond y John Burt, y explica cómo se perdió el reino, aspirando a que el país sea restituido. En la parte céntrica, con la *Crónica sarracina* y otros textos del Siglo de Oro, se demuestra que por su contrición y penitencia el rey se ha redimido y que la nación merece ser perdonada. En el siglo XVIII, algunos autores borran las trazas de la ofensa original y crean una víctima para no pensar en un rey lujurioso, abusivo de sus poderes e incapaz de controlar sus pasiones. En la antigua poesía épica, la saña vieja siempre castiga el pecado. En la leyenda de Rodrigo el último godo, para que opere la venganza y restaurar el deseado orden social, Florinda La Cava tiene que sufrir a manos de un hombre, de la historia y de la literatura. El tríptico se completa desde el siglo XVIII, en España y en sus colonias –o donde sea que hubiesen españoles– con textos como *La pérdida de España* por Eusebio Vela.

MARJORIE RATCLIFFE

The University of Western Ontario, London, Ontario, Canadá

⁵¹ Un buen ejemplo es el de María Rosa Gálvez quien, en 1804, proveyó la primera perspectiva de esta leyenda de pluma de mujer: “Si de los dos se pregunta/ quién mayor culpa ha tenido,/ digan los hombres: La Cava/ y las mujeres: Rodrigo” (*Floresta*, II, xxx).

⁵² E. CONTRERAS SOTO, *op. cit.*, p. 217.

JOSÉ COMO PREFIGURACIÓN DE CRISTO
EN DOS AUTOS SACRAMENTALES:
*SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON DE CALDERÓN DE LA BARCA
Y EL CETRO DE JOSÉ DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ*

Hay una multitud de personajes en la Biblia que son considerados prefiguraciones de Cristo. Según el padre Antonio Vieyra: “Imposible pintura parece, antes de los originales, retratar las copias... así fueron retratos de Cristo Abel, Isaac, José, David, antes del Verbo ser Hombre”¹. Mientras la analogía no es siempre tan aparente, en el caso de José, hijo de Jacob, la evidencia es obvia y providencial. En los dos casos, tanto José como Cristo eran el hijo predilecto del padre. Forzados a ir a Egipto, tuvieron dos nombres y revelaron el pecado de sus hermanos (y éstos lo envidiaron). Traicionados por sus hermanos, vendidos por piezas de plata, los tentaron y pasaron con éxito la prueba. Castigados conjuntamente con otros dos criminales, uno de los criminales murió y el otro vivió. Salvados de muerte por el rey, investidos de autoridad y poder, llegaron a ser el redentor de su pueblo². Claro, la exégesis del *Antiguo Testamento* exige que la hermeneuta considere los datos históricos como símbolos de eventos místicos futuros, elucidados en el *Nuevo Testamento*: los datos de José parecen de índole histórica mientras los de Cristo son la representación simbólica de los mismos.

En el siglo XVII, Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz retoman la figura cristológica de José y la plasman en autos sacramentales. Estas obras son *Sueños hay que verdad son* de Calderón y *El cetro de José* de Sor Juana Inés de la Cruz. Lo que quiero examinar en este estudio son dos aspectos de sus escritos: primero, qué materia prima simbólica e histórica tomaron del libro de *Génesis* para hacer convincente la transformación del hijo de Jacob en la reencarnación de Cristo y, segundo, qué similitudes y diferencias hay entre las dos obras en cuanto al manejo estético de la historia bíblica.

¹ ANTONIO VIEYRA, “Historia de lo Futuro”, en *Todos sus Sermones y Obras*, ed. Piferrer, Barcelona, 1734, t. 4, p. 170, citado por Méndez Plancarte, t. 3 de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, F.C.E., México, 1955, p. 608.

² Estos datos fueron recopilados de: http://www.creationism.org/creavit/varias/cristo_jose.htm

En ningún momento dudan los dos autores de la prefiguración de Cristo por José. Este dato es explícito en varios lugares. El suceso está acuñado filosóficamente y, claro, en los hechos y emblemas insertos. Según Calderón:

...en ese joven
 hay visos, luces, y lejos
 de mayor asumpto que hoy
 hasta destinado tiempo
 anda rebozado en sombras;
 ...hay en él
 sobrenaturales hechos:
 mírale siempre a dos luces,
 y verás que todo esto
 va encaminado a que anda
 aquí oculto y encubierto
 algún misterio, que venga
 a ser de los venideros
 siglos, venciendo las sombras,
 misterio de los milagros,
 portento de los portentos,
 y en fin, luz, verdad, y vida
 del más alto sacramento.

(vv. 329-333 y 349-352)³.

Tal como en la obra sorjuanina, son los personajes alegóricos los que comentan las ideas filosóficas y teológicas de la historia. En este caso, Castidad esclarece el dato en el primer segmento en que conversa, por casi 200 líneas, con Sueño en la obra calderoniana.

Entre sus ejecutantes alegóricos, Sor Juana convenientemente cuenta con uno llamado Profecía. En lugar de representar con actuaciones, pasajes claves de la historia, Sor Juana opta por largas narraciones por parte de sus intérpretes alegóricos que explican en lugar de representar los hechos. Sor Juana como Calderón enfatiza que su José es la prefiguración de Cristo:

Pues Su Espíritu soy de Profecía,
 a asistir a Josef, en quien procura

³ Todas las citas de *Sueños hay que verdad son* proceden de la edición de M. McGaha, Reichenberger, Kassel, 1997.

un bosquejo formar, una figura
 del que será en el siglo venidero
 redentor verdadero,
 ...y que al género humano
 sustentará de Trigo Soberano:
 (vv. 870-882)⁴.

Además de Profecía como enunciadora de prefiguraciones, también Lucero y sus atributos alegóricos son capaces de leer los jeroglíficos proféticos. Curiosamente, los emisores de glosas bíblicas tanto en Sor Juana como en Calderón son frecuentemente agentes diabólicos⁵.

Ahora, quiero apuntar a las características mencionadas al inicio de mi texto sobre qué eventos o episodios recapitulan las similitudes entre la vida de José y la de Cristo. La obra de la monja inicia *en media res*: los hermanos de José están planeando su venta a los ismaelitas. Los temas de la envidia y la traición de los hermanos por José, y su peregrinación a Egipto están remarcados sumariamente en los primeros versos del texto. Después de este pequeño segmento, Sor Juana cambia a otra técnica de narrar su historia. Y uso la palabra “narrar” a propósito. Porque en *El cetro de José* hay una gran cantidad de narración por medio de ilustración *versus* representación. El auto se vuelve ilustrativo en lugar de la forma más dramática de la representación. Cuando hablo de ilustrativo o representativo, estoy empleando los términos como los explican Scholes y Kellogg en su texto *The nature of narrative*. El mundo, según los autores, puede materializarse de manera representativa en que el texto se afana en hacer una réplica de la realidad tal cual como en la escultura y la pintura. Es mimética. Entonces, son representativas las escenas en que José o Jacob o el personaje que sea, se representa a sí mismo en palabras y acciones y no es descrito por otro interlocutor. Ilustración, por el otro lado, es un intento de retratar sólo un aspecto de la realidad. Es un arte estilizada, estipulativa y simbólica⁶. Por tanto, mientras *El cetro* es más ilustrativo, en *Sueños hay*, domina la representación. El primero ilustra alegóricamente un 70% o sea 985 versos del texto, dejando a la representación 30%. En comparación, Calderón ilustra

⁴ Todas las citas de *El cetro de José* son de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. A. Méndez Plancarte, t. 3.

⁵ Cf. IGNACIO ARELLANO, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón*, Reichenberger, Kassel, 2001, p. 63.

⁶ ROBERT SCHOLES, *The nature of narrative*, Oxford University Press, New York, 1968, p. 84.

alegóricamente el 20% y representa dramáticamente casi el 80% de las veces, utilizando 1563 versos para hacerlo.

En cuanto a *Sueños hay*, después de haber transcurrido una tercera parte del texto, por fin se representa el conflicto, por medio de una aparición que tiene Josef mientras está en la cárcel. Primero, Josef es expuesto como hijo predilecto de Jacob. Tal como Cristo y el José de Sor Juana, Josef es favorecido por su padre. La supuesta muerte de Josef es revelada a Jacob por los hermanos, por medio de una túnica “purpúrea”. Jacob, en demostración de su amor dice:

¡Funestas, tristes, impuras
prendas, por mi mal halladas!
¿Qué os hizo esta edad caduca
para que de mi mejor
espejo eclipséis la luna?
Si era la luz de mis ojos,
¿por qué me dejáis a oscuras,
viendo la flor de sus años
en su primavera mustia?
(vv. 828-836).

Unas líneas después, Isacar dice: “Hizo Judas/ tan presto la venta” (v. 858). Desaparece la visión, y Josef se encuentra de nuevo en la cárcel. Se demuestra en esta escena la predilección de Jacob por Josef. Es igual en Sor Juana, cuando Jacob se entera de la muerte de José dice:

No hay consuelo para mí,
después que perdí a mi hijo;
y aun todo lo que me aflijo
no basta al bien que perdí.
...Mas mi suerte
con mayor dolor batalla,
no pudiendo conmutalla
a otra de mí más querida,
si aunque pierda yo la vida,
a José no puedo dalla.
(vv. 486-489 y 500-505).

En los primeros 350 versos del auto sorjuanino, hay una sola escena directa sobre la vida de José, y es la primera en que los hermanos idean su venta. José no aparece en el texto hasta el v. 353. En este gran bloque

narrativo anterior a la aparición de José, hay que destacar los puntos temáticos más importantes. Primero, el coloquio entre Lucero y sus atributos, presentados alegóricamente, es sobre la prometida redención de las subsecuentes generaciones de la humanidad: Adán y Eva, Abraham, y Jacob. Sobresalen dos elementos temáticos que son constantes en la historia: los sueños de salvación de Jacob y José. El primero es la promesa de un salvador y el segundo es el cumplimiento del primero con un protosalvador, José. El segundo factor importante ilustrado en estos versos es el significado del nombre de José: quiere decir “aumento de Dios” (v. 304). De nuevo, son los elementos diabólicos los que explican el nombre.

Después del largo fragmento ilustrativo, la primera escena en que se representa a José es la que lo retrata en otra situación clave de sus dos crisis existenciales. Es precisamente la tentación de Cristo en el desierto la que se trueca por la tentación de José por la mujer de Putifar. Entre las dos escenas que representan, por un lado, el coraje y sed de venganza de la mujer de Putifar, y por el otro, un avance en los sucesos que manifiestan el enigmático sueño del Faraón y la sugerencia del Pincerna de que vaya por José a la cárcel, hay una pequeña representación de Jacob. Es notable esta escena porque declara a José su hijo predilecto tal como hizo Dios a Jesús. La otra parte del cuadro es igualmente un episodio con sueños. Esta vez, son menciones, sin dar detalles, de los dos sueños del Faraón. El Pincerna le recomienda un “Mozo Hebreo” que ha conocido en la cárcel que interpretó correctamente sus sueños. En el texto bíblico sobre José, siempre son sueños proféticos. Como otra similitud entre la figura cristológica y José, vemos que el protagonista se encontraba condenado con dos otros criminales: uno se murió y el otro sobrevivió.

Cuando descifra los sueños del Faraón, José hace unas referencias breves a los mismos sueños. Además, hay una clara atribución a Dios como dador de sus poderes proféticos. Dentro de la curiosa reticencia de la monja de dar datos exactos de los sueños, sí toma el lujo para ilustrar sus conocimientos de los niveles hidráulicos del Nilo como predictadores de sequía o abundancia. En esta parte del texto hay una sobresaturación de sucesos que cambian el ritmo del auto. Hasta aquí, la historia ha sido esparcida y relajada con largos segmentos dedicados a la filosofía. Aquí, sin embargo, hay una rápida sucesión de eventos. José es transportado en un carro triunfal y llamado “Salvador del Mundo” (v. 795) y se adelanta el desenlace feliz del final:

Al que, en humilde traje
 oculto, desmentía
 de su Divina Ciencia
 las altas maravillas;
 al que, aunque quiso hollarle
 aleve la malicia,
 sirvió de que luciesen
 sus virtudes más vivas,
 llegad a adorar todos;
 e hincada la rodilla,
 venerad en su Cetro
 por triunfo las Espigas
 (vv. 802-813).

Su transformación espiritual bíblica es replicada en este episodio: fue convertido en rey y salvador de Egipto.

Los ecos de la profecía se repiten antes de la llegada de los hermanos postrándose para pedir trigo, tal cual como había sido prefigurado en los sueños de José:

Padre eres de nuestra Patria,
 y como tal, Padre nuestro.
 ¡Dános el Pan cotidiano!
 Profecía:
 Otros más nobles anhelos
 dirán aquestas palabras
 en otro más feliz tiempo,
 cuando el Pan se eleve a ser
 de Cuerpo y Alma Sustento.
 (vv. 929-936).

Sor Juana prepara el encuentro entre José y sus hermanos con una referencia al *Padre nuestro*. Los hermanos llegan con José y Leví hace referencia a ellos como “diez” para subrayar el paralelismo entre los hermanos y los apóstoles. Los diez hermanos más Benjamín y José son doce igual que los apóstoles. Esta alusión da auge a una serie de recuerdos que relacionan a los hermanos con los apóstoles y la Última cena:

Esta Mesa es de otra Mesa,
 y estos Doce de otros Doce,

figura en que se conoce
 de Dios la cierta promesa.
 ¡Venid a la Mesa, venid a la Mesa!
 Ésta, por la Profecía
 puesta por figura está;
 mas la otra dispondrá
 la Eterna Sabiduría.
 El Pan aquí, con afán,
 es sustento y es comida;
 y allá será el Pan de Vida,
 cuando deje de ser Pan.
 Aquí, a Benjamín querido,
 mayor porción se le da;
 y otro Benjamín, allá
 será a todos preferido.
 Aquí es corporal limpieza
 el Lavatorio de pies,
 y se elevará después
 a ser del Alma pureza.
 ¡Venid a la Mesa, venid a la Mesa!
 (vv. 1161-1182).

La resolución temporal y espacial escénica para que vaya un hermano por Benjamín es un episodio en que intervienen los personajes alegóricos para “hacer tiempo”. Por el otro lado, Calderón, siempre más dispuesto a comentar su arte, da una resolución socarrona en cuanto al inverosímil manejo del tiempo y espacio:

...verás
 que obedecemos con tanto
 afecto que haya quien culpe
 más la priesa con que vamos
 y volvemos, que pudiera
 la tardanza, no mirando
 que aquí es preciso lo presto,
 y fuera culpa lo tardo
 (vv. 1437-1444).

En seguida, se revela Jacob en una cama y después dice la acotación: “Besa Jacob el Cetro de José, que tendrá una torta de pan en la punta” (vv. 1548-1549) mientras hace una recitación histórica y alegórica relacionando los dos elementos:

A Quien yo adoro, y a Quien
(en el Espíritu) miro
en tu Vara figurado,
no sólo a mi Carne unido
con Hipostática Unión,
mas en el velo escondido
en esa insignia que, en tu Cetro,
de tu providencia indicio
ha sido. Pues, como siempre
por costumbre se ha tenido,
en Egipto y otras partes,
que de la hazaña en que ha sido
el Héroe más señalado,
jeroglífico esculpido
traiga, en que a todos declare
las hazañas que antes hizo;
y como la tuya fue
haber socorrido a Egipto
con el Trigo, te pusieron
la empresa también en Trigo
en el fastigio del Cetro,
que adoro por sacro Tipo
del más alto Sacramento
que los venideros siglos
adorarán, y por quien
el Vaso dirá Elegido,
de mí hablando, que “muriendo
en la fe, adoré el fastigio
en tu Vara”, adonde veo
tanto Misterio escondido
(vv. 1149-1178).

Una característica inconfundible en los autos de Sor Juana, es que se empeña en ser siempre didáctica. La cita anterior es un claro ejemplo de esto. Justifica la selección de José como prefiguración de Cristo. También, alude a una visión profética por parte de Jacob que supo reconocer, antes de su tiempo, a la Eucaristía. El cetro rematado por un pan viene del “célebre rabino, médico, astrónomo y filósofo español Moisés ben Maimón, o Maimónides” autor que plasma materiales talmúdicos en sus numerosas obras⁷. Pero la monja no termina aquí con sus enseñanzas y

⁷ MÉNDEZ PLANCARTE, *Obras completas* de Sor Juana, t. 3, p. 641.

justificaciones. Más adelante, en los últimos versos del texto, subraya este afán pedagógico. Profecía se queda sola con la Música y dos Coros, acompañados por el cáliz y hostia, y nos recuerda de esta interpretación rabínica en su justificación por haber escogido a José para su auto:

(...si algún curioso
 quiere averiguar prolijo
 la erudición, en lo que
 del Cetro dejamos dicho,
 sobre el Génesis, Rabí
 Moisés nos lo dejó escrito,
 Citando el lugar de Pablo
 sobre “adorar el fastigio”.
 Y aunque no se debe en todo
 dar crédito a los Rabinos,
 como aquesta circunstancia
 no puede parar perjuicio
 a ningún dogma, antes bien,
 en el acomodaticio
 sentido, a la devoción
 puede ayudar, me he valido
 de ella)

(vv. 1622-1638).

En ningún momento nos deja dudar sobre la procedencia de sus *visos*. La consumación del auto es la última escena, de rigor, en que la acotación indica: “Cúbrese todo, quedando sólo la Profecía; y ábrese otro Carro, en que estará un Cáliz y Hostia, y dos Coros de Música” (vv. 1599-1600). El estribillo final, poco llamativo, es: “es el Misterio de los Misterios/ y es el Prodigio de los Prodigios”.

En fin, *El cetro* cumple con todos los requisitos de similitud entre Cristo y José que enlisté al inicio de este texto. Además de satisfacer estas exigencias temáticas, la monja justifica su selección de protagonista en varios segmentos del texto como he explicado arriba.

El texto calderoniano *Sueños hay que verdad son* empieza casi inmediatamente con la cárcel de Egipto. El Copero y Panadero conocen a Josef y cuando éste se presenta el Copero contesta rápidamente el significado de su nombre: “«Aumento» significa” (v. 164). En este auto, Josef es más contemplativo y filosófico con respecto de haber contado a sus hermanos sus sueños. Es un personaje más complejo en contraste con el José estereotipado de la monja.

¡Oh, nunca hubieran mis sueños
 despertado aquella envidia
 que en este estado me ha puesto!
 (vv. 208-210).

Es de las pocas veces que encontramos a un Josef consciente de que hubiera podido evitar sus desgracias callándose la información sobre sus sueños. Quizás la rapidez con la cual divulga el contenido de sus sueños es evidencia de una *hamartia*, un defecto si no trágico por lo menos algo que tendrá que superar porque casi provoca su muerte en el pozo. Incluso, Castidad que comenta o narra el auto, cita:

...No sé si arguya
 si fue cuerdo, o no fue cuerdo,
 en revelarlo, porque
 no hay error donde hay misterio
 (vv. 225-228).

Sabemos que en el Renacimiento Josef y sus hermanos representaban el vicio y los conflictos de la envidia. En esta obra, vemos la introducción de un nuevo elemento, la imprudencia de Josef en contar sus sueños que suscitan la envidia. En el auto sorjuanino no hay duda sobre si José se ha comportado correctamente o no. No entra en juego la posibilidad de que José se haya equivocado por vanagloriarse de sus sueños. No obstante, tal como sus sueños causaban sus cuitas, también las aliviaron:

¿qué extrañas que aquí te traiga,
 a que veas el extremo
 en que tus sueños le tienen,
 por si pudiesen tus sueños,
 ya que acarrearón el daño,
 solicitarle el remedio?
 (vv. 271-276).

Entonces, vemos un dualismo en cuanto a los sueños en Calderón: contar los sueños puede causar daño pero puede remediarlo también. En Sor Juana se retratan las dos posibilidades causales de los sueños, pero nunca medita tanto el poder nocivo y positivo de los sueños. Tampoco contempla la posible *hamartia* o defecto trágico de José.

En su largo monólogo, Castidad también llega a mencionar que Josef es una prefiguración de Cristo:

mírale siempre a dos luces,
 y verás que todo esto
 va encaminado a que anda
 aquí oculto y encubierto
 algún misterio, que venga
 a ser en los venideros
 siglos, venciendo las sombras,
 misterio de los misterios,
 milagro de los milagros,
 portento de los portentos,
 y en fin, luz, verdad, y vida
 del más alto sacramento.

(vv. 341-352).

Tanto Sor Juana como Calderón usan el mismo lugar común para advertir al lector de leer cuidadosamente sus textos para discernir la dualidad significativa de las figuras.

El español introduce una nueva interpretación a los sueños del Copero y del Panadero. En otras versiones de la historia de José la mala suerte del Panadero parece no tener explicación. Pero en *Sueños hay Josef* da la siguiente explicación sencilla:

...que pienso que viendo estoy
 vida y muerte en vino y pan.

 hay pan, que es vida y es muerte,
 hay vino, que es muerte y vida

(vv. 539-540 y 567-568).

Los sirvientes del Faraón se vuelven simbólicos, más bien emblemáticos, cuando, tal como en el auto sorjuanino, Josef se pone en medio de ellos, para separarlos, en forma de cruz.

En una comprensión tremenda del tiempo y espacio, de repente, Josef ha sido llevado al palacio para descifrar los sueños del Faraón. Es exitoso y, por lo tanto, nombrado “virrey de Egipto” y, en seguida, designado:

Josef, salvado, en altos
 ecos: “¡Viva el salvador!”
 decid, pues viene a salvarnos
 el amenazado riesgo
 al que fuimos condenados

(vv. 1031-1034).

En esta sección se van cumpliendo diversas profecías encontradas en los sueños desentrañados por Josef. Después de casi 1200 versos, los hermanos aparecen en el escenario y actúan tal como había vaticinado Josef en su sueño controvertido: los hermanos, sin saber quién es, se postran a sus pies. Cuando Josef exige la presencia de Benjamín y ellos titubean porque quizás Jacob tendrá miedo de dejarlo ir, reclama Josef:

¿Por qué, siendo sus hermanos?
 ¿Habéis de echarle en un pozo,
 o venderle a los extraños,
 o darle a las fieras?

(vv. 1394-1397)

Se plasman en estos versos la traición y venta por parte de sus hermanos y, a la vez, una queja, un reclamo por parte de Josef. El José de Sor Juana es más apacible y, quizás, plano, y no aparecen estos matices de carácter.

Llegados sus hermanos de Canaan con Benjamín, celebran una cena. En la cena Benjamín se queda dormido sobre Josef tal como en la Última cena se quedó dormido Juan sobre Cristo. Curiosamente, la cena de Josef, prefiguración de la Última cena, es descrita por Bato, villano rústico, constructo artístico fiel a la práctica de usar en los autos personajes diabólicos o indignos para trazar ideologías sagradas.

El final del auto calderoniano es representativo en cuanto a información. Primero, Josef destaca extrañamente las similitudes entre su cena y la Última cena. Luego, Sueño toma el crédito por cuatro sueños que han sido “señas deste misterio”. El sueño de la escalera en que subía el hombre y bajaba el Verbo Encarnado. Siguen los sueños del Copero y del Panadero. El Rey pregunta por el cuarto sueño y Sueño contesta:

Es tu mismo sueño;
 pues a la grande abundancia
 en cuyo siglo primero
 gozó la naturaleza
 descanso, paz, y sosiego,
 sucedió (por sus pecados)
 la esterilidad del tiempo,
 y pudo la Providencia
 reparar sus daños, siendo
 la Iglesia la troj del pan

que en general alimento
de los hermanos de Cristo,
hizo la gracia herederos,
explicada en Asenet,
que es de Castidad ejemplo
(vv. 2080-2094).

Como es de esperarse, Calderón hace más hincapié que Sor Juana en los sueños.

También, vemos la diferencia entre las dos obras en cuanto al manejo de dos protagonistas femeninos. Por un lado, Sor Juana incluye en su auto a una representación de la escena de la tentación de José por la “Mujer de Putifar”. Prefigura la tentación de Cristo en el desierto y provoca el encarcelamiento de José. Por otro lado, Calderón prefiere ignorar tanto la tentación como la explicación del por qué Josef está en la cárcel. En lugar de incluir en su drama a la mujer tentadora, Calderón alista a una que representa a la Castidad: Asenet. Como dice *Sueño*:

...Yo,
que desde este monte excelso,
adonde la Castidad
me dejó, por irse al pecho
de Asenet, estoy mirando,
no solo que quiere el cielo
que a quien venció un torpe amor,
corone un amor honesto;
(vv. 2025-2032).

Asenet es una prefiguración de la Virgen. Entonces, la dualidad de Eva/Ave está figurada en los dos textos: “la Mujer de Putifar” sorjuanina es Eva, y la Asenet de Calderón es María (Ave).

El auto español termina con una escena precedida por la acotación:

Descúbrese en un carro un altar, con sacrificio de panes; y al decir los versos de arriba, da vuelta el escotillón, y vese una Forma grande; y en otro carro, un sacrificio de vino; y dando vuelta, se descubre un cáliz, y la FE, elevada entre las dos SOMBRAS (vv. 2074-2075).

El estribillo compuesto por Calderón es muy característico de él, recordándonos otros textos compuestos por el dramaturgo español:

Albricias, mortal, albricias,
 que aunque los sueños son sueños,
 sueños hay que verdad son.
 (vv. 2113-2115).

En comparación con el auto de Sor Juana, el de Calderón es alegre y vivaz. Demuestra siempre una actitud de autoconciencia en su quehacer dramático. El énfasis en el defecto trágico de Josef y la conjugación, como hilo conductor, de los sueños en la historia de Josef, hace más rico, más complejo su auto. En contraste, el auto de la novohispana es más serio, pesado y didáctico. Su José es una víctima sin causa de unos sueños que Dios le mandó. Nunca cuestiona los motivos por haberse jactado de ellos con sus hermanos.

En resumen, los dos dramaturgos han usado casi todas las materias primas temáticas encontradas en la Biblia. No obstante, Sor Juana encontró una imagen en que basarse aun más innovadora que el español. Sor Juana, docta estudiosa, intelectual, quizás tuvo noticias de las interpretaciones rabínicas transmitidas por Maimónides que imaginaba el cetro de José rematado con un pan así dando lugar a la transformación de José en Cristo⁸. Entonces, tal como indica el título del auto, el cetro es un icono en que la monja basa parte de su mutación. Calderón hace la metamorfosis de José a Cristo con los elementos simbólicos encontrados en la Biblia. Desconocía o ignoraba la imagen del cetro.

Mientras la monja es innovadora en cuanto a su alusión al cetro, el español lo es en cuanto a su caracterización de Josef. En *Sueños hay* Josef mismo participa en la culpa de sus hermanos porque tal vez ha provocado la envidia por ostentar el sueño que tuvo.

En fin, hemos visto que los dos dramaturgos han hilado un José que convence como prefiguración de Cristo. Los símbolos e iconos fundamentales bíblicos han sido incorporados en los dos textos. Quizás la diferencia más espectacular entre los dos autos es la siguiente. Por un lado, la gran, constante popularidad de Calderón como compositor oficial de los autos del Corpus madrileño, como vemos en el estreno de la obra sobre Josef:

Sueños hay que verdad son es uno de los dos autos escritos por Calderón para ser representados durante la fiesta del Corpus madrileño de 1670... El público madrileño esperaba los autos de 1670 con una anticipación especial, ya que no se habían representado autos durante

⁸ MÉNDEZ PLANCARTE, *Obras completas* de Sor Juana, t. 3, p. 641.

el Corpus desde 1665 debido al luto por la muerte del rey don Felipe IV... Los autos de 1670 fueron montados con un lujo excepcional⁹,

y el hecho de que según los más destacados expertos sorjuaninos, no hay noticia del siglo XVII que se haya presentado en algún Corpus novohispano o español algún auto de Sor Juana Inés de la Cruz. Estas circunstancias de la falta de atención en su época a la producción sacramental sorjuanina sigue dejando perplejos a los investigadores.

ROBIN ANN RICE

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

⁹ MCGAHA, ed. cit., p. 1.

EL VESTUARIO TEATRAL EN EL TEATRO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVI

FE: Qué ¿gustarán de esta fiesta
aquestos que son salvajes?
CONCIERTO: Servirán de personajes
y tendrán la vista puesta
en el primor de los trajes¹.

UNO

Como sabemos, la producción teatral del siglo XVI en Nueva España ha sido clasificada, de manera convencional, en tres vertientes: el teatro misionero (con las variantes de “franciscano”, “evangelizador”, “náhuatl” y otras); el criollo (o público), y el de jesuita (o de colegio). El conjunto de esta producción –para la cual tomo como referencias temporales, para este trabajo, 1530 y 1578, fechas de representación, primero, la posible de la *Conversión de san Pablo* y después la de la *Tragedia del triunfo de los santos*²–, ha aportado para su estudio un número considerable de títulos de piezas representadas, varios de piezas dramáticas conservadas y publicadas, y algunos de nombres de dramaturgos y de artistas de teatro. Este cúmulo de obras, datos, títulos, nombres y riqueza de actividades han generado una buena cantidad de trabajos pero, aún así, los materiales están a la espera de revisiones y reflexiones sobre gran cantidad de aspectos que nos permitan una mejor y mayor comprensión del fenómeno cultural y teatral del siglo XVI en Nueva España.

¹ “Coloquio sexto. Que se hizo para la fiesta del Santísimo Sacramento en la Ciudad de México, en la entrada del Conde de Coruña cuando vino por virrey de esta Nueva España. Va simbolizando a la entrada que Dios hace en el alma”, en F. GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Coloquios espirituales y sacramentales*, 2ª ed., ed. José Rojas Garcidueñas, Porrúa, México, 1976, t. 1, p. 181.

² Respecto de *La conversión de san Pablo* la referencia proviene de JOHN H. CORNYN y BYRON MCAFEE, quienes no señalan su fuente, “Tlacahuapahualiztli (Bringing up Children)”, *Tlalocan*, 1 (1944), núm. 4, pp. 314-351. Véase también FERNANDO HORCASITAS, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna. Primera parte*, pról. de Miguel León-Portilla, UNAM, México, 1974, pp. 447-459. Sobre la *Tragedia del triunfo de los santos* véase BEATRIZ MARISCAL HAY (ed.) *Carta del Padre Pedro de Morales*, El Colegio de México, México, 2000.

Dos

El teatro, lo sabemos, es un espectáculo que se ofrece a los sentidos y al intelecto. Unidos a la belleza de la palabra y a su contenido ideológico, en el escenario se exponen, despliegan y enlazan o contraponen numerosos elementos visuales y sonoros ricos en formas y mensajes, que contribuyen a crear sentido y que, por la razón del mismo conjunto del cual forman parte, en pocas ocasiones, quizá, funcionan como signos independientes del todo en el cual se manifiestan.

Los esfuerzos por crear instrumentos teóricos que permitan el acercamiento al fenómeno de la representación han sido, sin duda, enormemente significativos y, aunque en ese camino aun se encuentran numerosas dificultades y opiniones diversas sobre las posibilidades de entendimiento y estudio del fenómeno “teatro”, el hecho teatral ha ganado autonomía como objeto de estudio.

En la ya “clásica”, y debatida, propuesta de clasificación de los principales sistemas de signos de la representación teatral de Tadeusz Kowzan, el semiólogo dedica al vestuario una de las 13 categorías que aísla e identifica³. De acuerdo con el agente emisor del signo, y el modo en el

³ “El Vestuario. En el teatro, «el hábito hace al monje». El vestuario transforma al señor Martínez (personaje principal) o al señor Pérez (personaje secundario), en marajá indio o en pordiosero parisino, en patricio de la Roma clásica o en capitán de navío, en cura o en cocinero. En la vida misma, el vestuario es vehículo de signos artificiales de gran variedad. En el teatro es el medio más externo, el más convencional de definir al individuo humano. La indumentaria expresa el sexo, la edad, la pertenencia a una clase social o jerárquica particular (rey, papa), la nacionalidad, la religión; determina, con frecuencia, una personalidad histórica o contemporánea. Dentro de los límites de cada una de estas categorías (y también fuera de ellas), el vestuario puede expresar todo tipo de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter. El poder semiótico del vestuario no se limita a definir al que lo lleva. El vestido es también signo del clima (casco colonial), de la época histórica, de la estación del año (sombrero de paja), o del tiempo que hace (impermeable), del lugar (traje de baño, traje de alpinista), o de la hora del día. En efecto, un traje corresponde con frecuencia a muchas circunstancias a la vez, y habitualmente se asocia a signos de otros sistemas. En algunas tradiciones teatrales (Extremo Oriente, India, *commedia dell'arte*), el vestuario, fijado por convenciones muy rigurosas, se convierte, como la máscara, en signo de tipos inmutables que se repiten de obra en obra y de generación en generación. Conviene subrayar que los signos del vestuario, como también los de la mímica, del maquillaje o del peinado, pueden funcionar al revés: el traje sirve para ocultar el verdadero sexo del personaje, su verdadera posición social, su verdadera profesión, etc. También pueden considerarse todas las posibilidades

cual el receptor lo percibe, el vestuario, para Kowzan, es un signo visual emitido por la apariencia externa del actor. El vestuario, como se ha dicho, no está desligado del sistema de sistemas de signos en donde se localiza. El peinado y el maquillaje se suman de manera directa a la apariencia del actor en la escena, y, en conjunto, los tres, están en íntima relación con los 10 sistemas restantes, según el esquema de Kowzan.

TRES

El traje teatral posee una historia y una evolución estética propias ligadas a los distintos aspectos de la historia del teatro y, por supuesto, a la historia de la cultura y sus expresiones: la historia del arte y del traje, entre otras⁴. El traje teatral, incluso dentro de la estética “realista” de la representación teatral—que empieza a perfilarse hacia fines del siglo XVIII, que encuentra sus expresiones más sofisticadas en la vertiente del realismo de las últimas décadas del XIX y que continuará su desarrollo durante todo el siglo XX, al lado y en relación con otras estéticas teatrales—, ha buscado ser distinto del traje empleado en la vida cotidiana. Ese carácter que calificaríamos de “extraordinario” lo posee y desarrolla a partir del mismo acto teatral del cual forma parte.

En el teatro de Occidente, el traje teatral puede quizá imitar, pero siempre selecciona, modifica y subraya elementos del traje de la vida cotidiana, que lo hagan ser precisamente un traje para la escena, es decir, un traje concebido para una realidad distinta, la teatral, que se expone abierta y explícitamente, porque para eso está concebido, a través de quien lo lleva, al ojo de los demás. El traje teatral usado fuera de su contexto, raramente oculta la función para la cual fue creado, y más bien acentúa su teatralidad. En el teatro, quizá, el hábito no sólo “hace al monje”, sino que contribuye para “hacer el teatro”, de tal modo que hay una correspon-

del travestismo”, TADEUSZ KOWZAN, “El signo en el teatro”, en M. C. BOBES NAVES (ed.), *Teoría del teatro*, Arco/Libros, Madrid, 1997, pp. 138-139.

⁴ Muy poca atención parece haber recibido la historia del traje en México. Incluyen secciones sobre el traje del virreinato, entre otros, las obras de JOSÉ R. BENÍTEZ, *El traje y el adorno en México. 1500-1910*, Imprenta Universitaria, Guadalajara, 1946; CHLOË SAYER, *Costumes of México*, British Museum-University of Texas Press, Austin, 1985; VIRGINIA ARMELLA DE ASPE, TERESA CASTELLÓ ITURBIDE e IGNACIO BORJA MARTÍNEZ, *La historia de México a través de la indumentaria*, Inversora Bursátil, México, 1988; un número de la revista *México en el Tiempo. La moda en la indumentaria*, 35, 5 (2000) y los números 2 a 4 de LYDIA LAVÍN y GISELA BALASSA, *Museo del traje mexicano*, Clío, México, 2001, 7 vols.

dencia “natural” entre el traje y el medio en el cual se usa y para el cual fue creado⁵.

Para el estudio del traje teatral del pasado, fuera del análisis de algunos ejemplares que quizá hayan podido sobrevivir a partir de fines del siglo XVIII, el acercamiento se puede hacer por la vía indirecta, y siempre parcial, de los textos escritos: piezas dramáticas, descripciones de testigos oculares; o de las imágenes gráficas, las de las artes plásticas, particularmente. Cuando la intención es hacer algunas reflexiones sobre el traje teatral en Nueva España en el siglo XVI, los documentos de mayor riqueza, y hasta hoy los más generosos, son los documentos escritos. Alguna ayuda pueden ofrecer la pintura y otras imágenes gráficas aunque, en este momento, las imágenes localizadas de representaciones teatrales del XVI se cuentan con los dedos de una mano.

CUATRO

Cada una de las vertientes del teatro novohispano del XVI—sobre técnicas de representación en ocasiones comunes y, de manera general, con los objetivos ideológicos propios de la concepción de la función del teatro en el mundo hispánico de la época—, obedecían también a propósitos particulares y, en ese sentido, distintas eran las formas dramáticas y de producción empleadas, como distintos los espacios teatrales y los escénicos, el lenguaje, el público, los actores, el mundo que se deseaba construir mediante el espectáculo en el escenario y, quizá, con matices, hasta el efecto que se buscaba despertar en el público.

Una de las características que comparten todas las representaciones teatrales del XVI consistía en que formaban parte de una fiesta pública, excepcional, de orden religioso la mayor parte de las veces, en donde la indumentaria adquiría una importancia capital. Actores y público, expuestos ante los ojos de los otros, participaban en la celebración gozosa, aunque solemne y majestuosa, de algún aspecto del culto. Las dignidades eclesiásticas, las autoridades civiles, peninsulares y criollos debían vestir de manera adecuada, y hasta rica; los indios llevar su ropa limpia⁶, los actores en la escena, cuando daban vida a seres extraordinarios, especialmente a las figuras bíblicas o a ciertas alegorías de conceptos benéficos para el alma, lucir trajes de lujosas telas de seda y oro y plata,

⁵ Véase ANNE HOLLANDER, *Seeing through clothes*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. xii.

⁶ Véase FRAY ALONSO DE MOLINA, *Confesionario mayor en lengua mexicana y castellana (1569)*, UNAM, México, 1984, p. 48.

si era posible: tafetán, raso, damasco, brocados que por sí mismos destacaran la figura del personaje representado y maravillaran y sedujeran los sentidos del espectador.

Las muestras del teatro misionero son, en su gran mayoría, piezas sobre temas bíblicos, autos en donde era común el empleo de la música y, en ocasiones, fastuosos decorados escénicos compuestos por vegetación y animales vivos y “contrahechos”, tramoyas y hasta olores, que intensificaran la espectacularidad sensual del acto teatral concebido para los indígenas, quienes contribuían en la producción de la pieza y la “recitaban”⁷.

El espacio histórico-sagrado en que se ubican gran parte de las piezas, y sus personajes (Jesucristo, Dios Padre, ángeles, la Virgen María, los Reyes Magos, Abraham, y otros), sugiere que el aspecto del los trajes empleados pudiera corresponder al del mundo terrenal y sobrenatural del antiguo y del nuevo testamentos. Lejos de aspirar a una “fidelidad histórica” en la imagen teatral del personaje, la idea parecía ser la de buscar afinidad con la imagen visual que de estas figuras ofrecían las artes plásticas, particularmente la pintura, arte con la que la indumentaria teatral de esta época parece tener una relación estrecha en las nociones de suntuosidad, anacronismo y quizá, sobre todo, en los elementos iconográficos que facilitarían la identificación en la escena del sujeto representado, remitiéndolo a las imágenes religiosas que poblaban los templos.

A pesar de las escasas indicaciones que ofrecen los textos dramáticos misioneros, pudiera ser suficiente señalar que se dice que los personajes aparecen en escena “ataviados con gran lujo” –el caso de Abraham e Isaac en *El sacrificio de Isaac*⁸–, o el apóstol Santiago quien aparece simplemente “como lo suelen pintar”⁹. Por otra parte, los héroes bíblicos pueden llevar trajes contemporáneos y alternar con individuos que visten indumentaria “antigua” hecho que lleva al espectador, a través del vestido, a su propio momento histórico. Insistimos en que no hay una intención de “realismo histórico” en la composición plástica vestimentaria del espectáculo y que, en este caso, una de las funciones de la contemporaneidad del traje fuera, como podría suceder hoy, acercar el mundo de la obra artística al tiempo del espectador.

⁷ Véase la antología de HORCASITAS, *op. cit.*, y la descripción de las fiestas de 1538 y 1539 en Tlaxcala en FRAY TORIBIO DE BENAVENTE (MOTOLINÍA), *Memoriales o Libro de las cosas de Nueva España y de los naturales de ella*, 2^a ed., ed. Edmundo O’Gorman, UNAM, México, 1971, pp. 99-114.

⁸ HORCASITAS, *op. cit.*, p. 213.

⁹ MOTOLINÍA, *op. cit.*, p. 111.

Como he dicho, en las piezas misioneras, las alusiones al traje de los personajes, por medio de didascalias implícitas o explícitas, son muy escasas. Cuando se encuentran parecen obedecer a la necesidad de la descripción de algún elemento inusual en el vestido. Entre otros, por ejemplo, el demonio de *La tentación del Señor*, el cual viste, de entre sus múltiples disfraces, la indumentaria del ermitaño, aunque no oculta las largas uñas de manos y pies que delatan su identidad¹⁰, parecido al Satanás de la obra de Boticelli¹¹; o la insalvable indígena Lucía, de *El juicio final*, quien en su camino al infierno lleva dolorosamente como joyas una serpiente en el cuello y mariposas que cubren sus orejas¹², animales ígneos que recuerdan la figura del mural de la vieja iglesia franciscana del XVI del convento de Santa María Atlhuetzía en Tlaxcala.

CINCO

En el ámbito del teatro misionero, los personajes alegóricos, como “encarnaciones” de conceptos abstractos, sólo aparecen en la escena inicial del auto de *El juicio final*. De acuerdo con los recursos dramáticos de la época, los personajes se “autopresentan” o son identificados a través de otro personaje, en la escena, que lo llama por su nombre. Esto sucede con la mayor parte de las alegorías del auto de *El juicio final*¹³. Aunado a estos recursos, se encuentra el de la información que ofrece el traje y/o las insignias o atributos, es decir, cualquier objeto o conjunto de objetos, colores o algún otro tipo de señal que, de acuerdo con la tradición iconográfica, descubriera visualmente la identidad del personaje. El auto de *El juicio final* no describe en ningún caso insignias o atributos para los personajes alegóricos. Podemos suponer que no las llevaban o que no fue necesario describirlas, por conocidas, como en el caso mencionado de Santiago.

A diferencia de lo que ocurre con el teatro misionero en donde apenas se incluyen personajes alegóricos, en las piezas del teatro criollo (González de Eslava, Pérez Ramírez), los personajes son casi exclusivamente alegorías o estereotipos¹⁴. Se trata de un teatro producido por las autoridades civiles

¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹¹ Sandro Boticelli: *Las tentaciones de Cristo* (1481-1482).

¹² HORCASITAS, *op. cit.*, pp. 589 y 591.

¹³ *Ibid.*, pp. 561-593.

¹⁴ GONZÁLEZ DE ESLAVA, *op. cit.*; JUAN PÉREZ RAMÍREZ, “Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana”, en JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS (ed.), *Autos y coloquios del siglo XVI*, UNAM, México, 1972, pp. 37-78.

y eclesiásticas en el cual se hacía una inversión económica considerable y que exigía especialmente la riqueza del vestuario¹⁵. Aunque en estos espectáculos seguramente hubo espectadores indígenas, se trataba de representaciones no pensadas para ellos, sino para la población española, culturalmente más cercana a la fiesta de Corpus Christi, para la cual se compusieron la mayor parte de las obras que se conservan. El empleo de las alegorías hace de este objeto teatral un fenómeno dramáticamente más complejo que el del teatro misionero, aun cuando el objetivo central fuera, de alguna manera, el mismo: la necesidad de convencer al individuo sobre el cultivo de la obediencia y la penitencia.

Los coloquios de González de Eslava se encuentran diseñados, en general, sobre una estructura alegórica que instruye, invariablemente, sobre la doctrina cristiana. Alegorías son entonces personajes, anécdota, acciones, palabra, espacio dramático, trajes, por supuesto. En este mundo habitado normalmente por alegorías, parecen escapar interlocutores como el Simple y algunos personajes genéricos, también estereotipos, como El Vizcaíno, El Turco, El Soldado o figuras celestiales como los ángeles. Todos responden a los estereotipos de la dramaturgia y a los del vestuario teatral del XVI. Un caso especial podría ser el de los pastores tanto en las obras de Eslava como en la de Pérez Ramírez, pues aunque normalmente son alegorías de virtudes, su traje sugiere ser el estereotipado del pastor: sayos, pellicos, zamarras, camisas, zaragüelles, zurrones, abarcas.

Comparadas con las piezas misioneras, las de Eslava son mucho más generosas en cuanto a las indicaciones del vestuario de sus interlocutores. Aún así, numerosas son las figuras sobre las cuales no hay más datos que

¹⁵ En las actas del cabildo de la ciudad de México del siglo XVI frecuentes son las peticiones a los “autores de comedias” sobre el lujo de los trajes para las representaciones de la fiesta de Corpus Christi, particularmente a partir de mediados de la década de los 1580. Véanse los libros de actas de cabildo del noveno al décimo tercero que transcriben las actas del cabildo del siglo XVI publicados en México entre 1895 y 1899. La *Guía de las actas de cabildo de la ciudad de México*, F.C.E., México, 1970, de O'GORMAN es un instrumento útil para localizar los temas contenidos en las actas. La costumbre novohispana seguía a la española en donde el vestuario era parte fundamental del patrimonio de una compañía de representantes. Véanse, por ejemplo, los artículos de J. M. RUANO DE LA HAZA, “El vestuario en el teatro de corral”, en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Mercedes de los Reyes Peña, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2000, pp. 43-61, y de BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA, “Los hatos de actores y compañías”, en la misma edición, pp. 165-190.

los que pudieran ofrecer quizá la plástica de la época o los catálogos de las obras de Alciato o Ripa¹⁶.

Desde el punto de vista de la concepción plástica de la alegoría —de los elementos iconográficos que la definan o contribuyan a la definición—, en la obra de Eslava, el dramaturgo parece estar muy consciente del trabajo del actor y de su movimiento en escena por mínimo que este sea. Los requerimientos de Eslava se apoyan entonces en el color y/o la forma del vestido, en imágenes —quizá pintadas, quizá bordadas— sobre los trajes, y algunas veces en objetos, los esenciales, que llevan los personajes en la escena. Veamos algunos ejemplos: La Penitencia de sayal pardo con unas tijeras de tundir y una rebotadera en la mano¹⁷; La Adulación con una guitarra¹⁸; La Ley de Gracia, “...vestida con ropas doradas y cetro y corona, como reina”¹⁹, “...el Oír, con orejas; el Ver, con ojos...”²⁰.

Es posible que Eslava pudiera haber empleado algunos elementos de imágenes iconográficas de la tradición, adaptado otros y creado un buen número de ellas²¹. En cuanto a estos dos últimos casos, subrayemos ahora la imagen de Nueva España “con un corazón en la mano”, la cual sería una de las primeras imágenes visuales de esta figura, de larga vida y transformaciones desde entonces y hasta el siglo XIX²². Por otra parte,

¹⁶ ALCIATO, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1993 y CESARE RIPA, *Iconología*, Akal, Madrid, 1996, 2 ts.

¹⁷ GONZÁLEZ DE ESLAVA, *op. cit.*, I, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*, I, p. 72.

¹⁹ *Ibid.*, I, p. 241.

²⁰ *Ibid.*, II, p. 17.

²¹ En el coloquio catorce, por ejemplo, El Furor, criado de La Pestilencia, aparece “con una cabeza en la mano”, *ibid.*, II, p. 143. Una de las descripciones de Ripa del Furor dice “Hombre espantoso con los cabellos desmelenados. Llevará con la diestra mano una gran antorcha encendida, y con la siniestra una cabeza de Medusa”, RIPA, *op. cit.*, I, p. 453. La Adulación que en una de las imágenes de Ripa es una “Mujer vestida de artificioso y amplio ropaje, que ha de tocar el caramillo o la flauta”, *ibid.*, I, p. 67, en el coloquio III de Eslava lleva, como hemos visto, una guitarra.

²² Nueva España aparece en dos coloquios de Eslava, el I y el III. Hasta hoy la única imagen que he localizado en la pintura mexicana del siglo XVI de la figura de una mujer con un corazón en la mano es la del “Triunfo del amor” en los murales de la Casa del Deán en la ciudad de Puebla. Según ARELLANO se trata de Venus, opinión que coincide con la de Santiago Sebastián (*Iconografía e iconología del arte novohispano*, Azabache, México, 1992), en la serie de cinco murales sobre los asuntos de los “Triunfos” de Petrarca. Arellano describe el mural de la siguiente manera: “El primero de los *trionfi* es el de Amor... Un carro tirado por dos caballos transporta a una mujer vestida de verde que sostiene un

Eslava asocia con frecuencia los vicios, los pecados, la maldad, a los chichimecas y a su aspecto vestimentario, particularmente los arcos y las flechas, que funcionarían como insignias. Los chichimecas, sabemos, pelearon con ferocidad contra los españoles en la segunda mitad del siglo, para los espectadores peninsulares, criollos y hasta mestizos e indígenas la alegoría era transparente y discriminatoria²³.

dardo en la mano derecha y un corazón inflamado en la siniestra. Tras ella se posa Cupido o Eros, quien tensa una ballesta —en vez de arco— cargada y lista a ser disparada; aunque está vendado se distingue uno de sus ojos. El carro aplasta a cuatro personajes: un rey, un campesino, una mujer y un soldado... Frente al mismo aparece una pequeña escena que presenta varios individuos en actitud de danza al compás de un arpista... En el poema de Petrarca Cupido conduce una cuadriga, a diferencia del mural, donde Venus preside una biga... Ella respalda las acciones de Amor desde la isla Citerea”, ALFONSO ARELLANO, *La casa del deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, UNAM, México, 1996, pp. 73-74. En la obra de Ripa varias alegorías llevan un corazón en la mano: la Compunción (RIPA, *op. cit.*, I, p. 205), por ejemplo, o el Fraude que lleva dos (*ibid.*, I, p. 445). Me parece, sin embargo, que la imagen de Ripa más cercana a la de la obra de Eslava, por la insignia y el sentido del personaje, es la de la Amistad, quien aunque no lleva específicamente el corazón en la mano, sí lo señala y se muestra en la imagen: Amistad “Mujer vestida de blanco... Con la diestra señalará su corazón...” (*ibid.*, I, p. 85).

²³ El aspecto y características los chichimecas son mencionados en varias ocasiones por Mendieta, una de ellas describe que: “Pelean desnudos, embijados o untados con matices de diferentes colores, con sólo arcos medidos a su estatura, labrados de pedernales, de que también son las puntas de las flechas, que miradas en sí parecen frágiles y de menospreciar (porque son de caña), y puestas en sus manos no hallan reparo. Y así metidos ellos y encendidos en batalla, es cosa increíble cómo con espantable ferocidad menosprecian el resto de los que les ponen delante, aunque sean hombres armados y de caballos encubetados. La certinidad, ánimo, destreza y facilidad con que juegan esta diabólica arma, no se puede explicar. Son tan alentados, ligeros y sueltos en correr, que por maravilla los alcanzan los caballos”, FRAY GERÓNIMO DE MENDIETA, *Historia eclesiástica indiana*, Conaculta, México, 1997, t. 2, p. 461. Los chichimecas, dice Torquemada, son: “Gente desnuda, de Ropas de Lana, Algodón, ni otra cosa, que sea de Paño, ù Lienço; pero vestida de Piel de Animales: feroces en el aspecto, y grandes Guerreros; cuias Armas, son Arcos, y Flechas”, FRAY JUAN DE TORQUEMADA, *Monarquía indiana*, intr. de Miguel León Portilla, Porrúa, México, 1969, t. 1, p. 38, y POWELL señala: “El nombre de «chichimeca» con que los españoles habitualmente designaban a los tribenos del norte era el epíteto con que los llamaban los nativos de la zona sojuzgada por la conquista cortesiana, y que los blancos adoptaron. La palabra tiene una connotación despectiva, poco más o menos como 'perro sucio e incivil'”; “Su modo de vida hacía de él un enemigo evanescente, sumamente peligroso por su

Aun cuando trajes e insignias pudieran ser claras, y placentero el descifrarlas para muchos de los espectadores, Eslava cuida, normalmente, de indicar quien es el personaje, muchas veces, a través de sus parlamentos, como por ejemplo en el coloquio VI en donde el Dios Marte, quien dice la loa “armado de punta en blanco”, según la acotación²⁴, le informa al público: “Si miran parte por parte/ mi belicoso vestido,/ luego quedará entendido/ que soy el potente Marte,/ vencedor, nunca vencido”²⁵, o comunicar el significado 'recto' de la alegoría del traje y los objetos al público, mediante el discurso oral del hablante. Veamos un ejemplo muy sencillo del coloquio X en donde dialogan Temor y Memoria: “*Temor*. Memoria ¿no os levantáis?/ ¡Sús! tomá sin dilación/ de espada y capa lección./ *Memoria*. Suplicoos me digáis/ qué es su significación./ *Temor*. Sabed que capa y espada/ son los perfectos casados,/ que en amor de Dios fundados/ con la vida moderada/ resisten a los pecados”²⁶.

SEIS

La mayor parte de los estudiosos del teatro jesuita en territorio español han insistido en el gusto y la convicción de la orden por el espectáculo, no sólo el teatral, y su fastuosidad²⁷. El teatro jesuita en la ciudad de México

maestría con el arco y la flecha y por su conocimiento de la tierra en que peleaba”; y en relación con su aspecto informa que “La desnudez fue la característica chichimeca más frecuentemente mencionada por los españoles... Habitualmente, no llevaban ninguna prenda; cuando mucho, los hombres a veces llevaban un puñado de hojas sobre los genitales, y las mujeres se cubrían con pieles de la cintura a las rodillas por delante y por detrás. la protección de las piernas de los zacatecos y los adornos en la cabeza de los guachichiles... así como ocasionales huaraches con suela de cuero completan, virtualmente, la descripción del atuendo chichimeca. Cuando los guerreros usaban alguna indumentaria, a veces se despojaban de ella antes de entrar en combate, 'por el efecto' dice el observador Gonzalo de las Casas”, PHILIP W. POWELL, *La guerra chichimeca (1550-1600)*, F.C.E., México, 1984, pp. 48, 47 y 54, respectivamente.

²⁴ “Armarse de punta en blanco, ir cubierto todo con armas, de pies a cabeza...”, S. DE COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Felipe C. R. Maldonado y Manuel Camero, Castalia, Madrid, 1995, p. 191.

²⁵ GONZÁLEZ DE ESLAVA, *op. cit.*, I, p. 173.

²⁶ *Ibid.*, II, p. 55.

²⁷ Entre otros: XAVIER GÓMEZ ROBLEDO, *Humanismo en México en el siglo XVI. El sistema del Colegio de San Pedro y San Pablo*, Jus, México, 1954; JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, 2ª ed., SEP, México, 1973; MARISCAL HAY, *op. cit.*; JESÚS MENÉNDEZ PELÁEZ, “El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI”, en JAVIER HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid, 2003, t. 1, pp. 581-608.

no fue la excepción y, además de muchas otras representaciones que tuvieron lugar dentro de sus colegios²⁸, los jesuitas organizaron, en 1578, una de las fiestas religiosas y ciudadanas de mayor fasto que vio la capital de Nueva España en el siglo XVI. El motivo, como sabemos, fue el traslado de numerosas reliquias sagradas y de santos que había enviado a Nueva España el papa Gregorio XIII, hecho que, en México, alimentaba el culto a los santos y a las reliquias que se desarrollaba en la península en las últimas décadas del XVI²⁹, y que contribuía al fortalecimiento de la imagen de la orden jesuita a pocos años de haber llegado a Nueva España. La celebración de 1578, además de la procesión, arcos, danzas, música y poesía, cuyas manifestaciones ocuparon varios días, incluyeron la representación de cuatro coloquios, un diálogo y la *Tragedia del triunfo de los santos*³⁰.

La obra se publicó originalmente como una parte de la carta que envió el padre Pedro de Morales al padre Everardo Mercuriano, General de la Compañía³¹. La tragedia, de acuerdo con algunas de las interpretaciones del género en el siglo XVI, trata un asunto histórico: la persecución y martirio de los primeros cristianos bajo el imperio de Dioclesiano y la victoria cristiana con la conversión de Constantino. De modo paralelo al desarrollo del asunto “histórico”, en la pieza se plantea la lucha de la Iglesia Cristiana, apoyada por la Fe, la Esperanza y la Caridad en contra de la Gentilidad y la Idolatría, ayudadas por la Crueldad. Todas estas últimas son, por supuesto, personajes alegóricos.

La descripción de Morales, el conjunto de las celebraciones, que incluyó la participación de un enorme número de personas, de trajes, de artistas, de luces, de caballos, de objetos preciosos, de adorno de las calles, de arcos, todo concebido con gran solemnidad y lujo, deja la impresión de un

²⁸ Resulta muy útil el estudio y la antología con obras de Bernardino de Llanos y Cigorondo preparada por JOSÉ QUIÑONES MELGOZA (ed.), *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*. T. 4: *Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, Conaculta, México, 1992.

²⁹ Véase FERNANDO CHECA, “Culto a los santos y a las reliquias. La procesión”, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, 4ª ed., Cátedra, Madrid, 1999, pp. 330-341.

³⁰ La primera edición es la de Antonio Ricardo, en México, en 1579, la más reciente la de MARISCAL HAY, *op. cit.*

³¹ Las investigaciones de ROJAS GARCIDUEÑAS (*op. cit.* y “Fiestas en México en 1578”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 9, 1942, pp. 33-57) habían difundido cierta información sobre el contenido de la carta, pero no fue sino hasta hace pocos años que apareció la segunda edición de la carta, incluido el texto de la tragedia, gracias al trabajo de BEATRIZ MARISCAL HAY, ya citado.

espectáculo suntuoso y opulento. En cuanto a las representaciones y su vestuario específicamente señala:

Dentro de la octava uvo en todos los días sermón y representación, celebrando cada collegio... su día señalado y rematósse el día de la octava... con repetir la representación mayor, con más aparato y gracia que la primera vez. Los vestidos y adereços de cada personaje en las representaciones fueron de grande riqueza de oro y seda, y del color y talle que se requería. En lo qual se tuvo particular estudio y cuidado y assí cada cosa parecía aver sido hecha de principal intento para sólo aquel effeto particular³².

En cuanto al *Triunfo de los santos* y el vestuario de la obra señala que se hizo con "...riqueza de vestidos a propósito y con... ornato y magestad"³³, y, a diferencia de lo que ocurre cuando habla de los trajes de los coloquios y el diálogo representados, no entra en detalles sobre el aspecto del vestuario de los personajes de la tragedia. En las didascalias de la obra, en cuanto a insignias, sólo se alude al cetro que lleva Dioclesiano y a la cruz con que aparece Constantino, quizá pueda haber, además, alguna alusión al traje de la Iglesia en el parlamento que le dirige la Esperanza: "De dentro y fuera estás aljofarada/ con el rocío de gracia; y de tal arte/ estás con mil lindezas argentada..."³⁴.

En relación con los actos teatrales que describe, y los trajes, Morales es frecuentemente generoso y mantiene un afán de deslumbrar y asombrar al lector, como muy probablemente sorprendió gratamente al espectador, asunto en el que por el momento no es posible abundar, como tampoco en los aspectos del "estudio y cuidado" en el vestuario que, subraya, se hizo para su elaboración.

Para terminar, me gustaría dedicar unas palabras al aspecto personaje de "México" que intervenía en el coloquio que se representó el viernes 7 de noviembre. Como arriba hemos visto, González de Eslava, concebía a Nueva España como una doncella, posiblemente vestida a la española, con un corazón en la mano. En 1523, Carlos V concedió a la Ciudad de México un escudo de armas que se describe de la siguiente manera

...que tengan por sus armas conocidas un escudo, azul, de color de Agua, en señal de la Gran Laguna, en, que la dicha Ciudad esta edificada,

³² MARISCAL HAY, *op. cit.*, p. 107.

³³ *Ibid.*, p. 108.

³⁴ *Ibid.*, p. 122.

y un Castillo, dorado, en medio, y tres Puentes de Piedra de cantería, y en que van a dar en el dicho Castillo, las dos, sin llegar a él, en cada una de las dichas dos Puentes, que han de estar a los lados, un León levantado, que hazga con las uñas en dicho Castillo, de manera, que tengan los pies, en la puente, y los brazos en el Castillo, en señal, de la Victoria, que en ella hubieron los dichos, Cristianos, y por Orla, Diez hojas de Tuna, verdes, con sus abrojos, que nacen, en la dicha Provincia en Campo Dorado; en un Escudo a tal como éste, las cuales Armas y Divisa, damos a la dicha Ciudad, por sus Armas conocidas, por que las podáis traer, poner, e trayais, é pongais, en los Pendones, y Sellos, y Escudos, y banderas, de ella, y en otras partes, donde quisieredes, y fuere menester...³⁵.

Durante las fiestas jesuitas de 1578, sin embargo, las imágenes que aluden a Nueva España o a México nunca emplean este emblema sino el indígena “...que son una planta de tuna campestre en medio de una laguna y encima della una águila con una culebra en el pico”³⁶. En los arcos por los que pasó la procesión se encuentran en dos ocasiones imágenes de Nueva España o México. En una es “...una muy hermosa muger con ropas roçagantes de prosperidad, los ojos muy modestos, y en la mano derecha sus propias armas que son una tuna campestre y un águila... y en la izquierda una plancha de plata mostrando su riqueza, fixados los pies sobre algunas cabeças de hereges”³⁷. En la siguiente el escudo no se incluye y la mujer viste a la manera indígena: “...Tenía pintada esta ciudad en hábito de india, y a la mano izquierda la plata y el oro haziendo ademán que lo menospreciaba, y a la derecha, el cofre de las sanctas reliquias, reverenciándolas...”³⁸. Finalmente la última representación, la teatral, se describe del siguiente modo:

El vestido y aparato con que salió México... [era] un vestido mezclado de Español y de Indio (denotando la variedad y mezcla de gentes que en sí tiene) llevaba el cabello cogido al modo de acá con muchas joyas de oro y perlería. Su vestido interior era a la española y encima un huypil (que es una sobre ropa cerrada y sin mangas que las indias usan)

³⁵ *Cedulario de la metrópoli mexicana*, pres. de Baltasar Dromundo y sel. y notas de Guadalupe Pérez San Vicente, Departamento del Distrito Federal-Dirección de Acción Social-VIII Feria Mexicana del Libro, México, 1960, p. 21.

³⁶ MARISCAL HAY, *op. cit.*, p. 9.

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

³⁸ *Ibid.*, p. 98.

la cual remataba en la cortapissa con una orla de oro y seda, y en la mano sacó las armas de la Ciudad que arriba dixé³⁹.

Con esta imagen de una mujer que lleva un huipil sobre un traje a la española y en su mano un escudo con la representación de un águila sobre un nopal, ilustración rebelde al empleo del escudo oficial y actitud que se mantuvo con variantes en otras expresiones gráficas oficiales del escudo de la ciudad de México, se representó con frecuencia a Nueva España durante el virreinato⁴⁰. Las imágenes teatrales de Lucía en *El juicio final*, los chichimecas en los coloquios de Eslava y esta última de Nueva España en el coloquio jesuita son, dentro del conjunto de obras dramáticas revisadas, las únicas que emplean trajes o aditamentos de origen indígena en el teatro del XVI.

Sirva este rápido recorrido para asomarse a una de esas zonas desconocidas del teatro mexicano: la de su vestuario, y concluyo para ellas parafraseando la manera en que termina el *Triunfo de los santos*: “Amor piden por paga, y yo lo pido/ y perdón por las faltas que aya avido”⁴¹.

OCTAVIO RIVERA

Universidad de las Américas-Puebla

³⁹ *Ibid.*, pp. 233-234.

⁴⁰ Sobre este asunto véanse “La fusión del emblema mexica con los símbolos políticos y religiosos de la época colonial”, en ENRIQUE FLORESCANO, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, F.C.E., México, 2001, pp. 35-113; JAIME CUADRIELLO, “Los jeroglíficos de la Nueva España”, y M. ISABEL GRANÉN PORRÍA, “El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías”, ambos en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Eds. El Equilibrista-Turner-Conaculta, México, 1994, pp. 84-113 y 117-131, respectivamente.

⁴¹ MARISCAL HAY, *op. cit.*, p. 225.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ EN EL CANON DEL SIGLO XVIII

Al revisar la nómina autores que figuran en el canon del siglo XVIII, no existe discrepancia alguna en aceptar que Sor Juana Inés de la Cruz ocupó un lugar destacado en el primer tercio de la centuria; más problemático ha sido, sin embargo, reconocer su permanencia en el canon en los años subsecuentes. Se ha dicho que después de un período de ascendente éxito literario, sobreviene una etapa de repentino declive, en la cual Sor Juana termina por caer en el olvido y la incomprensión¹. Siendo así, parecería

¹ Ésta ha sido una idea recurrente en la historia crítica sorjuaniana. Aunque se podría mencionar una larga lista de autores, sólo mencionaremos unos cuantos ejemplos tomados de distintas épocas. NICASIO GALLEGOS, a propósito de su edición de Gertrudis Gómez de Avellaneda en 1841, señaló que a pesar de que en elogio de Sor Juana “se escribieron tomos enteros, mereciendo a sus coetáneos el nombre de la Décima Musa y contando entre sus panegiristas al padre Feijoo”, para la fecha en que escribe, sus “versos... *yacen entre el polvo* de las bibliotecas desde la restauración del buen gusto” (“Prólogo”, en *Obras literarias de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1869, t. 1, p. ix). JUAN LEÓN MERA afirma que tras la muerte de la jerónima su ingenio fue expuesto para “ser presa de la *ingratitude* y el *olvido*”, y que en el momento en que prepara una antología de la poetisa ya “sus obras están *olvidadas*” (*Obras selectas de la célebre monja de México Sor Juana Inés de la Cruz*, precedida de su biografía y juicio crítico sobre todas sus producciones por Juan León Mera, Imprenta Nacional, Quito, 1873, pp. 1, xiii). Ya en el siglo XX, PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA opinó que “como a Sor Juana se le consideraba su discípula [de Luis de Góngora] quedaba *olvidada y condenada* con el culteranismo gongorino” (“Sor Juana Inés de la Cruz”, *El Libro y El Pueblo*, 10, 7, 1932, p. 2). ERMILO ABREU GÓMEZ comenta que en el siglo XVIII sobreviene el “*silencio*”, que “no sólo fue nuestro, sino también de los españoles” (solo escriben sobre ella —señala—, “de un modo pasajero”, Feijoo y Cabrera y Quintero), “Sor Juana y la crítica”, *Universidad de México*, 2, 9 (1931), p. 200. LUDWIG PFANDL destaca el paulatino ascenso en el interés por Sor Juana hasta 1725, año en que se publica por última vez el tercer tomo de sus obras, pero “a partir de entonces va lentamente extendiéndose la capa del *olvido* sobre Juana Inés” (*Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México. Su vida, su poesía, su psique*, 2ª ed., trad. J. A. Ortega y Medina, UNAM, México, 1963, p. 323). FRANCISCO DE LA MAZA representa la recepción de Sor Juana en el siglo XVII como una “curva ascendente”, puesto que son evidentes los “aplausos de sus contemporáneos”; en el siglo XVIII, al contrario, marca una línea recta a la baja debido a “la indiferencia o la cita de paso”, no obstante que “curvas o picos de algunas egregias excepciones” interrumpen el descenso (*Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia. Biografías antiguas*.

que durante este siglo se evidencia una ruptura abrupta en el estatuto canónico de nuestra autora, el cual sólo recuperará plenamente en el siglo XX. Sin embargo —a nuestro juicio— lo que se observa es un proceso de transformación de los criterios de selección que consagran una determinada imagen de la jerónima, así como una diversificación de los espacios culturales que la acogen.

Hasta 1725 existen datos inobjetables de que la obra de la Décima Musa pervive en el gusto dieciochesco muy favorablemente. La mejor evidencia de su creciente fama se encuentra en las múltiples ediciones de sus textos. Enrique Rodríguez Cepeda ha puesto de manifiesto la extraordinaria y masiva difusión impresa de la obra de la monja jerónima en este período. De acuerdo con este autor, en un lapso de 35 años diversos impresores habrían sacado a luz en España alrededor de 25 000 ejemplares de sus obras repartidos en más de veinte ediciones².

La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892, UNAM, México, 1980, p. 27). Para ANTONIO ALATORRE y MARTHA LILIA TENORIO la obra tanto de Sor Juana como de Luis de Góngora “sufrió un eclipse casi total a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. La gente dejó de interesarse en ellos, y entonces ellos se fueron esfumando hasta quedar convertidos en fantasmas, en *flatus vocis*”, “Una enfermedad contagiosa: los fantaseos sobre Sor Juana”, *NRFH*, 46 (1998), p. 105. Todos los énfasis son míos.

² ENRIQUE RODRÍGUEZ CEPEDA, “Las impresiones antiguas de las *Obras* de Sor Juana en España (un fenómeno olvidado)”, en J. PASCUAL BUXÓ (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, UNAM, México, 1998, pp. 13-75. Esta producción editorial puede dividirse en tres etapas: “La primera, de admitir, asentar y marcar el mercado de sus libros, de 1689 a 1693; en poco más de 4 años —todavía viva la poeta— unos diez impresos de sus obras, con impresores como García Infanzón, Tomás López de Haro, M. Román y J. Llopis. Una segunda etapa de desarrollo y esplendor, ya fallecida su autora, en donde participan los mejores impresores y el mercado de los libros de Sor Juana llega a una cúspide y fama desconocidas de escritor actual en castellano; es la época de los primeros 15 años del siglo XVIII, de 1700 a 1715, con impresores como R. Figueró, Manuel Ruiz de Murga, Antonio Bordazar, González de Reyes y Rodríguez Escobar, más el apoyo constante de un importante mecenas del negocio de libros en Madrid, Francisco Laso. En 15 años del principio del siglo otros 14 impresos nuevos. La última etapa, de cierre y decadencia de la publicación de obras en España, la configuran las impresiones llevadas a cabo por Francisco López y Pascual Rubio en 1725; en este esfuerzo final se consigue, como broche de oro, rematar la curva ascendente con una edición, que, de alguna manera, sería el primer conjunto editorial de todas las obras de Sor Juana publicadas en España, una especie de “Obras completas”, *ibid.*, pp. 14-15.

Este fenómeno editorial es sorprendente³. Sólo para tomar unos cuantos puntos de referencia, Rodríguez Cepeda recuerda que tal fortuna de obra impresa no la alcanzaron en esa misma época ni Calderón de la Barca ni Lope de Vega ni Luis de Góngora; Cervantes, por citar otro ejemplo, se publica tan sólo dos veces en el lapso de 1668 a 1706⁴. Es fácil deducir con estos datos que Sor Juana se encontraba en una posición central en el canon del sistema literario hispánico en general⁵.

Pero además de esta información meramente cuantitativa, también se pueden aducir elementos cualitativos que demuestran la consagración literaria de nuestra autora en esta primera etapa. Desde el siglo XVII Sor Juana había venido acumulando elogios y juicios críticos favorables, sobre todo en la *Fama y obras póstumas*, publicada en 1700, y a los cuales se podrían añadir otras consideraciones igualmente significativas (Francisco Álvarez de Velasco, José Zatrilla, Álvarez de Lugo, Juan Antonio de Oviedo...)⁶. No podemos exponer aquí el contenido de estos juicios, sin embargo todos ellos reafirman la cúspide de fama en la que se mantuvo Sor Juana en las tres primeras décadas del XVIII. Existía, pues, una homología entre las expectativas de los receptores y los modelos literarios e ideológicos de la obra de la poetisa. No sólo tenía lectores, sino fervientes admiradores del mundo de las letras.

Sin embargo, después de 1725 ocurren ciertos cambios en la recepción de Sor Juana que parecen cuestionar su permanencia en el canon. El primero y más notorio es que se dejan de reimprimir los volúmenes de sus obras; salvo la publicación de textos aislados y alguno que otro poema,

³ Más aún en un período de cambios políticos e ideológicos importantes debidos a la entrada de una nueva corriente estética y a la llegada de una nueva casa gobernante —la de los Borbones—, y frente a un decaimiento de la producción literaria y del mercado de libros, *ibid.*, *passim*.

⁴ *Ibid.*, p. 13. También ALATORRE y TENORIO tienen una opinión semejante: “Sor Juana estuvo en todo el imperio español por encima de cualquiera de sus contemporáneos”, art. cit., p. 105.

⁵ Al número de ejemplares que contabiliza Rodríguez Cepeda, habría que agregar las obras que se difundirían a través de la literatura de cordel o por vía manuscrita, con lo cual los campos de recepción aumentan. Sobre la literatura de cordel, Enrique Rodríguez Cepeda considera que tan sólo el caso de las comedias sueltas necesitaría “otro estudio completo”; él revisa únicamente dos ediciones de *Los empeños de una casa* para llamar la atención de este complejo problema. Al respecto, también véase WILLIAM C. BRYANT, “Sor Juana Inés de la Cruz y la literatura de cordel del siglo XVIII. Noticias bibliográficas”, *Anuario de Letras*, México, 13 (1975), pp. 275-276, n. 12.

⁶ Véase F. DE LA MAZA, *op. cit.*

el impulso editorial sorjuaniano decae dramáticamente: sólo tendrá una recuperación parcial en el siglo XIX cuando se publiquen antologías de su poesía.

El segundo cambio consiste en que su nombre no aparece en las retóricas, poéticas, antologías ni en otra clase de textos de carácter crítico orientada a la configuración del canon de la nueva corriente literaria. En efecto, no la citan —por señalar los ejemplos más renombrados— Ignacio de Luzán, Gregorio Mayans, Erauso y Zavaleta, Andrés Piquer, Antonio Capmany, Juan Andrés y Morell ni Francisco Xavier Lampillas⁷. Tampoco es incluida en las antologías más importantes, como el *Parnaso español* (1768-1778), de Juan López de Sedano; la *Colección de poetas castellanos* (1786-1798), de Pedro Estala, y *Theatro histórico crítico de la eloqüencia española* (1786-1794), de Antonio Capmany, entre otros. Por no hablar de las reediciones de autores del Siglo de Oro que se hicieron en esta época y en las cuales Sor Juana pasa inadvertida⁸. En el contexto americano —como bien recuerdan Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio—, no es mencionada en la traducción del *Arte poética* de Boileau realizada por Francisco Xavier Alegre⁹, y en la cual éste añade, en las notas, ejemplos de poetas de lengua española.

⁷ En este mismo orden, las obras son: Ignacio de Luzán: *La Poética* (1737), Gregorio Mayans y Siscar: *Rhetórica* (1757), Erauso y Zavaleta: *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (1750), Andrés Piquer: *Lógica moderna, o arte hablar la verdad y perficionar la razón* (1747), Antonio Capmany: *Filosofía de la eloqüencia* (1777), Juan Andrés y Morell: *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1782-1799), Francisco Xavier Lampillas: *Ensayo histórico-apologético de la literatura española* (1789).

⁸ Sacamos estas conclusiones con base en el estudio de Rosa Aradra, quien revisa las obras mencionadas, y varias más, con el fin de dar a conocer el canon de la época. En la lista de autores canónicos que elabora a partir de la revisión de esta clase de textos, no aparece Sor Juana, véase ROSA ARADRA, “El canon en la literatura española (siglos XVIII y XIX)”, en José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 143-290.

⁹ ANTONIO ALATORRE, “Introducción”, en Amado Nervo, *Juana de Asbaje*, CNCA, México, 1994, p. 14, y ANTONIO ALATORRE y MARTHA LILIA TENORIO, art. cit., p. 105. Para estos autores, este hecho “indica claramente que Sor Juana ha dejado de tener lectores” (*id.*), pese a que también Alatorre reconoce “los homenajes que a Sor Juana hicieron Clavijero, Landívar y Agustín Castro”, quienes por “patriotas”, “no sólo no dijeron cosas ‘desfavorables’ acerca de la poetisa, sino que la elogiaron por todo aquello que seguía siendo ‘legible’ (y que el resto de la gente, por la fuerza de los tiempos, ya no leía)” (p. 14).

Ahora bien, son diversas causas las que podrían explicar esta situación. Sabemos que el canon literario neoclásico español se funda en la literatura grecolatina y en la del Siglo de Oro española¹⁰. Los preceptistas advertían en la literatura de su momento y en la inmediatamente anterior un estado poético de decadencia, resultado de un alejamiento y exageración (pero también desprecio y desconocimiento) de las formas clásicas; para ellos, entonces,

como reacción antibarroca”, el neoclásico se erige como un movimiento renovador que buscaba reconstruir y depurar la literatura; haciendo uso de la crítica, pretenden “ofrecer buenos modelos dignos de imitación que ayudaran a la formación del buen gusto”¹¹.

Teniendo como ideal la perfección grecolatina, los géneros y autores reivindicados se sitúan en el horizonte literario de la Antigüedad clásica y en las imitaciones que de aquéllos se hicieron sobre todo en la época renacentista. En este sentido, los preceptistas toman como modelos del Siglo de Oro a los autores con los cuales se pudiera establecerse algún tipo de correlación con los géneros y escritores del pasado grecolatino: así destacan Fray Luis de León, Garcilaso de la Vega, los hermanos Argensola, Fernando de Herrera, Fray Luis de Granada, Miguel de Cervantes Saavedra, Diego Saavedra, Francisco de Solís, entre otros. En todos estos modelos encuentran los ideales estéticos de claridad, pureza, sencillez, armonía, naturalidad y utilidad, ideales que se contraponían a lo que consideraban excesos de barroco, el cual marcó –desde su perspectiva– el derrotero de la decadencia de la literatura española: afectación, oscuridad, extravagancia, complejidad metafórica, desproporción, etc.¹²

Algunos poemas de Sor Juana bien podrían haberse ajustado a los ideales estilísticos del neoclasicismo español. Sin embargo, en la recepción de nuestra autora habrían intervenido otros factores. El más importante, el haber pertenecido al período barroco y el haber cultivado las formas poéticas censurables para el buen gusto, como el gongorismo. Quizás por ello, haya resultado sencillo a los críticos inferir que Sor Juana era simplemente un epígono más en el que no valía la pena detenerse.

Si bien la clase de textos a los que nos hemos referido, por ser de carácter preceptivo (retóricas, poéticas y antologías), son indicadores

¹⁰ Véase ROSA ARADRA SÁNCHEZ, art. cit., p. 211.

¹¹ *Ibid.*, p. 163.

¹² A estos presupuestos estéticos habría que añadir la predilección por los modelos franceses y por composiciones de contenido de moral católica, *ibid.*, *passim*.

confiables de la formación del canon neoclásico, el tipo de recepción que éstos reflejan no siempre coincide con la recepción en otros campos ni excluye otras prácticas de canonización¹³. No se debe perder de vista que las preceptivas forman parte de las estrategias de grupos que buscan dominar e imponer determinadas prácticas literarias, y, en consecuencia, incidir en la recepción y canonización de ciertas formas, estilos y autores. Como una actividad que se realiza institucionalmente, esta clase de textos tiene como objetivo fincar los preceptos y modelos que serán el punto de referencia para producir y evaluar las prácticas literarias de su tiempo. Por otra parte, los cambios introducidos —o la renovación literaria, en término de los ilustrados— conducen irremediamente a la negación de prácticas y gustos aún presentes; parte de la estrategia consiste en menospreciar la producción y recepción literarias del pasado inmediato. Sin embargo, ni la sobreposición de nuevos modelos ni la negación de los ya existentes suponen un triunfo automático de las corrientes literarias emergentes. Cuando éstas se van imponiendo, ocurre una recategorización en los autores, textos y modelos literarios, lo que permite la coexistencia —con diversos grados de relación— de varios cánones¹⁴.

Es posible, entonces, que si Sor Juana no estuvo en la mira de los preceptistas ni formó parte de los autores que modelizaron la poética del neoclasicismo español, esta situación no excluya que nuestra autora haya permanecido en el gusto de otros sectores, y en virtud de ello mantuviera algún puesto, quizás ya no central, en otros cánones. Veamos algunos casos.

Entre los escasos testimonios de crítica española que aluden a Sor Juana, el de Benito Jerónimo Feijoo es uno de los más recordados y, a la vez, polémicos. En el discurso XVI de su *Teatro crítico*, después de referir su popularidad, expresa que “es conocida de todos por sus eruditas y agudas poesías, y así es excusado hacer elogio”. Enseguida, empero, destaca que “lo menos que tuvo fue el talento para la poesía, aunque es lo que más se celebra”. Como buen ilustrado, comprometido con el impulso renovador de la literatura, era natural su rechazo hacia la obra de la escritora mexicana; por las razones que hemos expuesto, para el beneditino el hecho de que su poesía todavía gustara sería una evidencia más del estado de corrupción al que había llegado la literatura barroca, y por lo tanto

¹³ *Ibid.*, p. 258.

¹⁴ Sobre los aspectos teóricos relativos al canon, véanse EVEN-ZOHAR, “Polysystem studies”, *Poetics Today*, 11 (primavera 1990) —también existen traducciones en español de algunos de sus artículos (<http://.tau.ac.il/itamarez/papers/lit-b&h.htm>, en línea, 23/ 10/ 02)— y JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS, “El canon en las teorías sistémicas”, en *Teoría del canon y literatura española*, pp. 77-90.

justificaría la necesidad de sustituirla por una nueva estética. En cuanto a modelo de escritura, Sor Juana no podía considerarse digna de imitación en el canon ilustrado, y en esto coincide con los preceptistas que ya hemos mencionado.

Pero la opinión de Feijoo señala la apertura de un nuevo campo de recepción, no estrictamente referido a la poética neoclásica, sino dentro del marco del pensamiento ilustrado. En el mismo discurso, también reconoce que “ninguno acaso la igualó en la universalidad de noticias en todas facultades”. En otro discurso, Feijoo reitera: “si discurrimos por las mujeres sabias y agudas, sin ofensa alguna, se puede asegurar que ninguna dio tan altas muestras que salieran a luz pública como la famosa monja de México”. Al privilegiar su copiosa sabiduría sobre su talento poético, algunos críticos han pensado que Feijoo ejerce una crítica anticanónica hacia Sor Juana. Sin embargo, si ubicamos este juicio desde la perspectiva de la ilustración creemos que es favorable. En la estética neoclásica no caben los recursos de la poesía barroca, en efecto, pero sí tiene lugar otro aspecto muy valorado por los ilustrados: el conocimiento enciclopédico, el cual es tomado como una cualidad canónica.

Creemos que la valoración de Feijoo es representativa de cómo Sor Juana en algunos ámbitos deja de ser modelo literario para convertirse en modelo biográfico. El tópico de la mujer sabia —que biógrafos y panegiristas ponían de relieve desde el siglo XVII— tendrá muy buena fortuna y será constantemente utilizado en otras épocas como un criterio de canonización, como se verá de manera más clara en el siglo XIX.

En esta línea se encontraría la inclusión de la biografía de Sor Juana en una obra de la cual dan noticia Martha Lilia Tenorio y Antonio Alatorre; se trata del *Theatro heroico, Abededário histórico e Catálogo das mulheres illustres em armas, letras, acções heroicas e artes liberais*, publicado en 1736.¹⁵ También hallamos la biografía de Sor Juana en *El gran diccionario histórico o miscelánea curiosa de la historia sagrada y profana*, adicionado y traducido

¹⁵ João de São Pedro, *Theatro heroico, Abededário histórico e Catálogo das mulheres illustres em armas, letras, acções heroicas e artes liberais...* etc., t. 1, Lisboa, 1736, pp. 447-457, *apud* ANTONIO ALATORRE y MARTHA LILIA TENORIO, art. cit., pp. 106-107. En esta obra, como refieren Antonio Alatorre y Marta Lilia Tenorio, João de São Pedro ofrece una “detallada noticia sobre la Monja de México, hecha totalmente a base de la *Vida* de Calleja, con aprovechamiento del prólogo de Castorena a la *Fama y Obras póstumas*”, *ibid.*, p. 107. Entre los aspectos que resalta, aun tergiversando la información histórica, se encuentra la referencia a su sabiduría; señala que nuestra autora “vivía... entre os applausos de uma Universidade com veneraçoes de sábia”, *ibid.*, p. 107, n. 3.

del francés por José de Miravel y Casadevante en 1753¹⁶. En esta obra, José de Miravel llama a Sor Juana “prodigiosa mujer” e “ilustre heroína”. Además hace un comentario revelador en cuanto a la lectura de sus libros; señala que “Todas sus obras andan familiares en manos de muchos, que pueden verse”. Esta opinión no debería parecernos extraña si tomamos en cuenta que el gran número de ejemplares publicados hasta 1725 satisfaría por varios años tanto el mercado español como el americano. Y prueba del prestigio que todavía gozaba, al margen de los preceptistas neoclásicos, está la mención incidental por parte de José Francisco Isla¹⁷, y en el mismo tenor se encuentran las alusiones del portugués João Pacheco, quien en su *Divertimento erudito* (1741), la cita entre los poetas líricos consagrados. Como observa Francisco de la Maza, “es honorífico para Sor Juana que, como paradigma de la poesía lírica [João Pacheco] recuerde a ocho poetas griegos, tres romanos y luego, como modernos, sólo a Camoens y a Sor Juana”¹⁸.

Así como podemos observar que en curso del siglo XVIII sigue habiendo un público para las obras de Sor Juana y que su aspecto biográfico cobra fuerza, en el contexto americano, y novohispano en particular, la valoración literaria y vital no decrecen; al contrario, su figura es exaltada como un orgullo regional. Se puede decir que en América la recepción de Sor Juana es más favorable y en consecuencia ocupa un lugar importante en el canon.

En este sentido se dirige la apreciación de Juan José de Eguiara y Eguren, quien en 1735 califica a la “famosísima madre Juana” como “honra de nuestra América y digna de las admiraciones y aplausos con

¹⁶ JOSÉ DE MIRAVEL Y CASADEVANTE, “Juana Inés de la Cruz (Soror)”, en *El gran diccionario histórico o miscelánea curiosa de la historia sagrada y profana...*, t. 5 [I-L], publicado en francés de Luis Moreri en 1674, Hermanos Detournes Libreros, París, 1753, pp. 331-332. Se trata de la traducción, con adiciones, del *Grand dictionnaire historique* publicado en 1674 por el abate Louis Moreri. En 1753, ochenta años después, “todavía aprovechable en el retrasado orbe hispánico, fue traducido por Joseph de Miravel y Casadevante ‘con amplísimas adiciones ... relativas a las coronas de España y Portugal, así en el Antiguo como en el Nuevo Mundo’. Y una de las adiciones es el artículo de Sor Juana, hecho totalmente a base de la *Vida de Calleja*” (ALATORRE y TENORIO, art. cit., p. 107). FRANCISCO DE LA MAZA reproduce esta biografía, *op. cit.*, pp. 304-307.

¹⁷ Cuando en 1758 puntualiza que sólo una autora como Sor Juana podía faltarle el respeto a un orador tan afamado como Antonio Vieyra, cf. *Fray Gerundio de las Campazas*, *apud* F. DE LA MAZA, *op. cit.*, p. 327.

¹⁸ El título completo es *Divertimento erudito para os curiosos de noticias históricas, escolásticas, políticas, naturales, sagradas e profanas*, *apud* MAZA, *op. cit.*, p. 298.

que la celebra el mundo”; además, pone de relieve “su delicado entendimiento sobre la cima del Parnaso y aun sobre las más empinadas de la Teología y otras ciencias”¹⁹. Y en el mismo tenor, otros hombres de letras de la Nueva España también la enaltecieron. Cayetano Cabrera y Quintero, en su obra enciclopédica *Escudo de armas de México* (1746), señala que la fama, en el viejo y en el nuevo mundo, del convento de San Jerónimo se debe en gran medida a “la universal sabiduría y erudición de la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa de este convento, flor y cultivo de nuestro México”²⁰, comentario en el que se trasluce el orgullo criollo. Francisco Ruiz de León en la *Hernandía* (1755), cuando describe el paso de Hernán Cortés por Amecameca, dedica unos elogiosos versos en los que se advierte la intención de recordar a Sor Juana como símbolo americano: “Gózate, pues, América dichosa,/ de haber sido joyel de este diamante,/ pues más que sus tesoros poderosa,/ estas venas te dejan más brillante”²¹. Rafael Landívar refirió en su *Rusticatio mexicana* (1782) que la “virgen de san Jerónimo a Dios consagrada [o sea Sor Juana], adornada con toda clase de erudición..., merece ser contada entre las musas”²².

¹⁹ JUAN JOSÉ DE EGUIARA Y EGUREN, *Vida del venerable padre don Pedro de Arellano y Sosa...*, Imprenta Real del Superior Gobierno, México, 1735, *apud* MAZA, *op. cit.*, p. 295. Más tarde, en su *Biblioteca mexicana*, dedica varias páginas a Sor Juana. El relato de Eguiara es una biografía intelectual, basada en Calleja; prácticamente toda la narración gira en torno a la “sed de conocimientos” de la monja, pero haciendo la precisión de que esta cualidad no se interponía con los deberes de la vida religiosa. Con la misma orientación, ofrece también un recuento y examen general acerca de sus escritos: “Y para ser breves, diremos que descolló en todo género de erudición, debido a su ingenio naturalmente dispuesto para todas las ciencias”, *ibid.*, p. 315. En cuanto a su fama, declara que: “Descolló de tal suerte en la poesía latina como en la española, que no sólo con beneplácito de los americanos, sino también con aplauso de los europeos, fue llamada Décima Musa y no inferior a ninguna. De lo cual son testimonio insignes sus libros editados en vida, así como los póstumos, tenidos en altísima estima por los eruditos y enriquecidos con muchos elogios de doctísimos varones, que están escritos en los mismos volúmenes”, *ibid.*, p. 314.

²⁰ CAYETANO CABRERA Y QUINTERO, *Escudo de armas de México*, *apud* MAZA, *op. cit.*, p. 299.

²¹ FRANCISCO RUIZ DE LEÓN, *Hernandía, triunfos de la fe y gloria de las armas españolas. Poema heroico, Conquista de México...*, Imprenta de la Viuda de Manuel Fernández, Madrid, 1755, canto VI, estrofas 46-47, *apud* F. DE LA MAZA, *op. cit.*, p. 309.

²² Los versos dedicados son a propósito de su descripción del lago de Chalco. A través de una prosopopeya, dicho lago queda “fascinado... ante la poesía de la Décima Musa”, y exclama: “Mas luego que Juana Inés dejó escuchar sus rimas/

Por último, quisiera mencionar dos ejemplos más, significativos en cuanto a la posición de Sor Juana en el canon americano. El primero es la noticia, proporcionada por Juan Luis Maneiro, de que Agustín de Castro, poeta y humanista novohispano, “para contribuir a la poesía patria” escribió un “breve elogio a Sor Juana Inés de la Cruz” e “ilustró con eruditas notas la oda en español que ella cantó con nuevo metro y la expuso con lenguaje nítido y lleno de doctrina”. Desafortunadamente, este trabajo quedó manuscrito y se ha perdido; pero acerca de la oda, Bernabé Navarro considera que se trataría del *Primero Sueño*.²³ Es importante esta noticia, pues revela no sólo lectura y admiración hacia Sor Juana, sino también un ejemplo de crítica aplicado a un autor del Barroco mexicano.

El segundo ejemplo corresponde a un desconocido dramaturgo, autor del libro manuscrito *Segunda parte de los soñados regocijos de la Puebla*, escrita a finales del siglo XVIII y dada a conocer recientemente por José Pascual Buxó.²⁴ En esta obra —que puede considerarse “una extraordinaria muestra del nacimiento de la crítica moderna en México”, a decir de Pascual Buxó²⁵— Sor Juana aparece varias veces mencionada con una valoración positiva: figura a lado de dramaturgos destacados como Calderón de la Barca; sus comedias forman parte de la lista canónica del desconocido autor; la llama “la imponderable m[adr]e Juana Inés de la Cruz”²⁶, “luz del criollismo, honra de su Conv[en]to [...] y parto monstruoso del pueblo de Mecameca”²⁷, y cita algunos fragmentos de sus poemas.²⁸

musicales, las aguas detuvieron su corriente; las aves, cortando súbito el vuelo, callaron largamente en/ el aire suspensas y por las mismas piedras pareció/ correr la vibración del concierto dulcisonante”, RAFAEL LANDÍVAR, *Rusticatio mexicana* (1782), *apud* MAZA, *op. cit.*, p. 331.

²³ JUAN LUIS MANEIRO, *Vidas de mexicanos ilustres del siglo XVIII*, *apud* MAZA, *op. cit.*, pp. 329-330.

²⁴ *Segunda parte de los soñados regocijos de la Puebla (manuscrito inédito del siglo XVIII)*, ed. facs. e introd. J. Pascual Buxó, Secretaría de Cultura de Puebla, Puebla, 1998.

²⁵ “Introducción”, en *Segunda parte de los soñados...*, p. 6.

²⁶ *Segunda parte de los soñados...*, [f. 16v].

²⁷ *Ibid.*, [f. 28v].

²⁸ Respecto de la importancia de esta obra en la recepción sorjuaniana, JOSÉ PASCUAL BUXÓ destaca la “no tan sorpresiva presencia del teatro de Sor Juana... como ejemplo paradigmático, junto a Calderón de la Barca, de la comedia española”, y añade: “Contra lo que apresuradamente podría pensarse, las comedias de Sor Juana debían ser muy leídas y seguramente representadas en el último tercio del siglo XVIII novohispano, y ello a pesar de la boga con que ya habían entrado en México los modelos franceses e italianos del teatro neoclásico” (p. 13). Esta afirmación se justifica porque se tiene el testimonio —como también apunta José

Aún se pudieran mencionar otros datos que confirmarían la inserción de Sor Juana en diversos cánones culturales, como las varias ediciones de sus libros de carácter edificante,²⁹ el aprecio de sus villancicos en varias latitudes³⁰ y la elaboración de ocho retratos a lo largo del siglo³¹; sin

Pascual— de la representación de *Los empeños de una casa* en el Coliseo de México en la temporada de 1785-1786. José Pascual Buxó toma la noticia de Enrique Olavarría y Ferrarí, *Reseña histórica del teatro en México*.

²⁹ En este aspecto es revelador que el texto que obtuvo más reimpresiones durante este siglo no haya sido de índole poética, sino edificante. En efecto, según registran José Toribio Medina y todos los bibliógrafos de Sor Juana, los *Ofrecimientos para el Rosario* se reimprimieron en México en los años de 1709, 1735, 1736, 1755, 1767 y 1804. También se sabe de las impresiones mexicanas de la *Protesta que rubricada con su sangre hizo de su fe y amor a Dios la madre Juana Inés de la Cruz*, fechada en 1700, 1714 y 1763, Véase JOSÉ TORIBIO MEDINA, *La imprenta en México*, UNAM, México, 1989, ts. 3, 4, 5, 7, 8; núms. 2206, 3410, 4231, 9670, 12350.

³⁰ Se pueden referir los recientes hallazgos de las copias y reelaboraciones de varios villancicos de Sor Juana tanto en México y España como en ciudades sudamericanas, véase AURELIO TELLO, “Sor Juana, la música y sus músicos”, en *Memoria del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, Instituto Mexiquense de Cultura-Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1995, pp. 465-482. Este autor ha encontrado villancicos de Sor Juana fechados en 1745, 1750, 1768, 1779 y varios más de los cuales sólo puede saberse que fueron copiados a mediados o finales del siglo XVIII. Los lugares donde se cantaron estos textos fueron Guatemala, Lima, Cuzco, Bogotá, Sucre, Morelia, México y Potosí. Entre los maestros de capilla que le pusieron música se encuentran Juan de Araujo, Antonio Durán, Matías Durango, Simón de la Cruz, Roque Ceruti y Rafael Castellanos. En España, las fechas también se esparcen durante todo el siglo y los lugares donde existen referencias a los textos de Sor Juana corresponden, entre otros, a Cádiz, Toledo, Santiago de Compostela, Sevilla y Valencia. Estos datos documentan la propagación y prestigio que todavía gozaba nuestra autora. De ahí que Aurelio Tello concluya que: “El que compositores posteriores a Sor Juana como Ceruti en Lima, Castellanos en Guatemala o Tollis de la Roca en México usaran sus textos, hablaría de la proyección, quizá convertida en tradición, que tuvo la obra de nuestra poetisa mientras existió la costumbre de usar villancicos en los oficios litúrgicos, práctica que quedó desterrada hacia el primer tercio del siglo XIX”, *ibid.*, pp. 477.

³¹ Para los fines de este capítulo, sólo nos interesa destacar —al margen de la discusión acerca de sus orígenes y filiaciones—, que se pintaron ocho copias de su retrato. La primera que se conoce estuvo a cargo de Juan de Miranda, pintada en México en 1713 y pertenece a la UNAM. Le siguen dos copias de Miguel de Herrera, también realizadas en México aproximadamente en 1732 (una se localiza en Sevilla y otra permanece en el Banco de México); la de Miguel Cabrera, fechada en 1750 y que actualmente se exhibe en el Museo del Castillo de Chapultepec. Andrés de Islas también pintó un retrato de Sor Juana en México en 1772, el cual

embargo, con los ejemplos citados se puede concluir que si bien Sor Juana no se encuentra en el ámbito preceptivo del canon que surge en este siglo, como se evidencia en el desinterés editorial y en la ausencia de los textos normativos de la poética neoclásica, esto no anula su pervivencia en otros campos literarios y culturales, en los cuales su figura adquirió nuevas significaciones. En este siglo —como hemos visto— la imagen de nuestra autora se disgrega en diversos ámbitos; se enfrenta a nuevos paradigmas; en algunos casos pierde terreno en la valoración estética, pero lo gana en la valoración biográfica; la solidez que poseía como figura consagrada en el Barroco le permite adecuarse a nuevas circunstancias, sobre todo dentro de criollismo americano que la preserva como un símbolo de identidad. Durante esta etapa, Sor Juana no sólo refrenda su estatuto canónico sino que determina en gran medida los criterios selectivos que se le aplicarán en la recepción del siglo XIX.

DALMACIO RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

se halla en el Museo de América, Madrid. Antonio de Ponz hizo lo propio con un cuadro que se ubica en El Escorial, España, y del cual se ignora su fecha exacta pero se sabe que fue pintado en este siglo. José Chávez, a finales del siglo, también estampó la imagen de la poetisa; esta obra perteneció a Genaro Estrada. Finalmente, se conoce un retrato anónimo que fue adquirido en Puebla en 1883 por Robert H. Lamborn, pero cuya factura corresponde al siglo XVIII; hoy se mantiene bajo la custodia del Philadelphia Museum of Art. Al respecto, véanse los trabajos de ERMILO ABREU GÓMEZ, “Iconografía de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 1 (1934), pp. 169-187 + 28 hs.; AURELIANO TAPIA MÉNDEZ, “El autorretrato y los retratos de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Memoria del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, pp. 433-464, con ils., y NOEMÍ ATAMOROS, *Nueva Iconografía Sor Juana Inés de la Cruz: 1695-1995 trescientos años de inmortalidad: edición conmemorativa*, Hoech Marion Rousel, México, [1995].

“DEBAJO DE MI MANTO, AL REY MATO”.
LA PROTECCIÓN QUE OFRECEN A CERVANTES
LOS REFRANES EN *EL QUIJOTE I*

La lengua es patrimonio de todos, un bien colectivo, un lugar común, dice Rosenblat, pero añade que también es, a la vez, un acto de expresión individual, y que la creación literaria consiste en convertir la lengua común en un bien original y propio¹; nadie más afortunado que Cervantes para hacer de la lengua un bien original a través de su creación literaria. Como parte de la lengua empleada magistralmente en la polifonía de su obra cumbre, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, se encuentran los refranes.

La incorporación de refranes en los textos literarios era un recurso habitual que contaba ya con una gran tradición en España antes de 1605. *El Libro de buen amor*, *el Caballero Zifar* y *La Celestina* son solo algunos ejemplos; Cervantes siguió esta tradición en sus obras y la enriqueció dándole matices propios.

Al analizar los refranes de la Primera parte del *Quijote* en su contexto hemos observado que el uso del refrán puede ser una estrategia narrativa que cumple varias funciones. De la función que nos ocuparemos aquí es la de proteger al autor, con esto queremos decir que, mediante el uso del refrán, Cervantes pudo expresar algunas ideas que de otro modo no hubieran podido librar la censura. Para fundamentar esta hipótesis revisaremos algunas características propias del refrán que le permiten cumplir esta función y la validación, que le da la época, como un bien nacional y, por lo tanto, no censurable.

Iniciamos por preguntarnos ¿quién enuncia cuando se enuncia un refrán? Los refranes son textos orales más o menos fijados por su forma y contenido temático que pertenecen a una comunidad lingüística. Sin importar quien sea su autor real son del pueblo y pertenecen al pueblo pues éste los hace suyos, los asimila y los transmite de boca en boca, de generación en generación². Los refranes han vencido los límites

¹ Cf. ÁNGEL ROSENBLAT, “La primera frase y los niveles lingüísticos del *Quijote*”, en F. LÓPEZ ESTRADA (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*. T. 2: *Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 702.

² Cf. JESÚS CANTERA, “Supervivencia y triunfo del refrán en las letras españolas al llegar la edad moderna”, *Paremia*, 1996, núm. 1, p. 26.

personales y espacio-temporales del evento lingüístico que les dio origen, lo cual permite su reproducción en condiciones diferentes. De este modo, se traen a las conversaciones como, según dice don Quijote: “sentencias sacadas de la experiencia”, como verdades, como voces contundentes y autoritarias del pasado apoyadas por toda una comunidad lingüística, pero anónimas. Así, no es el sujeto quien enuncia, sino su tradición.

La enunciación misma del refrán va acompañada de elementos que lo distinguen como algo externo al hablante (se trate de una conversación o de un texto literario en el cual se reproduce el mismo esquema). El refrán puede enunciarse precedido de una introducción en la que se indica, a manera de cita, la fuente de la que provienen, o sin introducción como parte del discurso personal.

En el *Quijote* I, entre los refranes que se presentan con una introducción se encuentran aquellos en los que el mismo refrán se cita como fuente de sí mismo, es decir, el refrán es el que “dice”, como cuando don Quijote tras la desventura de los batanes cree tener ante sí el yelmo de Mambrino: “Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero... especialmente aquél que *dice*: “Donde una puerta se cierra, otra se abre” (I, 21, p. 252)³; o el Cautivo al narrar los argumentos de su padre: “Hay un refrán en nuestra España, a mi parecer muy verdadero, como todos lo son... y el que yo digo *dice*: Iglesia, o mar o casa real, como si más claramente *dijera*...” (I, 39, p. 474).

En algunas ocasiones la introducción anuncia que el refrán “se cumple”, como lo expresa el Narrador cuando llega el final del escrutinio de la Biblioteca de don Quijote: “Y así, *se cumplió el refrán* en ellos de que pagan a las veces justos por pecadores” (I, 7, p. 123).

También el refrán puede citarse como proveniente de una fuente impersonal anónima, y en este caso, tenemos varias formas de enunciación:

Lo que “se dice” o lo que “dicen”, así el autor del Prólogo introduce el primer refrán del *Quijote* I: “y sabes *lo que comúnmente se dice*, que debajo de mi manto, al rey mato” (I, Prólogo, p. 51); también de esta manera enuncia Sancho su primer refrán: “y, como *dicen*, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza” (I, 19, p. 236); y don Quijote se dispone a actuar argumentando: “Que en la tardanza *dicen* que suele estar el peligro” (I, 29, p. 365).

³ Todas las citas del *Quijote* corresponden a la edición de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1991.

Otra forma de enunciación al citar una fuente impersonal anónima corresponde a lo que “se suele decir”, que utiliza, por ejemplo, el Cura para justificar la quema del libro *El Caballero de la Cruz*: “*se suele decir*: «tras la cruz está el diablo»” (I, 6, p. 113); y don Quijote al explicarle a Sancho que el golpe que le acaba de dar no es por la burla ante los batanes, sino por hablar mal de Dulcinea: “Y bien sabes tú lo que *suele decirse*: a pecado nuevo, penitencia nueva” (I, 30, p. 380).

Una forma más de enunciación es lo que “se ha oído decir”, como el caso en que Sancho se consuela después de ser golpeado por don Quijote: “*yo he oído decir*: «Ése te quiere bien, que te hace llorar»” (I, 20, p. 249); don Quijote también utiliza esta forma de introducción dos veces durante la aventura de los galeotes; la primera cuando no comprende que uno de los presos vaya a galeras por “cantar en el ansia”: “Antes *he oído yo decir* –dijo don Quijote– que quien canta, sus males espanta” (I, 22, p. 267), y la segunda, al final de la aventura, apedreado por los galeotes: “Siempre, Sancho, lo *he oído decir*, que el hacer bien a villano es echar agua en la mar” (I, 23, p. 277).

En una sola ocasión la fuente impersonal se presenta calificada, cuando Sancho opina que don Quijote hará bien en raptar a la princesa, si el rey no se la quiere entregar por carecer de linaje: “Ahí entra bien –dijo Sancho– lo que *algunos desalmados dicen*: «No pidas de grado lo que puedes tomar por fuerza»” (I, 21, p. 262).

En el *Quijote* I existen dos casos en los que el refrán se cita como proveniente de una fuente identificada; el primero en que Sancho afirma, para dar más peso a su argumento y evitar que don Quijote vaya a la aventura de los batanes: “*yo he oído predicar al cura de nuestro lugar*, que vuestra merced bien conoce, que quien busca el peligro perece en él” (I, 20, p. 239); y, el segundo, cuando don Quijote evoca la descripción que hace Ambrosio del amor de Grisóstomo por Marcela, para explicar a Sancho que no es necesario un desengaño amoroso real: “que como *ya oíste decir a aquel pastor de marras, Ambrosio*, quien está ausente, todos los males tiene y teme” (I, 25, p. 306).

El refrán también se enuncia como parte del discurso personal, insertado en él ya sea por medio de oraciones coordinadas, subordinadas o independientes; como cuando el Mercader pide ver un retrato de Dulcinea para poder declarar que no hay en el mundo doncella más hermosa: “*que* por el hilo se sacará el ovillo” (I, 4, p. 100); o cuando el Narrador interpreta la decisión que toman el Cura, el Barbero y la familia de don Quijote de tapiar su biblioteca: “porque cuando se

levantase no los hallase –quizá quitando la causa, cesaría el efecto–” (I, 7, p. 123).

Aún en estos casos en que están integrados al discurso sin ninguna introducción, los refranes se insertan sin diluirse en él, e incluso, como afirma Luis Alberto Hernando, se enuncian con entonación independiente⁴. En el discurso, a la voz del sujeto que enuncia se suma otra voz que tiene un tono diferente, unas características formales y estructurales distintas, y una sentencia que es del sujeto que enuncia, pero a la vez ajena. Voz que es de la tradición, del sujeto que enuncia y del receptor al mismo tiempo.

Con el refrán, el hablante renuncia a la innovación lingüística y emplea un modelo de expresión ya elaborado previamente para su razonamiento discursivo, para argumentar. Como afirma Anscombe, el paso de un argumento a una conclusión se suele hacer sobre las bases de un garante y los refranes pueden ser ese garante⁵. Porque el rasgo discursivo más importante de un refrán consiste en que se le reconozca como tal en el interior de una cultura, como afirma Herón Pérez:

que los hablantes de esa cultura aceptan ese texto como pie entimemático de una argumentación y que, por tanto, las cosas que enuncia son respetadas dentro de la cultura que asume al texto como “refrán”⁶.

Los refranes dan, a quien los utiliza, una sensación de pertenencia a la comunidad lingüística, esta pertenencia tiene ventajas en la interacción ya que, aunque el emisor selecciona uno, entre todo su corpus de refranes, para aplicarlo a una situación concreta, su formulación impersonal, su atribución a una fuente que no es el emisor sino la comunidad y su reconocimiento dentro de la cultura compartida como un argumento de autoridad, sirve, en palabras de Guil:

como paraguas protector amparándose del riesgo de expresar abiertamente un juicio personal que, no solo podría resultar no

⁴ “Estilística del refrán”, *Paremia*, 1997, núm. 6, p. 327.

⁵ Cf. JEAN-CLAUDE ANSCOMBRE, “Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias”, *Paremia*, 1997, núm. 6, pp. 46-47.

⁶ HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ, *Refranero mexicano*, Academia Mexicana-F.C.E., México, 2004, p. 13.

apropiado y concorde con el sentir comunitario, sino que podría ser considerado amenazador por su interlocutor⁷.

Concordamos con Brow y Leviston cuando dicen que la utilización del refrán es un caso típico del acto ilocutivo indirecto que constituye una estrategia encubierta de cortesía lingüística que permite a su emisor salvaguardar su propia imagen pública y la de su interlocutor⁸. Pensamos que no solamente es una cortesía lingüística, sino una protección.

¿De qué debía protegerse Cervantes? El Renacimiento fue el período en que España emergió como nación unida; para lograr la unidad los Reyes Católicos debían agrupar bajo un mismo gobierno tres razas y tres religiones, por lo tanto, la religión era la base lógica del nuevo espíritu nacional. Quienes no se convirtieron al cristianismo fueron expulsados de los reinos españoles, y, antes de ello, en 1478, se estableció la Inquisición para asegurarse de las conversiones de los judíos. Para prevenir o extirpar la desviación herética de la ortodoxia católica entre los cristianos profesos, la Inquisición se convirtió en instrumento de una política de conformidad forzosa, a través de una persecución que nunca había caracterizado a España antes de su unificación.

Cualquier libro, como portador de ideas, ha estado siempre expuesto a la censura. Cuando se publicó el *Quijote* I toda publicación estaba regulada por leyes, las cuales incluían que las obras fueran revisadas por censores para evitar todas aquellas ideas contrarias a la fe ortodoxa. Los libros debían imprimirse en el Reino de Castilla, con la licencia del poder civil y la aprobación del poder eclesiástico, el cual podía desautorizar lo aprobado por aquél. Toda esta vigilancia limitaba la libre opinión, pues su objetivo era proteger a la Monarquía, a la Iglesia y a la Ortodoxia de doctrinas peligrosas para su estabilidad⁹.

De este modo existe una censura explícita cuando Cervantes publica su obra, por lo que debía ser muy cuidadoso con las ideas en ella expresadas.

Pero, ¿qué pasa cuando una idea se encubre tras un refrán? A pesar de que no creemos que el Renacimiento sea la única causa por la que Cervantes incluye refranes en sus obras, el Renacimiento sí contribuyó

⁷ PURA GUIL POVEDANO, “Cristalización de módulos orales (español-italiano)”, *Paremia*, 1997, núm. 6, p. 317.

⁸ Cf. P. BROWN y S. LEVINSON, *Politeness. Some universals in language use*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

⁹ Cf. MARÍA STOOPEN, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, UNAM-Universidad de Guanajuato, México, 2002, p. 51.

a la dignificación y valoración de los refranes, y con ello, a convertirlos en instrumentos de protección, validándolos como medios de expresión de una crítica no censurable.

Los humanistas españoles que recopilaron refranes en el siglo XVI valoraron tanto la idea humanista de que el refrán expresaba “lo natural” del hombre, como la idea nacionalista de que España superaba a las demás naciones en número y calidad de refranes.

Así, por ejemplo, Alejandro de Cánova, impresor del refranero de Hernán Núñez, dice que el Comendador conocía la ventaja que España tenía, en materia de refranes, sobre las otras naciones, tanto en número, como en gracia y sentido. Y, a su juicio, los refranes de Erasmo ninguna importancia tenían pues eran eruditos, en cambio:

más avisos en cualquier negocio del mundo, certísimos, averiguados por el parecer y experiencia de muchos, y muchos años, puestos en tan graciosa y compendiosa brevedad, como los nuestros, rarísimos hallaremos¹⁰.

Y Mal-Lara, en la dedicatoria de su *Filosofía vulgar*, dice:

Aquí tu Majestad leerá, si quiere
cuánto saber tuvieron *los iberos*
en la filosofía que no muere;
en refranes del vulgo verdaderos,
la prudencia que sola voz refiere.
Autores son de ciencia los primeros:
no hay arte o ciencia en letras apartada,
que el vulgo no la tenga decorada¹¹.

Esta filosofía prudente es, para Mal-Lara, verdadera, y su origen se remonta nada menos que a los iberos. En cuanto a la lengua, afirma que ninguna como la castellana tiene proverbios tan suyos: “lo cual es señal que tuvo España ciencia por sí, y dejó refranes que, por sus vocablos claros, declarasen cuanto era menester”¹².

¹⁰ HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes o proverbios en romance*, Juan de Cánova, Salamanca, 1555.

¹¹ JUAN DE MAL-LARA, *Filosofía vulgar*, ed. Antonio Vilanova, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1958, t. 1, p. 50.

¹² *Ibid.*, p. 105.

El nacionalismo español de la época del Imperio garantiza entonces otra protección; la efervescencia de lo nacional de una España cristiana unificada incluirá, como todos los nacionalismos, la búsqueda de una identidad, de un pasado fuerte y vigoroso. Los refranes son parte importante de la lengua y de la cultura, y así se valoraron.

En dos ocasiones se hace referencia a la nacionalidad de los refranes en el *Quijote* I, ambas enunciadas por el Cautivo; primero narrando lo que dijo su padre: “hay un refrán en nuestra España... Iglesia, o mar, o casa real” (I, 39, p. 474); y, segundo, cuando se refiere a los turcos, quienes también cumplen “nuestro refrán castellano: «Aunque la traición aplace el traidor se aborrece»” (I, 39, p. 482).

Así, creemos que, con el uso del refrán, Cervantes podía encubrirse para decir ciertas cosas que abiertamente no habría podido. No se le podía atribuir una crítica o un punto de vista, pues sólo reproducía la voz acreditada del pueblo. ¿Cuánto puede decir un autor, que se cuida de la censura, amparado en los tradicionales, propios de la nación española, y supuestamente inocentes refranes? La filosofía si es vulgar no es peligrosa para la ideología dominante.

El primer refrán del *Quijote* I aparece en el Prólogo y, significativamente, es “Debajo de mi manto, al rey mato” (I, Prólogo, p. 51). Este refrán en su nivel metafórico, como todos los refranes, expresa una generalización que se aplica a una situación determinada, en donde el manto no es literalmente un manto, ni el rey un rey; el manto representa lo que puede cubrir, proteger, esconder, y el rey se presenta como la metáfora de lo más poderoso e infranqueable, lo intocable, la autoridad, la censura.

“Mi manto” engloba así las estrategias narrativas que podrán eludir y superar la censura. Si en su contexto este refrán aparece como el final de una enumeración que exenta al lector para decir de la obra lo que quiera, sin temor a que lo calumnien si habla mal o lo premien si habla bien, nuestro planteamiento es que el Autor del Prólogo también es libre de decir en la historia lo que quiera si se cubre bajo varios mantos, uno de ellos, el del saber común. El antiguo refrán encaja muy bien con las nuevas ideas sobre el libre albedrío, la libertad de juicio y opinión, pues a estas “nuevas ideas” la sabiduría popular ya les había dado forma en un refrán que expresaba la capacidad de libertad individual encubierta.

En la novela observamos el uso de dos categorías de refranes en las que podemos detectar su función protectora. La primera constituida por aquellos refranes que son críticos por sí mismos, es decir, que abiertamente expresan una crítica a la autoridad civil o monárquica, como:

“Allá van leyes...” [do quieren reyes] (I, 45, p. 542), en este refrán que enuncia el Sobrebarbero ante los abusos de la autoridad de la nobleza hay tal cuidado que ni siquiera aparece el refrán completo, con él se expresa la crítica al hecho de que la ley está dictada por la conveniencia del poderoso, y que éste puede modificarla a su antojo. Sin embargo, gracias a que tal crítica está expresada mediante un refrán y en un ambiente tan disparatado como el que se crea en la Venta, puede pasar inadvertido su contenido.

También existen refranes críticos en sí mismos contra las autoridades eclesiásticas, como: “tras la cruz está el diablo” (I, 6, p. 113). Este refrán está insertado en el contexto del escrutinio de la Biblioteca de don Quijote; los libros son considerados fuentes de su mal, y las autoridades representadas por el Cura, el Barbero y la familia quieren, cristianamente, quitar la causa para que cese el efecto; pero la sabiduría popular reconoce que detrás de estas buenas y santas intenciones “está el diablo”. Cervantes juega con el refrán al hacer que sea el mismo Cura quien lo enuncie en referencia y por asociación semántica con uno de los libros: *El Caballero de la Cruz*. La hipocresía que denuncia este refrán se ve así mismo reflejada en los censores que conocen el contenido de los libros y “salvan” del fuego algunos para quedarse con ellos.

En segundo lugar, consideramos los refranes cuya función crítica depende del acomodo que les da Cervantes en el contexto. De esta manera puede decir, por ejemplo, el narrador, ante la quema de los libros de don Quijote encabezada por el Cura: “y así, se cumplió el refrán en ellos de que pagan a las veces justos por pecadores” (I, 7, p. 123), expresando un juicio velado, pues no había ninguna otra manera posible de llamar injusta a la Inquisición y sus censuras, en donde además agrega: “se cumplió el refrán” para mayor protección.

Creemos que hay mucho por investigar sobre el uso de los refranes en el *Quijote* ya que esta obra, a pesar de estar a punto de cumplir cuatrocientos años, es inagotable.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

Universidad Nacional Autónoma de México

BELLEZA Y SENTIDO:
EL CASO DE “CERRAR PODRÁ MIS OJOS...”
(BL. 472)¹, DE QUEVEDO

Según José Manuel Blecua, es “uno de los más delicados sonetos amorosos de toda nuestra lírica”². Es el que aparece más a menudo en las antologías de poesías de Quevedo o de poesía española³. Ha sido comentado muy a menudo⁴. Todos lo conocen y poetas, escritores, lo glosan, lo comentan en sus obras⁵. Lo que ha llamado la atención es sobre todo el último verso en que se afirma que el amor sigue existiendo más allá de la muerte⁶.

¹ Se trata de la numeración de José Manuel Blecua en sus ediciones. Manejo la edición *Poesía original completa*, Planeta, Madrid, 1996.

² QUEVEDO, *Poesía amorosa*, Anaya, Salamanca, 1970, p. 20; en la n. 1 de la p. 76, lo califica de “bellísimo soneto”. GARETH WALTERS dice que es “el soneto amoroso más célebre de la literatura española” (“La poesía amorosa de Quevedo: moda y modernidad”, *Anthropos*, 2001, extra 6, p. 60); para Dámaso Alonso era quizá “el mejor de la literatura española”.

³ Lo he encontrado en 61 antologías. El más frecuente es después Bl.29 (59 antologías), luego Bl.513 (52) y Bl.2 (51).

⁴ He visto 82 comentarios de este soneto. PABLO JAURALDE, “*Cerrar podrá mis ojos la postrera...*”, *Revista de Filología Española*, 77 (1997), 90-117, da las referencias de muchos estudios anteriores.

⁵ Por ejemplo Octavio Paz cita el soneto al principio de “Homenaje y profanaciones” (*Salamandra*, 1962), poema de 118 v. construido como un soneto a partir de Bl.472; Gabriel García Márquez tituló uno de sus cuentos escrito en 1970 “Muerte constante más allá del amor”; Leopoldo de Luis dice, a propósito de Miguel Hernández: “esos huesos que él sabía ya polvo enamorado” (“Introducción” a Miguel Hernández, *Poemas de amor. Antología*, Alianza, Madrid, 1978, p. 25); el argentino Juan Gelmar, en 1979, escribe tres Notas (núms. 21, 22 y 24) retomando algunos aspectos del soneto, en la primera sección de *Si dulcemente* y el epígrafe de las “Notas” es: “polvo serán, mas polvo enamorado”; José M. Hercilla Trilla titula una colección de poemas *De polvo enamorado. (Sonetos y otras rimas)*, Ávila, 1987; también en Rafael Alberti encontramos ecos del soneto, en varias épocas de su producción poética, en Pablo Neruda; y en muchos más, que no podemos citar a todos.

⁶ JORGE LUIS BORGES señala una fuente posible en Propertio, *Eleg.*, I, 19: “*Ut meus oblito pulvis amore jacet*” (*Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960, p. 61). WALTER NAUMANN transcribe “uacet” (“«Polvo enamorado». Muerte y amor en

Sin embargo, no es un poema fácil de entender⁷ y plantea problemas de sintaxis, semántica y morfología y, por consiguiente, de interpretación. Y me pregunto cómo es posible encontrar hermoso un texto cuyo sentido no aparece totalmente.

En una primera parte, subrayaré las dificultades de comprensión que presenta este soneto, para tratar luego de entender en qué estriba su belleza poética.

ANÁLISIS DEL SONETO

Se compone de dos frases: una en los cuartetos, otra en los tercetos.

Primer cuarteto: la posibilidad de la muerte

En los dos primeros versos, “la postrera sombra” es la muerte y “el blanco día” es la vida⁸. Pero no estoy segura de que los dos artículos definidos tengan el mismo sentido. *La* postrera sombra puede ser la muerte como entidad mitológica o la última noche de vida en que sucede la muerte, lo que significaría que el poeta piensa que se morirá de noche; el artículo se referiría, pues, a *una* noche única; la muerte de noche le cerrará los ojos y se quedará en una oscuridad eterna. En cuanto a “*el* blanco día” simbólico, la muerte se lo llevará en la medida en que no habrá ningún día nuevo después de la noche de la muerte; con el pronombre hipocorístico “*me*”, “el blanco día” es también *mi* día, mi vida. Pero “el blanco día” puede también ser la visión única anterior a la oscuridad de la muerte. En estos primeros versos, se trata de la muerte del cuerpo, como lo manifiesta la imagen concreta de “cerrar los ojos”.

Además de las vacilaciones de sentido, la impresión que provocan estos dos versos es ambigua; si nos fijamos en el ritmo del v. 1, no

Propercio, Quevedo y Goethe”, *Arcadia*, 3, 1968, 157-172; cito por la traducción española en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Taurus, Madrid, 1978, p. 329).

⁷ Lo ha subrayado JOSÉ ANDRÉS DE MOLINA REDONDO: “piénsese en el hecho evidente de que hay muchos hablantes de español para quienes el soneto de Quevedo puede encerrar cotas muy altas de dificultad, hasta llegar, en casos extremos, a la opacidad total”, “El significado y la lengua poética (A propósito de un soneto de Quevedo)”, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad, Granada, 1979, t. 2, p. 434.

⁸ “*blanco día*, sintagma que remite a un lugar horaciano señalado por F. RICO en una conferencia inédita sobre este soneto, «album / quae rapit hora diem»” (*Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, eds. Lía Schwartz e I. Arellano, Crítica, Barcelona, 1998, p. 227).

atinamos a saber si considerarlo heroico (es decir narrativo) o sáfico (o sea lírico); por otra parte, el encabalgamiento prolonga el ritmo de este primer verso, cuando el sentido de su primera palabra (“cerrar”) es de cierre y el de su última palabra (“postrera”) de fin de algo. En cuanto al ritmo del v. 2, es enfático: sube el tono, desaparece la armonía, pero empieza algo, y es algo negativo: la oscuridad y la desaparición del día.

Para terminar este primer cuarteto, tenemos otro grupo de dos versos con encabalgamiento, pero la sintaxis está un poco invertida; pienso que hay que entender: “una hora lisonjera al afán ansioso del alma podrá desatar el alma (del cuerpo)”. Tenemos aquí la idea platónica (y cristiana) de separación del alma y del cuerpo que, en vida, iban atados. Pero parece decir el poema que el alma deseaba esta separación (“afán ansioso”, v. 4)⁹.

Estos dos últimos versos del primer cuarteto plantean algunos problemas. El alma parece concreta: la utilización del posesivo tónico y del demostrativo “esta” dan la impresión de que está aquí, de que casi se la podría tocar. Por otra parte el epíteto que califica la hora de la muerte (“lisonjera”) rima con “postrera” y sabemos que, en poesía, las palabras de las rimas establecen relaciones semánticas connotativas¹⁰; así esta hora es a la vez, para el lector, la última¹¹ y algo agradable.

Hay, pues, aceptación, por lo menos (es un sentido que puede tener el verbo “poder”, repetido dos veces en los dos primeros versos), sino deseo de la muerte (como lo pueden indicar los dos últimos versos del cuarteto).

Segundo cuarteto: el amor pasa la frontera

Aquí tenemos el final de la frase, cuya sintaxis y sentido no son tan claros como lo desearíamos¹²; el sujeto de “dejará” (v. 6) es seguramente “el

⁹ Se podría también entender que el alma que es lisonjera (en el presente) al afán ansioso del yo (que sería su vida feliz, su amor compartido), podrá desatar (en el futuro) el alma del cuerpo.

¹⁰ Véase JACQUES GENINASCA, “Découpage conventionnel et signification”, en A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972, pp. 45-62.

¹¹ Pero no sabemos cuándo llega: la ausencia de determinante tiene un valor indefinido en el tiempo, aunque al mismo tiempo definitorio de su esencia.

¹² Para LÁZARO CARRETER: “Son dos versos de lógica intrincada; en bloque, el poeta nos ha expresado su pensar, pero la estructura gramatical se resiste al análisis” (“Quevedo, entre el amor y la muerte”, en *Francisco de Quevedo*, ed. G. Sobejano, p. 293).

alma” del primer cuarteto¹³. En la mitología grecolatina, las sombras de los muertos tenían que atravesar el Lete, el río del olvido, para llegar al otro mundo. *Esta* alma se niega a dejar el recuerdo de su vida en la ribera: quiere seguir recordándola después de la muerte; entiendo: “mas el alma no dejará la memoria en la ribera de la otra parte”¹⁴. Pero tenemos un problema de punto de vista: “esotra parte” (v. 5) no es *esta* parte en que está uno, sino la otra¹⁵; es decir que el poeta, en el momento en que imagina que morirá o puede morir en el futuro, se sitúa en la otra ribera cuando habla, como si hubiera muerto ya¹⁶; existe, pues, una contradicción entre el tiempo futuro de los verbos y la utilización del demostrativo “ese”, que muestra que el futuro se ha vuelto presente, y el presente pasado (ya que “ardía”, v. 6, es la situación presente del amante).

Otro problema sintáctico: “en donde ardía” (v. 6). La que ardía del fuego del amor es el alma, pero ¿dónde ardía? ¿en la memoria? o ¿en la ribera de la otra parte, la de la vida? Yo opino que lo segundo¹⁷, pero también estará el amor, siempre (pasado, presente y futuro), en la memoria. En cuanto al verbo “arder”, pertenece al vocabulario amoroso y significa “amar”; pero también existe la palabra en el vocabulario religioso del infierno en que arden los pecadores condenados. Encontramos, pues, una ambigüedad del arder amoroso: a la vez intensidad dolorosa, destructora pero deseada y mal (pecado quizá) sempiterno¹⁸.

¹³ Para LÁZARO CARRETER, es “hora”.

¹⁴ Algunos entienden: “la memoria *de* la otra parte”.

¹⁵ Caso diferente de Bl. 460: “De esotra parte de la muerte dura” (v. 9; p. 472), en que *esotra parte* designa el más allá de la muerte para un ser que se encuentra en *este* mundo. Para W. NAUMANN, “esotra parte” es “el reino de los muertos” (p. 333).

¹⁶ En la antología citada *Un Heráclito cristiano...*, los editores no han visto problema alguno: “las almas de los muertos bebían el olvido de la existencia terrestre en el río Leteo y atravesaban la laguna Estigia, lugares aquí designados, por sinécdoque, con los sintagmas *agua fría* y *de esotra parte en la ribera*, respectivamente” (p. 228).

¹⁷ Es también la opinión de MAURICE MOLHO, “Cerrar podrá mis ojos la postrera / Essai d’une lecture littérale”, en *Mélanges offerts à Paul Guinard*, t. 1, *Ibérica* (núm. spécial), Paris, 1990, p. 266. En *Un Heráclito cristiano...*: “mas no dejará la memoria en donde ardía, es decir «no dejará la memoria de la amada, donde ardía el alma del amante»” (p. 228). Son casi las palabras de F. LÁZARO CARRETER: “la memoria de la amada, en la cual el alma ardía enamorada” (p. 293).

¹⁸ También los místicos “arden” de amor cuando se apodera de su ser la llama divina.

La “llama” del v. 7 es el amor: irá a *esta* parte del río, es decir el más allá (donde se sitúa el que habla). Notemos que utiliza el presente; puede ser una verdad general¹⁹, pero también un punto de vista ulterior al del primer cuarteto, en que el futuro se ha vuelto presente. Otra posibilidad sería que se tratara de un presente antes de la muerte futura; en ese caso lo frío, serían los desdenes, la frialdad de la dama: el amor ardiente vence esa frialdad.

La “ley severa” del v. 8 será la del río Lete, la obligación de olvidar la vida anterior cuando se muere uno. Pero, para Quevedo, como para Séneca²⁰, la ley por antonomasia es la muerte:

“mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?”
(Bl.30, v. 14; p. 29).

Así, el amor puede vencer a la muerte.

Los tercetos

Según José Manuel Blecua, son correlativos²¹: el primer verso del segundo terceto termina el primer verso del primer terceto, el segundo del segundo terceto, el segundo del primero, y lo mismo para el tercer verso de cada estrofa. Pero, para que exista la correlación, hay que corregir el v. 12 de la edición príncipe que dice “dejarán” y leer “dejará”.

¹⁹ En este caso, el río podría ser otro río que el del olvido y representar las lágrimas del poeta, que no apagan la llama de su amor, como en otros poemas. Véase AMÉDÉE MAS, *La caricature de la femme, de l'amour et du mariage dans l'œuvre de Quevedo*, Editions Hispano-américaines, Paris, 1957, p. 294. W. NAUMANN cita a Propertio que, en el verso que sigue “*ut meus oblito ...*”, dice: “*traicit et fati libra magnus amor*” (un gran amor es capaz de atravesar aun la fatal ribera) (p. 329).

²⁰ “*Lex est, non poena, perire*” (*Epigramas*, 7, 7). Se le atribuye: “*Dura lex sed lex*”, hablando de la muerte.

²¹ GIULIA POGGI considera que “alma”, “venas” y “medulas” forman un único sujeto de los tres verbos: “dejarán”, “serán”, “serán” (“Ancora sul sonetto «Cerrar podrá mis ojos...» de Quevedo (con un’ipotesi di traduzione)”. Antes lo había afirmado WALTER NAUMANN: “Los tres conceptos juntos, empleados casi como sinónimos, son el sujeto común de los tres versos últimos (juntos aparecen en forma semejante en el soneto, tan personal y cardinal, *En los claustros de l’alma la herida*)” (p. 333, n.3); para él “las palabras *venas* y *medulas* no designan sino la misma sustancia y fuerza vital que en suma se llama *alma*” (p. 334). EMILIO CARILLA conserva “dejarán”, considerando que el sujeto es “Alma + dios”, el “dios” del v. 9 (“Defensa de textos quevedescos”, en *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos*, UNAM, México, 1986, pp. 55-63).

Tenemos otro problema en el v. 9; la edición príncipe dice: “Alma a quien todo un dios prisión ha sido”. Pero María Rosa Lida de Malkiel piensa que el verso ha de leerse: “Alma que a todo un dios prisión ha sido”²². Las dos lecturas tienen sentido y proporcionan una concepción diferente del amor. En el primer caso, el dios Amor es cárcel del alma y nos encontramos con una imagen tradicional petrarquista del alma encarcelada. Si es el Alma cárcel del dios Amor, se trata de un tipo de amor más exclusivo, ya que el amante encierra todo el amor²³.

Si leemos correlativamente los tercetos, el fuego del amor que corre por las venas es tanto que ha secado el humor que en ellas estaba. La ceniza (v. 13) es la consecuencia natural de la acción del fuego: lo que queda después del fuego. Si tiene “sentido” (v. 13) será que le queda la posibilidad de seguir sufriendo de amor. En las médulas, lo más hondo del cuerpo, también se encuentra el fuego. Pero, si venas y médulas pertenecen ambas al cuerpo, las médulas arden con el placer más alto, el de los bienaventurados (“gloriosamente”, v. 11). Esta vez, lo que queda después del fuego, no es ceniza, sino “polvo” (v. 14). Simbólicamente, la ceniza pertenece a la cultura grecolatina, en que se quemaban los cuerpos de los muertos. El polvo es de origen bíblico: “*pulvis es et in pulverem reverteris*” (Eccles. 10.), alude a la nada que es el hombre, a su creación por Dios en el Génesis y a su condición mortal precedera. El epíteto “enamorado” evoca la pervivencia del amor en lo que queda del cuerpo muerto²⁴. Para algunos, este verso plantea un problema de ortodoxia, ya que sigue existiendo, sintiendo (v. 13) el cuerpo después de

²² “Para las fuentes de Quevedo”, *Revista de Filología Hispánica*, 1 (1939), 369-375; para ella, “concordancia con el enfático *todo un dios*” (p. 374, n). AMADO ALONSO lee también así (“Sentimiento e intuición en la lírica”, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955, pp. 11-20 y 127-132). Lo mismo F. LÁZARO CARRETER y CARLOS BLANCO AGUINAGA, “«Cerrar podrá mis ojos...»: tradición y originalidad” (1962), citado en *Francisco de Quevedo*, ed. G. Sobejano, p. 301, n. 2. Véase en Bl. 479 el verso: “donde todo el amor reinó hospedado” (v. 8, p. 485).

²³ Para F. LÁZARO CARRETER: “remite... a formas de expresión religiosa” (p. 297).

²⁴ Así el amor quedará en las sensaciones (v. 13) y en los sentimientos (v. 14): “algo en el cuerpo queda viviendo cuando el alma lo abandona”. F. LÁZARO CARRETER, p. 295.

la muerte²⁵. Pero desaparece el problema si se considera que se trata de una muerte metafórica.

Hemos visto, pues, que el sentido exacto de este soneto no está claro: habla de un amor tan fuerte que sigue más allá de la muerte, pero, si nos interesamos a la letra del poema, nos damos cuenta de que, casi en cada verso, tenemos un problema de comprensión cabal de lo que dice. Sin embargo, el soneto es hermoso y provoca una emoción en nosotros. ¿Cuáles son, pues, las razones que explican nuestra actitud ante el poema?

BELLEZA Y EMOCIÓN

La idea general: el amor vence a la muerte

Esta idea acerca el yo poético a los enamorados míticos: Hero y Leandro, Piramo y Tisbe, Tristán e Isolda ... Se trata de un destino extraordinario, dado a unos pocos seres excepcionales (¿elegidos?), que se desprenden así de la condición mortal humana para hacerse ellos mismos mitos admirados, envidiados por la mayor parte de los hombres que no pueden alcanzar tal felicidad no común. Sin embargo, Bl.472 no es el único poema de Quevedo en que aparece esta idea; se expresa, por ejemplo, en Bl.460:

Llevara yo en el alma adonde fuese
el fuego en que me abraso, y guardaría
su llama fiel en la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese
(vv. 5-8; p. 472)²⁶.

²⁵ Véase F. LÁZARO CARRETER: "Quevedo, bordeando la impiedad, logra así cerrarnos la garganta de emoción, de pasmo" (art. cit., p. 298). También se podría hacer una lectura mística del soneto: la llama del amor divino se apodera en efecto de todo el ser del místico, cuerpo y alma.

²⁶ Véase J. M. BLECUA, "Introducción", a Quevedo, *Poesía metafísica y amorosa*, Cupsa, Madrid, 1976: "Estas dos ideas —amor y muerte—, tanteadas, buscadas y expresadas a lo largo de bastantes poemas, cristalizan en el famoso soneto que principia "Cerrar..." (p. xlvii). Lo mismo opina C. BLANCO AGUINAGA: "es en la poesía de Quevedo la expresión definitiva del sentimiento elemental que hemos descrito brevemente y del significado más radical y extremo del concepto y de la imagen en que se apoya" (p. 311). Véase, por ejemplo, el romance 425: "Aquí descanso de la triste vida,/ al rigor de mi mal agradecido;/ y el cuerpo, que de amor aun no se olvida,/ en poca tierra, en sombra convertido,/ hoy suspira; y se queja, enternecida,/ la tumba negra donde está escondido./ Aun arden, de las llamas habitados,/ sus huesos, de la vida despoblados" (vv. 41-48; p. 434); en el

¿Por qué son menos conocidos esos poemas? ¿Serán menos hermosos?

En nuestro soneto, aparece claramente la voluntad de un yo que se rebela contra el destino común (la muerte) y se crea el suyo. No presenciarnos, pues, aquí la elección de un dios o de la Fortuna, sino que tenemos la impresión de que es el yo enamorado el que vence a la muerte y se crea, gracias a su voluntad, su propio destino de enamorado eterno, y eso a pesar de la destrucción casi total de su ser mortal, de su cuerpo (ceniza, polvo)²⁷. La idea es enaltecida: a través de este ejemplo, el hombre deja de ser un ser finito en su cuerpo y perdura, de cierto modo, gracias al amor. Más allá de reminiscencias culturales sobre el tema del amor más fuerte que la muerte, presenciarnos en *este* soneto, la fuerza concreta, orgánica de la pasión en la totalidad del ser (alma y cuerpo).

El misterio

Los mismos problemas de interpretación que hemos analizado en la primera parte son quizá un elemento de la apreciación emotiva del poema. Si tomamos por ejemplo el sentido del verbo “podrá” del primer verso: primero lo entendemos como manifestación de un poder superior o como una suposición. Pero, cuando llegamos al segundo cuarteto, surge una oposición entre el poder de este ser superior o esa posibilidad y la rebeldía del yo que se alza más poderoso, ya que ese poder no lo puede todo en él.

Los demás problemas de interpretación (el sentido de “ley”, v. 8; de “esotra”, v. 5; de “agua”, v. 7) imponen una lectura impresionista del soneto: ya no seguimos la sintaxis complicada, sino que nos fijamos en la yuxtaposición de palabras polisémicas que irradian.

Todos esos elementos hacen brotar una emoción en el lector ante un hecho y un ser excepcionales, un ser que puede lo que él no puede. Ello no se expresa de manera directa, narrativa, porque, por su excepción, tampoco puede con ello el lenguaje común. Así el lector intuye más o

soneto 471, es el alma la que sigue habitada por la “llama”: “Llama que a la inmortal vida trasciende./ ni teme con el cuerpo sepultura,/ ni el tiempo la marchita ni la ofende” (vv. 12-14; p. 480); en el soneto 479, parece que la llama seguirá habitando el cuerpo: “Siento haber de dejar deshabitado/ cuerpo que amante espíritu ha ceñido;/ desierto un corazón siempre encendido,/ donde todo el Amor reinó hospedado.// Señas me da mi ardor de fuego eterno” (vv. 5-9; p. 485).

²⁷ F. LÁZARO CARRETER habla de “esa fantástica visión de un montoncito de ceniza, de polvo, lívido, seco, tierra ya, pero aún tembloroso y estremecido de amor” (art. cit., p. 298).

menos de lo que se trata y la imprecisión crea el misterio que es parte de la belleza elevada del soneto.

Además, no sabemos en qué tiempo estamos en el soneto; tenemos futuros y pasados, pero el único presente (v. 7), que permitiría situarlos, está fuera del tiempo. Maurice Molho ha expresado muy bien esta extrañeza:

L'incertitude quant au présent de l'énonciation, et surtout, sa non-coïncidence avec le présent de parole (celui du récitant, ou du lecteur), confère au poème un statut de dissonance et d'ambiguïté (qui parle? d'où parle-t-il?) qui en fait un objet d'une temporalité insaisissable et étrange²⁸.

Esta situación fuera del tiempo, en otro tiempo, añade al carácter mítico del ejemplo.

La música del soneto

El poema tiene un ritmo difícil de seguir, primero por los dos encabalgamientos que encierra en el primer cuarteto (vv. 1/2 y 3/4) y el del segundo (vv. 5/6), que rompen la regularidad de los endecasílabos y crean una tensión con la sintaxis²⁹. En algunos versos no se sabe exactamente dónde están los acentos principales, por ejemplo en el primer verso (heroico narrativo o sáfico lírico), el v. 4 (enfático o sáfico), el v. 7 (heroico o melódico) y el último (enfático o sáfico). Además, paradójicamente, los tres versos claramente melódicos (vv. 3, 6 y 8) expresan situaciones desagradables o intensas. Sin embargo, los catorce versos tienen, todos, acento en la sexta sílaba³⁰, lo que crea una regularidad (¿una armonía?) más allá de la irregularidad o de la disonancia.

Si miramos los tercetos, la correlación les da un balanceo idéntico en el paralelismo sintáctico de las dos series de tres versos. Pero al mismo tiempo, tenemos una oposición entre los dos tercetos, con la evocación de los sufrimientos amorosos en el primero y su más allá exaltado en el segundo.

El vocalismo es también interesante; así, en los dos primeros versos dominan las vocales “e”, “a” y “o”, más bien graves, pero cada uno tiene

²⁸ Art. cit., p. 261.

²⁹ Véase mi artículo “L'enjambement dans les sonnets de Quevedo”, *Ibérica*, 5 (1985), 111-121.

³⁰ Con la excepción, quizá, del v. 13.

una única “i” acentuada, sonido agudo, que despierta una sensación desagradable, y se prolonga en la rima B.

Esta *i* está presente, tónica, en dos rimas (B: *ía* y C: *ido*) y en todos los versos del soneto con la excepción del v. 10 y del último. Pero el v. 10, como el 9, el 11 y el 12 encierran una *u*, la otra vocal cerrada, con la *i*. Esas *ies* y *úes* desaparecen al final del soneto en el último verso que es como una apoteosis de serenidad conseguida para la eternidad.

Tenemos también, de cuartetos a tercetos, un paso de la *a* final de los ocho primeros versos a la *o* (do) de los seis últimos (homeoteleuton)³¹.

*El último verso*³²

Es el que recordamos todos y sirve muchas veces para designar el soneto. Su ritmo no está claro: ¿enfático con acentos en “polvo” dos veces y en “enamorado”? o ¿sáfico con el primer acento en la sílaba final del verbo futuro? También quisiéramos acentuar “mas”³³ en la quinta sílaba, que marca la oposición (entre la muerte y la vida) y lo insólito. Esa acentuación dudosa se correspondería con lo insólito de la idea expresada.

Además es único el verso en el soneto por su vocalismo: han desaparecido las *ies* y las *úes* cerradas y encierra sólo las dos vocales medias y la vocal abierta: 6 oes, 4 aes, 2 ees. La *o* domina y, de las seis ocurrencias, cuatro se encuentran en el sustantivo “polvo” repetido, encontrándose las dos últimas en el epíteto “enamorado”.

Esta última palabra, como compendio, elemento más importante del verso, encierra las tres vocales e-a-o y su eco a-o³⁴. La importancia de esta palabra se manifiesta también en su volumen: cinco sílabas de las once del endecasílabo (alargada la primera por la sinalefa con “polvo”). Este adjetivo “enamorado” prolonga más allá de la muerte el “gloriosamente” del v. 11 (otra palabra de cinco sílabas) que, en el amor en vida, expresaba ya un gozo más allá de lo humano, divino.

³¹ MAURICE MOLHO ha notado esta repartición vocálica a/o entre cuartetos y tercetos: “Le changement de timbre (-a > -o) marque le franchissement d’un seuil dans le développement du discours” (art. cit., p. 260). Sobre el homeoteleuton de las rimas de los sonetos de Quevedo, véase mi artículo “Les sonnets de Quevedo (1580-1645)”, en *Le sonnet à la Renaissance des origines au XVII^e siècle*, Aux Amateurs de Livres, Paris, 1988, pp. 303-316.

³² J. M. BLECUA lo califica de “espléndido verso final” (*Poesía amorosa*, p. 76).

³³ Tanto más cuanto que “mas” está acentuado en el verso precedente (v. 13), a no ser que el acento se encuentre en la octava sílaba (“tendrá”).

³⁴ La “a” del final de las rimas de los cuartetos, la “o” del final de las rimas de los tercetos.

Habría que añadir que asistimos en el soneto al aumento de frecuencia de la figura de repetición: tenemos una primera repetición de “podrá” (vv. 1 y 3), una segunda de “dejará” (vv. 6 y 12), luego se multiplican y encontramos tres en el último terceto: “serán” (vv. 13 y 14), “mas” (vv. 13 y 14), “polvo” (v. 14). El último verso encierra, pues, dos palabras (“serán” y “mas”) ya presentes en el verso precedente, y repite en su seno el sustantivo “polvo” (o sea tres palabras repetidas), lo que le confiere un carácter de fórmula mágica incantatoria.

Lo excepcional de este soneto no está en la idea general expresada del amor más fuerte que la muerte, hasta si la presencia de la voluntad del yo en los cuartetos, y la desaparición de una persona precisa hacia la generalidad concreta de un ser indefinido nos hacen ir desde la simpatía por un ser concreto hasta la admiración por un mito excepcional.

La belleza musical (rítmica y sonora) del soneto no estriba en una melodía armoniosa, regular, agradable para los oídos: encierra disonancias, compases vacilantes. Pero tenemos la impresión de que esta forma se amolda exacta, perfectamente sobre el sentido.

Este sentido no conseguimos entenderlo cabal, lógicamente siguiendo la sintaxis, porque no se trata de filosofía sino de poesía: lo intuimos a través de impresiones. Es primero una rebeldía (“mas no”, v. 5; “no”, v. 12; “mas”, vv. 13 y 14). Es una exaltación, un enaltecimiento, un paso de “cerrar” (principio v. 1) a “enamorado” (final v. 14): del final de algo a un estado definitorio, definitivo, que se prolonga eternamente.

Quizá su belleza se encuentre en su misma “poesía”, entendida, como lo quiere Jean Cohen en *Structure du langage poétique* (1966), como metamorfosis del lenguaje que permite pasar de la denotación a la connotación, del sentido común a la emoción. La emoción que experimenta el lector nace seguramente de lo categórico del futuro del último terceto³⁵, porque manifiesta la presencia, la fuerza de un yo. Paradójicamente, en el momento en que ha desaparecido el yo como primera persona explícita³⁶, en los tercetos, es cuando está más presente, en esta fuerza voluntaria que le hace afirmar lo que será su destino en un futuro categórico, sin lugar a dudas. Y ello nos conmueve porque nos lo dice un ser humano como nosotros. La belleza del soneto está, pues, seguramen-

³⁵ En Bl. 460, la idea se presentaba de forma hipotética.

³⁶ El yo aparecía explícitamente en los cuartetos: “mis” (v. 1), “me” (v. 2), “mía” (v. 3), “mi” (v. 7).

te, en este lazo entre un creador y un lector, esa emoción cristalizada³⁷ que el lenguaje común no puede expresar, pero que hace brotar la poesía.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera³⁸
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la³⁹ agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará⁴⁰, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá⁴¹ sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

MARIE ROIG MIRANDA

Universidad de Nancy, Francia

³⁷ La palabra es de J. M. BLECUA (“Introducción” a Quevedo, *Poesía metafísica y amorosa*, p. xlvii). No olvidemos que la “cristalización” caracteriza el amor para Stendhal (*De l’Amour*). MERCEDES BLANCO habla de “la fuerza de la impresión única que produce” el soneto en el lector (*Introducción al comentario de la poesía de Quevedo*, Arco/Libros, Madrid, 1998, p. 10).

³⁸ En *PE*, 1648, p. 281, no hay ninguna coma en el verso y hay, pues, un encabalgamiento con el verso siguiente.

³⁹ J. M. BLECUA ha corregido “el agua”, lo que desplaza la sinalefa.

⁴⁰ En *PE*, 1648: “dejarán”; corrección de J. M. BLECUA en *Poesía original*, Planeta, Barcelona, 1963, p. 511.

⁴¹ F. LÁZARO CARRETER lee: “tendrán” (p. 296).

PLANTEOS PRELIMINARES PARA EL ESTUDIO DE LA POLIMETRÍA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Los estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro han alcanzado en los últimos años un significativo nivel de desarrollo en algunos aspectos reveladores de la dramaturgia. Así es como se han concretado importantes avances en los procesos de formación y constitución de la Comedia nueva, que han permitido precisar la notoria peculiaridad de su génesis y de la técnica dramática (estructura escénica, acotaciones, apartes, función de los personajes). En esta línea de investigación contamos con aportes fundamentales que esclarecen la propuesta dramática del primer Lope de Vega y su ruptura con el teatro anterior y que avanzan sobre las etapas posteriores para culminar con la década de oro del teatro (1630-1640)¹.

De igual modo, se ha trabajado en la compleja problemática de la taxonomía de la Comedia para delimitar las imprecisas barreras genéricas (tragedia, tragicomedia, comedia) y los rasgos definitorios de los subgéneros más frecuentados (comedias palatinas, urbanas, pastoriles, novelescas) en procura de establecer los códigos y las convenciones asumidos, tanto por el emisor como por el receptor, para evitar así lecturas incorrectas que se aparten de estos rasgos orientadores de la interpretación y sentido de las obras dramáticas². Todos estos avances se

¹ Para los aspectos relacionados con la producción temprana de Lope de Vega son fundamentales los trabajos de JOAN OLEZA, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en J. L. CANET VALLÉS (coord.), *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, London, 1986, pp. 251-308; “El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión”, en J. CANNAVAGGIO (ed.), *La Comedia*, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 181-226; “Estudio preliminar. Del primer Lope al *Arte nuevo*” de la edición de Donald McGrady de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. ix-lv. En cuanto a la etapa final véase de MARIA GRAZIA PROFETI, “El último Lope”, en F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ y R. GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 1997, pp. 11-39.

² La bibliografía es muy amplia pero resultan esclarecedores al respecto el trabajo de JOAN OLEZA, “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en I. ARELLANO, V. GARCÍA RUIZ y M. VITSE (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos. Homenaje a Christian Faliou-Lacourt*, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250, y el libro de IGNACIO ARELLANO, *Convención y recepción*.

han visto complementados con investigaciones que han tenido como objetivo el deslinde de los problemas de la representación en trabajos dedicados al lugar teatral desde lo arquitectónico a lo escenográfico por cuanto condiciona el análisis del espacio y de sus posibles valores ideológicos y modelizantes³.

Sin embargo, poco se ha avanzado en una de los rasgos diferenciadores más característicos del teatro áureo: la polimetría, aun a pesar de que tanto en la Comedia como en los géneros denominados menores (auto sacramental y entremés), se emplea sin excepción la variación métrica. La diversidad de las formas utilizadas y la particularidad con que suelen integrarse en la situación dramática, así como los cambios escénicos en los que trazan las pautas del giro de la acción no parecen haber logrado concitar más que algunos estudios en los que el vehículo expresivo del verso no siempre es atendido con la dimensión que requiere su valor, aunque también hay que recordar que se cuenta con un importante aporte de algunos estudiosos que han atendido en particular a la incidencia de ciertas formas métricas (romancero, soneto, muestras de la lírica tradicional) en la comedia nueva⁴. Estos trabajos ofrecen un panorama valioso pero fragmentado de las numerosas implicancias que podrían desarrollarse si se atendiera a una integración de las diversas facetas de la problemática de la versificación en conjunto.

Esto nos ha llevado a plantear la posibilidad de realizar, con un equipo de colaboradores, un proyecto de investigación que tiene por objetivo estudiar la funcionalidad semántica de la polimetría en el teatro de Lope de Vega por entender que en su constitución es posible encontrar, por un lado, la confluencia de dinámicas extradramáticas, constituidas particularmente desde los géneros líricos en uso en la época y, por otro, la convergencia intradramática que le confieren dentro del texto otras atribuciones discursivas estrechamente ligadas con los procesos de recepción del público y las condiciones generadas por la

Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Gredos, Madrid, 1999.

³ Véase de JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.

⁴ Como no es posible enumerar los diversos trabajos que abordan esta temática mencionaré tan solo: ANTONIO CARREÑO, "Del *Romancero nuevo* a la *comedia nueva* de Lope de Vega. Constantes e interpolaciones", *HR*, 50 (1982), 33-52; PETER N. DUNN, "Some uses of sonnets in the plays of Lope de Vega", *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1957), 213-222; FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Universidad, Murcia, 1983.

poética de la producción teatral⁵. En esta ponencia me propongo plantear algunas consideraciones necesarias y preliminares ya que el proyecto se encuentra en la etapa inicial de su ejecución.

En primer lugar, se hace necesario considerar algunas de las líneas en que se ha trabajado con anterioridad sobre las cuestiones de versificación en la comedia de Lope de Vega. Uno de los más importantes estudios, de consulta insoslayable para todo lopista por cuanto es posible recabar mucha información sobre la multiplicidad y variabilidad a través del tiempo del uso de las formas métricas es, sin duda alguna, la *Cronología de las comedias de Lope de Vega* de S. G. Morley y C. Brueton publicado en 1940 y traducido al español en 1968⁶. El subtítulo, que habitualmente dejamos de lado cuando citamos esta obra, es una muestra evidente de la función ancilar con que es abordado el minucioso recuento e inventario de versos: *Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Efectivamente, el propósito con que se desarrolla la investigación es determinar la atribución y datación de las obras teatrales de Lope de Vega ya que el cómputo métrico se constituye en una instrumento privilegiado, pues se puede reducir a porcentajes y a datos estadísticos válidos para llevar a cabo las necesarias comparaciones.

En tal sentido, es por demás reveladora la siguiente afirmación de los autores: “Éste es, por lo tanto, un intento de considerar el arte métrico de un escritor como un crecimiento natural, y estudiarlo del mismo modo que un botánico estudia el desarrollo progresivo de una planta” (p. 21). Es más, ante el reconocimiento de la posible objeción de que se valen de un método demasiado mecánico para investigar un arte eminentemente personal señalan: “no estamos considerando un arte, sino un fenómeno. Dejamos completamente aparte su mérito literario” (*id.*).

El aspecto más significativo sobre el que se hace necesario ahondar cuando se aborda la constitución métrica del género dramático áureo es el de la relación que pueda darse entre el uso de un metro determinado por parte del poeta y la situación dramática en la que se emplea. Esta cuestión ha sido explorada por Diego Marín en su estudio *Uso y función*

⁵ Se trata del proyecto FI 086, que cuenta con un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, Programación científica 2004-2007, titulado: *La funcionalidad semántica de la polimetría en la construcción dramática del teatro del Siglo de Oro español*.

⁶ *Chronology of Lope de Vega's Comedias*, The Modern Language Association of America, New York, 1940; *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión de M. R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.

*de la versificación dramática en Lope de Vega*⁷, que si bien es un aporte significativo en cuanto a la funcionalidad de la polimetría adolece de la limitación que el propio estudioso reconoce en el preámbulo y es que al trabajar con solo 27 comedias de los distintos períodos y géneros característicos del autor sus conclusiones resultan necesariamente limitadas:

Si bien los resultados obtenidos no pueden llegar a dar una pauta absoluta e infalible que resuelva nítidamente la cuestión (para lo cual habría que extender el análisis a todas las comedias de Lope), esperamos que sirvan al menos de base orientadora sobre las tendencias predominantes en la técnica lopesca de cada época (p. 8).

Junto a esta objeción restrictiva hay otra salvedad que creo necesario destacar que es la tendencia de este crítico y también de Morley y Bruerton a señalar un cierto desajuste entre los preceptos que Lope manifiesta en el *Arte nuevo*, en cuanto al uso de determinadas estrofas, y lo que luego realizó en sus obras. Es evidente, como bien ha señalado Juan Manuel Rozas en su valioso y esclarecedor análisis de esta preceptiva capital para el conocimiento de los principios que rigen la dramaturgia del Fénix, que lo que hace en los ocho versos que le dedica a la polimetría es darnos “un precepto general y seis (o, con exactitud, cinco, uno de ellos doble) preceptos parciales sobre el uso de las estrofas y series métricas en el teatro”⁸. Si bien se trata de versos bien conocidos por todos no creo excesivo recordarlos para mayor entendimiento de lo que estoy comentando:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas
(vv. 305-312).

⁷ 2ª ed., Adelphi University, Garden City, NY, 1968.

⁸ *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976, p. 121.

Comparto con J. M. Rozas su observación de que Lope intuye que para tal situación se da tal estrofa, para lo cual se basa no en el examen de sus obras ya escritas, “sino en la abstracción de lo que cada estrofa había acumulado de historia, o mejor sería de tradición, dentro y fuera del teatro” (p. 126). Esto es lo que me interesa poner de relieve en cuanto al funcionamiento de los usos métricos ya que Lope de Vega no es en modo alguno un poeta escindido que, cuando escribe los textos destinados a la representación, opera de modo absolutamente independiente de lo que hace cuando escribe poesía no dramática.

Su profundo conocimiento de la configuración que la tradición había dado a cada combinación de versos es lo que, al momento de la composición, opera de manera insoslayable en la toma de decisión y la elección del vehículo del verso. Claro está que a ello se debe añadir, por cierto, lo que Maria Grazia Profeti llama la “oficina” de Lope, su necesaria regulación de ciertos patrones fijos muy codificados y por tanto fácilmente repetibles que le permitían afrontar una producción masiva de la envergadura de la que nos ha llegado⁹.

Creo que un ejemplo puede sernos útil para ilustrar esta propuesta y para ello me centraré en las proyecciones del romancero ya que esta forma métrica por su facilidad de metro y rima y su consagrado uso para lo épico y lo narrativo era propicio para servir de soporte en la comedia de las “relaciones”, socorrido recurso dramático de usos variados como el dar a conocer al público sucesos que no acaecen en escena, antecedentes necesarios a un nudo dramático, desahogos emotivos o líricos de un personaje, etc. Sobre su uso coincidente en el teatro y en la poesía popular y la compartida función con la octava, vehículo de la épica culta, que con mayor elegancia se adecuaba igualmente a las relaciones hay suficientes datos en el libro de Diego Marín por lo que no voy ahora a entrar en ese campo¹⁰.

En cambio voy a detenerme en un interesante caso de reutilización de su propia producción de romances en la comedia *El sol parado*, de fecha de composición entre 1596-1603 según Morley y Bruerton que la consideran entre las comedias de intervalo impreciso, en el límite entre

⁹ Se trata del libro de MARIA GRAZIA PROFETI, *Nell'officina di Lope*, Alinea Editrice, Firenze, 1999, en el que reúne siete artículos sobre diversos aspectos de la producción de Lope de Vega a través de los que es posible rastrear y seguir ciertas estrategias de corrección y reescritura de los textos teatrales.

¹⁰ Véase *op. cit.*, pp. 27-35.

la primera y la segunda etapa evolutiva de la producción de Lope¹¹. Resulta de desaliñada factura por la falta de condensación, el exceso de materia dramática que impide la interrelación funcional de las partes, la mezcla desproporcionada en la incidencia del ámbito público en el privado, la dispersión de la intriga en varias líneas ejecutadas por distintos personajes, los combates desiguales y las colaboraciones sobrenaturales para resolver situaciones de riesgo. La variedad episódica de los acontecimientos bélicos centrada en la figura del décimo sexto Maestre de la Orden de Santiago, don Pelayo Pérez Correa, prevalece sobre la mal trazada intriga particular diversificada entre, por una parte, la trayectoria de los amores contrariados de Zayda y Gazul, moro pobre e hidalgo que pretende alcanzar fama derrotando al Maestre y, por la otra, la circunstancial aventura que éste tendrá con una serrana de la que nace un hijo al que reconocerá al final de la comedia.

El núcleo que me interesa es el de la historia de Gazul y de su enamorada Zayda, nombres consagrados en el romancero morisco de Lope de Vega, protagonistas y máscaras con las que ha sabido poblar la imaginación y la fascinación de su público cobran vida en esta comedia que nuestro poeta se preocupa en enriquecer con el juego de la ficcionalización de su biografía. La presentación de estos personajes se produce, en el primer acto, después de la aparición de los protagonistas del campo cristiano: el Maestre, el rey D. Fernando y su hijo Alfonso, por lo que el espacio asignado a la historia de amor es el ocupado por los enemigos. En la escena, situada en un jardín, Gazul se despide de Zayda pues, con el fin de cobrar méritos y de hacerse valer ante el padre de la joven que lo desprecia, ha decidido partir para cobrar fama combatiendo en Écija con el Maestre de Santiago¹². Las promesas de guardarse amor y fidelidad, el llanto de la enamorada, la empresa que le entrega y los sonetos que sellan la separación repiten, en la comedia, tópicos y situaciones consagrados en el romancero. Por cierto, esta misma situación del galán que antes de partir a la guerra se despide de la dama, la había plasmado Lope en el famoso romance del moro Azarque, tan imitado y parodiado:

¹¹ MORLEY y BRUERTON, *op. cit.*, p. 258, la registran como una de las comedias de intervalo impreciso, entre 1596-1603.

¹² El Maestre contra el que piensa combatir es D. Rodrigo Ponce de León, pues no sabe que ya ha muerto y que ha sido reemplazado por el protagonista de la comedia.

–Ensíllenme el potro rucio
del alcaide de los Vélez,
denme el Adarga de Fez
y la jacerina fuerte;
una lanza con dos hierros,
entrambos de agudos temples...¹³.

La historia alcanza su resolución dramática en el segundo acto, pues la noticia del casamiento de Zayda con Albenzaide, hombre rico y poderoso con quien su padre ha concertado la unión, produce una violenta reacción de celos en el amante despechado, que loco de furia se prepara para partir a matarlo. Los rituales anunciados remiten al romance citado con buscada variación métrica, y así pide a su criado una adarga y una lanza arrojadiza y le ordena:

Ensíllame el tordillo
y vuelve como un rayo;
ensilla el alazán o ensilla el bayo;
ensilla el que quisieres, ¡Yo soy muerto!¹⁴

Luego, cuando se va acercando Gazul a su destino, acompañado de Medoro y Alquindo, en el diálogo entre los personajes, Lope procede a realizar un auténtico trabajo de taracea al engastar los versos del romance “Sale la estrella de Venus”, en los dos últimos versos de cada una de las quintillas que componen la escena. Así comienza la “paráfrasis dramática” del romance¹⁵:

GAZUL. Antes que esta vega bella
de la luna se corone,
procuremos salir de ella.
MEDORO. *Sale la estrella de Venus
al tiempo que el sol se pone,*

¹³ Cito por la edición de Antonio Carreño de *Poesía selecta* de Lope de Vega, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 142-145. Sobre la parodia de Góngora véase EMLIO OROZCO DÍAZ, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 26-39.

¹⁴ Cito *El sol parado* por la edición de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899, t. 9, pp. 41-79, la cita en p. 58a.

¹⁵ JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1967, p. 284, define el procedimiento con esas palabras, señalando además su importancia para la fijación crítica del romance.

- y estas señales que envía
es que el sol los rayos coge
- GAZUL. Ya su luz cierra la mía,
y la enemiga del día
su manto negro descoge;
ya entre las nubes de oro,
vertiendo por su horizonte
la noche su sombra y lloro.
- MEDORO. *Y con ella un fuerte moro*
semejante a Rodamonte.
- GAZUL. Ya, pues Zayda se ha casado,
ese nombre se me borre:
di que un moro desdichado
sale de Sidonia airado,
de Jerez la vega corre.

(pp. 59b-60a).

Y así se suceden las distintas situaciones que el romance presenta: la partida al atardecer, el avance en el camino durante la noche, el soliloquio del dolorido amante, la imprecación a la traidora, los conjuros funestos deseándole que su marido la aborrezca y ella lo adore, hasta que se produce el desenlace final cuando Gazul llega al lugar donde se encuentran Albenzaide junto a Zayda y “delante del desposado/ en los estribos se pone” (p. 61a) y entonces “arrojándole la lanza/ de parte a parte pasóle” (p. 61b). La utilización del romance en el entramado de la comedia constituye sin duda un recurso de diversificación de la trama histórica y a la vez, dada la enorme popularidad de los romances dramatizados, un guiño de connivencia con el público, pues, al proyectar el reflejo de su historia personal, le añadía un segundo significado de connotaciones líricas a la fracasada relación sentimental. Este ejemplo es una de las “constantes e interpolaciones del romancero nuevo en la comedia nueva de Lope de Vega”, fenómeno que estudia Antonio Carreño poniendo el acento con precisión en la necesidad de considerar que esta infusión de temas, personajes, motivos y convenciones en otros géneros, va unida a la activa difusión de los pliegos sueltos portadores de los romances que “son génesis, principio o referentes en un buen número de comedias”¹⁶.

Estos complejos juegos de interacciones no pueden ser simplemente contabilizados y proyectados en cuadros de estadísticas, puesto que

¹⁶ En el art. cit. en nota 4, p. 37.

conforman una muy rica y condensada trama que el público de la época percibía en su capacidad generadora de sentido por la inmediata intelección de las potencialidades líricas pero también dramáticas que encierran. Si el soneto es una de las formas poéticas privilegiadas de la métrica italiana, ensalzada por Herrera y tan frecuentada en la creación dramática y lírica de Lope de Vega, ¿es posible pensar que la presencia de un soneto en la acción de una comedia se limita tan solo a su adecuación al “soliloquio lírico, tanto con tensión dramática como razonador y conceptual” tal como opina D. Marín?¹⁷

Un ejemplo de las muchas y variadas significaciones que puede alcanzar, al integrarse en las situaciones que los personajes van tejiendo, se perfila en *La dama boba* (1613) en la escena de la academia literaria que Nise conduce en su casa cuando Duardo, Feniso y Laurencio se reúnen para pedirle a la discreta que, por “su ingenio gallardo”, haga de juez de un soneto compuesto por el primero de ellos. Esta evocación de una probable sesión académica la concreta Lope como una doble ficcionalización, pues se hace literatura dentro de una obra literaria. Vencida la resistencia de la dama, Duardo procede a leer el soneto (vv. 525-538) del que les recordaré tan solo el primer cuarteto:

La calidad elemental resiste
mi amor que a la virtud celeste aspira
y en las mentes angélicas se mira,
donde la idea del calor consiste¹⁸.

Al margen de las muchas connotaciones que el poema encierra, como síntesis filosófica de ideas que informan la temática de la comedia, resulta muy significativo el efecto que produce en Nise la lectura, que no debe haber sido muy diferente del que recibieron los desprevénidos espectadores de la comedia. Les dice la dama a sus contertulios: “Ni una palabra entendí” (v. 539), declaración que da lugar a la explicación de Duardo que solo logra fastidiarla, con lo que clausura el diálogo. Este soneto, que contiene un desarrollo de las teorías neoplatónicas sobre el

¹⁷ *Op. cit.*, p. 50. En el último de los estudios del libro de MARIA GRAZIA PROFETI anteriormente citado, pp. 137-153, se encuentra abundante bibliografía sobre el soneto y el análisis del modo en que Lope de Vega reciclaba sonetos ya escritos y los insertaba en el texto dramático como si naciesen espontáneamente de las circunstancias escénicas.

¹⁸ Cito por el edición de Felipe B. Pedraza Jiménez de *La Dama boba* de Lope de Vega, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 62.

amor, es una pieza que Lope de Vega considera como muy valiosa pues le ha dado proyección en otras obras suyas no dramáticas: en *La Filomena* (1621) sin comentario y en *La Circe* (1624) con comentario en prosa en forma de epístola a López de Aguilar. Entre la bibliografía que ha generado, es importante destacar el estudio de Dámaso Alonso que contiene una exégesis del sustento filosófico que lo conforma y su significación como propuesta de Lope de Vega frente al gongorismo¹⁹.

Por lo tanto, cuando se atiende a las posibilidades que los recursos de la métrica pueden alcanzar en la organización interna de la comedia es fundamental no olvidar las proyecciones genéticas que pueden llegar a darse en el paso de una a otra conformación poética. En *El castigo sin venganza*, la tragedia que Lope compone en la etapa final de su vida, en 1631, es muy significativa en la última escena del segundo acto la reutilización del mote “sin mí, sin vos y sin Dios” de la glosa de Jorge Manrique, cuando Federico expresa a través de la reelaboración de la poesía de los cancioneros la trágica instancia del amor por su madrastra que ya no puede contener:

En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos y sin Dios;
sin Dios, por lo que os deseo;
sin mí, porque estoy sin vos;
sin vos, porque no os poseo²⁰.

La composición en quintillas dobles es capital en el drama en la medida en que, para decirlo con palabras de Rafael Lapesa: “Lope de Vega amplía, sutiliza y profundiza los razonamientos de Manrique” y pasa a funcionar de un modo irradiante en el que subyace el eco de las otras voces poéticas en las que ha encontrado con anterioridad su

¹⁹ DÁMASO ALONSO, *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1957, pp. 455-466. En su trabajo anteriormente citado, PROFETI ofrece una interesante interpretación de la función fundamental que cumple en la estructura del texto, pp. 138-139). Véase también de M. G. PROFETI, “Imitatio/Admiratio: l'autocommento in Lope”, en *L'Autocommento. Atti del XVIII Convegno Interuniversitario di Bressanone (1990)*, Esedra, Padova, 1994, pp. 43-52.

²⁰ Vv. 1916-1920. Cito por la edición de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 201-202.

expresión²¹. Alcanza así un nivel de proyecciones semánticas muy diversas a las que puede llegar a jugar en el texto de un cancionero.

Para concluir con estos planteos preliminares, me restaría mencionar otro de los ejes esenciales que ha sido considerado en trabajos relacionados con la estructura dramática de la comedia. Me refiero en particular a un estudio de Marc Vitse, titulado “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, en el que confiere a los cambios métricos un papel fundamental en la segmentación interna de cada uno de los actos y traza en la obra que analiza, que precisamente no es de Lope, una jerarquización y una especialización de las variaciones métricas²². De este modo, establece una posible distinción entre formas métricas englobadoras que sirven de marco a formas métricas englobadas como la intercalación de una canción, de un texto citado, de un relato o cuentecillo. Para este crítico, el criterio métrico confiere su manifiesta unidad a la fase dramática ideada por el poeta, ya que a pesar de las rupturas señaladas por los componentes espacio-temporales, escénicos y escenográficos es el elemento textual siempre presente y siempre preciso para la determinación de cuadros y escenas o de macrosecuencias y microsecuencias. El planteo, aunque parcial y limitado a un único ejemplo, resulta muy sugerente pero no deja de ser un nuevo giro que si bien le da preponderancia a la polimetría la supedita a una utilización puramente instrumental en la constitución estructurante del texto dramático.

Una propuesta muy interesante ofrece Leonor Guadalupe Fernández Guillermo con su tesis inédita, *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*, para optar al grado de Doctora en Letras (Literatura Española), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, 2004, en la que se propone identificar cuáles son los procedimientos de los que se sirve el dramaturgo para relacionar y conectar las múltiples situaciones dramáticas que ocurren a lo largo de las secuencias que integran las obras. Realiza una labor clasificatoria de estos procedimientos e intenta describir el modo en que el poeta los ha utilizado para armar el texto dramático y dar cohesión a las partes que lo conforman. El corpus con el que trabaja es de dieciséis comedias cuyas fechas de composición van de 1585 a 1634, con lo cual cubre etapas diversas de la producción de Lope

²¹ RAFEL LAPESA, “Poesía de cancioneros y poesía italianizante”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, p. 170.

²² Incluido en YSLA CAMPBELL (ed.), *El escritor y la escena. Actas del VI Congreso Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-66.

de Vega. Si bien logra interesantes observaciones es necesario convalidarlas con un número mayor de obras para que la información sobre la relación que existe entre las formas métricas y los contenidos dramáticos se constituya en un método de estudio para determinar la funcionalidad de los cambios métricos.

El conjunto de las consideraciones que he planteado en esta comunicación se articula en el poder de significación múltiple cifrado en la polimetría por lo que nuestra propuesta de análisis, centrada en sus niveles funcionales de interrelaciones extradramáticas e intradramáticas, intentará dar cuenta de la riqueza y de la complejidad que desempeña en los procesos dramáticos del Siglo de Oro. De este modo, se podrán superar las sinopsis de recuentos estadísticos de la versificación y evitar caer en las meras recapitulaciones indiferenciadas de las formas métricas empleadas o en los puros registros de cambios acumulados.

MELCHORA ROMANOS

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
Dr. Amado Alonso
Universidad de Buenos Aires

ACERCAMIENTO AL MONÓLOGO INTERIOR EN EL *QUIJOTE*

El narrador en el *Quijote*, entelequia esencial de la novela, se encuentra situado fuera de la escena, desde allí, toma nota detallada del hacer de los personajes, sin participar con ellos en sus acciones, pero sí de sus pensamientos y elucubraciones. Maneja la ficción adoptando diversas formas: es cronista, historiador, juez, investigador, etc. Pero de entre todas estas formas se destaca una cualidad que lo hace esencial, esta cualidad es la omnisciencia, y es a ella a la que me referiré en esta plática.

El narrador omnisciente es aquel que todo lo ve y todo lo sabe, cuyo momento más representativo de su actividad es cuando revela los sentimientos más íntimos, las opiniones y dudas más secretas de sus personajes, quienes, entregados a los asuntos interiores de sus reflexiones con entera desinhibición y autenticidad, derraman una corriente interna de pensamiento a la que se le llama monólogo interior. Al observar el monólogo interior veremos la libertad de la que goza el narrador para elegir lo que dice, observando a la vez las reacciones y motivaciones de los personajes.

El monólogo interior diría Helena Beristáin¹ “es un diálogo ficticio, es decir, monológico, incrustado en el discurso en forma de afirmaciones o preguntas y respuestas que aparecen, o no, como autodirigidas, y que sirve para dar animación al razonamiento”. Es una variedad del estilo directo o diálogo; se trata de un discurso simulado que ofrece la ilusión de mostrar los hechos que el personaje dice textualmente sin que medien términos subordinantes; un discurso propio o ajeno haciendo imperceptible la distancia entre los hechos relatados y el receptor, puesto que aparentemente es eliminado el narrador, y digo en apariencia porque es en el monólogo interior, precisamente, cuando el narrador relata lo que el personaje piensa. Sin embargo, en el caso del *Quijote* el narrador transmite los monólogos no sólo en estilo directo sino en estilo indirecto también dando la impresión de que no se involucra con lo que piensa el personaje. Véase como ejemplo el primer monólogo de don Quijote en estilo indirecto: “—según se decía él a sí mismo— no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno el por sí, estuviese sin nombre conocido” (I, 1, 76). El narrador antepone la preposición “según” con un

¹ *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1988, pp. 348-349.

dejo de ironía con la que muestra su desacuerdo ante las decisiones del personaje, dejando a él solo la responsabilidad de su decisión. Dice James A Parr² “la postura y el tono del narrador sirve en gran parte para configurar al destinatario a quien se dirige; un narrador irónico, como el primer autor, el de los primeros ocho capítulos”, justo del que estamos hablando, y el que a través de la historia mantendrá la ironía como una de sus principales características.

Ahora veamos un ejemplo de estilo indirecto acompañado del indirecto libre también de don Quijote, en el que el comportamiento del narrador es totalmente opuesto, ya que aquí no sólo se encuentra cercano al personaje sino que hasta da su punto de vista. Véase el ejemplo: “Con todo esto imaginó que un sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las habrá dado a la estampa: si amigo, para engrandecerlas y levantarlas sobre las más señaladas de caballero andante” (II, 3, 58). Cita además interesante, ya que el narrador anuncia hacia el final con un “decía entre sí” que se trata de un monólogo. Da la impresión de que después de los dos puntos, el narrador dejara más llano el diálogo de don Quijote, dándose de ese modo el estilo indirecto libre.

Para el monólogo, como dije, lo más frecuente es el uso del estilo directo. Veamos un ejemplo del mismo don Quijote, en el que al cambiar de técnica, el narrador presenta por primera vez la voz del hidalgo. Así dice el narrador: “Decíase él a sí: –Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante...” (I, 1, 77). Del mismo modo parece importante subrayar, que en el *Quijote* de 1605 don Quijote es el único que habla para sí, parece sintomático que con ningún otro personaje se emplee esta técnica narrativa, consecuencia lógica del papel protagónico de don Quijote en la Primera parte. Los solos de nuestro protagonista siempre estarán ligados a su designio andantesco; sólo en el primer libro nuestro personaje habla para sí en ocho ocasiones.

Al observar los monólogos llama la atención el contraste que existe entre el Quijote de la Primera parte y el de la Segunda: en el primer libro oímos a un don Quijote entusiasmado, lleno de proyectos, difícil de derrotar; mientras que en el segundo, su trayectoria sufre un quiebre definitivo que marca un momento decisivo en la historia: “¡Basta! –dijo entre sí don Quijote– Aquí será predicar en el desierto... dos valientes encantadores, y el uno estorba lo que el otro intenta... Yo no puedo más” (II, 29, 267). Derrotado por fuerzas misteriosas inicia el deterioro de don

² JAMES A. PARR, “Don Quixote: The quest for a superreader and a supernarratee”, en la ed. que hizo con S. Fajardo, Pegasus, Ashenville, NC, 1988.

Quijote que parece darse por vencido. El narrador toma nota del más mínimo cambio de humor del caballero. Veamos este otro, en el que el buen humor va acompañado de una mezcla de mensaje sublime con la nota cotidiana: don Quijote dijo entre sí: “—¡Qué tengo que ser tan desdichado andante, que no ha de haber doncella que de mí no se enamore...! Llore, o cante, Altisidora... que yo tengo de ser de Dulcinea, cocido o asado” (II, 44, 374). Lo anterior cobra importancia por los contrastes de ánimo en los monólogos de don Quijote, que pareciera que dependen a su vez del interés con que el narrador los precisa. Cita Parr que Booth sostiene que:

la “persona” en la que se cuenta una historia es mucho menos importante que el privilegio que se otorga al narrador para ver dentro de los corazones de los personajes (o para que le parezcan misteriosos), para conocer el final de la historia desde el principio (o para sorprenderse con cada evento nuevo), para juzgar y comentar sobre los agentes y sus actos.

De ahí la importancia del narrador omnisciente, que tiene en sus manos no sólo la historia de los personajes como narrador externo, sino la facultad para transmitir la historia como narrador interno, imbuido dentro de los personajes, ya en plenitud al final del capítulo octavo de la Primera parte.

Encontramos un caso en particular en el que el narrador no advierte al lector si el hidalgo está hablando en voz alta o para sí mismo. Se trata de un largo párrafo en el que en estilo indirecto el narrador relata lo que inquieta a don Quijote: “recibió tanta pesadumbre y enojo, que hizo este discurso: —Si nudo gordiano cortó el Magno Alejandro; diciendo *Tanto monta cortar como desatar...* ¿...pues la sustancia está en que él los reciba, lleguen por do llegaren? (y agrega el narrador) Con esta imaginación se llegó a Sancho...” (II, 60, 491). El narrador parece distante, ya que no aclara si el discurso ha sido un monólogo interior, aunque en seguida alerta al lector disipando la duda. El hecho es que sólo el narrador omnisciente y sus lectores fuimos testigos de lo que había expresado don Quijote, pues en ese momento el único presente en la escena era Sancho Panza, quien inocentemente dormía ignorando la estrategia que su amo tejía para hacerlo cumplir con la supuesta obligación de azotarse para desencantar a Dulcinea.

Como he dicho, durante la Primera parte de la historia los únicos monólogos registrados por el narrador son los de don Quijote. No obstante, a partir del segundo libro aparece Sancho Panza como buen

intérprete de los mismos, posible síntoma de la fuerza que ha ido tomando el escudero en contraste con su amo a quien el desánimo y la melancolía van venciendo. Véanse algunos ejemplos: “y dijose (Sancho) a sí mismo: –¿Qué más me da que mis vasallos sean negros? ¿Habrá más que cargar con ellos y traerlos a España...?” (I, 29) El narrador atiende también el largo monólogo en el que Sancho se interroga:³ “Sepamos agora Sancho hermano, adónde va vuesa merced... –Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, y en ella al sol de la hermosura... –Y ¿habéisla visto algún día por ventura? –Ni yo ni mi amo la hemos visto jamás” (II, 10, 105). Dato importante da el narrador: ni don Quijote ni Sancho habían visto a Dulcinea. En este ejemplo, además, el narrador omnisciente emite una opinión con la que denota lo involucrado que se encuentra tanto con Sancho como con su lector: “volvió a decirse (Sancho) –Ahora bien, todas las cosas tienen remedio... (y concluye el narrador) el espíritu de Sancho quedó sosegado” (II, 10, 106) El narrador comprometido confirma su percepción.

Hay que subrayar que los monólogos de Sancho superan, aunque en pequeña cantidad, a los de don Quijote en este segundo libro, lo que constituye una prueba más de la fuerza que ha ido tomando el escudero: “¡Válame Dios Todopoderoso –decía entre sí– Esta que para mí es desventura, mejor fuera para aventura de mi amo don Quijote...” (II, 55, 457). La forma como hasta ahora el narrador omnisciente ha anunciado estos monólogos ha sido con la frase “dijo entre sí”, siempre al inicio del discurso narrativo; se ha encontrado un caso en el que el narrador indica sólo hacia el final de la exposición que se trata de un monólogo. Esto aparece como un recurso literario para confundir al lector, en una equívoca escena en la que don Quijote ha decidido salir del castillo de los duques y junto con Sancho se despide de sus habitantes. Al parecer la duquesa elige ese momento para entregar a Sancho las cartas de Teresa, mujer del escudero: “el cual lloró con ellas, y dijo: –¿Quién pensará que esperanzas tan grandes como las que en el pecho de mi mujer Teresa Panza...”, así lanza Sancho un monólogo retórico, como lo haría un buen predicador, que termina con una frase en cursivas en el texto: *Desnudo nació, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano*. El lector se encuentra frente a una

³ Esta manera de preguntarse y contestarse a sí mismo de Sancho viene a ser una figura retórica llamada: “*Dialogismo*, que es una reflexión mental que adopta la forma de un monólogo o *soliloquio* (soliloquio: si fuera dicho en voz alta) que contiene «interpelaciones deliverativas» sin que necesariamente parezcan como preguntas y respuestas, es una forma de «sermocinatio» o sermonización, destinada a caracterizar a los personajes” (BERISTÁIN, *op. cit.*, p. 145).

situación extraña: parecería ser que Sancho realiza este ejercicio interior frente a un amplio público, ya que la escena está particularmente plétórica de gente observando a los dos personajes, y no se entiende cómo pudo apartarse el escudero para producir un discurso tan largo y elaborado en el que se escuchan términos legales tales como: “Lo que me consuela es que esta dádiva no se le puede dar nombre de cohecho” (II, 57, 467) que bien pudieran atribuirse a su experiencia como gobernador de la ínsula Barataria, pero nunca a su cultura labriega. Este retórico monólogo terminó siendo un sermón muy a lo Sancho, y bien podría quedar como un buen ejemplo de una manera muy “sanchesca” de hablar.

El atento narrador toma nota también de los monólogos de algunos personajes secundarios, corriente de pensamiento inspirada siempre en el hidalgo: “—¡Dios te tenga en su mano, pobre, don Quijote” (II, 1, 43), piensa el cura ante la obstinación del caballero de emprender la que será su tercera salida. O don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, quien asegura el narrador que le parecía: “que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo” (II, 17, 166). El narrador inmerso en el pensamiento de don Diego de Miranda percibe cómo el caballero miraba y miraba a don Quijote sin emitir palabra. Este es de los pocos personajes del *Quijote* de 1615 que no ha leído sobre la historia del hidalgo e ignora todo acerca de don Quijote. Véase el ejemplo de cómo va modelando la imagen de don Quijote a través del monólogo: “—¡Ta, ta!— dijo a esta sazón entre sí el hidalgo— ...los requesones sin duda, le han ablandado los cascos y madurado los sesos” (II, 17, 160). Don Diego, atónito, sin poder dar crédito a lo que ve: “decía entre sí —¿Qué más locura puede haber que ponerse la celada llena de requesones” (II, 17, 166). Ahora es el hijo poeta del hidalgo, don Lorenzo, quien sufre las mismas dudas de su padre: “Hasta ahora —dijo entre sí don Lorenzo— no os podré yo juzgar por loco” (II, 18, 171). Observando los monólogos de los personajes secundarios se cae en cuenta que cuando hablan para sí es porque están juzgando el estado mental de don Quijote, y evitan expresarse en voz alta para que el caballero no se entere de lo que están pensando. De esta forma, vemos la manera en la que el narrador hace uso de esta táctica narrativa para destacar la enfermedad mental de don Quijote.

En este breve recorrido se reconocerá que es el narrador omnisciente un elemento fundamental del relato, que del mismo modo que forma parte de la historia, la historia se hace una en él. Al respecto, nos dice

Claudio Guillén:⁴ “el propósito del autor (del narrador) no consiste, al parecer, en narrar –en contar sucesos dignos de ser contados, y por decirlo así, autónomos– sino en incorporar estos sucesos a su propia persona... lo narrado queda referido al ser del narrador...” Así pues, el narrador omnisciente se hace parte vital de la narración al imprimir su carácter. En su visión omnisciente lo fundamental es lo que cuenta a partir de la penetración y de la videncia que tiene de la historia. De igual modo, la libertad de la que goza para elegir lo que relata, factor que como vimos es parte de este enigmático juego literario que tan brillantemente traspone y supera la pluma cervantina.

MARÍA JOSEFINA ROMERO RUIZ

Universidad Nacional Autónoma de México

⁴ Citado por MARGIT FRENK, “Tiempo y narrador en el *Lazarillo de Tormes* (episodio del ciego)”, *NRFH*, 24 (1975), pp. 217-218.

POÉTICA DEL GOZO MÍSTICO SEGÚN SAN JUAN DE LA CRUZ

Mi corazón y mi carne se gozaron en Dios vivo (Sal 83, 3): así es como, según el Salmista, citado por Juan de la Cruz, se manifiesta el efecto de la llama de amor viva en el alma “que la hace vivir en Dios espiritualmente y sentir vida de Dios” (LB 1, 6). Gozo, o goce, divino: “gustar a Dios vivo, esto es vida de Dios y vida eterna.” (LB 1, 6).

Este rastro de vida eterna que se experimenta en esa vivencia espiritual es el colmo al que el alma puede llegar, estado a la vez de plenitud, puesto que gusta a Dios con “sabor y suavidad”, y estado de imperfección, puesto que se trata tan sólo de “un viso de vida eterna” (LB 1, 6). A ese “estado perfecto de gloria”, sólo se llega “por vía de paso”, anuncio transitorio de “la copiosidad y abundancia de deleite y gloria” (LB 1, 14), que será perfecto en la otra vida.

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste
habiéndome herido:
salí tras ti clamando, y eras ido
(CA can 1).

Imprecaciones, reproches, desamparo, herida, apuro, pérdida, juego de escondite, cruel, malévolo, del ser amado con tanta pasión. En aquellas estrofas primeras, de desesperanza y dolor, del *Cántico espiritual* se trasluce la plenitud del gozo.

Plenitud del gozo, en su aspecto negativo, evidentemente. ¿A quién se le ocurriría gozar de un sufrimiento intolerable: *decilde que adolesco, peno, y muero* (can 2). Pero tal es, en efecto, lo propio del gozo: inexpresable en el lenguaje, se expresa en forma de síntomas para destruir al sujeto, dando rienda suelta a su pulsión de muerte, si el objeto del deseo escurre el bulto. Un “factor letal” obra siempre en el gozo. Evocando al alma en el tercer grado de oración, Teresa de Jesús escribe: “...está gozando en aquella agonía con el mayor deleite que se puede decir” (Vida, 16, 1).

El gozo tiene en efecto otra cara, de la cual aquella cara de muerte es sólo el reverso: una cara de gloria, de felicidad, de “torrente de deleite” (CB 38, 9), cuando se produce el encuentro con el objeto del deseo, la

unión, la fusión, la embriaguez de transformarse el uno en el otro: el gozo resulta ser entonces el colmo del deseo: definición misma de toda experiencia mística; es decir, colmo de vida y colmo de muerte, conjuntamente.

Es en esta perspectiva, fundamentalmente ambivalente, como quisiera tratar de aclarar el gozo místico, el cual, más que una suerte de goce, es quizás el modelo de cualquier gozo, tanto en los escritos místicos como en los textos profanos, por ejemplo, en *El Burlador de Sevilla*, atribuido a Tirso de Molina, donde la palabra *gozar* se repite como el leitmotiv esencial de la pasión erótica.

Después de estudiar el campo léxico e imaginario del gozo, se intentará una descripción fenomenológica de ese estado de ánimo, antes de proponer, en tercer lugar, una interpretación de tipo teológico y psicoanalítico del alma en “su negocio... (de) sólo recibir a Dios” (LB 11, 9), como dice Juan de la Cruz.

CAMPO LÉXICO E IMAGINARIO

Si la palabra *gozo* irradia en las obras de Juan de la Cruz, hay que señalar primero que el hecho mismo de escribir es una forma fundamental de gozo, que explica sin duda alguna la abundancia –a veces torrencial– de textos escritos por los místicos: “...hay efectivamente –declaraba Roland Barthes– un gozo de escribir y... escribir demuestra cierto erotismo. Pero de ese gozo de escribir, no se sabe nada...” Y añadía: “... un gozo, puesto que hay un Eros de la Escritura, aunque permanezca enigmático¹”. A este propósito, pensando en ciertos místicos, (San Agustín, Catalina de Siena, Ignacio de Loyola, Teresa de Ávila, Francisco de Sales, Madame Guyon, Edith Stein...), se podría hablar de una *libido scribendi*, y hasta, en algunos casos, –por alusión al *furor sanandi*, que denunciaba Freud– se podría constatar el *furor scribendi*, que mueve ciertas plumas místicas.

“Gozo. (Del lat. *gaudium*). Sentimiento de complacencia en la posesión recuerdo o esperanza de bienes o cosas apetecibles. Alegría del *ánimo*”. La definición del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, parece insuficiente con respecto a la plenitud del ser que la palabra sugiere a Juan de la Cruz, cuando evoca: “...este huerto de llena transformación, el cual es ya gozo y deleite y gloria de matrimonio

¹ Citado por ELISABETH RENAUD, *Le sang de l'écriture*, Ed. du Rocher, Monaco, 2002, pp. 114 y 119.

espiritual...” (CB 22, 5). La locución popular, que cita Covarrubias², corresponde más a la palabra en su sentido místico: “No haber de gozo, estar tan contento que sale de sí y muestra por de fuera el alegría de su ánimo”. Y este proverbio, citado por el mismo lexicógrafo, se puede aplicar a la experiencia mística: “En esta vida no hay gozo ni alegría cumplida”. Porque, en efecto, el gozo sanjuanista, si bien se cumple, no permanece.

El gozo espiritual, que orienta la aventura de Juan de la Cruz, no es el gozo sensible, pasión natural³, contra el cual pone en guardia: su único objeto es Dios, como lo expresa en el *Prólogo* de los *Dichos de luz y amor*: “... ¡oh Dios y deleite mío!...”.

La palabra *deleite* aparece 342 veces en las Obras de Juan de la Cruz, acompañada de *delectación* (5), *deleitabile* (26), *deleitabilmente* (1), *deleitar* (81), *deleitoso* (13), con un total de 468 casos para esta familia. La palabra *gozo* se emplea 320 veces, mientras que *gozar* llega a 372 empleos, y *gozoso* sólo a 2, con un total de 694 casos, para esta familia.

Estas dos palabras parecen delimitar el campo semántico del gozo místico, según Juan de la Cruz; a ellas se juntan o se añaden otros términos. Así habla del *gozo y fruición* de las divinas noticias que el alma recibe en el *vino de amor* que el alma da *por bebida a su Dios* (CB 37, 8), (se puede observar aquí el intercambio entre sujeto y objeto de la experiencia mística). En otro lugar habla de *una fruición y deleite de amor, que es bebida del Espíritu Santo* (CB 37, 8). La palabra *fruición* sólo se utiliza 33 veces, mientras que la serie *jubilación* (9), *jubilación* (2), *júbilo* (4), sólo llega a 13 empleos. En la “declaración” de la “canción 39” del *Cántico espiritual* (CB 39, 2), es notable advertir el segundo término de lo que el alma espera, en la “*beatífica transformación*”, que recibe de su Esposo: *la jubilación a Dios en la fruición de Dios*. Esto sugiere que Juan de la Cruz preserva matices importantes entre todas las palabras derramadas en el campo semántico del *gozo*, cuya variedad corresponde a distinciones muy finas en los estados espirituales.

Otras palabras asociadas a *gozo* en las *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, como *alegría, dicha, felicidad refrigerio, regalo, satisfacción, solaz, ventura*, etc., sugieren, prefiguran o anuncian la plenitud de satisfacción

² SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, ed. Martín de Riquer, Horta, Barcelona, 1943.

³ En los poemas del amor cortés, el *joy* (< *gaudium*) designa la satisfacción sexual cumplida.

del deseo que designa directamente el vocablo *gozo*. En todo caso, el *gozo* se diferencia del *placer* y de la *posesión* o *propiedad*.

Hay otra palabra esencial: *gloria*, empleada 267 veces, la cual, con los vocablos afines de *gloriar* (11), *glorificación* (2), *glorificar* (23), *gloriosamente* (1), *glorioso* (30) suma un total de 334 empleos. A diferencia de los vocablos anteriores, que expresaban más el deseo según la vertiente erótica, *gloria*, asociada a *bienaventuranza*, *celestial*, *vida eterna*, se orienta hacia la realización espiritual, como lo manifiesta la “declaración” de la canción tercera de *Llama de amor viva*, detallando lo que le ocurre al alma abrasada por las lámparas de fuego: “Finalmente gusta la gloria de Dios en sombra de gloria que hace saber la propiedad y talle de la gloria de Dios” (LB 3, 15). En el comentario de la primera estrofa, el poeta explicaba que aquella llama “cada vez que llamea, baña al alma en gloria y la refresca en temple de vida divina” (LB 1, 3).

La gloria “a vida eterna sabe” (LB 2, 20). Pero es notable que en esta etapa de la *dichosa ventura*, como a lo largo de todo el proceso místico, el cuerpo comparte el advenimiento del alma: gozo espiritual o gloria sensitiva no se diferencian: “...de este bien del alma a veces redundante en el cuerpo la unción del Espíritu Santo, y goza toda la sustancia sensitiva, todos los miembros y huesos y médulas, no tan remisamente como comúnmente suele acaecer, sino con el sentimiento de grande deleite y gloria, que se siente hasta los últimos artejos de pies y manos. Y siente el cuerpo tanta gloria en la del alma que en su manera engrandece a Dios, sintiéndole en sus huesos, conforme aquello que David dice: todos mis huesos dirán: ¿Dios, quién semejante a ti? (Sal 34,10)” (LB 2, 22). Con el remedio de una persona a quien conoce (ella misma), describiendo el tercer grado de oración, Teresa de Jesús escribe: “Todo su cuerpo y alma querría se despedazase para mostrar el gozo que con esta pena siente.” (Vida, 16, 4).

El gozo místico sólo se experimenta por “visos de gloria” (LB 3, 11). La riqueza y la variedad de la red de representaciones, a las cuales da lugar muestra bien que su expresión se libra del registro del lenguaje. Sólo la imagen o la simbolización lo sugieren. Elementos naturales, el agua y el fuego, al mismo tiempo que designan un estado espiritual remiten a emociones o sensaciones sensibles, como los “ríos de gloria, abundando en deleites” (LB 1, 1), o “el infinito fuego de amor que endiosa y deleita” (LB 2, 2, 3).

Las imágenes del gozo sugieren la desaparición del sujeto místico, que, absorbido “poderosa y fuertemente en el abrazo abismal” de la dulzura del Amado (LB 1, 15), se ahoga “en mares de fuego amoroso” en

los que el alma “está engolfada” (LB 2, 10), o bien se abrasa en “un inmenso fuego de amor” (LB 2, 11). Juan de la Cruz concluye la evocación de aquel “toque sólo de la Divinidad” (LB 2, 9) con esta observación: “Y lo que aquí goza el alma no hay más decir...” (LB 2, 11).

FENOMENOLOGÍA DEL GOZO

La vivencia mística consiste en un “toque de Dios”, que Juan de la Cruz define así: “...este toque es toque de sustancias, es a saber de sustancia de Dios en sustancia del alma, al cual en esta vida han llegado *muchos santos*” (LB 2, 21). El colmo del gozo es el colmo de la relación con el Otro. En ese colmo de la alteridad el alma recibe a Dios tanto como Dios recibe al alma. Según Maurice Zundel, Dios sólo existe comunicándose.

La canción 35 del *Cántico espiritual* (CA 35; CB 36) expresa el proceso de aquel intercambio de amor, de esta efectuación de la alteridad:

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte y al collado
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

Esta estrofa evoca lo que se podría llamar la triada mística; los tres elementos que la componen —el gozo, la semejanza, el conocimiento— están vinculados estrechamente entre sí, de una manera indisoluble. Es decir que si falta uno, el conjunto se esfuma, y también que a cada uno de esos elementos se superponen los otros dos. Esta triada es el modelo del amor auténtico: plenitud del gozo, realizada en “el vuelo del espíritu fuera de la carne, donde libremente se goza” (CA 12, 4).

De estos elementos se podría decir exactamente lo que San Juan escribe de las cuatro pasiones del alma: “...están aunadas y tan hermanadas entre sí... que donde actualmente va la una, las otras también van virtualmente; y si la una se recoge actualmente, las otras tres virtualmente a la misma medida también se recogen” (S 3, 16, 4). Lo mismo ocurre con las virtudes: “...porque las virtudes así como donde está una están todas, así también donde una falta faltan todas” (CA 22, 2).

Así como en el misterio de la Trinidad, según la teología católica, Dios es Uno en tres personas, el goce místico es único en tres manifestaciones, que quizás se podrían poner en relación con las tres potencias del alma: entendimiento, voluntad, memoria. De todas formas, como lo

destaca Eulogio Pacho, es fundamental para Juan de la Cruz “la unidad radical del ser humano⁴”.

En *Llama de amor viva*, el alma expresa así “el gozo y sabor del amor” (CB 36, 3): “...te puedo amar y gozar, estando toda convertida en amor divino..., eres la gloria y deleites y anchura della... (de mi alma)” (LB 1, 26). Mas es notable cómo el sujeto místico invita al Amado a un goce recíproco: Gocémonos... Y, en efecto, “...le parece al alma que no tiene él (Dios) otra cosa en que se emplear, sino que todo él es para ella” (LB 2, 36).

Lo que expresa la segunda invitación es también un proceso en advenimiento: ... *y vámonos a ver en tu hermosura*. Semejarse uno al otro es otra modalidad del amor: “Y así gusta el alma de todas las cosas de Dios, comunicándosele fortaleza, sabiduría y amor hermosura y gracia y bondad, etc.” Pero ¿cómo puede Dios, siendo objeto de perfección, hacerse semejante al alma? Tan sólo enseñándole a amar “con el mismo amor que él se ama” (CA 37, 3). Juan de la Cruz imagina esa lección de amor: “...amorosísimamente se comunica él todo a ella, transformándola en sí —en lo cual le da su mismo amor... con que ella le ame— es propiamente mostrarla a amar, que es como ponerla el instrumento en las manos, y decirle él cómo lo ha de hacer, e irlo haciendo con ella; y así aquí ama el alma a Dios cuanto de él es amada” (CA 37, 3). Recuerdos de su infancia, sin duda: la comparación sugiere al artesano enseñándole su arte al aprendiz que, antaño, fue Juan de Yepes en Arévalo (1548-1551) y en Medina del Campo (1551-1564).

Este verso sugiere una magnífica declaración al poeta, con un matiz notable entre la versión A y la B; la primera empieza así: “Hagamos de manera que por medio de este ejercicio de amor ya dicho lleguemos a vernos en tu hermosura; esto es, que seamos semejantes en hermosura...” (CA 34, 3); la versión B matiza así: “...vernos en tu hermosura en la vida eterna...” (CB 36, 5).

El último verso de la estrofa 35 sugiere el tercer proyecto esencial de la relación mística: ...entremos más adentro en la espesura. Juan de la Cruz no se cansa de repetir que “Dios a quien va el entendimiento excede al entendimiento, y así es incomprensible e inaccesible al entendimiento...” (LB 3, 48). Sin embargo, este verso sugiere que el alma que goza de Dios puede ir empezando a conocer sus secretos: el gozo es siempre una forma de conocimiento. “...ésta es la propiedad del amor:

⁴ “Alma humana”, en *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Monte Carmelo, Burgos, 2000, p. 63.

escudriñar todos los bienes del Amado” (LB 2, 4). Palabra muy sugestiva, “escudriñar”, sólo empleada cuatro veces por Juan de la Cruz, el cual explica así la tercera propiedad del amor, en el comentario de este verso: “...es escudriñar y saber las cosas y secretos del mismo Amado” (CB 36, 3). También aquí actúa el proceso de reciprocidad “cuando él (Dios) tiene por bien abrirle la noticia” (LB 3, 2) entonces el alma empieza a ver distintamente los innumerables atributos de Dios. Este “altísimo conocimiento de Dios” (LB 3, 4), que experimentó Moisés en el monte Sinaí, fue también “subidísimo deleite de amor y fruición” (LB 3, 4). El deseo de conocimiento de los secretos de Dios, también lo comparte Dios: “...gozarán y gustarán ella y el Esposo el sabor que causa el conocimiento de ellos (“los subidos misterios de Dios y hombre”)... (CA 36, 1).

Este análisis sólo quería poner de manifiesto cómo toda la “canción” del gozo es una exaltación de la reciprocidad en sus tres componentes. El gozo del sujeto no se puede pensar fuera del gozo del Objeto.

INTERPRETACIONES

El campo semántico del gozo místico se extiende desde el cielo hasta el infierno —o, dicho de otro modo, desde la satisfacción plena del deseo hasta el tormento desesperado, su signo inverso—, desde el fuego de amor vivo hasta la noche tenebrosa del desamparo (*derelictio*). Juan de la Cruz evoca la “noche de gozo”, es decir “los gozos que se niegan” (S 3, 26, 8), que exige el gozo enderezado o recogido “a Dios” (S 3, 27, 5), el único del cual goza Dios.

Si Dios es “incomprensible”, como dice San Agustín (*Si comprehendis, non est Deus*⁵), “incogitable”, como afirma Juan de la Cruz (LB 3, 52), el Amado de los poemas es su figura amante y amada que permite experimentar este “milagro de la salida de sí mismo”, según la expresión de Emmanuel Levinas⁶ que constituye la relación al otro. El gozo místico, que se realiza cuando el alma se une a Dios por participación, es paradójico: a la vez transformación del uno en el otro y advenimiento del uno en el otro, de uno por otro. Desde el punto de vista de la teología se podría decir que la criatura adviene en el Creador, y que el Creador adviene en la criatura.

Se trata de una vivencia radical de la alteridad. En este estado el sujeto queda como petrificado, con el sentido “de todo sentir privado” (P IX).

⁵ San Agustín (354-430), *Sermón 117*.

⁶ EMMANUEL LEVINAS (1905-1995), *De l'existence à l'existant*, 1947.

El gozo místico, opuesto al “gozo vano” (3S, 28, 1), o a la “pasión de gozo y gusto” (3S, 29, 2), se realiza en lo que Juan de la Cruz llama “divina unión con Dios” (2S, 28, 1), “endiosamiento” (CA 17, 11), o también “junta del alma con Dios” (3S, 2, 14). Esta última expresión tiene una connotación erótica⁷. Si el cuerpo, así sugerido, forma parte de la experiencia mística, también participa la psique en su dimensión inconsciente. Es esta dimensión consciente e inconsciente del gozo la que aclara el psicoanálisis.

En primer lugar, la idea de pérdida, de ausencia, de abandono mortal, que se expresa patéticamente en la primera estrofa del *Cántico espiritual*, manifiesta que el gozo místico se refiere al deseo inconsciente, con su carencia esencial; más allá de la satisfacción y de la certidumbre de la significación, corresponde a la pulsión de muerte.

En segundo lugar, siempre desde el punto de vista del psicoanálisis, el gozo místico, en su aspecto inconsciente, se sitúa en el registro de lo real, “de lo que se resiste absolutamente a la simbolización”, según la teoría de Jacques Lacan. Se trata de lo que Lacan llama “el gozo otro”, o “suplementario” —distinto del “gozo fálico”— que se libra del orden simbólico, (lo simbólico expulsa lo real fuera de la realidad). Juan de la Cruz insiste mucho en esa incapacidad de traducir en palabras la vivencia del gozo: “...la delicadez del deleite que en este toque se siente es imposible decirse ni yo querría hablar en ello, porque no se entienda que aquello es más de lo que se dice, que no hay vocablos para declarar cosas tan subidas de Dios como en estas almas pasan, de la cuales el propio lenguaje es entenderlo para sí y gozarlo y callarlo el que lo tiene... Y así, sólo se puede decir, y con *verdad*, que a vida eterna sabe” (LB 2, 21).

Comentando la estrofa 3 de *Llama de amor viva* escribe: “Todo lo que se puede en esta canción decir es menos de lo que hay, porque la transformación del alma en Dios es indecible. Todo se dice en esta palabra: que el alma está hecha Dios de Dios, por participación de él y de sus atributos, que son los que aquí llama lámparas de fuego” (LB 3, 8). A este propósito, la última reticencia de *Llama de amor viva* es admirable: “En aquel aspirar de Dios yo no querría hablar, ni aun quiero; porque veo claro que no lo tengo de saber decir, y parecería menos si lo dijese...” (LA 3, 17).

Entre el sujeto místico y el objeto místico, el gozo señala un modo de relación que pasa por los “significantes inconscientes”. Las imágenes —significantes conscientes—, como “fuego de la unión” (LB 1, 4), o las que

⁷ *Juntar*. “9. Tener el acto sexual”, *Real Academia Española*.

sugieren la ambivalencia del gozo, como “regalada llaga” (P VIII), tratan de suplir esa imposibilidad.

El gozo –“gustar a Dios vivo” (LB 1, 6)– parece ser un elemento presente en todos los escritos místicos. Si las vivencias de este deleite son siempre singulares, se podría sin duda aplicar a todas esta observación de J. Lacan, a propósito de la estatua de Bernini (1598-1680) representando la transverberación del corazón de Santa Teresa: “...ella goza, no hay ninguna duda. ¿Y de qué goza? Está claro que el testimonio esencial de los místicos, es justamente decir que lo experimentan, pero que no saben nada de ello”⁸.

CONCLUSIÓN

En la figura del MONTE CARMELO, diseñada por Juan de la Cruz, la palabra *gozo* se sitúa en “el camino de espíritu de imperfección del cielo” y en el “camino de imperfección del suelo”, pero también en el “*arco de frutos, virtudes y dones.*” Ambivalencia del gozo, que sólo alcanza su apogeo y su fecundidad en su dimensión mística: *Paz, gozo, alegría, deleite, sabiduría, justicia, fortaleza, caridad, piedad*⁹.

En el gozo coexisten el nacimiento y la muerte: advenimiento de la plenitud y muerte del deseo que inspira su busca. Desde el punto de vista psicoanalítico, la sustancia misma del gozo es la repetición de la pérdida y la vuelta del objeto deseado: el puro gozo es una abstracción. Al contrario, el místico considera a Dios como a “un Otro que tiene sustancia de Ser, única posibilidad de colmar el inaguantable hueco originario del sujeto”¹⁰.

Toda esta comunicación se dedica a “la gloria esencial, que consiste en ver el ser de Dios” (CB 38, 5). Aquel “endiosamiento” (CB 26, 14), al que aspira, o que experimenta, el místico, es la realización perfecta del gozo imaginario. El gozo soñado del alma “bañada en divinidad” (CB 26, 1) se refiere siempre, sin conseguirlo nunca al gozo absoluto, que sólo se realiza en Dios.

⁸ “...elle jouit, ça ne fait pas de doute. Et de quoi jouit-elle? Il est clair que le témoignage essentiel des mystiques, c’est justement de dire qu’ils l’éprouvent, mais qu’ils n’en savent rien”, JACQUES LACAN, *Encore*, Seuil, Paris, 1975, p. 70-71.

⁹ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, 3ª ed., Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1988, pp. 127-136.

¹⁰ RAYMOND ARON, “Il pose Dieu comme un Autre ayant une substance d’Être, seul moyen de combler l’insoutenable trou originare du sujet”, *Jouir entre ciel et terre. Les mystiques dans l’œuvre de J. Lacan*, L’Harmattan, Paris, 2003, p. 83.

Ésta es la referencia esencial: el gozo de Dios; el único proyecto del Padre es compartirlo con la Esposa (la creación) que da al Hijo divino para que se gocen juntos “en eterna melodía”, antes de que sea llevada al Padre “donde de el mismo deleite/ que Dios goza, gozaría” (Rm 4). Con aquella magnífica sugestión de lo que se podría llamar su *Romancero de la salvación*, se comprende que el *gozo* es la base primordial de toda la concepción del mundo de Juan de la Cruz, de toda su experiencia mística.

BERNARD SESÉ

Université de Paris X - Nanterre

AMANTES Y ZELOSOS TODOS SON LOCOS;
¿A QUIÉN ATRIBUIR LA COMEDIA? ¿A LOPE DE VEGA?

Como ya hemos indicado en un trabajo anterior¹ la búsqueda del manuscrito y la posible versión impresa de la comedia *Amantes y zelosos todos son locos* nos deparó varias sorpresas, que de forma resumida repetimos:

- a) No queda constancia de que haya sido impresa;
- b) Además del ejemplar manuscrito de la Biblioteca Nacional (Mss. 15396²) con indicación expresa de ser una refundición de otra comedia de Lope de Vega realizada por Dionisio Solís, encontramos otros tres manuscritos –y no uno como señalan Morley y Bruerton³– en la Biblioteca Municipal de Madrid⁴, con diferentes fechas de realización y uno solo con referencia a Dionisio Solís;
- c) A estos tres manuscritos hay que añadir un quinto atribuido a Tirso de Molina que se halla también en la Biblioteca Nacional;
- d) Las fechas de los manuscritos o no aparecen o son diferentes por lo que es difícil precisar cuál de ellos es el primero.

Valga lo anterior como pequeña introducción a este intento de dar una respuesta a la pregunta de si en verdad la comedia que hemos estudiado y analizado se le puede atribuir sin más a Lope de Vega o estamos ante algo nuevo con elementos tomados, eso sí, del maestro.

¹ Véase F. SIERRA MARTÍNEZ, “Peripicias de una comedia: *Amantes y zelosos todos son locos*”, en *Literatura y transgresión; Diálogos Hispánicos*, Amsterdam, 2004, núm. 24, pp. 277-284.

² Cf. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. T. 1, 2ª ed. (Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1934).

³ G. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 415, 416.

⁴ Cf. C. CAMBRONERO, *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, vol. 1 (1902); vol. 2 (1903-1906), Imprenta Municipal, Madrid.

Para el trabajo comparativo que ofrecemos a continuación, hemos usado, además de la comedia original de Lope *Quien ama no haga fieros*⁵, la marcada como refundición y titulada como se sabe *Amantes y zelosos todos son locos*, según el manuscrito que se halla en la Biblioteca Nacional, reseñado arriba, por cuanto seguimos opinando que, a pesar de su falta de fecha, al aceptar que su autor es Dioniso Solís⁶, tuvo que haber sido escrita antes de 1834, año en que fallece.

La historia/argumento que nos cuenta la comedia *Amantes y zelosos...* está tomada, sin duda y como es sabido, de la comedia de Lope *Quien ama...*, que de forma resumida trata del enredo que urden los enamorados Ana y Felix para poderse ver y estar juntos. Para ello, Felix habrá de pasarse por sobrino de la madre de Ana, Flora, quien cae en el engaño y pide al conde Otavio que le apadrine en su deseo de establecerse en la Corte. Este aceptará de muy buen grado hacer el favor y la relación entre padrino y apadrinado es tal que el primero le convierte en su confidente.

Entre tanto van a cruzarse varias acciones:

- a) Flora quiere casar a Ana cuanto antes y, por medio de un casamentero, Fineo, le busca y propone varios candidatos que Ana rechazará uno a uno;
- b) El conde se prenderá de Ana y la requiebra;
- c) La enamorada del conde, Juana, se prenderá de Felix y lo demuestra;
- d) Todo esto provocará los celos de los dos amantes y a causa de dichos celos harán como que aceptan a sus respectivos pretendientes.

La situación estalla, Felix confiesa a Flora quien es y como parece ser que el compromiso con el Conde y Ana va en serio, para vengarse y en un ataque de celos, propone a Flora casarse con ella. Cuando todo parece que va a ocurrir así, el Conde se entera por medio de Juana, herida por el engaño de Felix, de toda la verdad y restablecerá la situación, dándole

⁵ LOPE DE VEGA Y CARPIO, *Quien ama no haga fieros*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega y Carpio/ juntas y ordenadas / por don Juan Eugenio Hartzenbusch*. Tomo Primero, Biblioteca de Autores Españoles, M. Rivadeneira, Madrid, 1853, pp. 433-452.

⁶ Es, como se sabe, un seudónimo de Dionisio Villanueva y Ochoa (1774-1834) nacido en Córdoba. ANTONIO PALAU Y DULCET lo identifica con Dionisio Villanueva y Rueda, hijo de Juan Villanueva y Antonia de Rueda (*Manual del librero hispano-americano. Bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos*, Barcelona, 1948-1977).

la mano de Ana a Felix, calmando a Flora que estaba toda convencida de que podía volver a casarse y prometiendo bondades a Juana. El final es feliz, poniendo de manifiesto las locuras que se pueden cometer por culpa de los celos.

LAS “DOS” COMEDIAS

Comencemos indicando de nuevo que tanto *Quien ama...* como *Amantes y celosos...* tienen el mismo argumento. Queda claro pues que la historia de la segunda está, diríamos, *calcada* de la original de Lope, pero los cambios de todo tipo que se producen en la refundición son tantos que nos lleva a considerarla también como otra comedia distinta o nueva versión de la primera. Estos cambios los vamos a encontrar en la métrica usada, en la distribución, desaparición o remodelación de las escenas, en el cambio de algunas situaciones, en el cambio de los diálogos.

En cuanto a la métrica usada veamos cual es el resultado del recuento de las estrofas:

Quien ama no haga fieros

Amantes y celosos todos son locos

redondillas – 1124 vs.
 quintillas – 65 vs.
 décimas – 170 vs.
 romance – 906 vs.
 silvas – 30 vs.
 octavas reales – 184 vs.
 sonetos – 14 vs.
 lira – 60 vs.

redondillas – 1671 vs.
 décimas – 50 vs.
 romance – 931 vs.
 tercerillas – 9vs.
 sueltos – 4

Los actos comienzan y terminan:

Quien ama no haga fieros

Amantes y celosos todos son locos

I acto – redondilla / romance
 II acto – octava real / romance
 III acto – décima / romance

I acto – redondilla / romance
 II acto – redondilla / redondilla
 III acto – décima / romance

Claramente sobresale que:

- a) Hay una visible reducción de las formas métricas, de 8 en la comedia original a ⁷ en la refundición;
- b) El número de redondillas es muy superior en *Amantes y zelosos...* que en *Quien ama...*, mientras que el de décimas se reduce considerablemente;
- c) El número de versos en romance son similares, si bien en *Amantes y zelosos...* el pasaje más largo es bastante mayor: 280 vs. contra 206 vs. en *Quien ama...*;
- d) Analizadas las características de los pasajes en que se usa el romance, en *Amantes y zelosos...* podemos señalar que los del acto I así como el del acto II son diálogos. El primer pasaje en romance del acto III sigue siendo diálogo, mientras que el último pasaje en romance del acto III contiene una parte vv. 803-839 que es claramente narrativa: Felix le explica al Marqués cómo ha ocurrido todo el enredo y pide para él la venganza/ castigo de este último y no contra Ana. En *Quien ama...* tenemos que los pasajes de romance del acto I (dos pasajes en ambas comedias) y los del acto II (tres pasajes, por uno en la refundición) son también diálogo; los dos del acto III son ambos diálogo salvo una parte del primero que es narrativa : Felix le cuenta a Flora –y no al Conde– quién es él en realidad y qué ha pasado en los últimos meses (es una tirada de 97 versos, mucho mayor que la que aparece en la otra comedia); el segundo pasaje en romance, final de la comedia, solamente es diálogo;
- e) El final de los capítulos no difiere mayormente en ambos textos.

Por otro lado, salvo las décimas, no aparecen versos de arte mayor en el resto de la comedia, rompiéndose de alguna manera las normas *lobianas* en cuanto a la distribución en el uso de las estrofas según el personaje. Como es lógico estas diferencias hacen que el ritmo de esta refundición cambie esencialmente. En cuanto a la estructura de la obra, y los cambios enumerados al principio del apartado, las variaciones son también significativas.

⁷ Acaso hayamos de aceptar solo 3 formas métricas ya que las tercerillas pudieran ser casos dudosos de redondillas incompletas. Sin embargo, el hecho de que la estructura es ABA y no ABB– o –BBA como hemos encontrado en otros pasajes, nos lleva a considerarlas estrofas completas que sirven de transición o ajuste para los diálogos.

Empezando por la indicación de los personajes, que en ambas obras vienen encabezada por *Personas*, tenemos:

Quien ama no haga fieros

Amantes y zelosos todos son locos

Don Félix, caballero
 Gastón, su criado
 Lisardo, novio
 El Conde Otavio
 Marcelo, su criado
 Fineo, casamentero
 Doña Ana, dama
 Flora, su madre
 Doña Juana, dama
 Inés, criada
 Criados
 Un escudero

Feliz
 El Marques Octabio
 Da. Flora Vieja
 Da. Ana
 Da. Juana
 Ines
 Fineo
 Lisardo
 Gaston

Vuelve a saltar a la vista, en primer lugar, la simplificación en el número de personajes, la falta de especificación de las características de los mismos, excepto en el caso de Flora, el cambio de título de Otavio/Octabio y el cambio de nombre de Félix por Feliz⁸.

La primera escena⁹ del acto I es claramente diferente. Comenzando por la localización observamos que si bien en ambas se indica, para toda la comedia: “La escena es en Madrid” (*Quien ama...*) / “La acción se representa en Madrid” (*Amantes y zelosos...*), en la primera se especifica en cuanto a la escena “Habitación de don Félix”; en la segunda “en una sala de la casa de Flora”. La explicación de este cambio viene dada, como se puede suponer, por esa simplificación que el refundidor ha querido efectuar y que hará que se pase directamente a que Ana le exponga a Félix, de palabra –y no por escrito como ocurre en la primera comedia– la estratagema que ha urdido para poder estar juntos. El diálogo es

⁸ En *Amantes y zelosos...* nos encontramos algunos pasajes con el nombre de Félix, pero como hemos indicado en nuestro trabajo anterior (véase nota 1 del actual) el manuscrito parece haber sido escrito por dos escribanos diferentes.

⁹ En el texto impreso de *Quien ama...* se señalan las escenas y el número que les corresponde, en el manuscrito de *Amantes y zelosos...* no hay ninguna indicación salvo la entrada o salida de los personajes.

totalmente nuevo. La charla entre Flora y Ana (escena II en *Quien ama...* / escena IV en *Amantes y celosos...*) está en gran parte reescrita, tomándose fragmentos del “original”; así irá ocurriendo escena por escena, añadiendo o quitando pasajes, según el gusto del refundidor.

Veamos varios ejemplos, tomados solo del acto I pues dada la limitación de espacio de este trabajo no es posible ofrecer todas las variantes que se producen. Empecemos con un ejemplo de lo que suele ocurrir en la refundición de los diálogos y continuemos con el contraste en el desarrollo de las escenas del acto I. La tónica de lo presentado será la que se mantenga en toda la obra¹⁰:

Quien ama no haga fieros

Amantes y celosos todos son locos

Acto I; escena II

Acto I; escena 4

Doña Ana y Flora, quitándose los mantos; Inés.

Sale Flora

[.....]

[.....]

Doña Ana
¿Eso te enfada?

Ana
¿Eso te enfada?

Inés
Dijolo por la blancaura.

Inés
Dijolo por la blancaura.

Flora
¿Blancaura! Necedad pura.

Ana
¿Blancaura! Necedad pura.

Doña Ana
Antes necedad aguada.

Ines
Antes necedad aguada.

Flora
Extraña cosa es un necio.

Flora
Requebrada moscatel
de retorica enfadosa:
¡Unicornio! ¡Linda cosa!
Mas unicornio era él:
estraña cosa es un necio.

Doña Ana
Antes cosa natural

¹⁰ Los textos se transcriben literalmente de los manuscritos o la publicación.

Flora
 Nombre tan universal
 Me espanta y pone en desprecio.
 Mil cosas son necesarias,
 Y á su tiempo las hallamos,
 Y aun á veces las buscamos
 Y faltan en partes varias;
 Pero un necio, adonde quiera
 Le hallareis á todas horas.

Doña Ana
 Mucho tu opinion desdoras
 En condicion tan severa.

Flora
 Si en la calle, alli le hallais;
 Si en la iglesia, alli tambien;
 Si en la comedia....

Doña Ana
 ¡Oh, qué bien
 Su centro, madre, les dais!
 Que, como de ingenio son
 Las cosas que alli se han de ver,
 Cualquiera quiere tener
 De que le tiene opinion.

Flora
 ¿Adonde un necio no está?
 ¿En qué ocasión, en qué fiesta?

Doña Ana
 ¿Tanto un necio te molesta?

[.....]

Ana
 Antes es muy natural

Flora
 Un picaro, mal por mal,
 si es discreto, es de mas precio,
 que uno de aquestos mirrados
 enamorantes de oficio,
 condenados al cilicio
 de cuellos almidonados,
 que para comun molestia
 de los ojos, y el oido,
 tienen el talle fruncido
 y el alma forrada de bestia;
 que armaditos de un conceto
 y ricos de su pacion,
 si les pides un doblon,
 responden con un soneto:
 y duchos en requebrar
 doncellas á troche y moche,
 no las darán para un coche
 si los mandaran asár.
 No hay partes donde un bausán
 de estos simplones no este,
 menos abundante á fé
 és la cosecha del pan.
 En la Iglesia y en la calle,
 el paseo y el estrado,
 allí esta muy confiado
 de matarnos con su talle
 ¿Adonde un necio no está?
 ¿En Que placer, en que fiesta?

Ana
 ¿Tanto un necio te molesta?

[.....]

escena V

Don Félix, de camino, galán, y
Gastón, graciosamente vestido.
– Dichas

Don Félix
Guarde vuestra vida el cielo.
¿Sois Flora acaso?

Flora
Yo soy

Don Félix
Los brazos....

Flora
Pues ¿á qué efecto?

Don Félix
Yo soy Don Juan.

Flora
¿Qué don Juan?

Don Félix
Señora, un sobrino vuestro,
Hijo de Alvaro Velarde
Y de doña Juana Tello.

Flora
Y el alma me lo decía
Y con golpes en el pecho
El corazón.

[.....]

escena 7

Salen D. Fel... y Gaston de cami-
no

Felz...
Que disimules te advierto, (apt.
a Gaston
Gaston.

Gastn...
Confía en mi.

Felz....

Guarde vuestra vida el cielo.
¿sois Flora, acaso?

Flo...
Si soy.

Felz...
Dame un abrazo.

Flo...
¿Aque efecto?

Felz....
Yo soy D. Juan.

Flo....
¿Que D. Juan?

Felz...
Yo soy un sobrino vuestro,
hijo de Alvaro Velarde
y de Da. Juana Tello.

Flo...

¿De mi hermana? ¡Ay Dios! La cara
 á fe que lo está diciendo,
 cuando falten otras señas,
 Ahora si D. Juan, que puedo
 Abrazarte
 [.....]

Creemos que son dos buenos ejemplos para ver cómo Solís ha remodelado los versos, la escena y los diálogos.

Pasemos a continuación con la serie de ejemplos referentes a las escenas¹¹:

Quien ama no haga fieros

Amantes y zelosos...

– La escena VII es una plática de Lisardo y Fineo.

– No aparece esta escena.

– La escena VIII comienza con un diálogo entre doña Juana y Marcelo, su criado, apareciendo en tercer lugar el Conde que declara su amor por la dama.

– Tras la plática de Flora con don Juan y luego este con Ana más el diálogo de Inés y Gastón, (escenas 7, de la que hemos transcrito un fragmento, 8, 9,10, 11) todo en un mismo escenario que casi podríamos hablar de una sola escena, se llega directamente (escena 12) al diálogo entre doña Juana y el Marqués con las dudas de la primera.

– Escena IX, anuncio de la llegada de Flora y Ana a casa de Juana.

– No aparece esta escena.

– Escena X, en casa de Juana, Flora pide ayuda para don Juan

– La escena 13 sucede en casa de Flora donde llegan doña Juana y el Marqués y donde este

¹¹ A partir de la escena 14, ambas comedias usarán el romance para los diálogos.

(Félix) y el Conde conoce y requiebra a Ana.

– Escena XI, entran don Félix y Gastón y se presentan al Conde, quedando arreglado que ambos serán colocados en la casa del último. Juana duda del Conde y se fija en la apostura de Félix (en apartes).

– Escena XII, doña Juana se queja de las veleidades del amor (soneto)

– Escenas XII a XIV, Lisardo y Fineo en casa de Flora para tratar de la posible boda de Ana con el primero.

– Escena XV, don Félix y Lisardo se conocen y se enfrentan.

– Escena XVI, Ana y Félix aclaran posiciones ante los avances del Conde y el acuerdo de Flora con Lisardo sobre su boda con Ana, y los celos de Félix con todo lo está pasando. Se declaran amor eterno.

– Escena XVII, cierra el acto Gastón e Inés con plática más bien cómica—como corresponde a esta clase de personajes—, y requiebrándose.

conocerá a Ana y la requiebrará, así como Flora pedirá ayuda para su fingido sobrino. Los diálogos son en un 90% diferentes a los de la comedia de Lope.

– No existe esta escena.

– Entre las escenas 14 y 15 se mezclan los temores de Juana por lo mucho que el Marqués requiebra a Ana, la presentación de don Félix y Gastón al primero y la confesión de Juana a Ana de su amor por el Marqués. En apartes, Juana da señales de que Félix “le cae bien” y Ana deja ver, también en apartes, que lo nota y no le gusta la situación.

– Escena XVI, parla de Flora y Ana comentando la visita tenida, en la que parece que Flora también ha dado muestras de haberle gustado el Marqués.

– Escena XVII, Lisardo y Fineo con Flora tratando de la boda del primero con Ana.

– Escena XVIII, Félix conoce a Lisardo.

– Escena XIX, ambos jóvenes tienen unas palabras y Félix interroga a Ana sobre lo que está sucediendo; enfrentamiento de Félix y Lisardo.

– Escena XX, cierra el acto el diálogo de Félix y Ana aclarando posiciones.

No creemos necesario alargarnos con más detalles¹² de los que hemos ofrecido hasta aquí para comprender el porqué de la pregunta que nos persigue durante toda la investigación de la comedia *Amantes y celosos...* sobre la verdadera autoría. Si partimos de la base del argumento, hemos de estar de acuerdo que los elementos principales de la trama están tomados de Lope, pero que la transformación de todo tipo que ha sufrido la refundición nos la presenta como algo diferente por desaparición de personajes y escenas, por remodelación de otras y de los diálogos correspondientes, porque la simplificación de las estrofas y nueva distribución a veces de las mismas marcan un ritmo diferente de la acción dramática. Todo ello nos lleva a considerar esta comedia como no de Lope o si se quiere, como ya afirmamos al principio de este trabajo, es una nueva recreación de la misma historia.

FERMÍN SIERRA MARTÍNEZ

Universidad de Amsterdam

¹² Quizás podríamos haber puesto ejemplos sueltos de cada acto, pero nos ha parecido más representativo tomar la unidad que presenta un acto para marcar las diferencias que prácticamente se dan en todos los demás.

DOS OBRAS ¿PARALELAS?:
EL SIGLO ILUSTRADO. VIDA DE DON GUINDO CEREZO
Y DON CATRÍN DE LA FACHENDA

El presente trabajo es un primer acercamiento de una investigación más amplia que pretende descubrir, mediante un estudio literario, comparativo e histórico, el parentesco entre dos obras narrativas de ficción: *El siglo ilustrado. Vida de Don Guindo Cerezo* escrito bajo el seudónimo de Justo Vera de la Ventosa en 1776, texto español prohibido, y la *Vida y hechos de Don Catrín de la Fachenda*, obra póstuma del autor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi¹, publicada en 1832.

El interés por estudiar y comparar estas obras aparentemente distantes en el tiempo y en el espacio, parte de la hipótesis de que el texto español es muy probablemente una de las fuentes –si no es que la principal– utilizada, pero no reconocida por Fernández de Lizardi en la elaboración de su *Don Catrín de la Fachenda*. Tal suposición se sustenta –como intentará demostrar la investigación– en que ambas obras tienen muchos elementos en común pese a sus diferencias, hecho que nos permite plantear una segunda hipótesis: que el autor mexicano “imitó” conscientemente la obra española, pero la “adaptó” –desde su particular postura política e ideológica, y conforme a sus intenciones didáctico moralizantes–, a las circunstancias novohispanas de su época.

Pero si bien es cierto que ya de por sí es interesante el que las dos novelas sean muy parecidas, también resulta intrigante el hecho de que aunque el propio Fernández de Lizardi reconoció las deudas literarias que varias de sus obras tenían con las de otros autores, hasta donde sabemos nunca mencionó los paralelismos que existen entre la *Vida de*

¹ El título completo de la primera es: *El siglo ilustrado. Vida de Don Guindo Cerezo, nacido, educado, instruido, sublimado y muerto según las luces del presente siglo, que para seguro modelo de las costumbres dio a luz don Justo Vera de la Ventosa (1776)*. El título completo de la segunda es: *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*, y fue impresa en México de manera póstuma en 1832 en la Imprenta de Alejandro Valdés. Según la crítica, la obra fue escrita en 1817 (RAÚL MARRERO-FENTE, “*Don Catrín de la Fachenda: la ironía como una expresión de una normativa vacilante*”, *Acta Literaria*, 2003, núm. 28, 2003, p. 107, nota 1) y aprobada en 1820 (JEFFERSON REA SPELL, prólogo a *Don Catrín de la Fachenda y Noches Tristes y día alegre*, Porrúa, México, 2003). Para este trabajo nos basaremos en esta última edición.

Don Catrín de la Fachenda y la *Vida de Don Guindo Cerezo*. Y por lo menos hasta el punto en el que va nuestra investigación, tampoco hemos encontrado datos de que los estudiosos de su obra los hayan señalado², así es que vale la pena preguntarse por qué.

A nuestro juicio, una de las razones por las que la crítica no ha dicho nada sobre los vínculos entre ambas obras, se debe quizá a las escasas referencias que existen sobre *El siglo ilustrado* en las historias de la literatura española. Esta ausencia de información nos permite suponer que probablemente sea considerada como una obra de carácter menor, por lo que ha sido poco estudiada y por lo tanto poco tenida en cuenta a la hora de ser asociada con alguna otra obra contemporánea o posterior.

Sin embargo, aunado a esto, habría que mencionar otras tres circunstancias no menos importantes que probablemente han influido no sólo en la falta de información sobre la obra en cuestión, sino en la posibilidad de acceder materialmente a ella, y, por lo tanto, en la poca atención que la crítica literaria le ha dedicado:

La primera, el que fue prohibida por la Inquisición, por contener “proposiciones sediciosas, malsonantes, *piaurum aurium* ofensivas, gravemente injuriosas a las Universidades y sagradas religiones, con irreverencia del Sumo Bien y de sus Sacramentos”³ y por ridiculizar a un

² La crítica ha reconocido las deudas de Fernández de Lizardi con Cadalso y con Young en el caso de las *Noches Tristes*, véase, por citar algunos ejemplos, JEFFERSON REA SPELL, prólogo a *Don Catrín de la Fachenda*; y FELIPE REYES PALACIOS en el prólogo a J. J. Fernández de Lizardi, *Obras VIII: Novelas*, ed. Felipe Reyes Palacios, UNAM, México, 1990. El mismo Felipe Reyes ha señalado también los paralelismos entre el *Gil Blas de Santillana* y el *Guzmán de Alfarache* con el *Periquillo Sarniento* en el mismo prólogo de la obra citada. Por su parte Fernández de Lizardi reconoció su deuda con la obra española *El negro sensible* escribiendo una segunda parte, y no podemos dejar de admitir la influencia de Tomás de Iriarte en algunas de sus fábulas.

³ Fue prohibida mediante edicto el 21 de enero de 1787. De esto puede inferirse que circuló sin censura por más de diez años según las fechas que aparecen en la portada de algunas versiones manuscritas (1777), o la que aporta el Índice de libros prohibidos (1776). *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar: para todos los reynos y señoríos del católico rey de las Españas...* en Madrid, en la Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1790, p. 251. El edicto circuló también en México: AGN, México, Fondo Edictos, t. 2, f. 44 (1787). Hay referencias a él en PABLO GONZÁLEZ CASANOVA, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, SEP, México, 1986; cap. “La sátira popular”; y en PABLO GONZÁLEZ CASANOVA, “Sentido y Figura”, prólogo a José Miranda y Pablo González Casanova, *Sátira anónima del siglo XVIII*, F.C.E., México, 1953.

personaje célebre y controvertido de la política española de la época: Pablo de Olavide⁴.

La segunda, la poca fortuna con la que la recibió un sector de la crítica de entonces, por ser una sátira contra la Ilustración, aparecida en un momento en el que los intelectuales españoles se enfrentaban entre sí en agrias disputas por la entrada de las nuevas ideas.

Y la tercera, el que la obra circuló a través de versiones manuscritas y –hasta donde hemos podido indagar– no ha merecido el honor de ser editada en los ya más de dos siglos que van desde su aparición. Aunque hay que mencionar que el Índice de libros prohibidos se refiere a ella como un “Papel m[anu]s[crito] ó impr[eso]”.

Las anteriores consideraciones deben tenerse en cuenta para resolver los problemas que plantea esta investigación, sobre todo, porque sabemos que pese a las limitaciones señaladas, la *Vida de Don Guindo Cerezo* tuvo amplia difusión en España (se conservan tres ejemplares de ella en la Biblioteca Nacional de Madrid⁵) y traspasó las fronteras para circular en América⁶, y específicamente en la Nueva España, lo que nos permite concluir que es históricamente posible que Fernández de Lizardi la conociera.

De su circulación en territorio novohispano sabemos gracias a la noticia de que se encontró por lo menos un ejemplar en la ciudad de Toluca, pues el 21 de noviembre de 1788, el bachiller Mariano José Casasola, comisario del Tribunal del Santo Oficio de esa ciudad, y a petición expresa de don Mathias López Torrecillas, funcionario de la Inquisición de México, notificó “Haver cumplido el superior or[de]n..., arrojando por mi mano al fuego el papel allí mencionado, y para que

⁴ Los pocos autores que la mencionan hacen por lo general alusión a tres de sus características: el hecho de que la consideran “una sátira”, dirigida contra Pablo de Olavide y el que la consideren un ataque contra la ilustración. Además proponen superficialmente al “Abate de Gándara” como el posible autor. Véanse, por citar algunos ejemplos, a N. GLENDINNING, *Historia de la literatura española*. T. 4: *El siglo XVIII*, 4ª ed., trad. L. A. López, Ariel, Barcelona, 1972, pp. 28-29; y FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, “Una sátira sevillana contra Olavide”, en *Temas sevillanos primera serie*, 2ª ed., Universidad, Sevilla, 1992.

⁵ Los manuscritos 10943, 10800 y 10583. En el momento de escribir este trabajo sólo hemos podido consultar mediante microfilm uno de ellos.

⁶ ENRIQUE ANDERSON IMBERT la menciona en su *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. 1: *La Colonia. Cien años de república*, 2ª ed., F.C.E., México, 1977, pp. 174-175.

conste lo firmo en este conv[en]to de S[a]n Fran[cis]co de Toluca”⁷. Pero al parecer esta acción no detuvo la circulación clandestina de la obra a través de copias manuscritas, si es que hemos de atenernos al hecho de que se conservan por lo menos dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de México, y hemos localizado uno más en un fondo de la Biblioteca de la Universidad del Estado de Washington, aunque de esta última copia no tenemos la seguridad de que sea novohispana⁸.

Ahora bien, si hay evidencia de que *El siglo ilustrado* circuló con cierto éxito en la Nueva España, si por lo tanto —dadas las fechas de esta circulación— es probable que Fernández de Lizardi conociera esta obra, si, como sostenemos, existen similitudes entre ella y *Don Catrín de la Fachenda*, y si además la crítica ha coincidido en señalar que este escritor no se caracterizó precisamente por ser *muy original*⁹, ¿porqué no la reconoció entonces como una fuente directa de su obra? Por supuesto, hay muchas respuestas posibles a esta interrogante. Una de ellas puede ser que *deliberadamente* Lizardi *no quería* que sus potenciales lectores —o sus virtuales censores— vincularan su obra con la *Vida de don Guindo Cerezo*, por la simple, pero justificada y comprensible razón ya señalada, de que ésta era una obra prohibida y nadie quería ruidos con la Inquisición.

Siguiendo esta hipótesis, si efectivamente *Don Catrín de la Fachenda* es una imitación de Don Guindo, como propone nuestra investigación, debería haber corrido la misma suerte que ésta con la censura. Sin embargo, a diferencia de *El siglo ilustrado*, *Don Catrín* no fue prohibida y sí se imprimió. ¿Porqué? Proponemos tres respuestas posibles a esta cuestión que marcarían un primer distanciamiento entre las dos obras: la primera, y la más importante a nuestro parecer, es porque *Don Catrín* no se imprimió bajo el régimen colonial y, por lo tanto inquisitorial, que

⁷ AGN, México, Fondo Inquisición, Vol. 1258, s/e, f. 3. Este texto es citado también por PABLO GONZÁLEZ CASANOVA, *La literatura...*, en el capítulo sobre “La sátira popular”.

⁸ Manuscritos núm. 52, incluido en “Papeles varios”, fojas 57-91 y manuscrito # 1601 (borrador) [sic] 86 fojas. Para el presente trabajo este último manuscrito será el que nos servirá de base, no entrando por el momento en el problema de la contrastación de variantes.

⁹ Al igual que otros autores de la época, Fernández de Lizardi incluyó en sus obras textos que eran del dominio común sin hacer mención de su verdadera autoría, pese a esto nadie le censuró tal proceder como plagio. Al respecto, en el prólogo de la *Quijotita y su prima*, M. ROSA PALAZÓN dice: “da la impresión de una amalgama de citas: labor de tijeras y engrudo”, en su ed. de J. J. Fernández de Lizardi, *Obras VII. Novelas*, UNAM, México, 1980.

sancionó la impresión y circulación de *El siglo ilustrado*. Lizardi no vio editada su obra en vida, pese a que en uno de sus folletos afirmó que había pasado por la censura en 1820.

Esto, por supuesto, no resuelve la incógnita de porqué entonces no se imprimió, sino que abre la puerta a nuevas preguntas: ¿tuvo que ver en ello, efectivamente, la falta de recursos económicos como la crítica ha sugerido o, sería posible tal vez que la censura puso algunos reparos a la obra que el autor no quiso enmendar? Resulta claro que aún faltan muchas cosas por investigar.

La segunda respuesta es que con *Don Catrín de la Fachenda*, Fernández de Lizardi no se propuso atacar a nadie, pues criticó los males de su época sin señalar culpables concretos, lo que no sucede con *El siglo ilustrado*, en el que muchos de su contemporáneos reconocieron un ataque a personas específicas, entre ellos, a una figura política de relevancia. Y respecto a este punto hay que precisar una cosa: los pocos críticos que mencionan la obra insisten en que es una sátira contra Olavide, sin embargo, lejos de que esta afirmación sea el resultado de un análisis del texto, se deriva de que algunas de las versiones manuscritas incluyen unas “Adiciones al escrito anónimo...”, en la que aparece una “Clave de las personas que hablan en la vida de Don Guindo Cerezo”, donde explícitamente se hace esta vinculación, así como la de muchos otros personajes de la novela con individuos de la época. Sin embargo, las versiones novohispanas consultadas no incluyen esas “adiciones”, por lo que podemos concluir que el texto gustó en estas tierras independientemente de las implicaciones políticas que le conferían en España un sabor más polémico, o, mejor dicho, quizá gustó *precisamente* porque al no aludir a nadie en concreto, señalaba silenciosamente a más de un personaje novohispano.

La tercera respuesta posible, es que para cuando *Don Catrín* se publicó, ya había pasado el período álgido de los conflictos generados por la llegada de las nuevas ideas a estas tierras, y los vicios que Fernández de Lizardi criticó cuando escribió la novela en 1817, parecen ser los mismos que quince años después censuraban los ideales del nuevo régimen político posterior a la independencia, por lo que su obra pudo editarse sin conflictos y sin censuras en 1832. Lo que tampoco sucedió con la *Vida de Don Guindo Cerezo*, que circuló cerca de diez años hasta ser prohibida en 1787, durante una época en la que la disputa española entre los críticos de la ilustración y los afrancesados era todavía candente y, por lo tanto, las susceptibilidades continuaban sensibles.

Ahora bien, ¿qué características comparten *El siglo ilustrado* y *Don Catrín de la Fachenda* que dan pie a la hipótesis de que tienen un parentesco textual? Por supuesto, la brevedad que caracteriza un trabajo como el que ahora presentamos impide entrar en detalles y ser exhaustivos, por lo que en esta ocasión nos limitaremos a dar una idea de algunas de las relaciones entre ambas obras, a partir de la exposición de sus semejanzas más evidentes.

En principio, y a nivel un tanto superficial, *El siglo ilustrado. Vida de don Guindo Cerezo* y *Don Catrín de la Fachenda* comparten cuatro elementos comunes: la estructura narrativa, la historia que cuentan, la caracterización y manejo de los personajes, y los temas que abordan.

Las dos obras son textos narrativos de ficción con un carácter biográfico¹⁰, en el que los narradores se asumen como historiadores que se proponen contarle al lector un hecho “verídico”. En ambas se narra la vida de un personaje “heroico” digno de tal honor, al que se propone como un modelo a imitar. La vida de los protagonistas es contada desde su nacimiento hasta su muerte, y el hilo conductor que teje la trama se estructura en torno a dos elementos: las aventuras y la figura del héroe en cuestión¹¹.

La estructura narrativa corresponde con la que es convencional en cierto tipo de novelas (la novela de caballerías y la picaresca, por ejemplo) y es muy semejante en ambas obras: lineal, cronológica y, como hemos dicho, episódica. Las aventuras se yuxtaponen unas a otras y, al menos en el caso de Don Catrín (porque en Don Guindo no se especifica), representan sólo “las más relevantes” anécdotas en la vida del protagonista¹², siguiendo la máxima de “mostrar la corpulencia del león, mostrando sólo una uña”, como diría otro narrador de la época¹³.

Además, ambas narraciones tienen dimensiones muy similares: alrededor de unas cien páginas. Esto por supuesto, si dejamos de lado las

¹⁰ En esta ocasión no entraremos aquí en el asunto de distinguir el que una obra es biográfica (Don Guindo) y la otra autobiográfica (Don Catrín).

¹¹ Véase CEODOMIL GOÏC, “La novela hispanoamericana colonial”, en LUIS ÍÑIGO MADRIGAL (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. 1: *Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982.

¹² “Si hubiera de referiros por menor todas las aventuras de mi vida sin duda que se entretendría vuestra atención; pero he ofrecido limitarme a un solo tomo, y así es preciso abreviar y contraerme a las épocas más memorables”, *Don Catrín...*, p. 73.

¹³ Nos referimos a FRAY JOAQUÍN BOLAÑOS, en el prólogo a *La portentosa Vida de la Muerte...*, Of. de los Herederos de Joseph de Jáuregui, México, 1792.

“Adiciones...” a *El siglo ilustrado* que conforman por sí mismas otro grupo textual¹⁴. Las dos obras se construyen también bajo un esquema muy parecido: la *Vida de don Guindo Cerezo* consta de un prólogo, dieciocho capítulos, una “protesta del historiador” y un soneto que hace las veces de “Epitafio”, y la de *Don Catrín* de catorce capítulos y una conclusión, aunque el primer capítulo incluye el prólogo y la Conclusión termina con un soneto-epitafio.

Por su parte, en lo general, la historia de la vida de ambos héroes es muy parecida: los dos proceden de “nobles” cunas, tienen un árbol genealógico “ilustre”, disfrutaron en su infancia de comodidades y una “buena” educación familiar, y tuvieron el privilegio de tener acceso a una educación formal que los preparó para afrontar los retos y las oportunidades de la sociedad de su época. Además, ambos se dieron gustos y tuvieron empleos acordes a su posición social y participaron en las diversiones que les ofrecía el siglo como las tertulias y el teatro, entre otras. Ambos se enfrentaron a diversas aventuras, entre las que se encuentra haber pisado la cárcel; los dos sufrieron venturas y desventuras al relacionarse con personajes que compartían o rechazaban su visión del mundo; y ambos se casaron y, en la edad adulta y habiendo alcanzado triunfos y fracasos, murieron por enfermedad.

En lo particular, es decir, en las anécdotas específicas que van dándole forma a la vida de cada personaje, también es posible encontrar muchas similitudes¹⁵.

Las similitudes estructurales y anecdóticas son evidentes, a pesar de que el autor de la *Vida de Don Guindo* parece estar mucho más preocupado por los diferentes aspectos de la vida escolar, al grado de extenderse en los pormenores de ésta multiplicando los capítulos iniciales; en cambio Fernández de Lizardi prefiere abreviar esos pasajes en unos cuantos párrafos del capítulo uno. En contrapartida, el autor de *Don Catrín* dedica varios de los capítulos finales a describir apretadamente varias aventuras de la vida adulta de su personaje, mientras que el autor de *Don Guindo* no se detiene en ello. En este sentido, podríamos decir que una diferencia entre ambos textos, es que el autor de *El siglo ilustrado* prefiere dedicar un

¹⁴ Las “Adiciones al papel manuscrito y titulado...” incluyen varios textos que varían de versión a versión, pero entre los que podríamos mencionar: “Personas que hablan en ella”, “Epitaphio al sepulcro de Voltayre”, “Guía de forasteros y vecinos de Madrid”, etcétera. No sabemos si estas “Adiciones...” pertenecen a una misma pluma.

¹⁵ Véase en el Apéndice al final el cuadro 1. Estructura narrativa y anécdotas.

capítulo entero a cada anécdota, mientras que Lizardi incluye varias en cada uno.

Del cuadro anterior podemos concluir también que pese a que no tengan las mismas dimensiones narrativas, difieran en los detalles o en los personajes que participan en ellas, polemiquen sobre aspectos diferentes del mismo problema¹⁶, o se ubiquen en un momento distinto de la historia de la vida de sus héroes, muchas de las anécdotas que aparecen en las obras son esencialmente idénticas¹⁷, por lo que es posible afirmar que existe un paralelismo entre ambas, aunque por supuesto cada autor le imprimió a la suya un estilo particular.

Por su parte, otro de los elementos en donde es posible apreciar las semejanzas entre las dos obras, es en la caracterización de los personajes, los cuales a partir de un rápido análisis podríamos clasificar en tres categorías: amigos o aliados, enemigos, y personajes indiferentes¹⁸.

Sin entrar en un análisis detallista, podríamos afirmar que la manera de caracterizar a los personajes es muy similar en ambas novelas: casi todos son genéricos o tipos, y responden a un nombre simbólico acorde con lo que representan, en el caso de que tengan uno. En ambas obras se observa el cuidado con el que los autores escogieron los nombres de los “aliados” de sus protagonistas, aunque en el caso específico de *Don Catrín*, en la medida en que la novela avanza, hasta los “amigos” del héroe van perdiendo su nombre y su identidad, probablemente como parte de la transformación del carácter del personaje, que, siguiendo las máximas con las que rige su vida, centra cada vez más su atención en sí mismo, por lo que para él el resto de los personajes va perdiendo importancia.

Por otra parte, y salvo contadas excepciones en las que al parecer los autores quisieron subrayar la diferencia entre los “aliados” y los “enemigos” —como en el caso de los profesores de Don Guindo y los compañeros militares de Don Catrín—, los “enemigos”, al igual que los personajes “indiferentes” se designan con nombres genéricos. También es obvia la escasa presencia de personajes femeninos en las obras, y el

¹⁶ El problema para ambos es la penetración y difusión de las ideas ilustradas, las preocupaciones particulares son diferentes: La tradición, el afrancesamiento, las comedias y las máscaras durante el carnaval en el caso de Don Guindo (caps. 6, 8, 10 y 15); y los duelos, la esencia del “ser” del catrín, la marcialidad, la nobleza y el honor en Don Catrín (caps. 4, 8, 9 y 10).

¹⁷ Por ejemplo los enfrentamientos entre Don Guindo y distintos personajes en los capítulos 6, 8, 10 y 15 debido a la defensa que hace de su estilo de vida, equivalen a otros tantos en la vida de Don Catrín: los caps. 4, 8, 9 y 10.

¹⁸ Véase en el Apéndice al final de este trabajo el cuadro 2. Personajes.

hecho de que los “enemigos” de ambos héroes son en la mayoría de los casos personas mayores y/o vinculados a la vida religiosa: curas, clérigos, canónigos, frailes y capellanes. Este hecho podría denotar quizá el que los textos no sólo ponen de manifiesto un cambio de paradigma ideológico y un enfrentamiento entre el mundo secular y religioso, sino también la idea de una brecha generacional entre los “jóvenes de corazón” y los “viejos de espíritu”.

Ahora bien, la manera en la que los personajes están caracterizados, la forma en la que se oponen y se equilibran unos a otros en la narración, y los nombres simbólicos que portan y que denotan por sí mismos una aprobación o un rechazo por parte del narrador/autor¹⁹, hace evidente otra de las características comunes en ambas obras que no mencionamos antes: la presencia en la ficción narrativa de esa polémica ya señalada que se llevaba a cabo en el mundo “real” entre los “afrancesados” y los “tradicionalistas”, en el caso de España, y entre los que estaban “a la moda” y los “anticuados”, en el caso de Nueva España. Pero, ¿qué implicaciones tiene esto para nuestra investigación?

Pues por un lado, el que hay que entender ambas obras como parodias de lo que era una circunstancia verídica, y, en consecuencia, que el discurso ficticio de los “aliados” o “enemigos” de los protagonistas, son a su vez una parodia de las posturas, discursos y argumentos esgrimidos en la vida real por los personajes que participaron en ellas, muchos de los cuales, como en el caso de Don Guindo, se sintieron retratados en esta novela. Es decir, aunque ficticias, en ambas obras se mezclan cuestiones ideológicas, culturales y políticas que eran polémicas en sus contextos históricos, como es evidente –dada la prohibición– en el caso de Don Guindo, pero no tanto en el Don Catrín, por haberse publicado en un contexto distinto y lejano al que motivó su escritura.

Por otro lado, implica además que hay que tener en cuenta que los autores tenían una postura bien definida respecto a la discusión “real”, y por lo tanto también respecto a las disputas “ficticias” creadas por ellos, lo cual significa que tanto en la ficción como fuera de ella estaban a favor de un bando. Esto tiene una gran importancia para el análisis, porque en consecuencia los conceptos “bueno” o “malo” y “correcto” o “incorrecto” aplicados a los diversos temas que se abordan en ambas obras, como la educación familiar y escolar, la lectura y los libros, el trabajo y el ocio, la nobleza y el honor, la vida militar, la tradición y la modernidad, las

¹⁹ Por cuestiones de espacio no entraremos aquí en la discusión sobre si hay una identificación entre el narrador y el autor de estas obras.

diversiones del siglo (comedias, tertulias, máscaras, bailes y juegos de azar), las modas, y el cortejo y la marcialidad, son vistos de manera sesgada por esa toma de postura del autor, y por lo tanto, están determinados por ella. Y lo mismo sucede con la caracterización de los personajes, divididos, como hemos ya señalado en dos bandos: los “aliados” y los “enemigos”; o lo que es lo mismo, los “que están bien” y los “equivocados”²⁰.

Ahora bien, con este rápido análisis creemos haber aportado suficientes elementos para demostrar que existen paralelismos entre ambas obras como para sostener la hipótesis de su parentesco textual, sin embargo, proponemos que hay tres elementos esenciales más que a nuestro juicio hacen que estas obras sean muy semejantes: la intención que los autores asumen: censurar y corregir lo que consideran erróneo en su sociedad; aquello que censuran y la postura desde la cual lo hacen: la crítica a las ideas ilustradas y sus seguidores; y la forma que escogieron para hacer esa crítica: la sátira.

Sin embargo, y aunque parezca paradójico, estos elementos que a nuestro juicio son los que hacen que estas obras sean muy semejantes, son precisamente los mismos que desde otra perspectiva las hacen ser dos obras distintas, porque teniendo la misma intención, criticando vicios parecidos, teniendo aparentemente la misma postura y utilizando los mismos recursos, las obras difieren entre sí por el contexto histórico al que están sujetas, por el público al que van dirigidas, y por la particular manera en que sus autores asimilaron y rechazaron las ideas ilustradas. Aunque por supuesto también las hace distintas el talento que como literato tenía cada escritor. Sin embargo estos temas requieren de un análisis más profundo, por lo que les dedicaremos posteriores disertaciones.

MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO

Universidad Autónoma de Zacatecas

²⁰ No analizaremos en esta ocasión el hecho de que los conceptos “correcto” e “incorrecto” están invertidos en la obra, a partir del recurso satírico de la “inversión de valores” o “mundo al revés”. Esto es evidente también en los nombres de los personajes.

<p>Aventuras diversas: Diálogo con el alcalde y su compadre Panizo sobre la utilidad de las letras y las ciencias (cap. 14) Vida marcial y discurso sobre la honestidad de las máscaras del carnaval (cap. 15) Matrimonio, paternidad y vida marital “a la moderna” (cap. 16) Don Guindo gobernador (cap. 17)</p>	<p>Aventuras diversas: La muerte de los padres, la dilapidación de la herencia, un matrimonio por interés frustrado y la expulsión del ejército (cap. 5) La dura vida como hombre corriente y el engaño de Simplicio (cap. 6) La vida como jugador (cap. 7) La disputa sobre la definición del “ser catrín” (cap. 8) La tertulia en la casa del Conde de Tebas y la discusión con un capellán sobre la honorabilidad de la marcialidad (cap. 9) Herido, hospitalizado, pobre, mandadero de alcahuetas, ladrón, cómico. Discusión sobre la esencia de la nobleza y el honor... (cap. 10) Ladrón, preso y exiliado en el Morro de la Habana; vuelta a la vida de catrín más sabio y más talentoso; reencuentro con un viejo amigo (cap. 11) Riña de amores, pérdida de la pierna; ventajas de la vida de limosnero y matrimonio (cap. 12) Reflexión sobre los peligros de los excesos de la bebida (cap. 13)</p>
<p>Enfermedad y muerte (cap. 18)</p>	<p>Enfermedad y muerte (cap. 14)</p>
<p>Epitafio</p>	<p>Conclusión con epitafio</p>

CUADRO 2: PERSONAJES

Don Guindo			Don Catrín		
Los correli-gionarios: Los ilustra-dos*	Los enemi-gos: los no ilustrados	Los indife-rentes:	Los correli-gionarios: Los catrines	Los enemi-gos: Los anti catri-nes*	Los indife-rentes:
<p>Los abuelos: Toribio y Tomasa</p> <p>Los padres: Quitéria y Narciso</p> <p>Los profesores: don Estirado, don Líquido, don Estupendo, don Tremendo Buletta (apodado el Dr. índice), don Picacio Loquela, don Folleto, don Párrafo, don Ciruela, y los doctores Cachivache y Cascaciruelas</p> <p>El primer cortejo y un pariente cercano de ella</p> <p>Los amigos: Francolin y un amigo de éste</p> <p>Los cortejos: Madama de Fusin y Madamisela de Rivor</p> <p>Doña Axila</p> <p>Doña Aldonza y sus hijas Nicasia y Cecilia</p> <p>Don Joaquín el Alférez</p> <p>Don Giripundio</p>	<p>Profesores: Don Rancio, Don Venerando y Don Prudencio</p> <p>“Un cura”</p> <p>“un caballero viejo, un canónigo y un fraile”</p> <p>don Emeterio</p> <p>“un fraile”</p> <p>el alcalde Pedro Alonso</p> <p>Don Eufrasio</p> <p>Don Joseph</p>	<p>Un librero</p> <p>Un ventero</p> <p>Un sacristán, su mujer y su hija</p> <p>El compadre Panizo</p>	<p>Precioso</p> <p>Taravilla</p> <p>Tremendo</p> <p>Tronera</p> <p>Pedro Sagaz</p> <p>“un amigo”</p> <p>“un buen amigo”</p> <p>“un amigo”</p> <p>“un buen amigo”</p> <p>“otro amigo”</p>	<p>el tío cura</p> <p>los compañeros militares: Modesto, Prudencio, Constante, Moderato, y Justo,</p> <p>Don Abundio</p> <p>el coronel</p> <p>“un clérigo y un viejo”</p> <p>el capellán y el conde de Tebas</p> <p>un comensal de una fonda</p> <p>Cándido</p>	<p>Los padres y los hermanos</p> <p>Los profesores y condiscípulos</p> <p>Sinforosa</p> <p>Simplicio</p> <p>La “hermana” y la “tía”</p> <p>“una señorita”</p> <p>“el marido de una cuzca”</p> <p>“el casero y la casera”</p> <p>“un monigote alquilón y su hermana”</p> <p>La alcahuetta y las prostitutas</p> <p>Un antiguo criado suyo</p> <p>El tendero, su padrino</p> <p>Un mulato</p> <p>Una mujer</p> <p>Una dama y su celoso marido</p> <p>Marcela y su madre</p>

POESÍA FEMENINA DEL SIGLO XVIII:
LA OBRA POÉTICA DE SOR ANA DE SAN JERÓNIMO
(CÓRDOBA, 1773)

La presencia de la mujer en la literatura española del siglo XVIII, sobre todo en su faceta de escritora, es verdaderamente escasa, más aun si nos ceñimos al campo de la creación poética. En la amplia antología de Leopoldo Augusto de Cueto¹, que abarca más de dos mil páginas, sólo hay lugar para una mujer, doña María de Hore, autora de dulces odas y anacreónticas, antes de entrar en el convento, y, una vez que ha entrado en religión, de poesías místicas². La misma poetisa se incluye, sólo con dos composiciones, en la antología de John H. R. Polt.³ Sin presencia femenina hay otras recopilaciones poéticas más o menos recientes de carácter lírico, como la de Higinio Capote⁴ o la de Rogelio Reyes⁵. El crítico que dedica su atención exclusivamente a las mujeres escritoras, Manuel Serrano y Sanz, localiza muchas de ellas en el siglo ilustrado, entre las que se encuentra la monja que nos interesa en esta ocasión, a la que dedica dos páginas⁶, pero el carácter alfabético de su aportación nos

¹ *Poetas líricos del siglo XVIII*, ed. Leopoldo Augusto de Cueto, Atlas, Madrid, 1952, t. 1, 237 + 488 pp.; t. 2, 644 pp.; t. 3, 744 pp. Es la conocida colección de la *Biblioteca de Autores Españoles*. En el prólogo de esta recopilación sí se dan noticia de otras poetisas del siglo XVIII, como Sor Gregoria de Santa Teresa, Sor María del Cielo, la misma Sor Ana de San Jerónimo, que estudiamos, Isidra de Guzmán, María de Hore, Sor María Helguero o María Rosa Gálvez. De algunas de ellas tenía intención de incluir determinadas composiciones, pero la colección resultaba larga en exceso y desistió del intento, aunque menciona a diversas escritoras entre los poetas suprimidos, como SOR MARÍA DEL CIELO, MARÍA ROSA GÁLVEZ, “Sor Ana de San Jerónimo, hermana del poeta Conde de Torrepalma”, t. 3, p. 481, y Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa.

² *Ibid.*, t. 3, p. 555.

³ *Poesía del siglo XVIII*, ed. John H. R. Polt, Castalia, Madrid, 1975; María Gertrudis de Hore en pp. 155-159.

⁴ *Poetas líricos del siglo XVIII*, ed. Higinio Capote, Ebro, Zaragoza, 1971.

⁵ *Poesía española del siglo XVIII*, ed. Rogelio Reyes, Cátedra, Madrid, 1988. Obviamente tampoco figura ninguna mujer escritora en *Poesía erótica de la Ilustración. Antología*, ed. Rogelio Reyes, El Carro de la Nieve, Sevilla, 1989.

⁶ MANUEL SERRANO Y SANZ, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903; las referencias a Sor Ana de San Jerónimo en el t. 2, primera parte, pp. 302-304. Se trata de

impide en este momento un recuento minucioso de la lírica femenina que perseguimos. Como puede comprobarse el panorama es más bien pobre, puesto que tampoco en los estudios sobre el tema se suele prestar atención a la tendencia señalada⁷.

En aquella época, las únicas posibilidades que tiene la mujer honesta, aquella que según nuestro refranero debe tener la pierna quebrada y estar en casa, son el matrimonio o el convento. Una estudiosa de la situación femenina escribe al respecto: “No es un tópico afirmar que en la Edad Moderna el único horizonte que se le ofrece a las mujeres oscila entre el hogar y el convento. Ambos poseen un denominador común: la obediencia, una obediencia entendida como supeditación al hombre. Dentro de una cultura caracterizada por un antifeminismo latente, la mujer es considerada como un ser inferior. Para los menos radicales su inferioridad consiste en una debilidad mental impuesta por la misma naturaleza, pero susceptible de ser paliada. Para los más extremos unas peculiares connotaciones biológicas hacen de su inferioridad algo insalvable puesto que sería no sólo mental, sino también física y moral. Ante tal abismo a la mujer sólo le queda aceptar la protección del hombre. En el matrimonio de una forma directa, en el convento la protección se proyecta en múltiples opciones”⁸. Sin embargo, algunas

unas noticias biográficas y bibliográficas y dos composiciones, entre las que destaca el comienzo de la delicada pieza “El amor sencillo”.

⁷ Cf., entre otros, JOAQUÍN ARCE, *La poesía del Siglo Ilustrado*, Alhambra, Madrid, 1981, VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, *El siglo XVIII*, t. 1, coord. Guillermo Carnero, Espasa Calpe, Madrid, 1995. En el apartado específico dedicado a “La poesía del siglo XVIII”, I y II, con aportaciones de Guillermo Carnero, Philip Deacon, David T. Gies, John H. R. Polt y Russell P. Sebold, no encontramos especial tratamiento de la poesía femenina. Encontramos, sin embargo, ajustadas referencias a esta escritora franciscana en SAMUEL EIJÁN, *La poesía franciscana en España, Portugal y América (siglos XIII-XIX)*. *Ensayo histórico-antológico*, Tip. de El Eco Franciscano, Santiago, 1935, pp. 349-351, que debe figurar entre lo más acertado que se ha escrito sobre esta monja hasta ahora. También hay referencias a esta escritora y un fragmento de su égloga “El amor sencillo”, en MARÍA VICTORIA TRIVIÑO, *Escritoras clarisas españolas*, BAC, Madrid, 1992, pp. 310-313.

⁸ PALMA MARTÍNEZ-BURGOS, “Experiencia religiosa y sensibilidad femenina en la España Moderna”, en GEORGES DUBY y MICHELLE PERROT (dir.), *Historia de las mujeres*. T. 3: *Del Renacimiento a la Edad Moderna*, eds. Arlette Farge y Natalie Zemon Davis, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, p. 571; aunque la autora se refiere fundamentalmente al siglo XVII, creemos que las mismas apreciaciones son válidas para la centuria siguiente, puesto que las características vitales no han cambiado sustancialmente para la mujer española.

mujeres empiezan a reaccionar, de manera aislada, contra la tradicional tutela masculina (padre, hermanos, esposo) e intentan penetrar en otros círculos que le han estado vedados desde siempre, como el mundo de la cultura; ya parece no existir tan acentuada prevención contra la educación de la mujer (recordemos que Cervantes había transmitido una idea que parecía ser dominante entre algunos sectores de la sociedad, sobre todo entre los más bajos: los libros llevan a los hombres al brasero, al fuego de la Inquisición, y a las mujeres a la casa llana, a la prostitución⁹).

En este ambiente de tímido empuje femenino y de clara oposición masculina, la mujer ilustrada, la escritora, es un elemento discordante en el mundo organizado a la manera tradicional, y es precisamente en este intento por dejar oír la voz de la mujer donde puede situarse la recopilación poética de esta monja franciscana, no porque exprese alguna idea de carácter más o menos feminista, rasgo que está ausente en su obra, sino por su simple constatación y existencia.

El interés de la obra literaria de Sor Ana de San Jerónimo ofrece diversas facetas: la primera, por aportar un caso más de mujer poeta a la lírica española del siglo XVIII; la segunda, por tratarse de una monja franciscana, que nos ofrece singulares muestras de una creación poética de indudable calidad, junto con otras composiciones que constituyen un documento inestimable acerca de las celebraciones religiosas de la vida conventual granadina. De manera un tanto accesoria en esta ocasión, pero igualmente interesante para otros ámbitos del conocimiento, el libro de esta monja supone además una curiosidad para el desarrollo de la

⁹ Entre los aspirantes a alcalde de Daganzo está Humillos que, al ser preguntado por el bachiller que si sabe leer, responde: “No, por cierto,/ Ni tal se probará que en mi linaje/ Haya persona tan de poco asiento,/ Que se ponga a aprender esas quimeras/ Que llevan a los hombres al brasero,/ Y a las mujeres a la casa llana./ Leer no sé, mas sé otras cosas tales,/ Que llevan al leer ventajas muchas”, MIGUEL DE CERVANTES, *La elección de los alcaldes de Daganzo. Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1970, pp. 112-113. Lo que sabe Humillos es “de memoria / todas cuatro oraciones, y las rezo / cada semana cuatro y cinco veces”, *id.*, además de que es cristiano viejo. Por su parte, otro aspirante, Jarrete, está en los inicios de su instrucción escolar: “Yo, señor Pesuña,/ Sé leer, aunque poco; deletreo,/ Y ando en el be-a-ba bien ha tres meses,/ Y en cinco más daré con ello a un cabo”, p. 113; sus cualidades son arar, herrar, estar sano, ser cristiano viejo y tirar con arco. Como se sabe, ninguno de los aspirantes a alcalde es elegido, puesto que se deja la elección para otro día.

imprensa cordobesa¹⁰, porque son muy escasas las mujeres que acceden a este medio de difusión de su obra en nuestra capital, además el colector de los versos y encargado de la edición parece ser una personalidad relevante del siglo XVIII, el prieguense¹¹ don Antonio Caballero y Góngora (1723-1796), atribución que pone de relieve una nota manuscrita del texto que hemos manejado.

Con respecto a la primera cuestión, creemos que no vale la pena insistir más: la creación lírica femenina en la España del siglo XVIII es escasa, además de mal conocida, por lo que la reconsideración de la obra poética de Sor Ana amplía sin duda el endeble panorama lírico femenino en su vertiente hispánica. Mayor trascendencia ofrece, en esta ocasión, el estudio de su obra poética puesto que sus poemas nos dan una visión de la vida religiosa de su momento histórico e intrahistórico, de los pequeños sucesos y celebraciones que componen los ciclos litúrgicos. Estas obras poéticas son una ventana abierta al interior de un centro monástico granadino del Barroco tardío.

En cuanto al estudio intrínseco de la obra literaria de nuestra escritora, es preciso contextualizar su producción en las corrientes estéticas que configuran el Barroco tardío granadino. En este ámbito literario andaluz brillan algunos de los líricos más interesantes y cualificados del período, uno de los cuales es su hermano menor, el Conde de Torrepalma, don Alonso Verdugo y Castilla (1706-1767), autor de diversos poemas de inspiración barroca, como *El Deucalión*, que toma elementos mitológicos de las *Metamorfosis* de Ovidio y fue publicado póstumamente, en 1773.

Nacida en Madrid¹², en 1696, y fallecida en Granada, en 1771, doña Ana Verdugo y Castilla había entrado en religión en 1729 y tomado los hábitos en 1730, en el Convento del Ángel de Granada, donde siguió

¹⁰ Cf. JOSÉ MARÍA VALDENEBRO y CISNEROS, *La imprenta en Córdoba. Ensayo bibliográfico*, Sucesores de Rivadeneira, Madrid, 1900 [facsimil, Excma. Diputación, Córdoba, 2002], p. 325. Antes de esta obra de Sor Ana de San Jerónimo, sólo hemos visto en este repertorio bibliográfico otra edición de una mujer, muy breve en este caso (seis hojas sin foliar): *Romances compuestos por la Madre Beatriz de Aguilar, en agradecimiento de algunas mercedes señaladas que Dios la hizo*, Francisco de Cea, Córdoba, 1610, p. 49.

¹¹ Sobre este personaje cf. MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL, JOSÉ M. REY DÍAZ y ROBERTO M. TISNÉS J., *El Obispo Caballero, un prieguense en América*, Tipografía Católica, Priego de Córdoba, 1989, y MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL y ROBERTO M. TISNÉS J., *Correspondencia Reservada del Virrey Caballero y Góngora (1784-1786)*, Andalucía Gráfica, Priego de Córdoba, 1996, entre otros.

¹² Véase el Apéndice al final.

escribiendo numerosos poemas de carácter religioso, en continuación de una carrera al parecer iniciada previamente, fase de la que quedan algunos textos, como la hermosa égloga “El amor sencillo”. Sus versos, de correcta factura y tema variado, abarcan un amplio arco temporal (unos cincuenta años) y nos ofrecen noticias internas de la vida recoleta del convento así como ecos de diversos sucesos externos granadinos. Las fiestas religiosas son los motivos habituales de sus creaciones; sonetos, canciones, octavas, romances, endechas, décimas, quintillas, seguidillas y coplas conforman un extenso poemario, de más de cuatrocientas páginas, algunos de cuyos rasgos nos parecen similares a los que emplea la monja mejicana Sor Juana Inés de la Cruz u otras religiosas que escribieron por entonces.

Sus composiciones podrían agruparse en tres círculos concéntricos: las que tratan su mundo familiar inmediato (padres, hermano, hermanas), las que se ocupan del convento y sus celebraciones religiosas o sucesos domésticos, que son las más abundantemente representadas, y las que tienen como tema el mundo exterior al convento, lo que está poco caracterizado con respecto a las zonas anteriores. Entre los textos más relevantes y extensos del libro se encuentran una égloga, que es casi una representación teatral, titulada “Los pastores. Entretenimiento espiritual para Navidad”¹³, en la que dialogan Friso y Silvio; “A la profesión de una monja. Loa” (pp. 355 ss.), igualmente con acusados rasgos teatrales como corresponde a este género y una curiosa invocación inicial a la musa; otra loa, “A la toma de velo blanco de Sor Ana de Jesús en este Convento del Ángel” (pp. 371 ss.), y especialmente la égloga pastoril ya citada, “El amor sencillo” (pp. 1 ss.), que encabeza el libro y que está motivada por la muerte de su padre, don Pedro Verdugo Ursúa, Conde de Torrepalma, acaecida en 1720¹⁴, y dedicada a su hermano, don Alonso Verdugo

¹³ *OBRAS POÉTICAS / DE LA MADRE SOR ANA / DE / SAN GERÓNIMO, / RELIGIOSA PROFESA / DEL CONVENTO DEL ÁNGEL, / FRANCISCANAS DESCALZAS / DE / GRANADA. / RECOGIDAS ANTES, / y dadas a luz después de su / muerte, por un apasio- / nado suyo. / CON LICENCIA. / EN CÓRDOBA: En la Oficina de JUAN / RODRÍGUEZ, Calle de la Librería. / Año de MDCCLXXIII [1773], pp. 146 y ss., grafías actualizadas. Las restantes referencias a este libro se incluyen en el cuerpo del trabajo mediante la indicación de la página correspondiente.*

¹⁴ Cf. NICOLÁS MARÍN, *Poesía y poetas del setecientos*, p. 88. Había nacido en Sevilla, en 1657 (p. 28).

y Castilla, luego tercer Conde de Torrepalma¹⁵. Se trata de una extensa composición, de 1192 versos, si nuestro cómputo es correcto, que quizás fue compuesta antes de 1729¹⁶ y que aparece transida de melancólico sentimiento del paisaje granadino, muy influenciada por el espíritu garcilasiano, tan frecuente en los movimiento líricos del período¹⁷. He aquí las dos estancias iniciales:

Aquí, donde el abrazo de estos ríos,
 En dulces de cristal sonoros lazos,
 Me representan viva y tristemente
 Los que un tiempo formaron nuestros brazos,
 Aquéllos que en los tiernos años míos
 Ni los pudo romper el rayo ardiente,
 Ni el frío que se siente
 Venir de aquella Sierra
 Cuando oculta la tierra
 El amistoso peso de la nieve,
 Que el sol deshace y este campo bebe:
 Aquí, pues, lloraré el caso postrero
 Que a aborrecer me mueve
 Mi vida y cuanto más amé primero.

¹⁵ Estos datos están reflejados también en un poema preliminar de la autora, en la que se indica: “Habiendo muerto el Conde de Torrepalma, padre de la autora, hizo la Égloga siguiente, que dedicó a su hermano don Alonso Verdugo, Conde de Torrepalma, en este soneto: ¡A ti! ¿A quién, sino a ti, mis voces diera?/ ¿Quién como tú mis voces escuchara?/ ¿En qué otro mar mi llanto desbocara?/ ¿En qué otro pecho mi dolor cupiera?/ Cortada envío de la infiel tijera,/ robada entrego de la muerte avara/ vida, que luz eternamente clara/ vivir a impulso de la tuya espera./ Bebe tú, pues, mi llanto en mis borrones,/ y las cenizas de Fileno vean/ que a las tuyas mis lágrimas mezcladas,/ con nuevo impulso de ambos corazones,/ mejor lloradas por tu pluma sean,/ sean también segunda vez lloradas”.

¹⁶ “Repararás, escribe a su hermano, que la obra acaba intempestivamente: es verdad. Instó el tiempo de dar a Dios lo que es Dios” (preliminares), en lo que hay que entender que su vocación religiosa impide que se acabe este poema de carácter no religioso, aunque moral.

¹⁷ Para esta cuestión véase ANTONIO GALLEGO MORELL, *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega. Antología poética en su honor. El poeta en el teatro. Bibliografía garcilasiana*, Universidad, Granada, 1978. Para la influencia de otros autores áureos en los escritores granadinos, cf. GERMÁN TEJERIZO ROBLES, “El influjo de los clásicos castellanos en la poesía barroca granadina”, en *Amistad a lo largo. Estudios en memoria de Julio Fernández Sevilla y Nicolás Marín López*, Universidad, Granada, 1987, pp. 461-484.

Mas, ¡oh, inconstancia del estado humano!
 ¡Oh, ejemplo el más cruel de sus mudanzas!
 Que hoy a llanto y suspiros me conmueve
 Lo que ayer a cantar sus alabanzas.
 Esta sierra, estos ríos y este llano,
 Este refrigerante soplo leve,
 Fueron por tiempo breve
 Causa en mí de alegría
 Cuando este bien partía
 Con la que ver no me es ya permitido.
 Mas ello está trocado o mi sentido
 (pp. 1-2).

De la importancia de esta composición dan fe, no sólo la colocación inicial en el volumen recopilatorio, sino también un soneto previo dedicado a su hermano y especialmente un extenso prólogo de la misma autora en el que lleva a cabo un tratamiento un tanto demorado, explicativo y teórico del poema pastoril.

Aclara allí el sentido último de la composición, que no es otro que la alabanza del padre muerto al que no se le ha hecho justicia por lo que respecta al reconocimiento de sus buenas cualidades:

Ten presente, —escribe—, como lo creo yo, que el amor filial abre los míos [se refiere a los labios], que no es la primera vez que hace hablar a un mudo. Un padre digno de mucha memoria, que mirado con ceño de la que llamamos fortuna y trabajado de la que adoramos providencia, como suelen vivir los justos, que habiendo gastado la mayor y mejor parte de su vida y de sus bienes en servicio de un príncipe y de su patria, aunque tuvo siempre muy singular aceptación de uno y otro, vivió y murió tan sin premio que casi no dejó a sus hijos otro patrimonio que la gloria de ser hijos suyos, y sobre este sólido fondo la protección divina, prometida a la posteridad de los justos.

Añade luego que como mujer se siente con pocas fuerzas para llevar a cabo su propósito, tarea que está encomendada a un personaje más cualificado en su opinión, que es su hermano, todo ello expresado con un estilo pulcro y animado:

No hay en mí —añade— caudal para fabricar un dedo de tanto coloso [se refiere a la imposibilidad de cantar las hazañas del padre], ni presume el femenil aliento de mi pluma animar la vida de su fama,

ni mis hombros son capaces de libertarlo de las cenizas del sepulcro: tiene este Anquises su piadoso Eneas, y tal que recibirá y llevará con firmeza esta dulcísima mole; pero debo aplicar, como el polluelo de la cigüeña, mi espalda, aunque débil; debo conspirar a la extensión de su nombre con mi aliento, aunque flaco, porque le debo el aliento; y debo, como las menudas y estériles arenas, ligarme al precioso metal de su estatua, pues no menos que él pertenecen al dueño de la mina.

Todas estas muestras de piedad filial, de las que está llena la égloga, no se traducen luego en el canto de hazañas heroicas por parte del padre, sino más bien en sucesos caseros, poco inteligibles para los no versados en la biografía personal del Conde de Torrepalma, y en la alabanza de las virtudes personales.

Comenta también los recursos de los que se ha valido para escribir el poema: en lugar de expresar directamente y en su propio nombre el dolor por la desaparición del ser querido, ha recurrido a la figura de la madre, que será la encargada de cumplir esa función bajo el nombre poético de Belisa. Pero además, en la égloga se suele exigir la presencia de algún interlocutor o interlocutores que respondan o comenten acciones de otros personajes y que sirvan como complemento del diálogo lírico; por esto, Ana se introduce a sí misma disfrazada en hábito pastoril, bajo el nombre de Nise, que se encargará de cantar otro suceso doméstico luctuoso, la muerte de una hermana en la flor de la juventud, a la que denominará Amarilis; de esta manera lo explica:

te manifestaré que habiendo de ser alguno [es decir, teniendo necesidad de otro personaje], para dar variedad al asunto, introduce con el nombre de Amarilis, y en obsequio también de Fileno, una hija a quien extremadamente amó, juzgando que no sería digno de censura que yo llorase a una hermana, que vivió amada de todos y, muerta a los veinte y cuatro años de su edad, mereció las lágrimas de todo su pueblo.

Finalmente explica el sentido del título de la Égloga, “El amor sencillo”, como se ha indicado, que se refiere fundamentalmente al cariño filial y amistoso que se tiene con respecto a los familiares más cercanos. No sin cierta gracia, comenta que tiene conocimiento de otros tipos de amor, pero que prefiere el indicado:

No quiero que juzgues —escribe— que nací de las malvas, o que me comparo con Melquisedech, porque digo que no conozco otro amor que el de la amistad: muy íntimamente siento el natural; pero no extendiéndose en mi estimación más que a padres y hermanos, quise atribuirle la suma pureza del de la amistad, porque apoyando el que les tuve y tengo, principalmente en sus virtudes y en la correspondencia fidelísima, que puedo decir fue nuestro distintivo, creo que así lo explico y lo honro.

De manera breve comenta entonces que la composición está incompleta, porque sintió la llamada de la religión y el poema pertenece a un ámbito distinto: “Repararás que la obra acaba intempestivamente: es verdad. Instó el tiempo de dar a Dios lo que es Dios. Vale lector. Vale mundo”. Sin embargo, como puede verse en el texto poético, existe un desarrollo adecuado y demorado de la cuestión que se propone, y el recurso de dejar la obra inacabada parece más bien resultado de una intención estética que de la ruptura completa con el mundo del que se despidе.

En el cuerpo del poema se carece de las indicaciones objetivas de lugar y de tiempo, tal como se encuentra, por ejemplo, en la égloga primera de Garcilaso, expresadas como se sabe en fragmentos de tono más bien narrativo al comienzo y al final del texto, aunque aparecen referencias diversas a estos datos desperdigadas a lo largo del texto de la monja granadina. Sor Ana, que parece consciente de esta ausencia, incluye una nota inicial con la referencia a algunos de estos elementos, como el lugar en que transcurre la acción y los sitios en los que están enterrados el padre, denominado Fileno en la convención pastoril, y la hermana, llamada aquí Amarilis, noticias que resultan adecuadas para una mejor comprensión del poema. De esta manera incorpora unas breves “Advertencias para la égloga siguiente” en estos términos: “Tomó para ella el autor el sitio donde se juntan los ríos de Genil y Darro. Amarilis está enterrada en los Basilius, cerca de Genil, y Fileno en la Iglesia de San Pablo, orilla del Darro”.

La égloga se desarrolla a continuación con un ritmo lento y un tanto majestuoso en ocasiones, como corresponde a una lamentación funeral, en la que están presente sobre todo sucesos cotidianos y familiares, reales o inventados. Las intervenciones alternas de Nise y Belisa, amplias en algunos casos, especialmente al comienzo, y con un acusado tono dialógico en otros, van marcando las intercadencias del recuerdo, el amor y el dolor. De esta forma, Belisa rememora el casto amor que sintió por Fileno y su nombre grabado en la corteza de un olmo, pensamiento que

la hace sumirse más en el dolor que llega a provocarle incluso un pequeño desvanecimiento del que la despertará, echándole agua en el rostro, la pastora Nise. Ambas tienen la misma angustia, aunque parece que Belisa se encuentra un poco trastornada por el sufrimiento hasta el punto de dudar de su propia identidad; finalmente ambas se reconocen e identifican como piezas de una misma situación anímica. Comenta, de paso, que las penas son siempre propias, en tanto que el placer se encuentra siempre en los otros, en una ajustada y lírica expresión: “el dolor siempre es propio, el gusto ajeno” (p. 12).

Como se ha dicho antes, parte de los sucesos que evocan se refieren a hechos familiares y personales, como cuando Belisa le dice a Nise si ya no apacienta sus rebaños en las riberas del Duero, en lo que puede entenderse una alusión al origen castellano de la autora o a un viaje concreto a esa región, donde, según se indica luego, recibió una carta en la que se le daba cuenta de la muerte de Amarilis. Nise expresa su amor por el lugar en que se encuentran ahora y recuerda una historia mitológica: una noche ella y Amarilis volvían al anochecer a encerrar el ganado en el redil y hablaban de dos estrellas que fueron en su origen dos seres hermanos, uno de ellos mortal y otro inmortal, a los que Júpiter concede un don especial, el tener una vida alterna con el hermano, algo así le gustaría que le pasase a Nise con respecto a su hermana Amarilis.

Parte de la égloga se dedica a cantar las glorias pasadas de España, la evocación de los diversos pueblos y ciudades heroicas, como Numancia, lo que no es más que un prelude para hablar de las virtudes militares y civiles del padre muerto; se incluye a veces un eco virgiliano en los versos de Sor Ana, como ocurre en estas palabras de Belisa:

Otra vez anudaste el fatal hilo
de mis miserias; ¿dónde un perseguido
de su memoria podrá hallar asilo?

Mas en ella pesares ha movido
tu voz, que arenas bate, ondas altera,
piedra tirada en charco detenido.

Fileno, con más causa en nuestra era
pudo decir, que ya dijeron otros
(si quejarse aquel ánimo pudiera):

—Como vosotros, no para vosotros,
bueyes, rompéis la tierra con las rejas;
así nosotros, no para nosotros;
como vosotras vuestra miel, abejas,
y no para vosotras fabricasteis

y guardasteis las flacas casillejas;
 así nosotros, a quien imitasteis,
 y no para nosotros trabajamos,
 ya que no en ciencia,
 en suerte os igualasteis
 (pp. 27-28).

Hay, con todo, un sentimiento funeral generalizado: todo llora la muerte de Fileno, a quien se le deben lágrimas y reconocimiento, al mismo tiempo que habla de su infancia y de su juventud, del conocimiento que tenía de las hierbas, de su interés en los astros, de lo buen jinete que era, de tal manera que las musas, aquí llamadas Piérides, como en Garcilaso, deben llevar su fama por toda la tierra. Algunos proyectos del personaje quedaron inacabados a causa de una enfermedad. De nuevo la emoción embarga a Belisa, que pide a su interlocutora que le deja abrazar un árbol que le trae gratos recuerdos, mientras que va haciendo una descripción del locus amoenus pastoril, poblado de álamos, encinas, selvas y flores. Se manifiesta aquí una marcada preferencia por el mundo ingenuo de los pastores, frente al de los ricos y afanados en sus cuidados, aunque la muerte interviene también en el mundo idílico, como se manifiesta en el conocido motivo “Et in Arcadia ego”¹⁸.

El intercambio de comentarios y reflexiones es muy variado y a veces sustancioso, como cuando Belisa afirma que la felicidad vive solamente en su mente o al tratar de la fuerza ciega de los hados, a la que nadie parece librarse. La determinación de los lugares en que están enterrados los ausentes, que motivan las quejas fúnebres de estas pastoras, tienen también su espacio en el poema, indicándose al respecto que el sepulcro de Fileno está cerca del Darro.

Entre los hermosos fragmentos que llenan el texto poético se encuentra el siguiente, en el que se expresa el dolor de todas las personas y elementos del medio pastoril por la desaparición del ser querido:

Por todos estos campos discurrían
 tristes y sin alivio las pastoras,
 de sus rústicas fiestas olvidadas,
 tendiendo al cielo las piadosas manos;

¹⁸ Se trata de un tema frecuente en este tipo de composiciones idealistas, como sucede con la “Égloga de las hamadriades”, de Luis Barahona de Soto, cf. LUIS BARAHONA DE SOTO, *Tres églogas*, ed. A. Cruz Casado, Cátedra Barahona de Soto-Excmo. Ayuntamiento, Lucena, 1997.

amarillos y solos los pastores,
en fúnebres endechas divertidos
y sólo de tristeza alimentados;
los ganados perdidos
y los lobos en ellos entregados.
El silencio que todo lo ocupaba,
la tristeza que todo lo oprimía,
ni aun distinguir dejaba
ya las horas del día
de las nocturnas horas,
sino en la misma luz, que aborrecía
la luz de tantas lástimas testigo.
Aquí mira la madre despojada
de su natural pompa
y de aquella modesta lozanía,
como un ave de todos admirada
que del plomo enemigo
herida cae y a esparcir empieza
en la preciosa suma
de la rizada pluma
cuantas gracias juntó naturaleza,
muda ya su armonía,
digno sujeto de canora trompa;
allá descubre en el desierto nido
expuesta la inocencia
sin la experimental, prudente ciencia,
en las crueles manos de fortuna,
con la voz tan temprano lastimada,
que aun dudan si es arrullo o si es gemido;
voz que el daño publica y no remedia,
y aun no depuestos los pueriles grillos,
sin el abrigo de la madre amada,
temblando los implumes pajarillos
(pp. 41-42).

En la parte final tiene lugar una especie de resignación poética ante el dolor que no tiene consuelo, en una serie de intercambios de frases vacilantes y preguntas sin respuesta. Por último, Belisa le pide a Nise que dejen el sitio en que ha transcurrido su conversación y lamento, que la noche ha llegado sin sentir, en lo que hay que entender otro eco garcilasiano, que todo convida al sueño, al mismo tiempo que la invita a aproximarse al sepulcro de Fileno, cerca del cual tiene ella su choza.

Llaman a las ovejas y comentan sucesos nimios sobre la leche de estos animales y su bondad; se oye ladrar a un perro y suena una flauta pastoril, estamos en el anticlimax lírico de la égloga; quizás ese músico sea una persona feliz, pero Belisa concluye que la desgracia puede afectar a todo el mundo: “No le tengas por eso envidia alguna; para ser, siempre hay tiempo, desgraciados” (p. 45).

Como puede apreciarse, y en contra de lo que manifiesta la autora, la égloga tiene todo el aspecto de una obra acabada, con sentido en sí misma, sin que queden cabos sueltos; acaba con el día el lamento de las pastoras, tal como ocurre en la poesía garcilasiana, y sólo se produce el anuncio de un nuevo personaje que toca la flauta, pero su intervención, en caso de que llegara a producirse, ya nada tiene que añadir a lo expuesto. La égloga nos resulta, en consecuencia, una muestra de interés apreciable en el contexto general de las poesías religiosas de Sor Ana de San Jerónimo.

De tal manera que podemos concluir que, con el estudio de esta monja franciscana (solamente iniciado aquí) y su inclusión en el panorama literario de la época, creemos que se acrecienta de manera notable la presencia de la poesía femenina en el siglo XVIII español, frecuentemente ignorada¹⁹, al mismo tiempo que se nos ofrece un amplio muestrario de composiciones, por medio de las cuales podemos entrever las fiestas internas de un convento granadino en la transición del Barroco al Neoclasicismo, así como una fina sensibilidad poética que nos parece conveniente resaltar y divulgar.

JUANA TOLEDANO MOLINA

IES Marqués de Comares. Lucena

¹⁹ En algún estudio reciente empieza a prestársele atención en el panorama de la literatura femenina dieciochesca; cf. EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2002, que dedica a Sor Ana de San Jerónimo las pp. 176-180 y 229-231.

APÉNDICE

He aquí la introducción al volumen, de autor desconocido, quizás debido al colector de los poemas, en la que se indican diversos datos sobre la escritora:

“Noticia de la autora.

La Madre Sor Ana de Son Jerónimo fue hija de los señores don Pedro Verdugo y doña Isabel de Castilla, Condes de Torrepalma, vecinos de Granada, donde estaba establecida esta casa, y hermana del excelentísimo señor Conde de este título y Señor de Gor, que murió de Embajador de España en la Corte de Turín.

Nació esta señora en Madrid el año de 1696, y el cuidado de su educación, como el de los demás hermanos, no lo fiaron sus padres a otros que a sí mismos; bebió de ellos una piedad solidísima, y del Padre, que era muy versado en lenguas y en erudición sagrada y profana, una instrucción no común en los que por estado profesan las ciencias. De aquí es que, mientras estuvo en el siglo, aun desde sus primeros años resplandecieron en esta señora la modestia, el amor a todas las verdades de la religión, el esmero en la práctica de todas las virtudes y un espíritu tan sublime que jamás des-/cendió a las bagatelas que ordinariamente ocupan a las personas de su sexo.

Tan desde sus tiernos años hizo el soplo de las Musas subir a llama la luz de su razón que, teniendo sólo tres, dijo cuasi de repente la redondilla que se va a referir, en que empezó a presagiar su sublime ingenio y no menos su natural pudor. Estaba aún en la cama una mañana, por cuya pieza venía a pasar un médico, para visitar una criada de sus padres; ella se tapó la cara y el médico, creyéndola dormida, lo dijo así al paso; cuando volvió de su breve visita, le dijo la niña:

Yo no quiero que penséis
que me tapo de vos hoy,
sino que penséis que estoy
durmiendo y no me miréis.

Copla tan ajustada a mensura y consonantes en una niña, que apenas empezaba a hablar, admiró a todos, para conservarla en la memoria.

Sus ocupaciones antes de religiosa eran los ejercicios de piedad, los cuidados domésticos, que dividía con su madre, y los / ocios que le quedaban de éstos y de aquellas concurrencias precisas que prescribe la política a las señoras de su esfera, los gastaba en el que llamaban su Tocado, que era la librería selectísima de su padre, donde éste cultivó aquel talento extraordinario que admiramos en sus obras. Su lección de poetas latinos, griegos, castellanos e italianos fue vastísima, pero la más frecuente fue de los escritores sagrados, singularmente San Jerónimo, de quien decía con gracia que *a pedradas la había metido en el claustro del Ángel*, a donde se vino, dejándose intempestivamente a su madre en la Iglesia

de los Clérigos Menores. Fue su entrada el año de veinte y nueve y profesó el de treinta.

Desde que tomó el hábito renunció a toda otra lección que la espiritual, ni ha tomado la pluma sino es por obediencia y para asuntos sagrados. ¿Qué progresos no habrá hecho la virtud en la que en el siglo podía ser modelo de religiosas? Cuando la muerte, que ojalá tarde mucho, quiebre este vaso de alabastro [En consecuencia el texto se escribe antes de la muerte de la monja, en 1771], se verá entonces y se esparcirá el olor del preciosísimo bálsamo de virtudes que ha encerrado, entretanto / podremos decir que sobre ser la más observante de su instituto, sin que sus enfermedades en estos últimos años la preserven de ser la primera, no sólo en las distribuciones espirituales, sino en los oficios más humildes de la comunidad, su candor, propio de aquella grande alma, y su trato exterior es tan familiar y tan común que el que ignore el tesoro de luz que hay en ella escondido, la tendrá por otra cualquiera que no merezca singular concepto, y que es menester que el eslabón de la obediencia o de la ocasión precisa saque las centellas de aquel pedernal, en que la endurece su modestia y el bajísimo concepto que tiene de sí misma.

No hay que inquirir de ella su mérito, sino de sus escritos, que mira con tal desprecio que hubieran todos perecido si la plausible codicia de los aficionados no los recogiera como preciosidades de la mayor estimación. El más famoso de éstos es una égloga de bastante volumen en que llorando la muerte de su padre immortalizó sus virtudes cristianas y políticas y su erudición acendradísima. Lo más que ha escrito en la religión, impelida de la obediencia, / son unas Odes [*sic*] o Cánticos al Nacimiento del Niño Dios, donde no fuera mucho decir que el espíritu divino es el que le enciende el numen, pues hay pasajes que no parece que los pueda haber dictado musa mortal, sino aquel entusiasmo que animaba a los profetas. La lección de ellos testificará la quien sepa penetrar su fondo, porque no es para todos, que no es hipérbole lo que decimos. Mientras logramos que viva, siendo el consuelo de sus hermanas y apasionados, baste lo dicho” (preliminares del volumen, sin indicación de página).

SIGÜENZA Y GÓNGORA, EL CONVENTO, LA POBREZA Y EL PODER

El *Paraíso Occidental*¹ de Sigüenza y Góngora que apareció en la ciudad de México en 1684, fue escrito a petición de las religiosas del Convento de Jesús María al cumplir éste cien años de su fundación. Además de detallar la construcción del convento reúne un gran número de “vidas” de monjas que vivieron ahí en clausura.

Estas narraciones siguen el modelo hagiográfico tradicional que contiene los elementos modelísticos de la vida de un hombre o mujer ejemplar con tópicos invariables que permiten construir un modelo de santidad a seguir. En este modelo se mezclan los datos reales o biográficos con las experiencias de la vida religiosa por lo que la historia y la literatura se entrecruzan en las diferentes voces y testimonios de las que el autor hace uso para narrar las “vidas”.

Dice Michel de Certau que “la hagiografía es un género literario [que] favorece a los actores de lo sagrado (los santos) y tiene por fin la edificación (una «ejemplaridad») ... La vida de un santo se inscribe dentro de la vida de un grupo, Iglesia o comunidad”², que en el caso particular de este trabajo es el Convento de Jesús María.

Debido a lo anterior, las vidas de las monjas aquí narradas siguen un esquema muy parecido. En primer lugar se relata la genealogía de la monja seguida de las eventuales vicisitudes ocurridas a su madre durante el embarazo. Después de esto viene su nacimiento e infancia, una vocación religiosa temprana y su ingreso en el convento. Da enseguida cuenta de su Profesión de Fe y se ocupa luego de su vida cotidiana, oficios desempeñados y rutinas diversas. Parte muy importante en esta etapa son, además, las penitencias, disciplinas, ayunos y oración, y la descripción de las visiones que tuvieron y las tentaciones a la que se vieron expuestas. También narra las relaciones de carácter variado con otras monjas, preladas y confesores así como las enfermedades diversas padecidas a lo largo de su vida. Finalmente, recoge todos los detalles de

¹ CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Paraíso Occidental*, Conaculta, México, 1995. (Las referencias posteriores a esta obra pertenecen a esta edición).

² MICHEL DE CERTAU, *La escritura de la historia*, UIA, México, 1999, p. 257.

su muerte y, tras de ella, los prodigios y milagros concedidos por su intercesión³.

Es, pues, casi un modelo a armar con piezas intercambiables donde sólo el nombre, las fechas y algunas circunstancias especiales las diferencian.

Por lo anterior, es de llamar la atención que en la narración de la vida de Marina de la Cruz —a quien el autor escoge para inaugurar estos relatos ejemplares— en el capítulo titulado “Nacimiento y buenos principios de Marina hasta tomar estado”, el primer, larguísimo párrafo, lo dedique Sigüenza y Góngora a reflexionar sobre la pobreza.

Todavía no sabemos ni dónde ni cuándo nació, no nos hemos enterado que su nombre era Marina Navas ni conocemos quienes eran sus padres y sus hermanos y ya nos está informando de la primera condición que la define: es pobre, nació pobre, de padres pobres “aunque españoles y muy limpios por todos sus abolengos, no sólo humildes en el linaje... sino pobrísimos de los bienes temporales” (p. 122).

La pobreza de Marina le sirve de pretexto al autor para reflexionar sobre las desigualdades sociales que sólo se explican por los designios inescrutables de Dios quien decide que uno nazca “entre holandas en la majestad de un palacio [y otro] en una desaliñada choza entre sayales toscos”. Se apresura, sin embargo a explicar cómo estas desigualdades son sólo aparentes, un “don gratuito que la providencia divina distribuye a los hombres según el beneplácito de su gusto” (p. 121).

Como veremos enseguida, en este texto se pueden encontrar la forma en que esta distribución divina da como resultado varios tipos de pobreza.

En primer lugar está lo que podemos llamar la “pobreza real”. Ésta es la que hace su aparición de manera notoria en la primera de las vidas relatadas.

Cuando Sigüenza y Góngora nos habla de la pobreza de Marina de Navas, se está refiriendo a la pobreza económica. Marina nació en una familia pobre, y se casó también con un pobre. Por esta razón su esposo decide salir de España para tratar de encontrar en el nuevo continente una mejor vida, y lo consigue. Sin embargo, esto no significa que la riqueza abundara para todos en este lugar.

El autor, el historiador, el hombre de su tiempo, veía con claridad la situación en la Nueva España y en la ciudad de México de su época. La pobreza de los indígenas, negros, mulatos y mestizos, pero de los

³ Cf. MARGARITA PEÑA, “Prólogo”, a *Paraíso Occidental*, p. 14.

primeros en especial, era más que evidente. Tiempo después, en su *Alboroto y motín de los Indios de México* el mismo Sigüenza dejaría constancia de un levantamiento popular propiciado por las terribles condiciones de “pobreza real” en que vivía una gran parte de la población.

Aparece enseguida, después del anterior, otro tipo de pobreza: la percepción que el autor tiene de sí mismo como pobre. Esta es la que podemos llamar “pobreza relativa”.

En el “Prólogo al lector”, Sigüenza se queja de tener muchos escritos que no pueden ser publicados “(pues jamás tendré con qué poder imprimirlos por mi gran pobreza)” (p. 48).

Ciertamente en esos tiempos era muy caro imprimir un libro y se necesitaba, si no se tenía dinero, de influencias para conseguirlo. Sigüenza no tenía ninguno de los dos, pues a pesar de que “el 17 de octubre de 1660 a los quince años, Sigüenza y Góngora ingresó a la Compañía de Jesús... No pudo preservar en la Compañía por razones disciplinarias, por lo que fue formalmente despedido de la orden el 15 de agosto de 1668”⁴.

Fue expulsado, en las muy descriptivas palabras de un maestro mío, “por azotehuelero”, es decir por tratar de escaparse por las azoteas. Irving A. Leonard llama a este incidente, con más caridad cristiana, “una indiscreción juvenil”⁵.

El resultado de lo anterior fue que a pesar de sus múltiples esfuerzos nunca fue aceptado su reingreso en la poderosa e influyente Compañía.

Leonard comenta al respecto que “amargos remordimientos dieron permanentemente a su personalidad cierta melancolía e irascibilidad” (p. 24).

En realidad, su melancolía e irascibilidad debió ser provocada, además de por sus remordimientos, por verse excluido de la posibilidad de pertenecer a la elite criolla, la que después de los españoles peninsulares detentaban el poder y la riqueza. Estrictamente hablando, entonces, Sigüenza era pobre sólo por comparación, pues fue catedrático en la Real y Pontificia Universidad de México y después

⁴ MANUEL RAMOS MEDINA, “Prólogo”, *Parayso Occidental. Plantado y cultivado por la liberal benéfica manos de los muy catholicos y poderosos Reyes de España Nuestros Señores en su magnifico Real Convento de Jesús María de México*, facs. de la 1ª ed. (México, 1684), UNAM-CONDUMEX, México, 1995, p. ix.

⁵ IRVING A. LEONARD, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII*, F.C.E., México, 1984, p. 23.

en tiempos de Aguiar y Seijas obtuvo una prebenda mejor remunerada y con alojamiento incluido en el Hospital del Amor de Dios, donde permaneció como capellán, hasta su muerte. Fue también limosnero de este arzobispo. (Además fue) coleccionista de códices, mapas y antigüedades diversas, [y tenía una] valiosa biblioteca [de instrumentos científicos]⁶.

Podemos ver aquí, entonces, esta otra cara de la pobreza de la que se sentían partícipes un buen número de criollos como él. La pobreza de la exclusión de los círculos del poder y del dinero.

Una tercera categoría que aparece en esta obra de Sigüenza, es la pobreza como virtud, como uno de los cuatro votos, junto con el de la obediencia, castidad y clausura, que hacían las religiosas al profesar.

Aquí, sin embargo, es necesario hacer al menos tres diferenciaciones en el estilo de vida de las Religiosas del Convento de Jesús María.

En el cap. 22 (pp. 154-157) encontramos, en las propias palabras de Sigüenza, el primer tipo de pobreza: la “pobreza suma”. Marina de la Cruz

se desnudó de todo, que pudo ser ejemplo aun de los más austeros. Apretábase los cilicios de pechos y espaldas con un corpiño de anejo, sin usar camisa, y cubría lo restante del cuerpo con un faldellín muy estrecho de puño burdo, y encima el hábito. En todo el tiempo de su religión ni gastó medias ni calzó zapatos, durándole los chapines, faldellín, corpiño, hábito, velo de burato y una única toca de lienzo, desde el día que comenzó su noviciado hasta el de su muerte. El tablón sobre el que dormía era prestado, como también una frazada con que en tiempo de grandes fríos solía cubrirse. Las botijas en las que llevaba el agua, las macetas en que tenía las flores, los libros en que leía, todo era ajeno; nada poseía de la tierra (p. 198).

Por otra parte, y en el extremo opuesto, había muchas religiosas que practicaban una “falsa pobreza” pues a pesar de que al hacer este voto se habían comprometido a sacrificar sus haberes y riquezas no lo hacían así ya que “el dinero, imprescindible en la sociedad colonial, hacía que ni aun en los conventos de regla más rígida, se respetara al pie de la letra el voto de pobreza”⁷.

⁶ *Ibid.*, p. xii.

⁷ MAGO GLANTZ, *Sor Juana Inés de la Cruz. ¿Hagiografía o autobiografía?*, Grijalbo-UNAM, México, 1995, p. 65.

Dentro del claustro, entonces, se seguían respetando las jerarquías sociales que tenían las monjas en el mundo exterior. Las religiosas de familias ricas podían recibir dinero o propiedades. María de San Nicolás, otra de las monjas cuya vida se narra en esta obra, usaba el dinero para obras de caridad, “por la abundancia con que le asistían sus padres y parientes, que eran muy ricos y de quienes recabó pusiesen renta para este efecto” (p. 270). Pero no todas las religiosas de familias ricas actuaban así. Muchas usaban joyas, ropa elegante bajo sus hábitos, comían lo que quisieran en vajillas muy finas y poseían celdas que en ocasiones eran de varios cuartos. Además, tenían sirvientas y esclavas. En fin, llevaban una vida muy ajena a la pobreza.

Constantes eran los exhortos de confesores en contra de estos malos ejemplos y eran también constantes las prohibiciones entre las que se encontraban, por ejemplo, las de fumar tabaco y tener mascotas. No se privaban de nada y contra ellas, especialmente, se dirigía la santa indignación de las religiosas cuyas vidas se relatan en esta obra, como en el caso de Marina de la Cruz quien con su pobreza

era una muda y continuada reprensión a la que, quizás para tener dijes y juguetes con que adornarse, solicitaban las diversiones y correspondencias de seculares... ¿Cómo parecerá a los ojos de Dios una esposa suya arrebolado el rostro, oprimidas las muñecas con pulseras, embarazados los dedos con las sortijas y toda ella tan ocupada de pies a cabeza de indecentes trastes que no parece sino tienda de buhonería o parador de platero? (p. 199).

Ahora bien, Sor Marina no era en absoluto una “muda reprensión”, pues constantemente llamaba la atención a sus hermanas que se dejaban llevar por este camino, situación que la hacía enormemente impopular pues como además poseía el don de “conocer aun las más ocultas acciones y pensamientos” (p. 212) esto le permitía “que no ignorase cosa alguna de cuanto hablaban las monjas aun en los más ocultos retiros” (p. 200).

Por supuesto lo anterior atraía hacia ella constantes injurias, calumnias y todos tipo de vejaciones de parte de estas “falsas pobres”, quienes comenzaron “a escabrosearse concibiéndole odio mortal a la que no procuraba otra cosa de ellas sino su bien” (p. 152).

Por otra parte, en el convento también se practicaba la “pobreza como una opción de vida sencilla” que no llegaba a los excesos de las “falsas pobres” ni a los extremos de la “pobreza suma”.

Finalmente, existe en este texto un tipo de pobreza que ocupa un lugar preponderante en las “vidas” de las monjas: “la pobreza de espíritu”. Me parece interesante analizarla por las diversas interpretaciones que se le ha dado.

En la composición de la Biblia hubo tres idiomas: el hebreo, el arameo y el griego. El hebreo es la lengua de la mayor parte del Antiguo Testamento. El arameo sólo se halla en algunos capítulos (cf. Esdras, Daniel, Jeremías y Génesis), pero, sin duda alguna ha sido la lengua original de varios escritos que sólo se han conservado en griego... lengua en la que se escribió todo el Nuevo Testamento⁸.

Tanto en el Antiguo, como en el Nuevo Testamento, aparecen con mucha frecuencia la palabra pobre y también la palabra espíritu, pero en hebreo la palabra *ruah* significa el espíritu como una fuerza vital y no como una abstracción separada del cuerpo físico.

La combinación de estas dos palabras las dice Jesús, quien hablaba arameo, en el Sermón de la Montaña, y son recogidas y escritas en griego por Mateo: “Bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el Reino de los Cielos”⁹.

Ahora bien, en hebreo existe una relación entre pobreza y “humildad”. En los textos de Qumrán se encuentra la expresión “espíritu de pobre” (*anwey ruah*) equivalente hebráico de la expresión griega de Mateo *ptojos to pneumati*¹⁰.

Por otra parte, Dupont dice que en los salmos “los *anawim* son los “justos”, los “piadosos”, los “inocentes”, “los que buscan a Dios”, “los que aman su nombre”. Este mismo autor, más adelante dice que la traducción real de pobres de espíritu es la de “pobres con espíritu”¹¹.

La traducción de la Biblia a las lenguas vernáculas de los católicos que se hizo en la segunda mitad del siglo pasado, es directamente del hebreo, arameo y griego, pero Sigüenza y Góngora leía la *Vulgata* en latín, donde dice *pauperi in spiritu*.

⁸ BENJAMÍN FERREIRA, *¿Qué es la Biblia?*, Librería Parroquial de Clavería-Editorial Basilio Núñez, México, 1996, p. 63.

⁹ Mateo 5: 3, *Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1975, p. 1393.

¹⁰ JORGE DOMÍNGUEZ, *Macarismos y ética de la liberación*, Centro Antonio de Montesinos, México, 1992, p. 4.

¹¹ Cf. JAQUES DUPONT, *El mensaje de las bienaventuranzas*, Estrella, Madrid, 1981, pp. 12-14.

Como vemos, entonces, esta “pobreza de espíritu” puede tener al menos dos acepciones: como humildad y también como la pobreza con el espíritu vital de la *ruah* hebrea. La combinación de éstas dos características es lo que les da un poder especial a sus poseedoras, las monjas del Convento de Jesús María.

Veamos lo anterior en el texto mismo. En el cap. 22 “¿Qué es la humildad?” Sigüenza hace hincapié en que

no es humildad la pequeñez... del corazón humano... como ni tampoco lo será el encogimiento que en algunos reina y que le estorba se atrevan a empeños grandes... ni es... el carecer de gracia y habilidades... Niñería es todo esto, pusilanimidad, cobardía, bajeza, miedo cuando en nada de esto se emplea primariamente el verdadero humilde... La humildad –como la define San Agustín [es] una pobreza de espíritu voluntaria (p. 200).

Marina de la Cruz era tan humilde que tenía un “despreciable concepto de sí... persuadiéndose ella la más delincuente criatura que habitaba el mundo”, por lo que Sigüenza se pregunta “¿Qué sentiría en su alma verse necesitada por el mandato de Dios a syndicar y corregir a sus hermanas de sus defectos!” (p. 201).

Es aquí donde está el meollo del asunto. La pobreza de espíritu, la humildad, trae aparejada un espíritu que les da poder. Y es un poder *de facto*, pues no solamente se sentían en la obligación de reprender a sus hermanas, sino que, con la autorización y el mandato nada menos que de Dios, con quien se comunicaban en sus raptos místicos, ejercían en ocasiones control dentro y fuera del convento y se atrevían a llamar la atención hasta a virreyes y arzobispos, aunque reiteraran, como en el caso de Marina de la Cruz “la humildad profunda, con que se reconocía inferior a todas, [por lo que] padecía por ello en su espíritu extraordinarias congojas” (p. 150).

Por ejemplo, en una ocasión y “revelándole [Dios] el próximo riesgo en que se hallaba [una mujer] mandó decir... que sin dilación alguna, viniese a verla” (p. 207). Por supuesto la señora le respondió que no tenía por que ir a ver a una monja que ni siquiera conocía. Insistió con un segundo recado al cual tampoco hizo caso y entonces “envíole tercer recado de que luego al instante viniese, si no quería perder la vida del cuerpo y también del alma. Atemorizada con tan rigurosa... sentencia fue a verla... y la previno de un gran peligro” (p. 208).

El poder que detentaba esta monja era grande “siendo el conocimiento de lo distante y oculto atributo sólo de Dios... por lo que hasta a uno

de sus confesores, estimado de todos por sus letras y autoridad, le reveló cosas suyas muy ocultas dignas de enmienda” (p. 213).

Inés de la Cruz, por su parte, constantemente repite que en su convento era considerada la Abadesa, pues llevaba a cabo las funciones de ésta.

Incluso, en ocasiones, parece que esta religiosa hasta se jacta de su poder, cuando dice:

Tenía gran entereza en las cosas que me persuadía eran buenas de tal manera que no me moviera en contrario todo el mundo. Siendo definidora contradije el que una mujer entrase monja, porque vi no convenía, y, aunque me lo rogó mi padre, y otras personas no lo pudieron recabar, y con ser yo la menor persuadí a las otras y no se recibió (p. 246).

En otra ocasión relata que “cuando aquellos grandes temblores de tierra, díome el Señor a entender era por los toros que el arzobispo virrey corría en viernes... sentí una gran inspiración de escribirle, como lo hice, y dentro de un cuarto de hora le había enviado la carta por manos de nuestro vicario” (p. 244).

Aclara, sin embargo, que es “mi gran vileza y pobreza [la que] movió a las piadosas entrañas de Dios a lástima, dándome de pura gracia tantos bienes y dones como me dio” (p. 248). Es decir, el poder le viene de su pobreza de espíritu, de su humildad.

Llegó a ser tan grande su fama y prestigio que antes de morir “reverenciasen los virreyes marqueses de Cerralbo a nuestra M. Inés de la Cruz... En su última enfermedad se venía la marquesa a servirla de rodillas, con sus propias manos sacaba las bacinillas y ella le administraba la comida” (p. 254).

Otra religiosa, María de San Nicolás, en una ocasión le mandó decir al arzobispo D. Francisco del Manzo que no se regresara a España, como era su propósito, y “tanto era el concepto que tenía de sus palabra que, sin hacer examen de su fundamento, la obedeció” (p. 275). Su don de conocer el futuro se confirmó al saberse que la flota en que hubiera viajado el arzobispo se había perdido en el mar.

El doble discurso se refiere constantemente a la pobreza de espíritu, es decir a la humildad de estas mujeres que se dedicaban a “los más humildes empleos” (p. 147) y se llaman a sí mismas de “poco valor, mucha bajeza, grandes imperfecciones, indigna o villana y despreciable criatura” (p. 151), entre otras cosas. Pero, como vimos, lo anterior les permitía tener pobreza con espíritu, respaldada en los dones de profecía,

conocimiento de los pensamientos íntimos, visiones y trato directo con Dios, lo que les daba la oportunidad de ejercer el poder de una forma difícilmente imaginable en mujeres de su condición.

En este texto de Sigüenza y Góngora se pueden pues apreciar diferentes tipos de pobreza: la “real”, la “relativa”, la que se practicaba como una opción de vida, la “suma pobreza” y la “falsa pobreza”.

Sin embargo, la “pobreza de espíritu”, la humildad, fue el instrumento del que se sirvieron algunas de estas mujeres encerradas de por vida para ejercer una influencia, lograr un lugar en el mundo, prestigio en la sociedad, fama dentro y fuera del convento e, insisto, detentar un poder real ejercido gracias al atributo adicional que ésta les confería: la “pobreza *con* espíritu” que les permitió dirigirse sin miedo, y hasta con temeridad, desde a sus hermanas religiosas hasta, como vimos, a arzobispos y virreyes y, lo que es más importante, ser en muchas ocasiones escuchadas, obedecidas y temidas.

El *Paraíso Occidental* de Sigüenza y Góngora nos permite ver con claridad lo anterior, de manera que las “vidas”, modelos de santidad, también pueden leerse como modelos del poder ejercido desde el encierro, escondido en pobrísimas celdas y guardado en herméticos conventos.

GUADALUPE TORRES IBARRA

Universidad Nacional Autónoma de México

LA CORONA DE DOCE ESTRELLAS: DEVOCIÓN Y DESARROLLO

A fin de examinar la sinergia entre las representaciones litúrgicas, artísticas y literarias de las doce estrellas en el siglo XV, es imprescindible que empecemos por tomar conciencia de la representación arquetípica de la Virgen como la Mujer apocalíptica: “una mujer vestida del sol, quien tiene la luna debajo de los pies y en la cabeza una corona de doce estrellas” (*Apoc.* 12: 1). Desde finales del siglo XVI, como se sabe de las obras de Bartolomé Murillo entre otros, dicha imagen de María se asocia intrínsecamente a la doctrina de la Inmaculada Concepción¹. Sin embargo, según los historiadores del arte, se encuentra la primera representación de la figura de María rodeada de las estrellas, el sol y la luna a mediados del siglo XV². No obstante lo que se ha comentado menos es que la corona de estrellas se manifestara en los primeros tiempos como una devoción del rosario, aspecto que formará el objetivo principal del presente estudio³.

¹ Véanse por ejemplo Bartolomé Murillo (Sevilla 1617-1682), “La Inmaculada de Aranjuez” (Museo del Prado, cat. 974), “La Inmaculada de Sout” (Museo del Prado, cat. 2809), y también “La Inmaculada” (atrib. a Murillo), Museo de Arte, Cádiz.

² *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958, t. 2, p. 87. EMILE MÂLE, *L'Art religieux à la fin du moyen âge en France*, Paris, 1922, p. 214, citado por Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, p. 87. Véase también MAURICE VLOBERG, “The Iconography of the Immaculate Conception”, en EDWARD DENNIS O'CONNOR (ed.), *The Dogma of the Immaculate Conception: Its history and significance*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1958, p. 478. El grabado es reproducido por O'Connor, p. 478, fig. 10. SUZANNE L. STRATTON sostiene que las primeras imágenes de la Virgen rodeada de los símbolos del Apocalipsis representan a la Virgen de la Humildad (*The Immaculate Conception in Spanish art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 48). Es convincente su argumento de que surgió más tarde el desarrollo del simbolismo apocalíptico para representar la Concepción Inmaculada.

³ Es sorprendente que ni *The Catholic Encyclopaedia* ni el *Enciclopedia Cattolica* mencionen el *stellarium* aunque los dos mencionan la leyenda que atribuye el origen del rosario a S. Domingo; HERBERT THURSTON, “The Rosary”, *The Catholic Encyclopaedia*, 18 ts., Robert Appleton, New York, 1907-1922, t. 13, p. 184; PIO PASCHINI, “Rosario”, *Enciclopedia Cattolica*, Sansone, Rome, 1948-1953, t. 10, p. 1350. Ninguna de las dos enciclopedias incluyen el *stellarium* como entrada separada.

De hecho, el rosario se rezaba de varias maneras en el siglo XV, basándose en distintas simbologías numéricas⁴. La orden franciscana favorecía dos rosarios distintos, el primero era una corona de rosas, que consistía de siete misterios que se asociaban con los sesenta y tres años de la vida de la Virgen⁵. En realidad el segundo rosario no tenía nada que ver con las rosas, puesto que se basaba en la corona de doce estrellas, y consistía de doce meditaciones sobre los privilegios de la Virgen, devoción que se ha ido olvidando a través de los siglos⁶. El declive de esta devoción se debe más que nada a las rivalidades entre los dominicos y los franciscanos acerca de la Concepción Inmaculada, ya que resultó que el *stellarium* franciscano, asociado a la promoción de la nueva doctrina, fue condenado por el Santo Oficio⁷. Suzanne L. Stratton dedica parte de su estudio de la Inmaculada Concepción en el arte a los *stellaria* de los siglos XVI y XVII⁸. Mis investigaciones pretenden cubrir el hueco entre las primeras apariciones del *stellarium* y su representación más tardía investigada por Stratton. Difiere del trabajo de Stratton en otro aspecto importante, puesto que he examinado el tema tanto desde la liturgia, la literatura y el arte a finales del siglo XV.

⁴ STRATTON, *op. cit.*, p. 122. Para una introducción al rosario, un estudio seminal sigue siendo el de EITHNE WILKINS, quien estudia el rosario en un contexto global (*The rose garden game: The symbolic background to the European prayer beads*, Victor Gollancz, London, 1969). Wilkins no se refiere al *stellarium*. De hecho, ya en el siglo XII Bernardo de Clairvaux escribió un sermón meditativo que se centra en las doce estrellas de la corona de la Virgen. En el caso de Bernardo se habla de ocho misterios de la vida de la Virgen y de cuatro atributos suyos. Se trata de su *Dominica infra assumptionis*.

⁵ STRATTON, *op. cit.*, p. 124.

⁶ STRATTON estudia el *stellarium*, devoción franciscana “popular in the seventeenth century”, y discierne su presencia en el arte post-tridentino (p. 122).

⁷ La evidencia de que no se dejó de rezar popularmente el *stellarium* se encuentra en el estudio del desarrollo de la devoción a la Concepción en Cádiz estudiado por HIPÓLITO SANCHO DE SOPRANIS, “La devoción concepcionista en San Francisco de Cádiz”, *Archivo Ibero-Americano*, 14 (1954), 207-246. Sancho de Soprani se refiere a la procesión del rosario en la cual participaron quince personas. El rosario se dedicaba a Nuestra Señora de los Remedios. STRATTON, p. 136, considera que el número quince era significativo puesto que el rosario se componía de doce meditaciones y de tres paternosters, siendo por lo tanto un ejemplo del *stellarium*.

⁸ STRATTON indica que, aunque por el decreto de 1640, se declaró que el *Stellarium Immaculatae Conceptionis Beatae Virginis* fue prohibido y que no se podían fundar nuevas cofradías bajo sus auspicios, se seguía rezando el *stellarium* en privado hasta 1938 (p. 130).

Una de las coronas meditativas más antiguas de la Virgen se halla en un manuscrito del siglo xv de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 17674, ff. 1-34), donde se copió junto con otras oraciones y devociones a la Virgen⁹. Este texto, de origen franciscano, según Manuel de Castro, asocia a varias piedras preciosas, a cuerpos celestes y a las flores unas meditaciones sobre los atributos de la Virgen¹⁰. Cada elemento se vincula a una de las cualidades de la Virgen demostradas en su camino hacia el cielo. Pero, a primera vista, la *corona* del BN ms. 17674 no tiene nada que ver con los *stellaria*, ya que no indica explícitamente que se trata de una corona de estrellas. Según la rúbrica, se trata de la “corona beatissime virginis” (f. 1r), indicando que dicha corona es debidamente de oro, siendo el oro el metal más precioso (“ut aurum excessit omnia genera metallorum”, f. 2r). En este sentido se parece a la Virgen que es superior a todos los seres tanto del cielo como de la tierra. Aunque la corona descrita es de oro, “corona aurea” (f. 1r), decorada de doce joyas “duodecim lapidibus insignatam” (f. 1r), y no de doce estrellas, es significativo el simbolismo de doce. Además la estructura de la meditación se divide en veinticuatro partes (es decir doce por dos), que podría vincularse con las doce estrellas de la corona¹¹.

Para entender cómo se estructuran las meditaciones de esta corona tomaremos como ejemplo la primera. La meditación que versa sobre el topacio empieza por una descripción de sus propiedades, en la cual se explica que es una piedra más espléndida que ninguna. Los atributos del topacio corresponden a los de María que es más espléndida que los santos y los ángeles [“omnes angelos superas excellentia sanctitate”]. La

⁹ La misma *corona* se encuentra en el ms. 407 del Arsenal de Paris.

¹⁰ MANUEL DE CASTRO, *Manuscritos franciscanos de la Biblioteca nacional*, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.

¹¹ Para una discusión del simbolismo numérico en la época medieval, véase EMILE MÂLE, *L'Art religieux en France: L'Iconographie du moyen âge et ses sources d'inspiration*, Armand Colin, Paris, 1902, pp. 23-28. El simbolismo numérico era importante para el autor desconocido y lo sabemos porque incluye otros números en su *corona*. La corona se adorna de siete flores, entre las cuales se incluyen las típicas flores asociadas con María: la rosa, la azucena y el lirio de los valles y también otras menos comunes tales como el heliotropo y el azafrán. Entre las doce piedras preciosas se hallan el carbúnculo, la esmeralda y la perla. Los astros son cinco e incluyen el sol, la luna y varias estrellas, como la estrella marítima. Según MARISA ASTORLANDETE, el carbúnculo fue muy apreciado por la nobleza valenciana (*Valencia en los siglos XIV y XV: Indumentaria e imagen*, Ajuntament, València, 1999, p. 26).

comparación se sigue por una serie de ejemplos: “Quis studiosior in lectione... Quis subtilior in contemplacione...” (¿quién es más estudiosa en su lectura?... ¿quién es más sutil en su contemplación?) (f. 3r). Al final de cada meditación se halla una oración. Es cierto que el contenido y la estructura de esta corona nos hace pensar que se trata de un *stellarium*, pero al mismo tiempo nos hace dudar la falta de clara referencia a una corona de doce estrellas en el ms. 17674.

Varios escritores hispánicos emplean el tema de la corona en sus obras y por lo tanto examinaremos varios ejemplos para distinguir posibles *stellaria* literarias. De esta forma determinaremos si desde los mismos círculos franciscanos existe evidencia que sugiera que el *stellarium* se empleara en las obras literarias.

Examinaremos la *corona* que se encuentra en uno de los *cancioneros* (ms. Madrid BN 9247), es decir la ‘aureola’ o ‘corona monachorum’ (ff. 120v-121r) (ID 4630)¹². ¿Existe algún indicio de que este poema fuera un *stellarium* antiguo? En primer lugar, nos señala la misma rúbrica que este poema se consideraba una *corona* o meditación del rosario. En segundo lugar, es posible que la estructura del poema, que se construye en cinco estrofas de doce versos, nos indique una simbología numérica. Finalmente, el contenido del poema no es muy lejos del de la *corona* del ms. 17674. El poema comienza con la preparación de la Virgen para aceptar a ser Madre de Dios: “dio te fizo con mesura” (l. 5). Se centra en la preelección de María para su papel en la salvación. La segunda estrofa se centra en la figura del Antiguo Testamento de la vara que florece: “de gese verga florida” (l. 21), y narra el acontecimiento del nacimiento de María, anunciada por los profetas: “de profetas anunciada”. Esta estrofa incluye una letanía de las principales prefiguraciones bíblicas de María, las cuales señalan la importancia de la Virgen como lugar santo. María es el arca de la Antigua Alianza, “arca de noé obrada”, l. 19), es la vara de Jesé, es la escalera que reúne el cielo y la tierra: “...de jacob escalera” (l. 22). En la tercera estrofa se da una letanía de los atributos de la Virgen los cuales derivan de su maternidad divina. La última estrofa se dedica a la autoridad de María debida a su relación con Cristo y con la Santa Trinidad.

La evidencia que sugiere que esta corona cancioneril sea una antigua *stellarium* no es extensa. Primero, puesto que se copia en un manuscrito

¹² BRIAN DUTTON, con la ayuda de Jineen Krogstadt, *El cancionero del siglo xv, 1370-1520*, Diputación, Salamanca, 1990-1991, 7 ts. En el catálogo el manuscrito se conoce por las siglas MN-1.

de finales del siglo XIV, la fecha del poema es anterior a los primeros *stellaria* por casi un siglo. Segundo, la estructura de las estrofas que tienen doce versos podría deberse a una elección al azar por parte del poeta desconocido. Parece cierto que la rúbrica nos indica una “corona” en el sentido de una recopilación de varios textos religiosos entre los cuales se encuentra el poema dedicado a la Virgen¹³.

El segundo texto vernáculo que consideraremos reúne mucha evidencia a favor de su clasificación como *stellarium*, y es cierto que tiene unas credenciales franciscanas indisputables. Al escribir sobre la estructura de la poesía de Fray Ambrosio de Montesino, Marcel Bataillon comenta sobre la deuda del fraile a fray Íñigo de Mendoza, y construye de las obras de los dos poetas sus impresiones de “une poésie dévote... particulièrement franciscaine”¹⁴. Montesino honra a la Virgen con tres coplas que alaban su majestad y uno de estos poemas se llama: “a las doce estrellas de la corona de la reina del cielo hizo fray Ambrosio Montesino las doce coplas que se siguen” (ID 6028 08AM-19)¹⁵. Hemos encuadrado a la obra de Montesino en un marco plenamente franciscano, ahora miraremos el contenido de dichas coplas para averiguar si se pueden incorporar en el contexto de una devoción *stellaria*.

La estructura de las coplas, elemento esencial para determinar su deuda a la devoción del *stellarium*, consiste en doce estrofas, lo cual nos puede indicar que tenía conexión con la devoción a la corona de estrellas. El contenido del poema será otro factor primordial.

Además, la rúbrica señala el vínculo con la corona de estrellas y la estructura del poema con sus doce estrofas indica las conexiones estrechas con el concepto básico de basar las coplas en la corona de estrellas. Mientras con el Montesino no dedique cada estrofa a un acontecimiento específico de la vida de la Virgen, sus coplas no dejan de ofrecer una serie de reflexiones sobre la naturaleza de María, además de desarrollar varios aspectos de su relación con Dios que beneficiara a toda la humanidad. Además, cada estrofa ensalza un aspecto diferente de la vida y del carácter de la Virgen, puesto que la mayoría de las estrofas consisten de una letanía de títulos, los cuales se entrelazan para crear una

¹³ HERBERT THURSTON, art. cit., p. 187.

¹⁴ MARCEL BATAILLON, “Chanson pieuse et poésie de dévotion: Fray Ambrosio Montesino”, *BH*, 27 (1925), 228-38. JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS sostiene que no sigue toda la poesía de Montesino la forma de quintilla doble, *Cancionero de fray Ambrosio de Montesino*, Excma. Diputación Provincial, Cuenca, 1987, pp. 39-40.

¹⁵ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *op. cit.*, pp. 134-135.

cascada de alabanzas marianas. Estas alabanzas se pueden juntar en misterios puesto que tres de las estrofas se centran en la preexistencia de la Virgen. Tres de ellas tratan de María como defensora, y tres nos hablan de sus relaciones con la jerarquía celestial. Las tres últimas se enfocan en su papel como intercesora de la humanidad. Por lo tanto, se deben leer las coplas como reflejo de un deseo de promover la nueva devoción o por lo menos como una poesía inspirada por las primeras meditaciones sobre el *stellarium*. ¿Escribe Montesino una *corona* de doce estrellas? La evidencia es convincente.

Lo mismo se puede decir de la *corona* que se encuadra en la *Vita Christi*¹⁶(*VC*) de Isabel de Villena¹⁷. En mi estudio sobre la escritura femenina de Isabel de Villena, he demostrado cómo pretende destacar las devociones franciscanas en su *VC*, y la *corona* de doce estrellas nos puede ofrecer otro ejemplo de la técnica que suele emplear¹⁸. Isabel de Villena, clarisa, añade la corona de estrellas a los regalos ofrecidos a la Virgen al momento de concebir a Cristo y escribe: “De la excel.lent e singular corona de XII murons o esteles, ço es, les XII dignitats sues, e ab VII fermalls, ço es, los VII dons del Sanct Esperit, presentada a la mare de déu per lo príncep Miquel”¹⁹. Como el *stellarium* del ms. 17674, la corona que describe Villena es una corona real no astral, decorada de joyas y adornada de “doce murons” o de “doce estreles”. Villena, entonces, como el autor desconocido del ms. 17674, incorpora a la escena tanto el simbolismo del número doce como el del número siete: “vii dons”,

¹⁶ *Vita Christi*, ed. Albert-Guillem Hauf i Valls, Edicions 62 i La Caixa, Barcelona, 1995.

¹⁷ Mis investigaciones sobre aspectos de la devoción mariana en la obra de Isabel de Villena fueron subvencionadas por el Ministerio de Asuntos Exteriores (Becas-MAE): “Sor Isabel de Villena: A gendered perspective on the Immaculate Conception”, *Journal of Catalan Studies*, 6 (2003), <http://www.jocs/fitz.camb.ac.uk>; “Sor Isabel de Villena, Her *Vita Christi* and an example of gendered Immaculist writing in the Fifteenth Century”, *La Corónica*, 32 (2003), núm. 1, 89-103.

¹⁸ En el artículo “Sor Isabel de Villena, her *Vita Christi* and an Example of Gendered Writing in the Fifteenth Century”, sostengo que la tradición franciscana es primordial en la formación del propósito de Isabel de Villena al escribir su *VC*.

¹⁹ RAFAEL ALEMANY FERRER *et al.*, *Concordança de la Vita Christi de Sor Isabel de Villena*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Conselleria de Cultura, Alicante, 1996, t. 1, p. 214, ll. 7103-7108.

aunque predomina el doce simbólico, número que da la estructura a la escena de la *VC*²⁰.

Un elemento clave de la corona que describe Villena, es que la corona combina tanto las estrellas como las joyas de la típica corona real. La corona es de oro y tiene doce florones sobre cada uno de los cuales resplandece una estrella: “sobre cascú d’aquells resplandeix una stela de singular claredat significant les vostres excel·lències” (ll. 7122-7124). De hecho, las excelencias de María se dividen entre los privilegios que implican una actividad divina, los que la caracterizan como persona prefigurada: su nacimiento, la imposición de su nombre y su infancia y, finalmente, los últimos misterios que se centran en la relación de la Virgen con cada miembro de la Trinidad y con la humanidad “tesorera de gràcia” (p. 215, l. 7148). Aunque debemos tener claro que Isabel de Villena se sirve del marco establecido por Eiximenis para crear la escena de la corona, ¿podemos postular que conociera la devoción incipiente del *stellarium* y que la quería incluir en su obra?

Hemos distinguido unos posibles *stellarium* textuales, tanto latinos como vernáculos pero ¿existen casos paralelos en el arte religioso? El estudio de las miniaturas de los siglos XIV y XV nos indica que la representación más común de la Virgen coronada es de una Virgen reina del cielo, que lleva una corona real, o que recibe una corona de oro durante su coronación²¹. Los miniaturistas insisten en la realeza como objetivo principal de su representación.

En los libros de horas la coronación de la Virgen se destaca como el lugar principal donde se representa la corona de María y siempre se pinta con corona de oro. Ms. 1856, uno de los libros de horas más bellos de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona), contiene una miniatura que representa a la Virgen arrodillada delante del trono de Cristo. Al fondo

²⁰ ALBERT G. HAUF I VALLS, “La *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena y la tradición de las *Vitae Christi* medievales”, en *Studia in Honorem Prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1987, t. 3, pp. 113-114. En términos de las dignidades simbolizadas por cada estrella, Villena refleja las de la *Vita Christi* d’Eiximenis.

²¹ Como parte de la investigación que realizo sobre las liturgias de la Inmaculada, subvencionada por el Arts and Humanities Research Council of Great Britain, acabo de crear una base de datos que incluye descripciones de coronas de la Virgen basada en más de 80 libros de horas, y otros libros litúrgicos de la Península. Los siguientes manuscritos presentan imágenes de la Virgen coronada: ms. Res. 54, ms. Vit. 21.6, ms. Res. 194, ms. Vit. 24.5, ms. Vit. 24.10, ms. Res 24.7, ms. Res 23.10, ms. Res 24.5, ms. Vit. 24.2, (BN Madrid); ms. d.IV.13 (Escorial); ms. 1852, ms. 1856 (BC Barcelona).

de la miniatura desciende un ángel aportando una corona de oro cuyos florones son visibles. De la misma colección, ms. 1852 (Biblioteca de Catalunya) reluce una imagen de la coronación enfrente del primer folio del oficio de la Virgen que se dice en advento (f. 138r). En esta imagen la corona, sostenida por la figura de Cristo, es de oro y otra vez se ven los florones. No difiere el breviario de Isabel La Católica (British Library, ms. Add. 18851), que posee una miniatura de la coronación (f. 437r), en que la Virgen está arrodillada en el centro de la escena y es coronada por Cristo y el Padre mientras el Espíritu desciende en forma de paloma. La corona es de florones alargados, cada uno decorado de puntos torcidos. En unos manuscritos se puede encontrar a la Virgen coronada representada o con el Niño o con Santa Ana y el Niño. Ms. Vitr. 24.2 incluye una miniatura de María en que ella lleva al Cristo niño sentado sobre sus rodillas. La corona que lleva es de oro.

Debemos subrayar aquí que incluso las miniaturas que se consideran primitivas representaciones de la Inmaculada Concepción no suelen incorporar la corona de estrellas a finales del siglo xv, sino, como se ve en el grabado de madera que ilustra el *Bréviaire à l'usage de Rome*, reproducido por O'Connor, la corona que lleva María sigue siendo la corona de oro. Hasta ahora no tenemos pruebas halladas en las miniaturas hispánicas que nos indiquen que la corona de estrellas se favorecía en el siglo xv²².

No obstante, se destacan un número reducido de miniaturas de la Virgen coronada en las que se vislumbran las estrellas en posición periférica. Un manuscrito de la British Library (ms. Add 27698) incluye una imagen de la coronación en la que la corona que se pone en la cabeza de la Virgen, como en otras miniaturas que la representan, es de oro puro (f. 12r). Sin embargo podemos entrever otro toque distinto en dicha miniatura. En esta imagen, se parten las nubes y una luz dorada

²² Uno de los retablos hispánicos más antiguos de la Virgen adornada de las doce estrellas es de la Iglesia parroquial de Villahermosa del Río, cerca de Valencia, que se reseñó como elemento de la exposición *Madonas y vírgenes*, que se hizo en el Museu de Sant Pius V de Valencia, por DANIEL BENITO & NURIA BLAYA, "La Mare de Déu en el arte valenciano: Evolución estilística e iconografía", *Madonas y vírgenes s. XIV-XVI: Colección del Museo San Pío V*, Museu Sant Pius V-Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1995, p. 52 y fig. 3. La Virgen se pinta con una luna creciente a la altura de las rodillas. Como hemos visto, sí existen imágenes fechadas de mediados del siglo xv que incorporan los símbolos apocalípticos, muchas de las cuales representan a la Virgen de la Humildad, que se encuentra con referencias semejantes al Apocalipsis.

resplandece. Se entreven unas estrellas al borde de esta luminosidad dorada, a fin de que en esta representación de la Virgen coronada las estrellas se hagan presentes, aunque todavía no la coronan. En el ms. 1852 (Biblioteca de Catalunya) encontramos una imagen fascinante posible precursora de la corona de estrellas (f. 77v). La imagen, que ilustra el principio del oficio parvo de la Virgen, representa a una Virgen de la Humildad, ya que todo corresponde al simbolismo de aquella evocación de la Virgen: María se halla sentada en un trono con el Niño sentado sobre sus rodillas²³. A diferencia de otras miniaturas, la aureola de María es de largos rayos delicados y a sus pies se encuentra la luna creciente²⁴. Se destaca esta imagen de la Virgen de otras miniaturas de los libros de horas, y es posible que, al haber pintado tal luminosidad, el artista señale una fase de transición hacia la representación de la corona de estrellas.

Debemos volver a considerar la corona de oro en la *VC* de Villena que nos señala una tradición larga de representarla de tal forma. El estudio clásico de Emile Mâle sobre el arte religioso en Francia nos ayuda a descifrar la imagen doble que nos presenta tanto Isabel de Villena como también el franciscano del ms. 17674. Mâle mantiene que la tradición era un elemento fundamental que restringía el espíritu innovador de los artistas²⁵. Además existían importantes prefiguraciones del Antiguo Testamento que no podían descartarse fácilmente y que apuntan todas a la corona de oro²⁶. Por lo tanto, esta tradición de representar a María con corona real podría haber influenciado a los artistas que tenían que representar la nueva devoción *stellaria*. Si volvemos a centrarnos en cómo se describió la corona en la obra de Villena, vemos que se empezaba a combinar la corona de oro con la de estrellas para no tener que abandonar la tradicional corona real. Antes de que la corona real fuera remplazada por la de estrellas, ¿es posible que la misma combinación se produjera también en las representaciones artísticas produciendo una fusión entre las dos coronas?

²³ Los artistas post-tridentinos no siempre representan las doce estrellas sino a veces sugieren su presencia por medio de una aureola luminosa. Véase la "Inmaculada de Aranjuez" de Murillo (Museo del Prado, cat.2809).

²⁴ Véase *supra* y TRENS, *Iconografía de la Virgen*, pp. 446-456.

²⁵ EMILE MÂLE, *L'Art religieux du XIII^{ième} siècle en France: Etude sur l'iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Armand Colin, Paris, 1902, p. 15.

²⁶ EMILE MÂLE, *Religious art in France: The late Middle Ages. A study of Medieval iconography and its sources*, tr. Harry Bober, Princeton University Press, Princeton, 1986, p. 226.

Existe valiosa evidencia para indicar que acertamos. El apoyo más fuerte se basa en el grabado que sirve de frontispicio al *Stellarium coronæ benedictæ virginis* de Pelbart van Themeswar²⁷, una de las primeras coronas latinas donde la Virgen se corona de la corona real típica, con la que se le adornaba tradicionalmente pero, al mismo tiempo, se hallan detrás de ella las doce estrellas²⁸.

Para concluir, hemos establecido que se ha olvidado la devoción al *stellarium*, hasta que estemos sólo conscientes de la imagen artística de la corona de las doce estrellas que se emplea a partir del siglo XVI. Sin embargo, nuestras investigaciones han descubierto un interés en el *stellarium* en el siglo XV cuando empezó la devoción a estar en boga. Algunos de los escritores franciscanos empezaron a honrar la devoción en sus obras, o con meditaciones o con poesía o narrativa construida alrededor del simbolismo.

Además hemos distinguido la fusión de la corona de oro con la de estrellas, fusión que se hace muy patente en la VC de Isabel de Villena, obra que nos ayuda a interpretar el tipo la meditación coronaria del franciscano desconocido que escribe la corona del ms. 17674. Por eso podemos concluir que también debe interpretarse como parte de la tradición *stellaria*, puesto que combina la corona dorada, decorada de pedrería, con la de estrellas. En el caso de Villena, he indicado que su descripción de la corona combinada nos sitúa dentro de la tradición del rosario. Demuestra el mismo deseo de combinar la corona de oro con la de estrellas, visible en el grabado del *stellarium* de Pelbart von Themeswar. Por lo tanto, nuestro estudio de la liturgia, la literatura y el arte nos permite vislumbrar cómo se representaba la corona de estrellas en los primeros años después de su aparición.

LESLEY K. TWOMEY

Northumbria University, Newcastle

²⁷ Cf. PELBART VON THEMESWAR, *Pomerium sermonum de beata virgine vel stellarium coronæ beate virginis*, Johannes Cleyn, Lyon, 1502; *Stellarum coronæ benedictæ Marie virginis in laudem eius per singulis prædicationibus elegantissime coaptatum*, Jacobus Wolff of Pforzheim, Basel, 1495.

²⁸ STRATTON, *op. cit.*, p. 124.

ET IN LA MANCHA EGO:
EROS, MUERTE Y NARRACIÓN
EN LA HISTORIA DE LA PASTORA TORRALBA

Para Gastón Alexis Susmel

La aventura de los batanes no acaece en un territorio insignificante. Se trata del punto de unión de naturaleza y cultura puesto que si todo ocurre en una suerte de prado ameno “colmado de verde y menuda yerba”¹, la descripción del ambiente cuando la claridad del alba lo permite, indica con precisión que el más allá temido por los personajes, de donde provenía el rumor del agua faltante en el casi idílico enclave, se resignifica por la intersección de la industria humana.

Los “seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban” son descubiertos en medio de un solitario paisaje donde “unas casas mal hechas, que más parecían ruinas de edificios que casas” (I, 20, p. 148) recuerdan, a través de la dinámica alegórica de las ruinas, la vanidad de una gloria y el exilio de su creador dado que si algo llama la atención en la coda narrativa de la aventura es, precisamente, la ausencia de la figura humana.

En las ruinas, en lo que fue y ya no es, se dicen los límites de lo humano, este aquí y ahora tan necesario, y un, por momentos, temido e inexcrutable más allá. Hay una realidad otra que sólo es dicha por los indicios cuyos efectos inciden en el ánimo de los protagonistas cuya dimensión emotiva aquilata un juego evidente de toda la secuencia narrativa entre interioridad y exterioridad.

Y no es ocioso precisar que todo ocurre, en esa fatídica noche, bajo unos “castaños, que hacen la sombra muy oscura” (I, 20, p. 147) puesto que el fruto de estos árboles, como nos recuerda Covarrubias, “para comerse se han de quitarle el erizo y la cáscara y la camisilla”².

¹ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pról. Marcos A. Morínigo, eds. Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Editorial Abril, Buenos Aires, 1983, I, cap. 19, p. 40. El *Quijote* se citará siempre por esta edición indicando entre paréntesis, en el texto, la parte con número romano, el capítulo en arábigo y la página.

² SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Castalia, Madrid, 1994, “Castaña”, p. 282. Todas las menciones se indican puntualizando la voz y la página.

La dimensión alegórica de la secuencia no sólo se ve remarcada por este doble eje de lectura –interpretar las ruinas, ver lo interior– sino también por otra marca de filiación culta aunque, en nuestro texto, aparezca como signo de un saber popular “no debe de haber desde aquí al alba tres horas, porque la boca de la bocina está encima de la cabeza, y hace la media noche en la línea del brazo izquierdo” (I, 20, p. 143).

Sancho, efectivamente, habla de la “Osa Menor”, la constelación a partir de la cual los pastores calculan las horas de la noche, es decir, lee en el espacio un tiempo, y es ilustrativo indicar que tras la figura de la Osa Menor se encuentra una historia de catasterismos, es decir, la metamorfosis de una figura humana o semidivina en una constelación como compensación por la pérdida de la propia vida tras, supuestamente, haber sido castigada por una desmesura o transgresión.

En nuestro caso los mitógrafos indican que tanto Amaltea³ como Cinosura son las responsables, en última instancia, de que Zeus haya existido pues lo amamantaron y, con ello, de que se pudiese producir el pasaje de la Edad de Oro a la Edad de Hierro, tránsito efectivamente inverso que el que desea acometer don Quijote quien ya ha dicho “Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse” (I, 20, pp. 141-142).

Y si los tránsitos del mito son significativos para los pasajes figurados de la empresa caballeresca⁴, tampoco se debería desatender que, para el

³ La historia de Amaltea, contada por Higino, Ovidio, Calímaco y otros autores, refiere, sugestivamente, que el modo que ideó esta ninfa para burlar la intención de Crono que buscaba al infante Zeus para devorarlo fue, precisamente, colgarlo de un árbol, para que no pudiese hallarlo ni en la tierra, ni en el cielo, ni en el mar y que organizó, para que no se oyesen sus berridos, un gran baile de Curetes en derredor de la criatura para que los bailes y danzas obstaran al cabal reconocimiento. Para nuestra lectura es de singular importancia que los Curetes sean los productores de un sonido que impide la audición de los berridos del Zeus recién nacido por cuanto todos los mitógrafos refieren que estas figuras que conformaron el séquito del hijo de Cronos en su infancia –al igual que el de otras criaturas como Dioniso– eran hijos de Calcis –también llamada Combe– quien era famosa por haber inventado el bronce y su aplicación en armas y, consecuentemente, el baile de los Curetes consistía en aporrear armas, lanzas y escudos de este metal produciendo, precisamente, un ruido metálico análogo al que atemoriza a Sancho y don Quijote.

⁴ Téngase presente, asimismo, que este encuadre mítico sustentado por la contraposición Edad de Oro/Edad de Hierro aparece remarcado por las mismas palabras de Sancho cuando, al averiguar que el ruido infernal no era nada temible, sino, tan sólo, el aporreo de los batanes, opta por mimar la voz de su

caso de Amaltea, dicha por Sancho en la “bocina” que lee en un cielo que no puede ver, las connotaciones son aún más pertinentes.

No sólo porque Amaltea era tanto la ninfa que amamantó con leche de cabra a Zeus, cuanto el nombre de la cabra misma⁵, y Sancho incoará un relato donde las cabras son de singular importancia, cuanto, porque de los cuernos de la cabra Amaltea se formó, al partirse uno de ellos, el cuerno de la abundancia⁶, y ello nos remite no sólo a la visión idealizada de la naturaleza que impregna la mente del caballero sino también, y más concretamente, a la significación de los cuernos en el relato de Sancho.

Don Quijote desea regresar a una Edad donde la vejez no existe, donde la muerte no reina y donde el trabajo no es necesario, pero el contexto temporo-espacial de la aventura nos indica que la Edad de Hierro es irreversible. De este modo los tres significantes alegóricos del texto se entrelazan y se repliegan sobre las tres dimensiones temporales, puesto que así como el mito dice desde un pasado una performatividad

amo y hacerle burla diciendo, precisamente, su declaración de principios: “Cuatro veces sosegó, y otras tantas volvió a su risa, con el mismo ímpetu que primero; de lo cual ya se daba al diablo don Quijote, y más cuando le oyó decir, como por modo de fisga: «Has de saber, ¡oh Sancho amigo! Que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la dorada, o de oro. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos fechos...» Y por aquí fue repitiendo todas o las más razones que don Quijote dijo la vez primera que oyeron los temerosos golpes” (I, 20, p. 148).

⁵ Reténgase, en este punto, que en tanto nombre de la cabra y no de la ninfa, la tradición mitográfica hace de Amaltea una suerte de deidad primigenia y terrorífica llamada, primigeniamente, Aix, “La Cabra”, cuya presencia podía producir los mayores temblores en la tierra a través del miedo que infundía a los Titanes con sólo verla, punto éste significativo para nuestra lectura por cuanto remarca la reversibilidad de todos los índices míticos y alegóricos de la secuencia.

⁶ Las tradiciones míticas indican que este cuerno era tanto uno de la cabra Amaltea cuanto, por cierto, uno que se le habría quebrado a Aqueloo, el dios-río, en un combate con Hércules donde se dirimía el derecho a desposar a Deayanira. Aqueloo tenía la capacidad de metamorfosearse en lo que deseara, porque era un río, y al luchar como un toro Hércules le quiebra uno de los cuernos y termina reconociéndose vencido. Algunos mitógrafos indican que Aqueloo acepta su derrota si, a cambio, el héroe le devuelve su propio cuerno y, en este caso, las versiones divergen. Unos dicen que lo que devuelve Hércules es el cuerno de la abundancia, el de Amaltea, y otros afirman que el mismo cuerno de la abundancia es el que se ha quebrado en Aqueloo metamorfoseado.

astral y un determinismo mágico del ayer en el hoy, las castañas que los cubren a ambos en ese momento hablan de las limitaciones para acceder a la realidad encubierta, ese temible más allá ulteriormente revelado y resignificado en la visión de las ruinas como un futuro certero que torna imposible el sueño del caballero.

Todo transcurre en esa noche oscura, cuando nada se ve, cuando don Quijote, despierto e inmóvil, permita que su sueño dorado de un retorno al tiempo sin tiempo se vea sustituido por la, en apariencia, inocua y luminosa historia, o cuento, o conseja⁷, de la marcha de Torralba tras su enamorado Lope Ruiz.

Y si se trata de la sustitución de un sueño por otro, no habría preguntas más pertinentes que éstas, ¿por qué el texto mismo sugiere que hay un orden de la realidad al cual sólo se puede acceder alegóricamente? ¿cuál es el sentido de la inclusión de una aventura sobre lo irrepresentable en sentido recto?

Para que todo sea un sueño, nos dice el mismo relato de Sancho, la misma textualidad de su narración oral debe ser objeto de una jerarquización, no deben importar los datos anecdóticos de la pareja y sí, en cambio, debe valorarse el número de veces que la barca va y viene, con el barquero, Lope y una cabra, entre una y otra orilla.

Razón por la cual la interrupción de don Quijote permite focalizar, en ese discurso que Sancho querría productor de un sueño, una tensión

⁷ Un punto sobre el cual la crítica no ha prestado la debida atención es, en efecto, el de la oscilante categorización del relato por cuanto a lo largo del capítulo los modos de referirse al mismo van variando continuamente y estas fluctuaciones, tanto en el amo como en el escudero, no son, a nuestro entender, carentes de sentido dado que en ese entonces las expresiones “cuento”, “historia” o “conseja” no son percibidas por el público como exactamente intercambiables. Mientras que la oposición entre las dos primeras categorías —“cuento”, “historia”— suele aplicarse, básicamente, a la polaridad ficticio/real, el caso de la “conseja” es más problemático por cuanto entronca, claramente, con la tradición alegórica. Las consejas serían formas narrativas que bajo la apariencia inocua de un relato de plantas, animales o figuras esquemáticas y, en tanto tales, presumiblemente ficcionales, pueden encerrar moralidades que, desde ese ángulo, deberían juzgarse como verdaderas o eternas. El punto más álgido de esta indefinición categorial se da en el cierre del relato: “—Dígame de verdad —respondió don Quijote— que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia, que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla ni dejarla, jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso; mas no me maravillo, pues quizás estos golpes, que no cesan, te deben de tener turbado el entendimiento” (I, 20, p. 146).

evidente entre la individualidad de los personajes, y el envés degradante que se sigue de ese único destino a partir de la focalización que hace el relato del destino de las cabras.

El conflicto por la relevancia de la historia se ve anunciado desde el comienzo mismo de la historia por el mismo Sancho quien una y otra vez, con cláusulas e incisos discursivos propios del que imposta reserva o discreción —“según es fama”; “más llevase lo que llevase, que yo no me quiero meter ahora en averiguallo, sólo diré que dicen” (I, 20, p. 145)—, anuncia que lo efectivamente acaecido está siendo sometido a un proceso de selección artística⁸.

Esta estrategia narrativa sirve para trasladar la atención al espacio discursivo que se quiere privilegiar⁹ —precisamente aquel que don Quijote reputa de insignificante— y la misma técnica genera en el auditorio suspenso y misterio. Hay algo más allí pero no se dice. Sancho omite la moraleja del relato en sí mismo aunque se permita valorarla¹⁰

⁸ Esta técnica narrativa debe ser debidamente valorada por cuanto si se confronta el inicio de la misma narración se verá que, en contrapartida a la actitud aquí adoptada, allí todo apunta a una cohesión perfecta y redundante que haga pensar, en efecto, que no hay punto de quiebre alguno entre discurso y realidad: “—Digo, pues —prosiguió Sancho—, que en un lugar de Estremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir, que guardaba cabras, el cual pastor o cabrerizo, como digo de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba; la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico... —Si desamane cuentas tu cuento, Sancho —dijo don Quijote—, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días. Dilo seguidamente, y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada” (I, 20, p. 144).

⁹ La advertencia de Sancho es bien concreta: “Tenga vuestra merced cuenta en las cabras que el pescador va pasando, porque si se pierde una de la memoria, se acabará el cuento, y no será posible contar más palabra dél”. Y algo semejante ocurre con el dictamen que produce cuando comprueba que no se ha seguido su indicación: “—He ahí lo que yo dije: que tuviese buena cuenta. Pues por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante” (I, 20, p. 145).

¹⁰ Advuértase, en este punto, que el que Sancho recuerde que la historia era “de mucha virtud y contento” no implica, necesariamente, que se diga cuál es la moraleja, sino, tan sólo, una valoración de lo omitido. Tan es así, en efecto, que resulta imposible saber, por lo efectivamente dicho y por el efecto remarcado como perdido, cuál habría sido el desenlace, es decir, si logró escapar con las trescientas cabras o si terminó siendo importunado por Torralba que llegó a la orilla del río antes de que terminara con el tránsito de todas ellas. Y esta misma indefinición también se abre, por otra parte, a la valoración misma que se podría haber sacado de toda la historia. Puesto que la misma podría variar mucho según el registro definitivo que la historia hubiese terminado teniendo.

y la clausura de la narración incoada le sirve para construir una suerte de caja negra donde los términos conocidos y declarados (el vicio de Torralba, el desencanto de Lope) se habrían trasmutado y catalizado en “muchu virtud y contento” (I, 20, p. 146).

Sancho aduce no recordar nada más aunque retenga, misteriosamente, el efecto que habría producido en su oyente y no puede dejar de resaltarse que cifra todo el enigma de esa, en apariencia, narración abortada, en el instantáneo maridaje de un comienzo con un fin: “allí se acaba do comienza el yerro de la cuenta del pasaje de las cabras” (I, 20, p. 146). Punto sobre el cual bien puede advertirse que, si por un lado, Sancho buscaba conjurar su temor al más allá tenebroso con este relato, su mismo relato retorna, involuntariamente, al temido más allá. Aquello que importa, sólo cuenta si don Quijote hubiese logrado averiguar que había más allá.

Y, en segundo término, que Sancho querría que su cuento fuese un sueño, pero inversamente a lo que sucede con las fórmulas de duermevella, dictamina que, allí donde se produjo el error del cómputo, el sueño ha terminado¹¹. Sancho, al igual que su amo, ha quedado también atrapado por ese más allá cuya entidad le consta (“muchu virtud y contento”) pero que no puede describir ni desarrollar.

Estos peculiares cruces e inversiones entre contexto narrativo, situación enunciativa entre amo y escudero y contenido argumental ponen de manifiesto una serie de correspondencias entre la ficción sustitutiva de la acción y realidad aplazada por el ardid.

El lector resulta guiado a leer la aventura a través de la historia de Torralba, y a entender el final trunco por el desenlace de la acción narrativa. Uno y otro se ofrecen como espejos mutuos, pero como espejos igualmente trunco o partidos, quizás como el mismo “pedazo de espejo” (I, 20, p. 145) que lleva Torralba en su alforja durante su peregrinación,

¹¹ Las razones por las cuales la fórmula no opera su cometido no son, por cierto, objeto de este estudio ni, mucho menos aún, un sondeo de lo que sería el psiquismo de un personaje de ficción. Con todo, sin embargo, merece destacarse que desde una perspectiva argumentativa, resultaría imposible que don Quijote hubiese concentrado toda su atención en el pasaje de las cabras y se hubiese mantenido en un todo prescindente de lo que habría de ocurrir a la luz de las técnicas suspensivas puestas en juego. Don Quijote, a diferencia de los que buscan conciliar el sueño, quienes habrían logrado sumirse en él cuando hubiesen errado el cómputo de cabras pues tal falla sería indicativa de ello, queda más despierto que nunca cuando se produce el error. Sólo se lograría el sueño si se pudiese adoptar la ficción de que no hay nada más relevante que aquello que se hace, contar cabritas.

por cuanto ambos cercenan, sugestivamente, una parcela de la realidad que no se puede mentar ni reproducir.

Y no es un detalle menor que en la angustiante e igualmente insuficiente correspondencia de obra artística y vida, Sancho deba recurrir a un tercer término de comparación para poner, en palabras, aquello que, efectivamente, está en juego en sendas instancias, la vital y la ficcional. Don Quijote necesita saber si, en definitiva, y más allá del yerro en el cómputo, no hay nada más que decir de esa historia, y la escueta respuesta lo dice todo: “–Tan acabada es como mi madre” (I, 20, p. 146).

Todo, absolutamente todo, ha de ser entendido a través del cadáver de la propia madre, cuyo acabamiento, como tantas realidades de esta aventura, sólo puede ser predicado a partir de un ejercicio de abstracción y desplazamiento. Sólo aquello que Sancho jamás ha visto en tanto tal es lo único que le permite decir y figurar a la Muerte, la hermana del Sueño¹², el gran Siniestro de repetición maquínica.

Puesto que a diferencia de don Quijote que añora la Edad de Oro, Sancho sabe que como digno habitante de la *ferrea aetas*, el gran enemigo que enfrentan en su noche más oscura, es aquel que sibilamente susurra en las penumbras de los castaños: “Et in la Mancha Ego”.

Así, el misterio de todo el capítulo 20 depende, en efecto, del inusual gesto estético de la escritura cervantina que logra hacer de sus protagonistas partícipes necesarios, involuntarios e inconscientes de un gran

¹² Sobre la significación de esta hermandad en el mismo Siglo de Oro puede consultarse la *Philosophía Secreta* del bachiller Juan Pérez de Moya (ed. Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1995) que en su Libro Séptimo (*Trata fábulas para persuadir al hombre al temor de Dios, y a que tenga cuenta con la que ha de dar de su vida, pues según esta fuere, así recibirá el galardón*), cap. 10, *Del sueño*, afirma: “El sueño es hijo de la Noche y hermano de la Muerte. Fingen al Sueño con alas, como dice Tibulo, donde comienza «Post que venit tacitus», etc. Orpheo la llama hermana de Lethes y descanso de las cosas y rey de los hombres” (p. 644). Estos asertos son objeto de la siguiente “Declaración”: “Hacen al Sueño hijo de la Noche porque la humedad de la Noche acrecienta los vapores que suben del estómago a las partes altas del cuerpo, los cuales después hechos más fríos, con el frío del cerebro desciende abajo y engendran el Sueño; y por esta causa con razón le llaman el Sueño, hijo de la Noche. Que sea hermano de la Muerte es para advertir a los hombres, que no sólo dio Dios el Sueño para que recuperemos fuerzas, y los trabajos se despidan, mas para que por el Sueño nos acordemos de la Muerte, pues todo lo que tiene necesidad de dormir, en algún tiempo ha de morir, o porque el que duerme parece al muerto” (p. 645).

memento mori narrativo¹³. La Muerte sólo puede ser dicha y representada *sub specie aegoriae*, como si de un cuadro se tratara. Hay un más allá cuya entidad temen, cuyo peligro infieren, cuya concatenación temporoespacial con la propia circunstancia vital reputan impredecible¹⁴. Se trata, en efecto, de una imagen que habría que contemplar con los ojos cerrados, o, para decirlo con las palabras de Sancho, con los de un espíritu atribulado, puesto que “tiene el miedo muchos ojos” (I, 20, p. 143).

Y no deberíamos olvidar que el mismo don Quijote baraja por vez primera la posibilidad de morir “irás al Toboso, donde dirás a la incomparable señora mía Dulcinea que su cautivo caballero murió por acometer cosas que le hiciesen digno de poder llamarse suyo” (I, 20, p. 142).

Don Quijote piensa en su muerte como una posibilidad aunque no puede describirla ni encarecerla habida cuenta de que ignora las características del combate que está dispuesto a mantener y ello no cambia cuando “se venía la mañana” (I, 20, p. 147) puesto que, deteniéndose en cada paso de su petición extrema¹⁵, vuelve a incursionar en el tópico de la despedida *in extremis*, aunque ahora, en cambio alega haber testado y reconoce, a diferencia de la primera oportunidad, que quizás Dios no tenga previsto, aún, el fin de sus tiempos, y que sólo Él tiene certeza del final y del número de días de cada ser humano.

La *meditatio mortis* ha dado sus frutos y no deberían minimizarse ninguna de las circunstancias vividas en esa noche por amo y escudero puesto que todas ellas ponen en evidencia, del modo más descarnado, la

¹³ Un volumen colectivo esencial para el estudio de la temática es el de *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Littérature et iconographie*, ed. A. Redondo, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1993.

¹⁴ Vale la pena destacar que la figuración de un punto último sin retorno posible alguno es precisada por las propias palabras de Sancho quien si bien tiente a su amo con torcer el camino y desviarse del peligro, so pretexto de que no existen testigos de acción tan cobarde, agrega, a continuación, que él mismo tampoco podría escapar del peligro aunque decidiese permanecer en la caligine solitaria en que quedaría: “Y cuando todo esto no mueva ni ablande ese duro corazón, muévale el pensar y creer que apenas se habrá vuestra merced apartado de aquí, cuando yo, de miedo, dé mi ánima a quien quisiera llevarla” (I, 20, p. 142).

¹⁵ “...hizo sentir las espuelas a Rocinante y, tornando a despedirse de Sancho, le mandó que allí le aguardase tres días, a lo más largo, como ya otra vez se lo había dicho, y que si al cabo dellos no hubiese vuelto, tuviese por cierto que Dios había sido servido de que en aquella peligrosa aventura se le acabasen sus días” (I, 20, p. 147).

discontinuidad fundante de las percepciones humanas del morir y de la Muerte, ya que mientras para lo primero es dable munirse de toda una propedéutica ideológicamente controlada que brega por la sujeción anímica de todos los hombres a escalas de valores fijos y medios consolatorios estables y asequibles para todos los humanos por igual, el tránsito de la Muerte individual adquiere, en su indeterminación, un cariz fundante de su misma entidad, la Muerte siempre es incierta, nadie ha visto a los ojos a su propia Muerte aunque muchos hayan visto como mueren los demás y puedan aprender de ello.

Y entre estas lecciones, por cierto, no debería ignorarse la del enigmático cuento trunco, misteriosa historia cuyos puntos de contacto con el contexto narrativo ya han sido puestos de manifiesto, críptica conseja que autoriza, en más de una dirección, variados juegos alegóricos a la hora de decir el nombre de la Muerte.

Allí la figura de Torralba emerge, en toda su dimensión, como una gran torre de Babel donde se entremezclan, al menos, tres ejes de sentido alegórico bien diferenciados: uno de impronta teológico-religiosa, otro bien propio de la coordenada cazurra y, finalmente, y de un modo mucho más críptico, un último sentido cuyas implicancias histórico-políticas parecerían bien evidentes.

Un primer punto llamativo en la construcción del personaje de Torralba es la unión de un capital económico con un haber erótico, punto sobre el cual deberíamos advertir que si bien el *Quijote* tiene variadas figuras de hijas huérfanas o de doncellas que heredarían, en un futuro, los apreciables bienes paternos, lo llamativo es, sin embargo, que todos estos casos suelen presentar esta concentración como instancias de desequilibrio vital manifestado, la mayoría de las veces, como la incapacidad de asumir, plenamente, uno de los dos valores.

Dinero y amor parecen ser realidades que las mujeres no pueden acumular como si se afirmara, a nivel ideológico, que si hay amor el capital debería circular de padre a prometido. Y Torralba, en este punto, puede ser leída no sólo como una contradicción, por cuanto es “hija de un ganadero rico” (I, 20, p. 144) y el texto no indica, en ningún momento, que ello obste a su realización erótica pues, antes bien, no sólo tiene un enamorado oficial –Lope Ruiz– sino también un amante, o varios, con los cuales le generó a aquél “una cierta cantidad de celillos” por, según se diría, conductas impropias de sus condiciones sociales “que pasaban de la raya y llegaban a lo vedado” (I, 20, p. 145).

Esta inestable concentración de deseos impropriamente canalizados y riqueza es lo que muy presumiblemente habría determinado, en primer

lugar, que perdiese no sólo la percepción social de su femineidad, pues el mismo Sancho acotará que “tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo” (*id.*), sino también, y esto es más importante aún, el nombre propio. Lo cual nos autoriza a preguntarnos, ¿Torralba, es un apellido o es un epíteto?

El texto no nos brinda mayores precisiones y en esa indeterminación reside, también, gran parte de la riqueza significativa de la conseja de Sancho. Si fuese un apellido “La Torralba” estaría apuntando, muy sencillamente, a una identificación de la protagonista como “hija de”, lo cual no excluye, por cierto, que la síntesis popular con el borrado del nombre propio no esté exenta de dobles intenciones. Si, en cambio, se tratara de un apelativo cabría conferirle más atención a los dos constituyentes nominales del mismo “Torre” y “Alba”, de los cuales el segundo predicaría una cualidad, que con sentido recto o burlesco se podría estar remarcando en sendas partes¹⁶.

El primer eje de sentido, aquel que habíamos caracterizado en función de una impronta alegórica de corte teológico-religioso se estructura a partir del vínculo predicable entre el nombre “La Torralba” y dos figuras femeninas de la *Biblia* que también son llamadas, metafóricamente, como “Torres”. La primera de ellas es la madre de Dios, María, llamada, habitualmente, *Turris Eburnea*, figuración preciosista que aspira a expresar la dimensión mayestática de su maternidad sin mácula. Aunque mucho más claro resulta, en cambio, el correlato entre “Torralba” y María Magdalena, quien, según Covarrubias, valía “tanto como la señora de la torre, del nombre hebreo ‘migdol’ ‘turris’¹⁷, identificación que, para nuestra lectura del episodio como un gran *memento mori*, permite articular un sinnúmero de detalles difícilmente integrables desde otro ángulo.

¹⁶ No hay que olvidar que las visiones populares a la hora de los apelativos suelen indicar, muchas veces, no sólo la ironía —a la hora de la elección de un mote—, con lo cual en vez de “Alba” se quiera indicar que es “Nigra”, sino también un aserto colectivo sobre algo que se juzga inapropiado o incorrecto cuando, por ejemplo, a alguien se lo apoda “cabezón”. Allí, por cierto, no sólo se indica que tiene una cabeza de mayores proporciones que la media habitual del enclave social o familiar, sino que también se predica que debería tenerla de menores proporciones, y tal juego no debería descartarse a la hora de especular sobre la base léxica “Torre” en un apodo. Si ello fuere así, efectivamente, se estaría indicando que al porte de mujer “hombruna” se le añade otro cariz inhumano, ser como una torre de alta, una suerte de ramera ciclópea.

¹⁷ COVARRUBIAS, “Magdalena”, p. 728.

En primer lugar el que la historia de la enamoradiza “Torralba” adquiriera una pertinencia reflexiva para los protagonistas del tránsito nocturno que, de otro modo, jamás la habría obtenido. Así, la conseja estaría encriptando un mensaje de reflexión, moderación y arrepentimiento, bien propio de la parábola bíblica de la pecadora arrepentida, que se terminaría revelando por sobre la formulación burlesca de estos poco ortodoxos amoríos pastoriles.

María de Magdala, la hermana de Marta y Lázaro, comparte con “La Torralba” varios puntos de contacto. En primer lugar el modo de ser identificada puesto que como la protagonista de Sancho, cuando no era denostada como “La pecadora”, era llamada, la más de las veces, como “La Magdalena” y tal modo de nombrarlas, en sendos casos, apunta a una identificación entre sus personas y una casa fuerte, fortaleza o castillo. Todo lo cual nos permite destacar que si de todo el relato de Sancho sobre Torralba sólo se retuviese el nombre de la protagonista, no se podría haber encontrado mejor modo de conjurar el pánico en esa noche que sendos protagonistas reputan, probablemente, como la postrera. Ante el tránsito de la hora última, nombrarla, decirla, convocar sus poderes esencializados, mágicamente, en el mismo nombre que la historia les brindó.

Y si recurrimos al *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas veremos que allí se resuelven, también, unos cuantos puntos contradictorios que nuestro análisis se había encargado de remarcar. El primero de ellos el de la entidad de su figura. ¿Es justo retenerla en la memoria como una prostituta?

Otros van por otros extremos, que la quieren hazer pecadora pública, de las que tienen por oficio el serlo. Y esto es también ageno de toda verdad, pues las que vienen a esta miseria, no solo son flacas, sino pobres y la Magdalena no era pobre, aunque flaca. Lo cierto es que la Madalena era una muger de las que llaman en las ciudades enamoradas, amiga de tener palacio a todos¹⁸.

Y el mismo Villegas nos brinda también una solución para el problema de las “malas lenguas” que aquejan a la atribulada “Torralba” por cuanto en la biografía de la Magdalena aclara, en lo que toca a su mala fama, que “Digo que la razón desto era ser Madalena de sangre ilustre, y en las tales qualquier falta es grande falta, qualquier vicio es

¹⁸ ALONSO DE VILLEGAS, *Flos Sanctorum*, Pedro Madrigal, 1588, BNM R.14743, fol. 232. El texto de Villegas se cita siempre por esta edición.

grande vicio” (f. 232), hipótesis que torna funcional la aclaración de que la enamorada de Lope era hija “de un ganadero rico”.

Todo ocurre, recordemos, en una noche de luna oscura en que la luminaria parece borrada del cielo, y probablemente ello obedezca al hecho de que para la doctrina cristiana la luna de la Iglesia sea la Magdalena por cuanto “assi como la Luna esta su mitad oscura y la otra mitad por la parte que le da el Sol, clara y resplandeciente, assí la vida de la Madalena, la mitad estava fea y oscura” (f. 231v).

La historia de la Magdalena es contada, desde su conversión a la virtud, como una peregrinación continua y obsesiva de los pasos de Cristo¹⁹, punto que se acopla a la imagen de “Torralba” tras los pasos de Lope, y no nos extrañaría que el desenlace faltante de la historia de Torralba pueda leerse como sugerido por un tránsito prodigioso por mar en que, sin barquero ni remos, logra cruzar las grandes aguas donde ha sido sumida por sus enemigos para producir su deceso, sana y salva.

Magdalena habría desembarcado en el sur de Francia y a partir de allí se explicaría no sólo el fervoroso desarrollo de su culto en aquel reino sino también que, para la posteridad, uno de los monasterios de la Orden de Santo Domingo pueda exhibir “la cabeza de la Santa”²⁰ como *memento mori* ultraortodoxo.

Y si del relato de Sancho pasamos al contexto enunciativo, tampoco podríamos pasar por alto dos puntos igualmente sugestivos en lo que se refiere a esta reelaboración. El primero de ellos es que Sancho quede ubicado, como otra Magdalena, a partir de la indicación de don Quijote de que, presto a marchar al más allá, deberá esperarlo por el término de tres días²¹, tiempo límite para esperar su retorno a la tierra. María de Magdala, siempre figura como una, si no la única mujer que tiene

¹⁹ “Bien agradecida fue la Madalena por esta merced que le hizo el Salvador en su conversión, pues toda la vida después la empleo en su servicio. Andava Iesu Christo predicando de unas partes en otras. Acompañavale mucha gente. Dize S. Lucas que yvan alli algunas devotas mugeres, y entre otras nombra a María Madalena” (ALONSO DE VILLEGAS, *op. cit.*, f. 233v).

²⁰ ALONSO DE VILLEGAS, *op. cit.*, f. 234v.

²¹ En dos oportunidades esta indicación se formula y coincide, en sendas ocasiones, en el lapso de espera: “y quédate a Dios, y espérame aquí hasta tres días no más, en los cuales si no volviere, puedes tú volverte a nuestra aldea” (I, 20, p. 142); “y tornando a despedirse de Sancho, le mandó que allí le aguardase tres días, a lo más largo, como ya otra vez se lo había dicho, y que si al cabo dellos no hubiese vuelto, tuviese por cierto que Dios había sido servido de que en aquella peligrosa aventura se le acabasen sus días” (I, 20, p. 147).

noticia, la primera, de la Resurrección de Jesús y ello ocurre, huelga decirlo, al tercer día.

Y el segundo punto de contacto, mucho más irreverente y digno de una hibridación cazorra sin precedentes, es el que toca al episodio más ilustre de la vida de la “La pecadora”, aquel en que según algunos estudiosos bíblicos se explicaría la unión de Jesús y Magdalena: la del lavado de pies y unción de un bálsamo de nardos al hijo de Dios en casa de Simón el fariseo. Relato que, asombrosamente, parece oficiar de matriz de lo que Sancho realiza una vez que ha concluido su relato sobre Torralba y Lope cuando, probablemente el frío, produce en su vientre la irrefrenable necesidad de defecar²². El punto de contacto, claro está, no reside en la práctica sino, por cierto, en la gestualidad de la escena²³.

Postrado ante el superior, a sus pies, técnicamente, pues don Quijote sigue montando a Rocinante, realizando una actividad que odoríficamente, si fuese esta la misma actitud reverencial de la Magdalena, debería cautivar al Superior: “Mas como don Quijote tenía el sentido del olfato tan vivo como el de los oídos, y Sancho estaba tan junto y cosido con él que casi por línea recta subían los vapores hacia arriba, no se pudo excusar de que algunos no llegasen a sus narices” (I, 20, p. 147).

Irreverencia que se clausura con la explícita afirmación del caballero de que “ahora más que nunca hueles, y no a ámbar” (I, 20, p. 147) y en la cual podríamos recuperar, contextualmente, el registro positivo del aroma suntuario de la matriz aquí faltante. Término para el cual

²² No se olvide, en la coordenada del *memento mori*, que la materia fecal en tanto descomposición última de la materia de la ingesta nutricia tiene, en el eje muerte húmeda-muerte seca, un justísimo derecho a aparecer sobre todo en el primer punto de la bipolaridad. Los excrementos, asociados al cuerpo que se corrompe en un lento y degradante proceso tras la muerte, sirven para figurar a la perfección los poderes de la Muerte en el cuerpo humano. Y recuérdese, también, que desde la óptica cazorra, la materia fecal es signo de vida puesto que solo defecan los seres vivos, punto donde muerte y vida se reenvían, continuamente, a través de la figuración de estas heces de Sancho Panza.

²³ Un punto que también merecería resaltarse es que toda la escena del lavado de pies que realiza la Magdalena se ve acompañada, de continuo, por el rumor de un tierno llanto, y aquí el único ruido es el que realizan las posaderas de Sancho al defecar: “pero, con todas estas diligencias, fue tan desdichado, que al cabo al cabo vino a hacer un poco de ruido, bien diferente de aquel que a él le ponía tanto miedo. Oyólo don Quijote y dijo: —¿Qué rumor es ése, Sancho? —No sé, señor —respondió él— Alguna cosa nueva debe de ser, que las aventuras y desventuras nunca comienzan por poco. Tornó otra vez a probar ventura, y sucedióle tan bien que, sin más ruido ni alboroto que el pasado, se halló libre de la carga que tanta pesadumbre le había dado” (I, 20, pp. 146-147).

—“ámbar”— no se debería olvidar que, según los fisiólogos y naturalistas imbuidos de saberes mitográficos, su existencia en el mundo se explicaba a partir de las lágrimas de las hermanas de Faetón que convertidas en árboles siguieron llorando a su hermano y segregaron el ámbar. Don Quijote, entonces, más que sugestivamente, indica que a sus pies debería haber lágrimas y no olores excrementicios.

Perfectamente solidario con esta torsión del eje de sentido teológico-religioso es el desarrollo que exhibe, a su turno, la coordinada cazurra en su conjunto. Se trata en este caso, de la polaridad Muerte-Vida, tan cara al pensamiento carnavalesco, y que aquí se detecta reelaborada en la pareja antagónica de Torralba y Lope Ruiz quien huye de aquella porque, de alcanzarlo, le sobrevendrían pesares y llantos que no quiere sufrir.

En este eje, a diferencia del anterior, adquieren mayor trascendencia todos los elementos geográficos de la fábula. Todo se concentra en el tránsito afebrado de Extremadura, en la imperiosa necesidad de sortear el curso del Guadiana, en el anhelo último de llegar al reino de Portugal.

Que Lope Ruiz oficie como figura del ser humano, es un aserto difícilmente controvertible por cuanto es bien clara la identificación de Torralba con la Muerte dado que ya se valore su imagen descomunal de siniestra señora blanca, o por el contrario, de lúgubre y negra imagen, el texto se encarga de indicar que tanto para una como para otra imagen, filiales en tradiciones culturales diversas, hay índices de anclaje.

Que Torralba figure una Muerte blanca aparecería remarcado por el hecho de que su persecución del “enamorado” lo lleva a arrinconarlo contra las márgenes del Guadiana, río en cuyas riberas, según era fama, se asentaban un sinfín de molinos, territorio mágico y marginal donde el universo popular observaba azorado cómo la metamorfosis del grano en harina, de la naturaleza en alimento, sólo podía tener explicaciones infernales. Así, entonces, los molineros y molineras, siempre enharinados y con sus rostros blancos, terminaron siendo denostados como encarnaciones de la Muerte²⁴.

Ergo, lo que Lope debe procurar es no ser detenido por la misma Muerte que lo persigue y que, conforme la coordinada vital, cuanto más se vive y se marcha, más se aproxima ineluctablemente. Lope desea

²⁴ Para el caso de los molineros y su proverbial mala fama consúltese el ilustrativo análisis de AUGUSTIN REDONDO, “Folklore y literatura en el *Lazarillo de Tormes*: un planteamiento nuevo (El «caso» de los tres primeros tratados)”, en *Mitos, folklore y literatura*, Caja de Ahorros-Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1987, pp. 79-110.

poder traspasar todas sus cabras —que, como las ovejas, figurarían las almas en la tradición evangélica del Buen Pastor— puesto que no desea que ninguna de sus vidas o años quede a merced de la temible Torralba, la que tiene en su marcha el auxilio del universo natural del Guadiana donde tantos molineros y molineras figurarían a su perseguidora.

Cronotopía infernal aquí en la tierra que se complementa con el ilusorio viaje, nunca declarado como realizado, al reino de Portugal, cuya fabulosa etimología se explicaba, según algunos, como el “Puerto de los Gallos”, es decir, el ave más representativa del tiempo de carnestolendas, figura de lujuria, juventud, potencia sexual, de eterna vida²⁵.

Y si se recordara, en este punto, que Lope, tal como lo recuerda Sancho, difícilmente pueda ser figura del desenfrenado, también podría recordarse que la lectura elevada de la figura del gallo, en clave alegórica, hacía de este animal imagen de los prelados y predicadores de la Iglesia con “cuya doctrina se han de reducir los malos y distraídos”²⁶ punto en el cual también podríamos recuperar que “Lope” viene de “Lupus”, “Lobo”, y que las “Lobas” son la “vestidura clerical, talar, que llega al suelo, cortada a todo ruedo y cerrada con golpes para sacar los brazos”²⁷. Con todo lo cual, por cierto, se justificaría, a nivel argumentativo recto desde la perspectiva de Lope, las razones de su abandono de Torralba y su anhelo de reunirse con quienes serían sus semejantes.

Lope, en tanto ser humano, o en su condición de hombre religioso, huye su muerte, sea esta la propia, o la figurada por la doctrina teológica en la sexualidad. Punto en el cual también es importante destacar que la diada de perseguido y perseguidor que ambos conforman, comprendida por sendas tradiciones como necesariamente complementarias, donde hay vida hay muerte, donde hay sexualidad hay muerte, se ve remarcada, también, por el tipo de marcha que Torralba incoó, puesto que si el texto precisa que “seguíale a pie y descalza desde lejos, con un bordón en la mano y con unas alforjas al cuello” (I, 20, p. 145) no se debería olvidar que si el “bordón” y el andar descalzo mortificando su propio cuerpo la

²⁵ “La razón porque se ha introducido el correr los gallos por carnestolendas, según algunos, es porque se han comido aquellas fiestas las gallinas, y porque no quede solo y viudo. Otros dicen significar en esto la mortificación del apetito carnal por cuanto esta ave es lujuriosa, y con tanta furia que el hijo mata al padre sobre cuál de los dos subirá la gallina, aunque sea la que engendró su huevo, de donde vino que entre otros animales que echan en el odre o cuba del parricida, uno dellos es el gallo” (COVARRUBIAS, “Gallo”, p. 575).

²⁶ COVARRUBIAS, “Gallo”, p. 575.

²⁷ COVARRUBIAS, “Loba [II]”, p. 719.

construye, a los ojos de la fama, como una peregrina, la figura del “Bordonero” carecía plenamente de esta visión positiva:

El que disimulando con el hábito de peregrino y el bordón anda vagando por el mundo por no trabajar. Éstos son perjudiciales a las repúblicas, y en muchas partes se examinan con cuidado, porque suelen ser hombre y mujer amancebados, y dicen ser casados²⁸.

Torralba, como “bordonera” de Lope, figuraría, en última instancia, la Muerte amancebada con la Vida. Unión necesaria, y a la vez odiada, pareja indisoluble que construye, para cada ser humano, la propia coordenada de su vivir, recuerdo cuya fuerza convictiva jamás podría ser puesto en tela de juicio máxime en la coordenada ideológica del 1600 español donde los flujos y reflujos teológicos, en los albores del desencanto barroco, tan adeptos se mostraron a la mortificación espiritual y corpórea de los seres humanos.

Torralba, ya se ha dicho, puede ser la Muerte Blanca, pero también, claro está, la clásica muerte Negra, típica imagen plástica legada por la antigüedad grecolatina, no sólo porque el “Alba” de su nombre puede ser objeto de una lectura invertida donde el borrado de “Nigra” o “Atra” sea interpretado desde la coordenada supersticiosa que elide la mención de aquello que se desea no se haga presente, sino también porque en sus alforjas, cuyo variado contenido no se termina de determinar, se ha indicado la carga pertinente de “un peine” (I, 20, p. 145) instrumento de múltiples y variados dientes²⁹ que tan útiles le resultan a quien, en tanto Muerte, es dicha así, “porque muere”³⁰.

Habíamos anunciado un último pliegue de nuestro texto y para ello partimos no de la producción de significado de una lectura sobre el texto contado sino, en cambio, de una identificación contextual con el único nombre conferido a Torralba.

El precedente que aquí recupero focaliza la fábula de una hija cuya traición y arrepentimiento ulterior sirvieron en la memoria popular de

²⁸ COVARRUBIAS, “Bordón”, p. 200.

²⁹ Covarrubias recuerda no sólo el peine para el cabello, con sus múltiples dientecitos, sino también el peine del tejedor con que se aprieta la tela, lo cual permite pensar, también, que como Parca, es la encargada de tensar y cortar el hilo de la vida de los humanos.

³⁰ JUAN PÉREZ DE MOYA, *Philosophía secreta*, ed. Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1995, libro VII, cap. 9, Declaración, p. 644.

escarmiento, casi exactamente lo mismo que aquello que acaece en la historia, o cuento, o conseja de Sancho.

Como Kamen³¹ recuerda, el primer auto de Fe celebrado el 6 de febrero de 1481 en Sevilla fue el que ajustició a don Diego de Susán, a su cómplice Bartolomé Torralva, y a otros tantos cuando la hija del primero delató el complot de estos conversos a su novio cristiano viejo y el corolario trágico de la historia cuenta que la bella Susana, la hija traicionera, conocida desde entonces como “la hermosa fembra”, comenzó una peregrinación sin fin por tierras de España vagando como una prostituta callejera y llena de remordimientos.

Puntos, todos ellos, que, a simple vista, cuadran mucho con la historia de infidelidad de una hija que peregrina acongojada por el mismo reino. Hipótesis a la cual también cabría acotarle que la voluntad última de la hija devenida prostituta arrepentida³² fue que su cráneo fuese colocado sobre la que fuera la puerta de su casa “como ejemplo y advertencia para otros”³³, evidente *memento mori* en clave político-social.

Así, entonces, entre el cráneo de la bella Susana colocado donde vivió y aquel que exhiben los dominicos en Francia que habría pertenecido a la Magdalena y mediante el cual se señala el destino último de la pecadora arrepentida, se abriría el proteiforme campo del tiempo y el espacio y humano, donde la Muerte, en todo momento, tributa su lección.

Enseñanza no carente de ribetes conflictivos, a la hora de decir una muerte muy política o histórica a través de quienes no tenían el derecho a ser vistos como figuras de la humanidad, lección que cierra, también, en los confines de la naturaleza pretendidamente idílica y perfecta, el límite del Hombre y el Nombre de su fin.

Dado que por doquier, y en cualquier momento, tanto don Quijote como el mismo Sancho, deberían tener presente el legado de esta

³¹ HENRY KAMEN, *La inquisición española*, Grijalbo-Conaculta, México, 1990, pp. 50-51.

³² Destáquese, en este punto, una sutil inversión en la narración de Sancho, por cuanto tanto en la trama, como en el intertexto bíblico-sagrado, a través de la figura de la Magdalena, la práctica de la prostitución supone el error previo al arrepentimiento, y aquí, en cambio, la prostitución se ejerce como medio de mortificación corpórea y espiritual.

³³ KAMEN, *op. cit.*, p. 51.

aventura³⁴, la más escatológica, la más sombría de todas, aquella que les tributa una voz que sólo volverán a oír cuando ya sea tarde, aquella que les habla sin que puedan ver su rostro exacto, aquella que todavía no conocen, pero que ya les dice: “También en la Mancha estoy yo, La Muerte”³⁵.

JUAN DIEGO VILA

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
“Dr. Amado Alonso”

³⁴ No se debería descartar, finalmente, que esta coordinada histórico-política que remite al problema converso en España tenga un último eslabón en la aventura subsiguiente, aquella donde don Quijote enfrenta —deteniendo su marcha entre dos ciudades, figura del tránsito y, por extensión, de la huida por persecución— a un barbero, oficio que muchos tipificaban como propio de los conversos.

³⁵ La referencia obligada e inexcusable, por cuanto se trata de un trabajo medular y finamente exquisito como todos los suyos, es la de ERWIN PANOFSKYM, “*Et in Arcadia ego*: Poussin y la tradición elegíaca”, en *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979, pp. 323-348.

LAS VÉRTEBRAS DE SU COLUMNA.
LA ESTRUCTURA DE LOS TRATADOS DE MAGIA ESCRITOS
DURANTE EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

A medida que se va dando inicio a la Modernidad, las estructuras mentales que habían primado durante el medievo comienzan a declinar en aras de un enfoque nuevo del universo¹. Es ahora cuando Dios deja de ser el centro de la creación, pasando a ocupar dicho lugar el ser humano. Paulatinamente se intenta reducir a normas y conceptos lógicos la realidad circundante, pero ante las limitaciones y los impedimentos con los que la inteligencia humana tropieza, se da mayor importancia al sentido mágico de la existencia. El hombre renacentista muestra una gran ambición en su conocimiento del mundo; pero, a su vez, es muy consciente de que no puede dar respuesta a determinadas dudas. Por ello se centra en el estudio de lo oculto como complemento a su razón². Creencias y postulados antaño desechados, condenados y exorcizados como impíos y demoníacos, ahora se retoman con la intención de limpiarlos de las supersticiones con las que han sido lastrados.

En esta época se produce un aumento tanto en la redacción, como en la edición y difusión de tratados sobre la magia, estructurados según las pautas marcadas por la preceptiva escolástica. Gracias a ellos podemos comprender mejor las ideologías que confluyen en estas décadas; pero lo más importante para el caso que nos ocupa es que constituyen una parte destacable de la literatura denominada áurea, a cuyo estudio apenas se ha dedicado tiempo y lugar, hasta ahora. Su riqueza lingüística y literaria es de una versatilidad tal que dentro de un mismo libro podemos encontrar

¹ Cf. PAUL OSKAR KRISTELLER, "Los conceptos de hombre en el Renacimiento", *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, trad. F. Patán López, F.C.E., Madrid, 1993, pp. 227-279; EUGENIO GARIN (ed.), *El hombre del Renacimiento*, trads. M. Rivero, J. Pan y R. Artola, Alianza, Madrid, 1990; JOSÉ LUIS AVELLÁN, *Historia crítica del pensamiento español. Edad de Oro (siglo XVI)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979; y JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Estado moderno y mentalidad social*, Revista de Occidente, Madrid, 1972.

² Cf. MIRCEA ELIADE, *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, trad. Jean Malaquais, Gallimard, Paris, 1978; ERNESTO DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Boringhieri, Torino, 1973; y MAURICIO ADRIANI, "Aspetti e forme della magia rinascimentale", *Arti magiche nel rinascimento a Firenze*, Bonechi, Firenze, 1980, pp. 65-127.

diversos estilos, registros léxicos, géneros literarios, etc., salpicados por constantes cuentos que vienen a confirmar una afirmación o a refutarla, presentar una *quaestio* o concluirla, ilustrar un raciocinio o evadir la atención del lector, persuadir o conmover, etcétera

No debemos olvidar que los autores de estos tratados reciben una sólida formación basada en la Antigüedad clásica, de ahí que la disposición de sus libros se ajuste a las normas fijadas por la retórica. Desde el inicio de su educación, sus esfuerzos se han encaminado hacia el aprendizaje y el dominio de esta disciplina. A partir del análisis de los manuales griegos y romanos, del estudio de los mismos y de reiteradas imitaciones intentando captar el método empleado por los grandes maestros, van elaborando y perfeccionando un estilo propio. Desde el nacimiento de la retórica en la Magna Grecia y posterior desarrollo en el Imperio Romano³, no había experimentado un auge como durante el Renacimiento. Entre diversas razones, se debe al incremento de la predicación por parte de dominicos y franciscanos hacia la segunda mitad del siglo XIII⁴. Dichas órdenes fomentan el cambio en las instituciones eclesiásticas y se comprometen a luchar contra los focos heréticos que surgen por Europa. Con respecto

³ “En la Roma Imperial floreció en gran manera el estudio y aprecio de la retórica. La escuela principal era el foro, donde incluso muchos emperadores iban a aprender la administración de justicia y el conocimiento de las leyes. Los maestros que enseñaban la retórica eran tenidos en gran estima, y lo mejor de la juventud romana frecuentaba sus aulas. Llegar a ser abogado era el deseo del romano que buscaba el honor. Este entusiasmo por el estudio de las artes liberales pasó pronto a los países que eran anejados al Imperio Romano y adoptaban su cultura. En Francia florecieron las escuelas donde se enseñaba retórica; y en España aconteció otro tanto. El estudio de las artes se dividió en el conocido sistema del *trivium* y *quadrivium*. El primero comprendía la gramática, retórica y dialéctica, y el segundo abarcaba la aritmética, geometría, música y astronomía”, ANTONIO MARTÍ, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1972, p. 14. Para un desarrollo más pormenorizado de la retórica desde su surgimiento hasta la época que nos ocupa, preferimos remitir a JAMES MURPHY, *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, trad. A. R. Bocanegra, Gredos, Madrid, 1988; y JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO y MARÍA DEL CARMEN GARCÍA TEJEDO, *Historia breve de la retórica*, Síntesis, Madrid, 1994.

⁴ Cf. MARC FUMAROLI, *Eroi e oratori: retorica e drammaturgia secentesche*, Il Mulino, Bologna, 1990; y LUIS ALBURQUERQUE GARCÍA, *El arte de hablar en público: seis retóricas famosas del siglo XVI: (Nebrija, Salinas, G. Matamoros, Suárez, Segura y Guzmán)*, Visor, Madrid, 1995.

a los estudios que reciben, la retórica ocupa un lugar importante, junto con los comentarios a la Escritura y los avisos prácticos a los predicadores⁵.

Sin embargo, a pesar del esfuerzo realizado por hombres como Vicente Ferrer, Juan de Sahagún o Hernando de Talavera, desde la Baja Edad Media las *artes praedicandi* se van disgregando, hasta verse tan debilitadas que casi terminan con la extinción de la retórica⁶. Pese a que sufran desgaste en el tiempo, precipitando un declive rápido y desprestigio absoluto, no se les puede negar la influencia que ejercen en los siglos posteriores, ya que a ellas se debe el método escolástico que aún descubrimos en la composición de tratados como el *Malleus maleficarum*, el *Flagellum maleficorum*, el *Tractatus utilis et necessarius, per viam dialogi, de Pythonicis mulieribus*, entre otros⁷.

La retórica es una disciplina que dispone de una presencia continuada a lo largo de la historia de la literatura; por ello, siglo tras siglo no se puede dejar de sentir la autoridad que ejercen Aristóteles⁸ y Cicerón⁹. Antonio Nebrija y Luis Vives son intelectuales que maduran en el xv y dan sus frutos en la centuria posterior¹⁰. Junto a ellos, un amplio número de

⁵ Al interés que despierta la retórica durante el medievo también contribuyen las universidades que se empiezan a fundar por esta época (estudios de Palencia en 1212, Salamanca en 1215) y que se encuentran muy vinculadas con el clero; lo mismo ocurre con la orden de la Merced, creada en 1228 con apoyo del rey Jaime I, que se centra en la oratoria, ya que dentro de sus fines persigue la conversión de los mahometanos. Cf. C. MARÍA AJO y SAINZ DE ZÚÑIGA, *Historia de las Universidades Hispánicas. Orígenes y desarrollo desde su aparición hasta nuestros días*, La Norma, Madrid, 1957.

⁶ Cf. PEDRO CÁTEDRA, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1994; SUZANNE REYNOLDS, *Medieval reading. Grammar, rhetoric and the classical text*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996; LOUIS-JACQUES BATAILLÓN, *La prédication au XIII^e siècle en France et Italie. Études et documents*, Variorum reprints, Aldershot-Hampshire, 1993; CARLO DELCORNO, *La predicazione nell'età comunale*, Sansoni, Firenze, 1974; y FRANCISCO RICO, *Predicación y literatura en la España Medieval*, UNED, Cádiz, 1977.

⁷ Cf. GUISEPPE BONOMO, *Caccia alle Streghe. La credenza nelle streghe dal sec. XIII al XIX con particolare riferimento all'Italia*, Palumbo, Palermo, 1985, p. 196.

⁸ ARISTÓTELES, *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 1990.

⁹ CICERÓN, *De Inventione*, Loeb, London, 1968; *De Oratore*, Les Belles Lettres, Paris, 1967-1971; *Orator*, Les Belles Lettres, Paris, 1964; *Partitiones Oratoriae*, Les Belles Lettres, Paris, 1960.

¹⁰ Cf. LUIS MERINO JEREZ, *Los principios pedagógicos del humanismo renacentista (natura, ars y exercitatio) en la retórica del Brocense (memoria, methodus y análisis)*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991; y LUIS ALBURQUERQUE GARCÍA, *La retórica de la Universidad de Alcalá: contribución al estudio de la teoría literaria hispana*

humanistas se esfuerzan por sacarla del estado de postración en el que se halla. Y aunque no todos redactan obras en las que el tema se trate directamente, no cabe duda de que son ellos los que influyen en las ideas expuestas por los autores postridentinos.

El Concilio de Trento deja una huella profunda no sólo en el siglo XVI, sino también en los sucesivos por las consecuencias que sus conclusiones desencadenan¹¹. En el campo teológico se impone la escolástica. Con ello, indirectamente se está favoreciendo no solo el aristotelismo filosófico, sino también su poética y su retórica. De ellas se vale Trento para comenzar una reforma seria y profunda de la predicación. Consideran que si lo que se pretende es renovar el sermón, hay que empezar por mejorar la preceptiva, modelo y causa formal del discurso, es decir, se dan cuenta de que necesitan manuales sujetos a los cánones clásicos, pero que a su vez se adapten a la sociedad del momento. De ahí que el Humanismo preste atención al estudio de la retórica, intentando conocer y perfeccionar su metodología¹².

A mediados del XVII, se perciben los primeros síntomas de postración en esta disciplina. En algunos manuales, el foco de atención deja de estar centrado en la predicación, para dirigirse hacia el análisis de la creación literaria. Paulatinamente el texto discursivo se ve salpicado de relatos, cuya función no se ajusta a la que desempeñan los *exempla*. De las tres finalidades que persigue la retórica: conmover, persuadir y deleitar, esta última es la

del siglo XVI, Universidad Complutense, Madrid, 1993.

¹¹ Cf. HUBERT JEDIN, *Historia del Concilio de Trento*, trad. Daniel Ruiz Bueno, Universidad de Navarra, Pamplona, 1972.

¹² Sin embargo, según ANTONIO MARTÍ (*op. cit.*, p. 141), “A pesar de la legislación que se había aprobado en Trento, el aspecto técnico de la predicación en cuanto oratoria quedaba sin solucionar. Entre los convocados al concilio había muchos que estaban bien al corriente y a favor del humanismo y sus problemas. Una prueba de ello fue el pronto interés que desplegaron a favor del estudio de la Escritura, pero no se manifestó más allá de un mero intento de que se elaborara un *Methodus*; ninguna atención se prestó al hecho de que se necesitaban una renovación del aspecto técnico de la retórica sacra. Y ésta quedó sin atención y sin una verdadera solución. Los padres no captaron la importancia del momento histórico en que se hallaba la retórica. Solamente se hubiera necesitado una adaptación para admitir plenamente la corriente de renovación que habían empezado los renacentistas..., y que el Brocense iba a continuar aun después de clausurada la última sesión del concilio. Se quiso solucionar el problema de la predicación, pero se descuidó el principal aspecto del mismo: la renovación y creación de una verdadera retórica que llenara las necesidades de la predicación y que, como consecuencia, se pudiera aplicar a la mejora de las técnicas de la oratoria forense”.

que va adquiriendo mayor notoriedad. Es ahora cuando cobran utilidad los textos literarios insertos en tratados que necesitan no solo refutar o apoyar un determinado raciocinio, sino también introducir un tema o concluirlo, relajar la atención del lector, dar autenticidad o verosimilitud a una argumentación, facilitar la comprensión del discurso o provocar un mero placer estético, válido en sí mismo. De este auge que despiertan la observación, el estudio y el análisis de las preceptivas, se hacen eco ciertos pensadores que, en un momento determinado de su vida intelectual, se plantean el reto de discernir lo que de verdadero y falso se esconde en el controvertido mundo de la magia. Su razonamiento se estructura en consonancia con los cánones marcados por las retóricas de la época.

Según esto, existen dos factores que condicionan la elaboración de cualquier discurso: el tema y el lector. La construcción gramatical debe adaptarse al asunto, por una parte, y a las peculiaridades marcadas por el receptor, por otra. De ahí que no pueda ser igual el léxico empleado para dirigirse a personas poco doctas, que cuando se habla en el claustro de una Universidad; como tampoco se ha de tratar del mismo modo una mera sospecha de brujería que un proceso inquisitorial; ni pueden tolerarse en una lección magistral las mismas expresiones que se permiten en un diálogo filosófico que pretende enseñar a partir de la amenidad. Por lo tanto, lo primero que tiene que hacer el tratadista es determinar el tema, reduciéndolo a un simple enunciado en forma interrogativa (*quaestio*) y, en segundo lugar, ver el tono o modo en que lo ha de desarrollar para ganar efectividad en el destinatario.

En cuanto al contenido, el punto de partida de estos tratados es, como ya hemos indicado, la magia, pero cada autor la enfoca desde un prisma particular. Algunos como: Martín Biermann, Julio Cesar Bulengero o Francesco Catan da Diacceto, prefieren abordar el asunto de una forma general, intentando diferenciar la magia blanca de la negra y dentro de esta última los diversos tipos que de ella existen. Otros, como: Giovanni Battista della Porta, Joan Indagine o Juan Eusebio Nieremberg, optan por centrarse en el estudio de una determinada clase de magia, ya sea adivinatoria o natural. Mientras que Martín del Río, Francesco Maria Guaccio o Joann Ewich se inclinan por la vertiente de la brujería, lo mismo que Jean Bodin, Pierre de Lancre y Juan Maldonado se decantan por la demonología.

El volumen de estos libros va en aumento a medida que transcurren los años, de tal manera que existen diferencias entre las obras de Lope de Barrientos, Martín de Castañega o Pedro Ciruelo –que no llegan a superar los ochenta folios– y las enciclopedias redactadas por Jan Jacobo

Boissardo, Francisco Torreblanca o Giovanni Battista della Porta –que constan de varios libros. Esto se debe al aumento del interés y de la preocupación que despierta este tema dentro de la sociedad barroca; y, como es lógico, a medida que se va escribiendo sobre él, se dispone de más fuentes a las que poder hacer referencia. Pese a la especialización temática, en estos tratados se procede de un modo lógico, siguiendo una metodología deductiva: de lo universal que el término ‘magia’ conlleva intrínsecamente, confluye a lo particular de casos muy puntuales, donde se nos relatan determinados sucesos mágicos.

Una vez que se ha delimitado el *dubium*, es decir, el objeto del discurso¹³, en la mayoría de los casos se van organizando de forma tetrapartita las distintas argumentaciones utilizadas para probar una causa concreta. En todos los tratados se distingue entre una parte teórica y otra más anecdótica. A modo de *exordium* se suele comenzar con una serie de definiciones generales en torno a la magia, la brujería, la demonología, la fe católica, la herejía, etc., dependiendo del tema en el que se centre cada tratado. Se cita el mayor número de autores que a lo largo de la historia se hayan pronunciado sobre este asunto. Con ello lo que se pretende es atraer la atención del lector sobre el texto, mostrarle la rigurosidad de la investigación realizada, la erudición con la que cuenta el tratadista y la importancia de la materia que en dicho texto se va a debatir.

A continuación de este prefacio, viene la *narratio* o exposición de los hechos que se defienden. Aquí se citan las teorías sobre el origen del demonio, la historia de la brujería, la naturaleza jurídica del ‘crimen mágico’, la legitimidad de la Inquisición, el surgimiento de las herejías, los rasgos característicos del poder diabólico, los modos de hacer sortilegios, etc. Estos textos están respaldados por una autoridad en la materia, que casi siempre se encuentra vinculada con el estamento eclesiástico. Esta exposición se caracteriza por su claridad, concisión y verosimilitud. Y es la que prepara el camino a la *argumentatio*, el apartado más importante dentro del tratado discursivo.

Una vez que ya se conocen las diferentes tesis que sobre el asunto en cuestión existen, el autor del tratado constituye y defiende su propia causa. Para lograrlo juega un papel fundamental tanto su habilidad intelectual como sus conocimientos de retórica. Gracias a ellos, es capaz de demostrar: la existencia del pacto demoníaco, los aquelarres, los vuelos por los aires, el poder de los magos, las transexualizaciones, la verdadera causa de los

¹³ HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia en la literatura*, trad. J. Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1975, t. 1, p. 119.

nacimientos de seres monstruosos, la posibilidad de culpar a un inocente, etc. Se incluyen además opiniones que no coinciden con el objetivo inicial que se persigue, pero que le sirven al tratadista para refutarlas y ganarse con ello la admiración del lector.

Tras mostrar un apabullante dominio en la materia, se marcan las pautas que hay que seguir a la hora de descubrir a las hechiceras, los herejes, los brujos, etc., cómo se ha de producir su arresto, los métodos que hay que emplear para hacer confesar al sospechoso, los pasos propios del proceso y la condena que se tiene que dictar. Para ratificar cada argumentación se insertan *exempla* ilustrativos que provienen: o bien de una fuente erudita, o bien han sido tomados de la tradición oral que impregna la sociedad del momento. Con ello se logra convencer al lector para que la defensa de la teoría que se está realizando no le plantee ningún tipo de dudas, que se la crea y que obre en consecuencia.

Generalmente los tratados terminan enumerando, a través de tablas o sinopsis, los capítulos con sus respectivos argumentos. Este último esfuerzo va dirigido a grabar mejor, en la mente del lector, lo que se ha defendido a lo largo del texto. Sus conocimientos quedan registrados en las obras leídas, estudiadas y utilizadas perspicazmente en sus raciocinios. En definitiva, la columna estructural de los tratados de magia queda marcada a través de las normas dictadas por los preceptistas de la época, para quienes, partiendo de un objetivo definido y tras un examen metódico, sistematizan, justifican y reafirman qué postura les interesa defender y hacer creer al lector.

De este modo, el *Malleus maleficarum*¹⁴ aparece estructurado en cuatro apartados, presentándose los dos primeros subdivididos en dos. En el primero de ellos se argumenta sobre la existencia de la brujería, una realidad por cuya negación se incurre directamente en herejía, según sus autores; y casi de inmediato se pasa a examinar las teorías sobre los demonios íncubos y súcubos durante las *quaestiones* I-V. En la segunda subdivisión de esta primera parte se defiende la razón por la que las mujeres son más propensas que los hombres a caer en las redes de la hechicería, al mismo tiempo que se analizan varios maleficios de las brujas y el consecuente castigo que merecen (*quaest.* VI-XVIII).

En el segundo apartado, ya se especifica las formas con las que se puede hacer maleficios, así como los diversos poderes que dispone la brujería (*quaest.* I, cap. I-XVI); aborda también los remedios que se pueden emplear

¹⁴ HEINRICH KRAMER & JAKOB SPRENGER, *Malleus maleficarum*, Peter Drach, Spira, 1492.

contra estas artimañas (*quaest.* II, cap. I-VIII). El tercero de estos libros comporta la práctica, donde se exponen las normas y la cautela que ha de tener el inquisidor tanto con las brujas como con los herejes (*quaest.* I-XXXV). Todo el tratado queda concluido con un índice, a modo de resumen, donde se registra el sumario de las *quaestiones*. Esta misma estructura se ve repetida en el *Eversio daemonvm e corporibus oppressis* de Jerónimo Mengo¹⁵, la *Daemonomanie* de Jean Bodin¹⁶, el *Disquisitionum magicarum libri VI* de Martín del Río¹⁷, el *Cautio criminalis* de Friedrich von Spee¹⁸ y un amplio etcétera.

Una variación en la rigidez canónica de estos tratados la marca Pedro de Valencia con su *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*¹⁹ que surge a raíz del Auto de Fe celebrado en Logroño en 1612. En su introducción, en lugar de definiciones etimológicas y conceptuales de términos vinculados con la magia, aboga por la discreción a la hora de hablar sobre este asunto, recomienda no entrar en detalles escabrosos sobre las condenas por brujería, con el objeto de evitar dañar el nombre de Dios, menoscabar la honra de Navarra y de Vasconia e impedir que cunda el ejemplo. Tras este exordio, se centra en las declaraciones de los réprobos. En un segundo paso, se dedica a explicar desde la lógica determinados relatos sobre: vuelos nocturnos, ungüentos mágicos, raptos, muertes, celebraciones, etc. Refuta con argumentos racionales la credulidad de Martín del Río, para concluir de una forma magistral marcando ya el cambio de mentalidad en esta época.

Posteriormente cada libro se encuentra organizado en capítulos y estos a su vez en preguntas, donde realmente se defiende una determinada hipótesis. En el caso concreto del *Disquisitionum magicarum libri VI*, cada uno de estos seis libros se divide en una serie de *quaestiones* donde se analiza un aspecto concreto de la magia. En ellas descubrimos una cierta uniformidad estructural; por ello hemos elegido la número XVI del libro

¹⁵ HIERONYMO MENGO, *Eversio daemonvm e corporibus oppressis, cum diuorum, tum aliorum auctorum potentissimos, et efficaces in malignos spiritus propulsandos, et maleficia ab energumenis pellenda, continens exorcismos. Ab innumeris mendis, quibus tam temporum iniuriae, quam hominum incuria scatebant, expurgatos, variisque documentis, ac rubricis, cum suis benedictionibus exornatos*, Ioan Rossi, Bologna, 1638.

¹⁶ JEAN BODIN, *De magorum daemonomania libri IV*, Basilea, 1581.

¹⁷ *Disquisitionum magicarum libri VI*, Horacio Cardon, Lyon, 1612.

¹⁸ FRIEDRICH VON SPEE, *Cautio criminalis, seu de processibus contra sagas liber*, Ioann Gronaleus Austrius, Frankfurt, 1632.

¹⁹ PEDRO DE VALENCIA, *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*, eds. M. A. Marcos Casquero e H. B. Riesgo Álvarez, Universidad, León, 1998.

segundo como ejemplo para analizar la técnica narrativa del padre Martín del Río. El tema central sobre el que gira este apartado queda recogido en el título: “Asambleas nocturnas de las brujas. ¿Es verdad que estas se trasladan de un lugar a otro?”. Este se halla dividido en dos partes: en una se nos afirma la existencia de los aquelarres; mientras que, en la segunda, el autor se interroga sobre los viajes aéreos de las lamias. A continuación, Del Río refuta a aquellos autores que niegan la existencia de dichas reuniones, explica algunos textos y añade ejemplos de diversos engaños. En el siguiente paso, defiende a aquellos pensadores que apoyan su punto de vista, mostrando muchos argumentos con los que prueba que las brujas se ven obligadas a acudir a las mencionadas asambleas. Tras esta argumentación describe un aquelarre, utilizando para ello relatos en los que aparecen ritos de adoración, conjuros, danzas, etcétera.

En la segunda parte de la *quaestio*, Del Río se pregunta sobre la virtud que tiene el ungüento utilizado por el diablo en sus traslaciones. Trata el problema que plantea el verbo *paralambánein* (‘trasladar’) en algunos pasajes evangélicos. Demuestra que tanto el demonio como el ángel bueno se pueden desplazar por los aires. Y apoya su argumento con una serie de relatos donde se nos narran varias traslaciones como la del doctor Edelino, el caso del niño de Aviñón, Simón el Mago, el Conde Maçón, etc. Y para terminar, nuestro autor narra cuatro maneras de traslación y cómo puede cambiar de lugar un objeto. Con todo ello ratifica su idea inicial de la existencia de aquelarres y demuestra la capacidad de volar que tiene Satanás y las brujas gracias a sus ungüentos.

En definitiva, la estructura principal de toda *quaestio*, en líneas generales, queda reducida al siguiente esquema arquetípico: la *argumentatio* se organiza en torno a una idea relacionada con la magia que es considerada como la raíz de la *quaestio*. De ahí a modo de ramas parten las subdivisiones, en las que se va examinando paso a paso los razonamientos dados. Cada uno de estos razonamientos se encuentra generalmente corroborado por relatos de los que se saca una enseñanza con la que se ratifica la argumentación que defiende. Es decir, la columna que vertebra los tratados de magia escritos en la Europa de los siglos XVI y XVII se ajusta a las normas marcadas por la retórica clásica. Es generalmente tetrapartita y de ella lo que más llama la atención es la gran cantidad de cuentos que aparecen interpolados a lo largo del discurso. Pero sobre este último asunto ya trataremos en próximas investigaciones.

MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO

Universidad Autónoma de Madrid

Arte y Literatura

MÚSICA PARA TEXTOS POÉTICOS DE LA EDAD DE ORO. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD

Cuando los musicólogos transcribimos y ponemos en partitura cualquier composición poético-musical de la Edad de Oro, cualquier pieza perteneciente al repertorio de música civil que comprende diversos géneros poéticos como letras, letrillas, romances, villancicos, décimas, coplas y otras tipologías similares, agrupadas todas ellas bajo el cómodo epígrafe –de carácter más musical que literario– denominado *tonos humanos*, *tonos a lo humano*, o simplemente *tonos*, cuando estamos realizando esa tarea, digo, nos interesa saber enseguida cómo suena aquella música. Y una vez que hemos conocido la melodía, hemos descubierto la armonía y el artificio contrapuntístico empleado por el compositor y hemos penetrado, con mayor o menor fortuna exegetica, en la interpretación de la simbiosis expresiva entre texto poético y texto musical, así como en la cabal comprensión del circuito artístico que genera esa pieza en cuestión¹, entonces es cuando los musicólogos solemos cuestionarnos a qué nos suena aquella melodía, cuál puede ser su origen o procedencia, en qué repertorio la podríamos incluir². Y nos contestamos a nosotros mismos, por lo general con mayor intuición musical que convicción musicológica, sugiriendo tres ámbitos que intentan confluir en la procedencia del referente melódico: en la inspiración directa del compositor (circunstancia observable a partir del artificio de la melodía, de su ambición artística o de su virtuosismo técnico); en el acervo popular o tradicional (circunstancia observable en el *sabor* tradicional de la melodía, en su simplicidad expresiva, en su deliciosa ingenuidad, en la limitación de sus recursos técnicos); o, por último, en esa especie de magma sonoro que envuelve al compositor en esta época de la historia de la música, en esa coine musical donde todo se amalgama: lo culto con

¹ Véase LOLA JOSA y MARIANO LAMBEA, “Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 29-78.

² Otorgamos primacía incuestionable a la melodía porque, en muchos tonos humanos es el elemento expresivo más importante, sobre todo, en aquellos en los que el texto refiere estados de dolor y lamentos por amor, y, en consecuencia, la música es considerada ahí como un discurso afectivo. En estos casos no tiene importancia el hecho de que la melodía esté ensamblada en un conjunto polifónico y pueda dar la sensación de que pierde cierto protagonismo (*ibid.*, p. 48).

lo popular; la inspiración propia con la cita intertextual o el préstamo ajeno; el tópico o lugar común con el recurso expresivo original, ya sea buscado conscientemente o hallado imprevistamente.

Los filólogos, cuando observan una cita o referencia tradicional (cancioncilla, villancico, refrán, etc.) insertada en un poema, rápidamente la detectan y la confrontan con los repertorios indizados que tienen a su alcance, al objeto de averiguar la fuente literaria exacta donde se halla, y proceder después con su investigación³. Los musicólogos no tenemos ningún catálogo de melodías de la época que nos ocupa, aunque es verdad que disponemos de numerosos cancioneros musicales populares de todas las regiones de España recogidos por musicólogos folkloristas⁴ y de ediciones modernas de cancioneros poético-musicales de la Edad de Oro o de obras misceláneas y antologías de este mismo repertorio⁵. En todas estas recopilaciones hay cantidades ingentes de música, melodías de todo tipo que convendría reunir en un corpus y ordenarlas sistemáticamente para tener a nuestra disposición unos materiales “que nos permitan, en un momento concreto de la investigación, atribuir a su autor alguna composición de las tantas y tantas que aparecen anónimas en este repertorio, así como intentar la cronología aproximada de alguna de ellas o fijar su grado de arcaísmo o modernidad”⁶. Nada de esto podemos llevar a cabo los musicólogos, al menos, de momento, y la realidad es que ante un giro melódico determinado, ante una frase musical, o, incluso, ante una melodía que se nos ha podido transmitir completa o incompleta, debemos guiarnos por nuestra propia experiencia, formación e intuición “para observar sus correspondencias, concordancias, tópicos, lugares comunes, préstamos, reutilizaciones, etc.”⁷

Por mi parte, sustituyo esa poco gratificante realidad por una premisa que, espero, pueda funcionar en mi intento de averiguar datos sobre los

³ Citamos como repertorio paradigmático MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987. Al término de este trabajo no nos ha sido posible consultar la nueva edición de esta obra cuya referencia completa es *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, UNAM-El Colegio de México-F.C.E., México, 2003, 2 ts.

⁴ Véase EMILIO REY GARCÍA, *Bibliografía de folklore musical español*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1994.

⁵ Estos cancioneros poético-musicales se hallan vaciados en MARIANO LAMBEA, *Íncipit de poesía española musicada ca. 1465-ca. 1710*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2000.

⁶ JOSA y LAMBEA, *op. cit.*, p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

referentes melódicos de los tonos humanos. Premisa, valga decirlo, no exenta de cierto matiz axiomático y que enuncio de la siguiente manera: en principio, a una poesía rica en imaginería, en complejidad conceptual y en recursos estilísticos variados le suele corresponder una música original elaborada con idénticos planteamientos expresivos; y a una poesía de corte tradicional que bebe del venero lírico popular se la acostumbra a realzar a través de una música que también pertenece al ámbito popular o, al menos, popularizante⁸. Todo esto dicho con las naturales reservas que impone la dinámica de la propia investigación, ya que, en ocasiones, algunas piezas concretas pueden desdecir este planteamiento.

LA TRADICIÓN

La aportación de Francisco Salinas

Para el objetivo que me he propuesto en el presente trabajo trataré de demostrar ahora, con un ejemplo concreto, pero paradigmático, cómo el compositor Mateo Romero, llamado el “Maestro Capitán” (ca. 1575-1647)⁹, se inspira en el inicio melódico de una canción popular para componer un tono humano de calidad musical incuestionable, teniendo en cuenta, además, que el texto de ese tono es de Lope de Vega, el cual, por su parte, glosó el primer verso de esa cancioncilla tradicional en unas décimas. Es decir que, músico y poeta bebieron de fuentes tradicionales, musicales el uno, líricas el otro, y ambos glosaron, comentaron y recrearon el incipit tradicional gracias a su talento artístico e impulso creador. Constataremos, pues, esa espléndida intertextualidad poético-musical¹⁰ y esa extraordinaria fusión artística y expresiva entre tradicio-

⁸ Véase JOSÉ M. ALÍN, “Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI”, en PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, 1998, pp. 137-157.

⁹ Véase PAUL BECQUART, “Romero, Matheo”, en EMILIO CASARES RODICIO (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002, t. 9, pp. 381-383.

¹⁰ Cf. MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, “Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales”, en M. A. VIRGILI BLANQUET et al. (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional* (Valladolid 20-21 y 22 de febrero, 1995), V Centenario Tratado de Tordesillas, Valladolid, 1997, pp. 169-171.

nalidad y modernidad que animan y enriquecen estéticamente bastantes tonos humanos de la Edad de Oro¹¹.

El célebre teórico y organista Francisco Salinas (1513-1590)¹² incluyó en su tratado *De musica libri septem* (1577)¹³, con la intención de “ejemplificar, con cánticos hispánicos, el *tipo métrico*”¹⁴, casi un centenar de referencias tradicionales¹⁵, entre las que figuran melodías más o menos completas, fragmentos de melodías, pequeños incisos melódicos o citas poéticas sin música. Algunas de esas melodías ya habían merecido la

¹¹ En este sentido, para la poesía, cito un párrafo de MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, p. 245: “El enorme éxito de la nueva poesía se debe en parte al genio y a la fama de Lope. Pero se debe también, sin duda, al arraigo de aquella poesía en la tradición folklórica medieval, a su carácter *semi-popular*. La letrilla, el romance y la seguidilla, las tres manifestaciones principales de esa escuela, eran recreaciones de formas antiguas, conocidas de todos. Tenían el doble atractivo de ser viejas y a la vez modernas, de combinar los moldes familiares con un espíritu original, de satisfacer conjuntamente la tendencia tradicionalista y el afán de renovación”. Y, para la música, uno de Judith Etzion en su edición crítica *El Cancionero de la Sablonara*, Tamesis Books, London, 1996, pp. xlix-l: “En el contexto particular de los cancioneros españoles, el *Cancionero de la Sablonara* se sitúa como un ‘clásico’, ya que representa una etapa madura de refinamiento y cristalización musical. Manifiesta, ante todo, la confluencia de los diversos idiomas musicales populares o popularizantes que surgieron a comienzos del siglo XVII... La textura polifónica subyacente en la mayoría de las obras del Cancionero es indicativa también de una tendencia de corte popular... Sin embargo, muchas obras asumen una alta calidad de refinamiento a través de un considerable enriquecimiento contrapuntístico, armónico y madrigalesco”.

¹² Véase CLAUDE V. PALISCA, “Salinas, Francisco de”, en *Diccionario de la música...*, t. 9, pp. 598-602. Véase también PALOMA OTAOLA, *El humanismo musical en Francisco Salinas*, Newbook Ediciones, Pamplona, 1997.

¹³ Existe edición facsímil: FRANCISCO SALINAS, *De Musica*, ed. Macario Santiago Kastner, Bärenreiter Verlag, Kassel-Basel, 1958, y edición española: FRANCISCO SALINAS, *Siete libros sobre la música*, primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta, Editorial Alpuerto, Madrid, 1983.

¹⁴ ALÍN, *op. cit.*, p. 144.

¹⁵ Dice Fernández de la Cuesta en Salinas, *Siete libros...*, p. 17: “Los aportes de Salinas al conocimiento del folklore español de la época ya los había señalado F. Pedrell. Desgraciadamente, los ejemplos que trae son, en su mayoría, incompletos. Así y todo, su valor documental es muy grande”. Algunas de las melodías recogidas por Salinas han llegado prácticamente hasta nuestro días, como ha demostrado M. GARCÍA MATOS en su artículo “Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem*”, *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 67-84.

atención de músicos y compositores con anterioridad a la edición del libro de Salinas. Otras, posteriores, habían sido recreadas o arregladas en versiones polifónicas o instrumentales. Podemos constatar, en definitiva, que una treintena aproximada de esas melodías mereció la atención de los compositores con fines de cita, reutilización o dignificación. Entre ellas se halla la célebre “canción que se llama *Las quexas*”¹⁶

Margit Frenk recoge en su *Corpus*¹⁷ esta cancioncilla tradicional relacionando las fuentes correspondientes:

¿A quién contaré mis quexas,
mi lindo amor?
¿A quién contaré yo mis quexas,
si a vos non?

Salinas la incluyó en el libro VI de su tratado, dedicado a la rítmica. Desde su formación y espíritu humanista dice el célebre músico en el prólogo de su libro:

A los versos latinos hemos añadido versos en lengua vulgar, española, francesa e italiana, para demostrar que los versos y el metro pertenecen a todas las lenguas, o más bien que no es exclusivo de ningún idioma en particular, siendo así que incluso se encuentra en las modulaciones sin palabras. En cuanto a los cantos y tonadas en lengua vulgar, los hemos transcrito a notas y figuras modernas, tanto para poderlas cantar todos nosotros que estamos acostumbrados a ellas, cuanto para que se puedan distinguir las sílabas largas de las breves, en las lenguas vulgares que no tienen una cantidad fija, dentro del canto. Esto ni en latín ni en griego sería necesario, pero lo hacemos en gracia de aquellos que, aun sabiendo cantar, desconocen la cantidad específica de cada sílaba. Por lo cual, así como en la ciencia armónica es necesario demostrar la verdad a través de los

¹⁶ SALINAS, *De Musica*, p. 326. SALINAS, *Siete libros...*, p. 568.

¹⁷ FRENK, *op. cit.*, pp. 177-178, y *Suplemento*, p. 17. FRENK (p. 178) señala un “paralelo románico” de esta pieza “con música parecida a la que trae Salinas” en una fuente francesa de alrededor del siglo XIII recogida por NICO H. J. VAN DEN BOOGAARD en *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début de XIV^e*, Klincksieck, Paris, 1969, refrán 387 que dice: “Cui lairai ge mes amors,/ amie, s’a vos non?” Sin embargo, en esta colección no viene ninguna música. Ignoramos dónde puede haber visto esta música la estudiosa mexicana.

números y de sus proporciones, así en la rítmica nos vemos obligados a expresarnos por medio de notas y de figuras¹⁸.

En el capítulo X que lleva por título “De los metros anapésticos y sus diversas especies”, Salinas incluyó la canción que nos ocupa al objeto de aplicar el esquema rítmico del “trímetro braquicataléctico”, el cual “consta de dos dipodios y un pie simple”¹⁹, a la duración de las notas de las *quexas*. En efecto, si se nos permite adaptar “la doctrina cuantitativa de sílabas largas y breves”²⁰ al texto recogido por Salinas (no al recogido por Frenk, puesto que ahí falta el pronombre personal “yo”), observaremos cómo el primer dipodio “¿A quién contaré yo” está formado por dos anapestos:

¿A	quién	con	ta	ré	yo
U	U	—	U	U	—

El segundo dipodio “mis quexas, mi lin-” está formado por un espondeo y un anfibraco:

mis	que	xas,	mi	lin-
—	—	U	—	U

¹⁸ SALINAS, *Siete libros...*, p. 32. Por su claridad copio este párrafo de JOSÉ TERUEL, “Contextos e implicaciones literarias en *De musica libri septem* de Francisco Salinas”, *Edad de Oro*, 22 (2003), p. 89: “Como es bien sabido, el ritmo de la poesía latina depende de la cantidad silábica; mientras que en las lenguas romances este criterio deja de tener valor, al no existir la diferencia entre sílabas largas y breves. Salinas no intenta aplicar a la poesía romance el ritmo cuantitativo, sino a los sonidos musicales que forman parte de las melodías populares. Por esta razón, junto a los versos latinos coloca fragmentos de canciones castellanas, no porque sus formas métricas sean idénticas, sino porque las melodías de estas canciones populares corresponden al esquema rítmico de los versos latinos”.

¹⁹ SALINAS, *Siete libros...*, pp. 561-572. “Braquicataléctico, se dice de un metro que tiene al final un silencio de la mitad de un pie” (*ibid.*, p. 769). “Dipodio, grupo de dos pies” (*ibid.*, p. 770).

²⁰ Véase T. NAVARRO, *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1991, p. 25.

Y el pie simple “-do amor?” está formado por un espondeo (téngase en cuenta la sinalefa):

-do_a mor?

— —

Idéntica estructura métrica se aplica a los dos últimos versos del poema “¿A quién contaré yo mis queexas,/ si a vos non?”. La música es diferente únicamente en sus cuatro últimas notas.

Para que nos hagamos una idea del ritmo musical de esta melodía, conviene observar que la duración de las sílabas viene referida por Salinas de la siguiente manera: “El mínimo espacio que en la actualidad ocupa la sílaba breve, los antiguos lo llamaron muy bien tiempo uno, y, a partir de este tiempo uno, sacaban el número. Pues así como en los números el primer avance es del uno al dos, así sucede en las sílabas. Y como en éstas procedemos de la breve a la larga, la larga debe tener el doble de tiempo”²¹. Y en relación a la notación musical el teórico burgalés establece la siguiente correspondencia entre notas o figuras musicales y sílabas: “los sonidos que responden a las sílabas breves, con las figuras mínimas, y los que responden a las largas, con las semibreves”²². En nuestro sistema de notación musical actual la mínima corresponde a la blanca y la semibreve a la redonda, y, de la misma manera, la duración de la semibreve (redonda) es el doble de la mínima (blanca).

La tonada popular tiene un ámbito de una octava y presenta unos giros melódicos de evidente *sabor* tradicional. Es muy significativo, por ejemplo, el intervalo de tercera menor que se da al final de la primera parte de la melodía. También es significativa su disposición modal: la primera parte puede estar escrita en el modo o tono de Mi, pero la segunda parte tiene el final en Do. También podemos concluir diciendo que la canción está escrita en el tono de Do, con un ámbito que va desde el Do₂ al Do₃ y que no presenta alteraciones en la armadura²³.

²¹ SALINAS, *Siete libros...*, p. 422.

²² *Ibid.*, p. 423.

²³ Cf. *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*, ed. Luis Robledo Estaire, Fundación Caja Madrid-Editorial Alpuerto, Madrid, 2004, pp. 48-49.

La aportación de Lope de Vega

Lope de Vega (1562-1635) dejó escrito, en su poema preceptista *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), que “las décimas son buenas para quejas”²⁴. Con anterioridad, en la novela pastoril *Arcadia* (1598), el poeta ya había puesto en práctica la observancia contenida en ese endecasílabo y había incluido cinco décimas en boca del pastor Olimpio. Copio el párrafo que nos interesa, y a continuación las décimas:

Desesperóse Olimpio de ver favorecido a Menalca con una flor que de su guirnalda le había dado Isbella; y así en todo el camino no habló palabra, sino, mirándola a hurto de los otros pastores, daba de cuando en cuando unos mudos suspiros en que sin lengua reprehendía su ingratitud y mudanza; que antes que la pastora hubiese visto a Menalca dicen que agradecía la voluntad de Olimpio; pero cuando la mujer aborrece lo que algún tiempo le agradó, es mucho peor que si siempre lo hubiese aborrecido. Al fin, persuadido Olimpio de la fuerza de su mal, quiso darle a entender cantando así²⁵:

[1.] ¿A quién contaré mis quejas,
cuando de oíllas te guardes,
pues que ya tengo cobardes
piedras, paredes y rejas?
Y ¿adónde iré si me dejas,
siendo el alma que me anima?
Vuelve, señora, y estima
el mal con que me atormentas;
que es lástima que no sientas
lo que a las piedras lastima.

[2.] Si el largo tiempo no fuerza
mis agravios y tus daños,
en la mitad de mis años
habré de morir por fuerza;
que si la vida se esfuerza
con una flaca esperanza,
vana fue la confianza

²⁴ LOPE DE VEGA, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. y est. prel. de Juana de José Prades, CSIC, Madrid, 1971, p. 297. Para más datos sobre este endecasílabo véanse las pp. 193-197.

²⁵ LOPE DE VEGA, *Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1975, pp. 185-187.

de pensar que una mujer,
 en dejando de querer,
 deje de tomar venganza.

- [3.] Porque de varios caminos
 has hecho prueba en mi fe;
 que quien sin pasión los ve,
 dice que son desatinos.
 Vuelve tus ojos divinos
 a mis lágrimas humanos,
 que vengarse es de tiranos;
 baste que para mi mengua
 remita el tiempo a mi lengua
 los agravios de tus manos.
- [4.] Yo me acuerdo, hermosa Isbella,
 y estas selvas son testigos,
 que juramos ser amigos
 junto a questa fuente bella;
 y que mirándote en ella,
 por más señas, te di aviso
 del loco amor de Narciso;
 mas ¿qué mayor que querer
 persuadir una mujer
 que aborrece lo que quiso?
- [5.] De este mi penar se arguye,
 según le tengo por fuerte,
 que aun hasta la propia muerte
 de los desdichados huye;
 el alma me restituye,
 si la estimas en tan poco;
 pero en vano te provocho,
 que, puesto que me la des,
 no querrá vivir después
 en aposento de loco.

Como bien señala Morby, estas décimas “vienen a ser una especie de glosa de un verso inicial antiguo y ya popular en días de Lope”²⁶. O sea, que lo que el Fénix hizo fue recurrir al acervo popular, al inicio de un

²⁶ *Ibid.*, p. 185, n. 112.

cantarcillo conocido por todos, para glosarlo líricamente e insertarlo en un marco pastoril como es la *Arcadia*.

1.3 La aportación de Mateo Romero

Tratemos ahora del comportamiento de la música. En primer lugar cabe preguntarse qué melodía cantaría Olimpio en la ficción literaria, qué música vendría, quizá de manera inconsciente, a la mente de Lope cuando hizo que el pastor cantara sus quejas. Sin duda, la que conocían todos, la que Salinas fijó en su tratado como canción quejosa por antonomasia, aquella que el propio tratadista calificaba de “tan conocida música”²⁷ y que su utilización era destinada exclusivamente para el estribillo. Si hubo más música de carácter popular para las glosas que pudieran hacerse a partir de esta cancioncilla, Salinas no la recogió. Por otra parte, la cronología en base a fuentes documentales nos apoya: el teórico musical publicó su *De musica libri septem* en 1577 y el poeta su *Arcadia, prosas y versos de Lope de Vega Carpio* en 1598.

Décadas más tarde, el compositor y maestro de capilla Mateo Romero, activo en las cortes de Felipe III y Felipe IV, puso música a las décimas de Lope²⁸. El maestro Capitán hizo servir idéntica estrategia compositiva que el Fénix, es decir, recurrió al venero popular. Tomó, pues, de la música tradicional, su arranque melódico, para después glosarla armónica y contrapuntísticamente, e incluirla en un cancionero poético-musical de repertorio cortesano, como es el *Cancionero de la Sablonara*²⁹. Mateo Romero citó las cuatro primeras notas de la melodía recogida por Salinas; ciertamente un motivo musical breve, pero suficiente para la referencia musical intertextual, para el reconocimiento de la tonada popular por parte del auditorio de la época. Las ligeras diferencias rítmicas entre ambas melodías son más visuales que efectivas. Cántese la música de Salinas, tal y como el teórico indica para el pie anapesto (U U –), el cual “tiene la [sílab]a larga en tercer lugar y en el dar [del compás]”³⁰, otorgando a la semibreve doble valor que a la

²⁷ SALINAS, *Siete libros...*, p. 568.

²⁸ La misma música para cada décima y utilizando sólo las tres primeras estrofas de las cinco que escribiera Lope.

²⁹ Existe edición moderna de esta importante colección del primer cuarto del siglo XVII: *El Cancionero de la Sablonara*, ed., introd. y notas de Judith Etzion, Tamesis Books, London, 1996. El manuscrito original se halla en la Bayerische Staatsbibliothek (Munich). Existe una copia fiel de este manuscrito (s. XIX) conservada en la Biblioteca Nacional, Madrid.

³⁰ SALINAS, *Siete libros...*, p. 435.

mínima; y cántese después la versión de Mateo Romero, teniendo en cuenta que está escrita en el compás de proporción menor y que su secuencia es como sigue: pausa de mínima y semibreve imperfecta para el primer compás, y tres mínimas para el segundo. La semibreve, por ser imperfecta, tiene doble valor que la mínima, igual que en el ejemplo de Salinas, y quizá esta circunstancia haga posible que la diferencia rítmica entre ambas melodías sea tan sutil.

LA MODERNIDAD

La relación poético-musical

Hasta aquí hemos observado el índice de tradicionalidad común en la poesía y en la música de la obra que nos ocupa. Veamos ahora los rasgos técnicos y expresivos que hacen posible que las propuestas artísticas de Lope de Vega y de Mateo Romero, por separado, contengan una aire de modernidad evidente, y, en conjunto, revelen una obra de arte perfecta en su género, al unirse poesía y música en una simbiosis tan enriquecedora para la investigación científica como sugerente para la interpretación musical.

La filología ya ha investigado sobradamente la modernidad de Lope a partir de 1580. En la *Arcadia*, Morby ha señalado algunas características modernas del Fénix en base a su “fuerte personalidad” y a su “genio lírico rara vez igualado”, sin olvidar tampoco el “transcurso de unos años en que viene incubándose el barroco”³¹. Lo mismo puede decirse de la actividad de Mateo Romero, que precisamente era conocido entre sus colegas como el maestro Capitán en base a su personalidad, su liderazgo y su prestigio musical. Y también podemos asumir, sin que nos perturbe, el ligero desfase temporal que pueda haber entre el barroco literario y el musical.

Lope ensaya la introducción de versos de arte menor típicos del arte popular o tradicional en un molde renacentista como es la novela pastoril, donde abundan los metros de origen italiano. Lope ensaya y juega, y disfraza la lírica tradicional de lírica culta, de la misma manera que, en la ficción literaria, disfraza al duque de Alba en hábito del pastor Anfriso, e incluso él mismo se esconde tras la máscara del pastor Belardo. Ahí radica parte de su modernidad, pero a nosotros nos interesa enfatizar el interés del Fénix en escribir los versos que nos ocupan en décimas, porque la décima, llamada *espinela*, era una estrofa moderna, de recentísima invención, atribuida al humanista, poeta y músico Vicente

³¹ LOPE DE VEGA, *Arcadia*, p. 35.

Espinel (1550-1624)³², “quien presentó esta estrofa en varias de las composiciones de su libro *Diversas rimas* (1591)”³³. Décadas más tarde el propio Lope, en su *Laurel de Apolo* (1630), otorgaría autoría definitiva a Espinel con estos endecasílabos: “pues de Espinel es justo que se llamen/ y que su nombre eternamente aclamen”³⁴.

Al hablar de Espinel no podemos dejar de sustraernos a hacer referencia a la personalidad artística de este hombre de letras, por lo que a la sensibilidad y conocimiento que muestra en temas poético-musicales. Cito un párrafo de su obra más importante, las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), una novela en la que se mezclan el relato picaresco, las aventuras y el fondo autobiográfico:

en las sonadas españolas, que tan divino aire y novedad tienen, se ve cada día ese milagro [se refiere a la suspensión de los ánimos]. Los requisitos son: [lo primero] que la letra tenga conceptos excelentes y muy agudos, con el lenguaje de la misma casta; lo segundo, que la música sea tan hija de los mismos conceptos que los vaya desentrañando; lo tercero es que quien lo canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía para ejecutarlo; lo cuarto, que él que lo oye tenga el ánimo y gusto dispuesto para aquella materia. Que desta manera hará la música milagros³⁵.

La estructura de la *espinela* es simétrica e ideal para la expresión de los afectos poéticos de manera equilibrada y proporcionada. Como se sabe, consta de “dos redondillas de tipo abba enlazadas por dos versos intermedios que repiten la última rima de la redondilla inicial y la

³² JOHN GRIFFITHS, “Martínez Espinel, Vicente”, en *Diccionario de la música...*, t. 7, pp. 286-288.

³³ TOMÁS NAVARRO, *op. cit.*, p. 268.

³⁴ *Ibid.*, p. 268. En otras obras cita Lope a Espinel como autor de la décima *espinela*; por ejemplo, en *La Dorotea* (1632): “A peso de oro habiades vos de comprar un *hombrón de hecho y de pelo en pecho*, que la desapasionase destes sonetos, y destas nuevas décimas o espinelas que se usan; perdónesele Dios a Vicente Espinel que nos trujo esta novedad y las cinco cuerdas de la guitarra con que ya se van olvidando los instrumentos nobles”, LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. J. M. Blecua, Cátedra, Madrid, 1996, acto I, escena VII, p. 154.

³⁵ VICENTE ESPINEL, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. M. Soledad Carrasco Urgoiti, Castalia, Madrid, 1972, t. 1, p. 146. (Relación III, Descanso V). También cita Espinel a Francisco Salinas: “Vi al abad Salinas, el ciego, el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad” (*ibid.*, p. 198).

primera de la final, abba-ac-cddc. De ordinario el tema de la estrofa se presenta en la primera redondilla; la segunda completa el pensamiento; la transición entre ambas corresponde a los versos de enlace³⁶.

Esta disposición formal y de contenido se adapta perfectamente a la primera de las décimas que nos ocupan. No tanto a las restantes, o al menos con no tanta sutileza, lo cual justifica las palabras de Navarro Tomás: “Por supuesto, tal correlación no se ajusta siempre estrictamente a las líneas indicadas³⁷. Comentaremos, brevemente, la propuesta artística del Fénix para esta primera décima que, recordémoslo, dice así:

¿A quién contaré mis quejas,
cuando de oíllas te guardes,
pues que ya tengo cobardes
piedras, paredes y rejas?
Y ¿adónde iré si me dejas,
siendo el alma que me anima?
Vuelve, señora, y estima
el mal con que me atormentas;
que es lástima que no sientas
lo que a las piedras lastima.

En la primera redondilla se expone el tema de las quejas que desea contar el yo poético mediante una interrogación retórica muy marcada. Los dos versos de enlace lo son porque comparten con la primera redondilla esa misma figura retórica, y están dirigidos, al igual que los de la redondilla, al mismo sujeto, es decir, a la “hermosa Isbella³⁸”. La segunda redondilla consta de dos partes: los dos primeros versos responden a la interrogación de los versos de enlace y los dos últimos justifican el por qué de la interrogación de toda la primera redondilla, cerrando o concluyendo la proposición contenida en ella. Estructura perfecta para el genio lírico de Lope.

Y estructura perfecta, también, para el talento musical del maestro Capitán, como vamos a ver a continuación en la transcripción moderna³⁹. La composición está escrita a dos voces: tiple (soprano) y bajete

³⁶ T. NAVARRO, *op. cit.*, pp. 268-269.

³⁷ *Ibid.*, p. 269.

³⁸ Véase el primer verso de la cuarta décima.

³⁹ *Música barroca española. Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*, trans. e introd. de Miguel Querol Gavaldá, CSIC, Barcelona, 1970, p. 72.

(barítono)⁴⁰. Para nuestro propósito observaremos el tiple que es la voz que lleva la melodía principal. La música para la primera redondilla llega hasta el compás 9. En concordancia con el espíritu de la *espinela*, la música para esta redondilla es también de carácter expositivo: breves frases musicales de contenido lirismo para cada verso, con sus correspondientes cláusulas al final de cada uno de ellos. Ámbitos melódicos reducidos para cada verso; así, primer y segundo verso: cuarta justa; tercer verso: tercera menor; y cuarto verso: cuarta disminuida. En nuestra opinión, Mateo Romero no pretende aquí que la música se exprese de manera excesivamente elocuente; simplemente quiere plantear los términos del discurso poético y prefiere reservar la expresividad melódica para momentos de mayor hondura poética. Y uno de esos momentos lo constituyen los dos versos de enlace (desde la anacrusa del compás 10 hasta el compás 14). Para el primero de ellos destina el maestro Capitán un intervalo disonante prohibido por la preceptiva musical de la época y sólo aceptable en casos de dolor o tristeza, tal y como refleja el verso “¿Adónde iré, si me dejas?” El intervalo en cuestión se denomina tritono o *diabolus in musica*. Pedro Cerone⁴¹, un célebre tratadista musical italiano afincado en España, decía lo siguiente:

Tritono es dissonancia de quatro voces harto vellacas, o es una composición de tres tonos seguidos sin intermedio de semitono, que causa dureza muy difícil a la pronuncia, y es muy insufrible al oydo humano.

Y en otra parte de su tratado decía también:⁴²

todavía sepan no ser muy conveniente (en particular a dos bozes) el hazer tritono... Porque... causa mucha aspereza a los oydos muy delicados y artizados. Mas, en cosa de dolor, pasión y de lágrimas se puede usar libremente; antes usándole será hecho con juicio y arte.

Los dos versos de enlace contienen una música que fractura la dinámica expresiva de la redondilla inicial, al objeto de preparar al

⁴⁰ LUIS ROBLEDO, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989, p. 90.

⁴¹ PEDRO CERONE, *El Melopeo, tractado de música teórica y práctica*, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, Nápoles, 1613. Citamos por la edición facsímil de F. Alberto Gallo, Forni Editore, Bologna, 1969, p. 702.

⁴² *Ibid.*, p. 660.

oyente para la conclusión de la redondilla final. De la misma manera que Lope había dividido esta redondilla final en dos partes, el maestro Capitán utiliza idéntica disposición formal y de contenido. Los dos primeros versos (desde la anacrusa del compás 15 hasta el compás 19) requieren, por primera vez en toda la obra, una única frase musical de amplio vuelo melódico que constituye, sin duda, el punto culminante de la composición. A destacar, por encima de tono, el juego interválico de enorme fuerza expresiva sobre la palabra “vuelve”, que se canta dos veces, en un intento de invocar la benevolencia de la dama. En el verso “el mal con que me atormentas” se dan continuos intervalos de segunda menor, muy adecuados para reflejar el dolor del yo poético. Los dos últimos versos de la décima (desde la anacrusa del compás 20 hasta el final) ofrecen una doble particularidad: el primero de ellos, “que es lástima que no sientas”, se canta con la misma música que el primer verso de la décima, lo cual implica una regresión temática hábilmente ideada por el músico; y el segundo concluye la pieza de manera serena y no sin cierta resignación por parte del yo poético. Resignación que el maestro Capitán se encarga de expresar magníficamente con una simple alteración: bemolizando el Mi del bajete en el penúltimo compás, alteración que, en buena musicalidad, debemos anticipar por semitonía subintelecta desde el compás 23. La repetición del último verso sirve para afianzar el tono en el que está compuesta la obra (segundo tono con final en Sol⁴³). Conviene señalar que la primera redondilla también finaliza en Sol (compás 9) lo cual otorga a la composición una cohesión tonal que, sin duda, es también reflejo de la cohesión poética y estructural característica de la décima *espinela*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

De la misma manera que se observan rasgos estilísticos que hacen patente la modernidad en los versos de Lope que hemos comentado, también en la música de Mateo Romero están presentes diversos aspectos novedosos de la técnica musical de la época. Desde una interválica al servicio de la expresividad melódica, hasta una flexibilidad y variedad rítmicas más acorde con el sistema acentual del verso en romance que no con la doctrina cuantitativa de la métrica grecolatina que Salinas

⁴³ Véase PABLO NASSARRE, *Fragmentos musicales*, Imprenta Real de Música, Madrid, 1700. Citamos por la edición facsímil de Álvaro Zaldívar Gracia, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, pp. 61-62: “P[regunta]. ¿Cómo se punta el segundo tono? R[espuesta]. Con claves bajas, teniendo bemol y feneciendo el bajo en Gesolreut”.

ejemplificaba con maestría en su afán didáctico y humanista. Desde una proximidad evidente a la tonalidad moderna en detrimento del arcaísmo de la modalidad antigua en el testimonio recogido por Salinas, hasta una sensibilidad especial para expresar musicalmente el sentido del texto poético. Podrían hallarse, sin duda, más aspectos técnicos y estéticos que comentar, pero las limitaciones de espacio nos obligan a poner punto final a nuestra tarea de carácter interdisciplinario. Precisamente desde esta metodología también nos hemos podido aproximar a esa realidad artística poético-musical para aquilatar con mayor precisión el binomio tradición-modernidad presente en la canción que hemos estudiado, pero que, sin duda, se halla también en otras obras del romancero lírico español de la Edad de Oro.

MARIANO LAMBEA

*CSIC. Departamento de Musicología
Barcelona, España*

IDIOSINCRASIA DE LA ARQUITECTURA Y EL HABITAR
EN ESPAÑA (SIGLOS XVI-XVII).
APROXIMACIONES A TRAVÉS DE LA MIRADA DE
LOS EXTRANJEROS.
IMÁGENES PARA UN MOSAICO

Existen en la arquitectura y el habitar en España, especialmente en los siglos XVI y XVII, una serie de aspectos singulares que la diferencian del resto de Europa cuyo origen radica en la singular conjunción de culturas que viviera en la Edad Media. Estas características no han sido acabadamente interpretadas por la historiografía del arte que parte de categorías establecidas para otras regiones y no resultan las herramientas apropiadas para su análisis.

La intención de este trabajo es buscar en los relatos de viaje de extranjeros una fuente que pueda brindar datos más certeros sobre estos aspectos basándose en los siguientes principios:

a) Por su condición de legos en la materia los viajeros no están atados a las categorías interpretativas de la historia del arte.

b) Por su condición de extranjeros tienden necesariamente a destacar por contraste aquellas características distintivas de lo español.

c) Por su condición de contemporáneos son especialmente útiles a los efectos de obras desaparecidas o modificadas con el transcurso del tiempo.

d) Por su condición de usuarios o visitantes de las mismas aportan valiosa información acerca de elementos como mobiliario, utensilios y formas de habitar.

e) Por la función didáctico-descriptiva propia del relato de viajes son muy detallistas en sus impresiones y comentarios.

Es también una intención secundaria de este trabajo el destacar la contribución de este tipo de fuente para la historia de la arquitectura y el habitar, área en la cual existen muy escasos precedentes.

Como dijera José García Mercadal en su célebre compilación de viajeros extranjeros por España y Portugal: “La imagen de España se fue fijando en los otros países europeos durante la época moderna, gracias sobre todo a los relatos viajeros”¹.

¹ J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1999, t. 1, p. 12.

La intención es hallar en los fragmentos que he seleccionado de estos textos una serie de pautas capaces de caracterizar la idiosincrasia de la arquitectura y las formas de habitar en España.

He ordenado las observaciones en tres grupos:

–En primer término aquellas referentes a aspectos que exceden lo arquitectónico como las especulaciones sobre el género y las que conciernen a problemas de alteridad propios de la mirada de un extranjero.

–Luego las que corresponden a temas de arquitectura, tanto en su dimensión formal, funcional o constructiva.

–Por último las que aluden al habitar, es decir las formas en que los edificios son utilizados por sus usuarios.

Entrando en el primer grupo vale la pena destacar que es uno de los mismos viajeros aludidos, Francisco Bertaut quien en una advertencia preliminar se ocupa de el carácter bifronte de la literatura de viajeros que ya señalara Sofia Carrizo Rueda en su “Poética del relato de viaje”² cuando afirma:

Siendo los viajes, en efecto, de un género intermedio entre las unas y las otras, porque no tratan más que las aventuras de los particulares como las novelas, pero con tanta verdad y más exactitud aún que las historias. Por eso espero que encontréis en este, aunque pueda decir que se encuentran en muchos sitios, cosas tan curiosas como no las hay en ninguna historia, y tan agradables como las hay en alguna novela³.

En cuanto a la idea de alteridad debemos remitirnos a la siguiente afirmación vertida por los Marqueses de Villars:

Desde mi última carta hemos hecho un pequeño viaje a la sola casa que tiene el rey de España cuando quiere por algún tiempo dejar la morada de Madrid. Se llama Aranjuez. Pasa aquí por la maravilla del mundo. La situación por las aguas es de las más bellas; y si el señor

² “La característica esencial es que se trata de uno de esos géneros que evocan incesantemente a Jano, ya que no se puede ignorar ninguna de sus dos caras: la documental y la literaria. El proceso analítico requiere detenerse alternadamente en una o en otra; pero siempre partiendo del hecho básico de que forman parte de una unidad indivisible”.

³ Francisco Bertaut, “Diario del viaje de España”, en J. GARCÍA MERCADAL, *op. cit.*, t. 3, p. 393.

Le Notre encontrase una semejante, lo que en ella podría él hacer sería, en efecto, una maravilla⁴.

Aquí vemos dos aspectos, cuando afirman “pasa aquí por maravilla del mundo” definen dos ideales de belleza a ambos lados de los Pirineos y la posterior referencia a lo que “podría” hacer un francés como Le Notre califica de manera tajante ambas posiciones reforzándolo aún mas cuando sostienen: “Imaginaos una vez para todas que el negro y el blanco no son más diferentes que la vida de España y la de Francia” (p. 675).

Si pasamos al segundo aspecto, es decir las observaciones referentes a la arquitectura podemos destacar como Andrés Navagero se ve en el mismo dilema que el maestro Fernando Chueca y Gotía quien para definir sus “Invariantes Castizos en la Arquitectura Española” elige un edificio hispanoárabe como la Alhambra.

La Alhambra está cercada de murallas y es como un castillo separado de la ciudad, a casi toda la cual domina; hay dentro de los muros gran número de casas, pero lo que ocupa más sitio es un hermosos palacio que fue de los reyes moros, el cual es en verdad bellissimo y labrado suntuosísimamente con finos mármoles y otras muchas cosas, y los mármoles no están en los muros, sino en el suelo; tiene un gran patio a la española, muy bello y grande, rodeado de fábrica, y en un lado tiene una singular y hermosísima que llaman la Torre de Comares, en la que hay algunas salas y cámaras muy buenas con las ventanas hechas muy gentil y cómodamente, con labores moriscas excelentes, así en los muros como en los techos; las labores son, en parte, de yeso, con bastante oro, y en parte, de marfil y oro; todas son bellísimas, y particularmente la de los muros y techos de la sala baja.

De este modo un palacio “que fue de los reyes moros” se caracteriza por “un gran patio a la española” decorado con “labores moriscas” mostrando una vez más lo difícil que es deslindar categorías en el arte español.

El mismo Navagero distingue con mucha claridad el espacio más singular y estructurante de la arquitectura española en su carácter de núcleo aglutinante de las experiencias vivenciales de la casa: “La manera de construir es dejar en medio el patio y labrar en su frente cuatro crujías divididas como les conviene”⁵.

⁴ “Los Marqueses de Villars”, en *ibid.*, t. 3, p. 686.

⁵ ANDRÉS NAVAGERO, *op. cit.*, p. 51.

Por su parte Bertaut no se deja engañar por las comparaciones morfológicas con otros similares en la Europa transpirenaica. Me refiero a otros homólogos en cuanto a su forma y denominación como el “patio de honor” de los palacios y residencias francesas que cumple funciones de espacio de acceso y playa de maniobras vehiculares que anteceden a la casa principal.

En este sentido señala:

Lo que hay allí de particular y de extraordinario es que las carrozas no pueden entrar más que debajo de una gran bóveda que llaman zaguán, donde nos apeamos, y donde el almirante de Castilla, que es el señor más galante de la corte, vino a recibir al señor mariscal (p. 401).

Y más adelante:

...pero como no tienen patios como nosotros, teniendo siempre fuera de sus casas las carrozas y sus caballos y la mayor parte de sus criados, y ordinariamente no tienen más que una gran bóveda bajo la puerta, donde las carrozas pueden entrar, ocupan todo el sitio de sus alojamientos con edificaciones; la mayor parte de las casas razonables tienen cuatro cuerpos de edificación, alguno de los cuales hasta son dobles... (p. 408).

Una vez más aquí aparece el *como nosotros* señalando la diferencia y la *gran bóveda* a que hace referencia no es otra que el zaguán así como los *cuatro cuerpos* remiten a la idea del patio como espacio central que junto con el concepto de *ocupan todo el sitio* alude a una relación de llenos y vacíos que se distingue como diferente.

La segunda consideración en torno a la arquitectura se centra en una frase de Bertaut en la que afirma: “Todas esas casas están llenas de gran cantidad de cuadros y de gabinetes, y son mucho mejor y más bonitas por dentro de lo que parecen por fuera” (p. 403). Y luego: “Las cosas no parecen gran cosa por el exterior, aunque los balcones de hierro que hay en todos los huecos produzcan un muy hermoso efecto” (p. 408).

Este es un aspecto muy característico de la idiosincrasia española, el contraste entre exteriores austeros dónde sólo se destacan los accesos e interiores profusamente decorados que llevarán a otro viajero, Bartolomé Joly a señalar:

La catedral, aún no acabada; San Pablo, San Benito el Real, y otras muchas en número de sesenta, de todas las cuales se puede decir que no siendo tan sólidas y soberbias en masa de piedra, tan grandes, tan claras ni adornadas de vidrieras ni tan bellas en campanarios ni con tan buenas campanas como en Francia, por no tener todo eso que tienen nuestras iglesias, las exceden en hermosos cuadros dorados, soberbios relicarios, imágenes y ornamentos, y nos sobrepasan en eso⁶.

En tercer término me interesa destacar la ausencia de ejes definidos en la composición, tema que fuera tratado por Fernando Chueca y Goitia en sus “Invariantes Castizos” como “ejes quebrados”. En este sentido es muy notorio el contraste con la arquitectura francesa y la europea en general dónde de diferentes maneras las organizaciones axiales ocupan un lugar central en las plantas.

Aquí refiriéndose al Palacio del Buen Retiro, Bertaut afirma: “En una casa que el conde-duque hizo sin planta, como ellos dicen, sin dibujo formado” (p. 407). Donde la expresión *sin planta sin dibujo formado* remite claramente a dicha concepción en la que son ajenas las geometrías simples y altamente jerarquizadas.

Este concepto se ve reforzado cuando otro viajero, Antonio de Gramont dice:

La casa del Retiro fue construida por el conde-duque de Olivares. Es bastante grande; las habitaciones, pasablemente cómodas, pero mal puestas y de mal gusto; porque los españoles no tienen ninguno para todo lo que se llama muebles, jardines y edificios⁷.

Donde el “mal puestas” representa esta carencia de un esquema ordenador.

Consecuencia de la organización en torno a patios y de la densidad antes expuesta es un aspecto muy frecuentemente señalado por los extranjeros habituados a la casa rodeada de verde y privilegiando amplias vistas a jardines, el contraste surge con el carácter intimista y cerrado en si de las alcobas españolas que menciona Bartolomé Joly:

Desde la sala se entra en los cuartos, aunque, tan sólo para acostarse, porque son oscuros y sin chimenea, algunos sin ventanas, no

⁶ BARTOLOMÉ JOLY, *op. cit.*, p. 711.

⁷ ANTONIO DE GRAMONT, *op. cit.*, p. 375.

acompañados de guardarropas o gabinetes, sino semejantes a lo que nosotros llamamos tabucos; ellos lo llaman alcobas, que significa lugar ciego. Si hay en ellos alguna ventana, es un ventanuco u otro pequeño agujero. No tienen jamás vidrios, sino tela encerada, que hace muy bien cuando esta nueva, pero que se oscurece y pronto carga de polvo⁸.

El mismo viajero distingue otro elemento singular, el zaguán, verdadera cámara de descompresión que vincula y a la vez separa dos universos tan diferentes en la concepción mediterránea del espacio como el interior y el exterior.

En cuanto a la particularidad de los alojamientos, son sin observación de arquitectura ni por dentro ni por fuera. A los vulgares entráis inmediatamente en un vestíbulo, especie de patio cubierto o, por mejor decir, sala baja no pavimentada; llaman a eso *cagnan* (pp. 711, 712).

Haciendo mención de los aspectos ornamentales encontramos frecuentes alusiones a las alfombras y tapices que revisten el espacio como así también a los objetos de mobiliario pequeño y transportable propio de la casa hispanoárabe.

La galería es bastante larga, tapizada de damasco bermejo, recargado de trecho en trecho por anchas fajas de oro. Desde un extremo al otro hay la más bella alfombra que jamás haya visto; mesas, escritorios y braseros; sobre las mesas, candelabros; y de tiempo en tiempo véanse a las meninas, muy adornadas, que entran con dos candelabros de plata para cambiar, cuando es preciso, y despabilar las brujías⁹.

Cómo último aspecto arquitectónico mencionaremos los criterios constructivos dónde se expresa el contraste entre la arquitectura centroeuropea de piedra y la española en tapia, adobe o ladrillo, en este sentido Bertaut expresa: “Todas las casas son allí de ladrillo, excepto el palacio del rey, en el que de todos modos sólo la fachada es de piedra, no siendo los otros tres lados más que de ladrillo” (p. 408).

Finalmente y en lo que atiene a las formas de habitar dichos espacios hay dos aspectos a señalar: El primero de ellos es la persistencia de los

⁸ BARTOLOMÉ JOLY, *op. cit.*, p. 711.

⁹ “Marqueses de Villars”, p. 675.

estrados moriscos, sectores especialmente acondicionados para sentarse en el suelo o sobre cojines, elevados por tarimas de madera y revestidos de alfombras, las citas en este sentido son abundantes en los relatos de los diferentes viajeros que incluso destacan lo incómodo de la situación para los extranjeros no habituados¹⁰.

En este sentido la marquesa nos relata su incomodidad ante tal costumbre:

Me habían hecho dar una almohada (cuadrante o cojín). Me senté solamente un instante para obedecer; y al punto aproveché una ligera ocasión para ponerme en pie, porque vi a muchas señoras de honor que no estaban sentadas y creí darles gusto estando como ellas. Me mantuve, pues, siempre en pie, aunque las reinas me dijese a menudo que me sentase¹¹.

También se mencionan los “divanes”, similares a los anteriores pero de configuración alargada donde las personas se sientan sobre el suelo de la misma manera pero de manera lineal.

A lo largo de esos dos lados había únicamente dos grandes bancos cubiertos de tapices de Persia. Las damas, alrededor en número de diez o doce, apoyada la espalda contra el banco que estaba detrás de ellas. Del lado de los pequeños príncipes y muy lejos, abajo, hacia el sitio donde estaban los comediantes y casi detrás de ellos, había algunos señores en pie¹².

O en el ámbito de las iglesias cuando Jacobo Sobieski describe una situación que pervivió hasta el siglo XIX e incluso se trasladó a América y cuya imagen de templo con el suelo *ricamente tapizado* y las mujeres sentadas en el mismo nos remite más a la imagen mental que tenemos de una mezquita que a la de una iglesia cristiana.

Las iglesias carecen de bancos; las mujeres se sientan en el suelo, unas en almohadas bordadas de oro, otras de seda, otras extienden cueros para sentarse, cada una según su condición, de modo que el suelo de la iglesia parece tapizado ricamente¹³.

¹⁰ Véase FERNANDO MARTÍNEZ NESPRAL, *op. cit.*

¹¹ “Marqueses de Villars”, p. 675.

¹² FRANCISCO BERTAUT, art. cit., p. 405.

¹³ JACOBO SOBIESKI, *op. cit.*, p. 187.

Observaciones sorprendentemente comparables con las que un español como Cristóbal de Villalón en su “Viaje de Turquía” relata como si no conociera en uno de los supuestos diálogos que componen su obra:

Juan. —¿Luego no tienen sillas los señores?

Pedro. —Sí tienen, para cuando los van a visitar algún señor cristiano, como son los embajadores de Francia, Hungría, Venecia, Florencia. A éstos, porque saben su costumbre, luego les ponen una silla muy galana de caderas a nuestra usanza, muy bien guarnecida, y algunas veces ellos mismos se sientan en ella, que no es pecado sentarse, sino solamente costumbre¹⁴.

El segundo y último concepto referido a las formas de habitar es el uso muy frecuente de celosías, pantallas que actúan como filtro asimétrico de la mirada y que también tienen su origen en la tradición hispanoárabe.

Aquí Bertaut lo describe:

En ambos lados de la sala había dos nichos cerrados con celosías. En el uno estaban los pequeños príncipes y algunas gentes del palacio, y en el otro, que estaba enfrente estaba el señor mariscal (p. 405).

A la izquierda de ese salón había una reja o celosía, donde estaban la reina y la infanta (p. 402).

Afirmación que también es coincidente con otra que hiciera Villalón en el Topkapi de los sultanes otomanos describiendo una sala muy similar en su configuración a aquella en la que el rey de España presenciaba las sesiones del consejo.

Dentro del cerraje del Gran Turco hay una sala donde se tiene el Consejo, dentro de la cual hay un trono, todo hecho de gelosias, que cae adentro a los aposentos del emperador, y de allí hablan lo que han de hacer, u cuando piensan que está allí no está, y cuando piensan que no está, está. Por manera que ninguno osa hacer otra cosa que la que es de Justicia (*id.*).

Por último, es mi intención que el mosaico compuesto por las distintas imágenes extractadas como reflejos de España en la mirada de

¹⁴ CRISTÓBAL DE VILLALÓN, *Viaje de Turquía*, Austral, Buenos Aires.

los otros permita interpretar de una manera más rica un fenómeno complejo como el de la Arquitectura y el Habitar peninsulares complementando los métodos tradicionales como el relevamiento in situ y el análisis de dibujos y estudios historiográficos en el tema.

FERNANDO MARTÍNEZ NESPRAL

Universidad de Buenos Aires
Universidad de Belgrano

TEJIENDO LA IMAGEN DE LAS MUJERES EN LOS TAPICES: UNA HISTORIA DE RESISTENCIA Y DE IDENTIDAD

Los tapices han sido siempre signo de poder y de majestad del rey y de todos los que los exhibían y poseían. Hechos para cubrir y calentar ambientes fríos y austeros, se tornan decorativos, contribuyendo para que la Edad Media, en sus años finales, deje de ser nombrada la Edad del Claroscuro, para presentar en sus magníficos tapices, con su carácter narrativo, todo el colorido del estilo gótico. Áulica por naturaleza, la tapicería se singularizaba por su característica mueble, una vez que eran transportadas por ocasión de solemnidades públicas, para enriquecer los ambientes.

Sigue siendo hasta los días de hoy. Hace poco hemos visto una escena que nos recuerda la utilización de los tapices como símbolo de orgullo nacional, las bodas del príncipe, en Madrid. Junto a los arreglos florales, los principales elementos para la decoración fueron los tapices, los cuales se han elegido siguiendo el criterio iconográfico que resaltaba las virtudes humanas del caballero cristiano del príncipe. En las páginas de los periódicos se comprobaba el orgullo del pueblo español por el riquísimo acervo cultural. Y siendo una ceremonia religiosa, retransmitida a todo el mundo, el principal elemento decorativo sería el tapiz, ofreciendo una bella imagen del país, con su esplendoroso tesoro.

En la Real Fábrica de Tapices, en Madrid, se puede leer que es una institución en la que pervive un oficio centenario y una singular forma de hacer las cosas. Para ilustrar tal afirmación nada mejor que el famoso cuadro de Velázquez, *Las Hilanderas*, que inmortaliza a la mujer tejedora en su función social ejerciendo sus derechos laborales. También llamada *La Fábula de Aracne*, la obra supone varias interpretaciones y cuenta dos historias que se entrelazan en lo cotidiano y en lo mitológico, a partir de dos escenas donde están sólo personajes mujeres. Aracne, tras una contienda de poder con Palas Atenea, es convertida en araña para tejer toda su vida. ¿Y las otras mujeres no siguen tejiendo?

Podríamos empezar nuestro texto no hablando de la imagen de la mujer, sino de la importante participación de la mujer en la colección de tapices del tesoro nacional. Viviendo en una época que no les daba protagonismo femenino en la política, surgen cuatro mujeres que

batallaron en la fantástica colección de tapices de Flandes¹, en la época de la dominación española, en los siglos XVI y XVII. Claro está que el intercambio con las artes de los Países Bajos fue facilitado, por circunstancias históricas conocidas, antes mismo que naciera Isabel la Católica, una vez que se unieron en matrimonio las fortunas del Condado de Flandes y el Condado de Borgoña, cuando pasó Flandes a formar parte de los dominios de la Casa de Austria.

Para salir del espacio sagrado del hogar, para irse al espacio público y salirse de la invisibilidad, las mujeres nobles Isabel la Católica, su hija Juana de Castilla, su nuera Margarita de Austria, su nieta María de Hungría, fueron no sólo las grandes promotoras del comercio de tapices, sino también las grandes coleccionistas y celadoras del patrimonio artístico español. Estamos, pues, delante de lo que se llamó la Intrahistoria de los tapices que se oculta en el momento de la formación de España, como nación y de la interrelación de parentesco entre los miembros de la dinastía de los Austria. Por lo tanto, los tapices o paños representan una relación entre los aspectos materiales, ideológicos y económicos.

Este trabajo analiza una serie de doce tapices, de época y autores distintos y muestra la importancia de la tapicería para tejer la imagen de la mujer a lo largo de la historia. Los dos más antiguos de la colección de la corona de España son: *El Nacimiento de Jesús*, y *Misa de San Gregorio*. *El Nacimiento de Jesús* se caracteriza por su belleza en su primitivismo gótico. En forma de retablo, presenta gran suntuosidad de materiales. La *Misa de San Gregorio* es un paño de devoción eucarística de Isabel la Católica, regalo de su hija Juana a su madre enferma. Igualmente bello, presenta el éxtasis de San Gregorio al contemplar a Cristo que se yergue del sepulcro.

La reina Juana, apodada la Loca, pero no tan loca, es la que trae los Paños de Oro o del Triunfo de la Virgen, porque en su trama tejida con lana, plata y seda, predomina el hilo de oro. Fechados entre fines del siglo XV y principios del XVI, son una joya inigualable del arte de la tapicería. Atribuidos al bruselense Pierre Van Aelst, los paños bordean palabras en tonos suaves, rosados y azules, influjo del estilo de las “milles fleurs” francesas. Son tapices de devoción con imágenes litúrgicas y escenas bíblicas, indicando la salvación de los hombres.

¹ Cf. *A la Manera de Flandes: tapices ricos de la corona de España*, Salas de Exposiciones Temporales, Palacio Real, Madrid, 2002.

Mujeres siempre víctimas de la fe cristiana, viviendo bajo el doble signo de Eva pecadora y la santidad de María, sufrieron los varios intentos de quitarles la confianza, a través de situaciones, frases y proverbios bíblicos. Durante la Edad Media y principios del Renacimiento, todavía con el lastre propagado por la iglesia católica como la desgracia del mundo, la presencia de la mujer ocupa el lugar de coadyuvante, llena de santidad, en esas tapicerías de devoción, con la protección del manto de la Virgen. De esa manera, el carácter alegórico-bíblico de los tapices tenía la finalidad de reflejar el contenido de los textos contemporáneos de padres y predicadores de la iglesia. Al fin y al cabo, estamos en la época de la Contrarreforma.

De complejidad iconográfica, los paños, que tejen la historia aluden a escenas secundarias, que bordean a la principal con retratos de reyes y reinas, en total conjunción de lo divino y de lo humano. El hermetismo de las escenas dificulta la identificación de los personajes, porque les faltan inscripciones, pero en el tapiz *La Anunciación* se presupone ver la doble unión entre el príncipe Juan, hijo de los reyes católicos, con Marguerita de Austria, hija del Emperador Maximiliano y de María de Borgoña y sus respectivos hermanos, Juana de Castilla y Felipe el Hermoso. Quizás este escenario sería un intento de identificar los reyes con los santos, como representantes de los cielos en la tierra. La Virgen se encuentra sentada con un libro en su regazo, acompañada por las Virtudes: la Templanza con el reloj, la Fe con un cirio encendido, la Esperanza con el pez, la Caridad con el corazón en la mano, caracterizando toda una secuencia semiótica de grande religiosidad. Pero, a pesar de toda la teatralidad gestual, se discute si realmente lo que se representa se trata de historia religiosa.

Los tapices de devoción traen nuevamente la idolatría de la iglesia católica, tan condenada por la Reforma de Lutero. Son verdadera propaganda eclesiástica de la Contrarreforma que permitió al arte representar un rol de alto interés, que es el de concebir en la adoración divina su fidelidad a la tradición cristiana.

En los siglos XV y XVI, la tapicería recupera el retablo gótico y dirige el centro para el revivir religioso, el misticismo, el ansia espiritual y la subestimación del cuerpo. Con la elegancia del gótico, la diversidad policroma se expresa a través de una iconografía, donde el color dorado y las vestimentas lujosas se llenan de pureza y de delicadeza.

En la *Coronación de la Virgen*, tema central del tapiz, en medio del séquito de ángeles músicos cantores, tres reyes coronan a María que está amparada por las virtudes: Justicia con la espada, Caridad con el

corazón, Fe con las tablas de la ley, Prudencia con el espejo y Esperanza con el pez. Ejemplo divino para Juana que, en lugar secundario del tapiz, surge coronada por su madre Isabel la Católica, rescate de santidad en el mundo terrestre. El lector atento sabe leer, en la pluralidad de escenas, el carácter narrativo de los paños con un tono siempre didáctico que alerta al hombre.

En la época del Renacimiento y del Barroco, en medio de la incoherencia temática, se ilustra la figura de la mujer y surge la representación femenina de la mujer modelo en las alegorías. Eva eterna ahora desafía el orden de Dios, el orden del mundo como símbolo en combates y conquistas. A ella se le da la concepción mágica de las fuerzas de la naturaleza y los misterios maléficos son alejados. Personajes mitológicos o sin grandes virtudes comparten el mismo espacio, en los tapices, con hombres venerados, donde la mujer empieza a tener su espacio. Ejemplificamos con otra grande participación de la mujer en el comercio de tapices. Doña Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, encomienda a Peter Paul Rubens una serie de bocetos para servir de modelos de tapices para el Convento de la Descalzas Reales, de Madrid. La serie tiene como tema el Triunfo de la Iglesia sobre sus diferentes enemigos: el Paganismo, la Herejía, la Ciencia y la Filosofía. *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Herejía* que aquí presentamos es el más dinámico de la serie. Marcado por el claroscuro y la intensidad del color, nos sorprende con la Verdad, representada como una mujer de rubios cabellos, elevada por encima de las disputas de los hombres en el Tiempo. A sus pies, herejes, posiblemente identificados en los rostros de Calvino y Lutero. La escena sigue las líneas del boceto del tapiz, con figuras simbólicas de fuerza y astucia, representadas por el león y el zorro, están fuera de la escena principal.

Llegamos al siglo XVIII, cuando los palacios se visten de tapices tejidos sobre cartones de los principales pintores de la corte. El Neoclasicismo trajo luces para iluminar los caminos de las mujeres en la obra de José de Castillo y de Francisco de Goya. José de Castillo, pintor adornista, injustamente desconocido², sus tapices han sido muchas veces confundidos con los de Goya, tiene, en el conjunto de sus obras, un importante acervo de cartones para tapices donde protagoniza damas aristocráticas, majas, mujeres del pueblo, floristas, naranjeras. Un bello

² Sobre este personaje véase VALENTIN DE SAMBRICIO, *José del Castillo*, Instituto Diego Velásquez, CSIC, Madrid, 1958.

ejemplo de su arte, que presenta una amplia galería de motivos populares, está en *La Dama y el Majo*, obra de técnica fácil, alegre y luminosa.

Con José de Castillo, las mujeres salen de los cielos, pero no están aún en la tierra. Rescata, él, algunas de las utopías medievales en las figuras alegóricas femeninas de *La Abundancia*, *La Templanza*, *La Sabiduría Divina*, *La Profecía* y *La Castidad*, que surgen como complemento de la tapicería *José, David y Salomón*, confeccionada para el dormitorio del rey Carlos III.

En la alegoría de *La Castidad*, la imagen de la matrona está vestida de blanco, a la antigua y apoyada en una columna clásica. En su mano derecha lleva un cetro y en la otra, una rama de laurel. Le acompañan angelitos portando el símbolo de la pureza que es la azucena. *La Sabiduría Divina* está de blanco, con yelmo y escudo como la diosa Minerva, diosa guerrera de la paz y quien enseñó a las mujeres a hilar. Mira hacia lo alto de donde recibe la luz divina representada por un cordero sostenido por niños.

Los viejos valores hispánicos fueron cuestionados y criticados en el siglo XVIII. La clase nobiliaria deja poco a poco de ser referente social. Con Goya, las mujeres salen del espacio celestial y bajan definitivamente a la tierra. Contrariamente al Medioevo, los cartones de escenas costumbristas de Goya traen a la luz una nueva imagen de la mujer, con sus frivolidades, ademanes sensuales, donde se hallan mujeres de todas las clases sociales. Son 52 tapices que se encuentran en el Museo del Prado y que representan la época de mayor esplendor de la manufactura de la Real Fábrica de Tapices.

El cartón para tapiz *La Maja y los Embozados* presenta una mujer al aire libre que, rodeada por cuatro hombres embozados, con capas, es el centro de la atención. Se percibe que el tono de la escena es de galanteo con un cierto erotismo camuflado.

El *Quitavol* sugiere una mujer, muy coqueta, que viste a la francesa con una capa, pañuelo al cuello y un perro de lanas en su regazo. Lleva el abanico que en el siglo XVIII servía como un medio para comenzar la conversación. Este cartón, en el cual Goya quiso hacer una referencia clara a la vanidad, es un bello canto a la juventud, centrando su atención en la sonrisa de la muchacha y en su gesto seductor. Mirando abiertamente al espectador, nos hace partícipes del galanteo. Tras ella, un joven le quita el sol con una sombrilla de color verde.

Los tapices de Goya, aunque dirigidos a un público culto y erudito, son de temas populares, de costumbres, de fiestas y de diversiones, lo que indicia una sutil crítica a la nobleza y a la burguesía. En esos años, en que

la Ilustración desaparecía, se empiezan a mostrar conflictos políticos y culturales y, cada vez más, en España, se harán claras las contradicciones entre la vida oficial y la real. Surge entonces *Las Lavanderas*, representando cinco mujeres, felices, alegres, libres, junto a la naturaleza que les da el bonito cromatismo en sus mejillas. El trato amable de Goya para con la simpleza de los personajes de clase baja, donde dos realizan el trabajo, mientras una dormita y otras dos juegan, va en contra de la reputación de dicha profesión.

Los tapices coloridos y delicados bordaron la historia de resistencia e identidad de las mujeres. Códigos simbólicos tejidos en los tapices se entrelazan en los hilos de la historia de la mujer³ De temática histórica, bíblica, literaria, mitológica y costumbrista, la tapicería ilustra, con sus bellos matices, escenas con la figura femenina representada en los más distintos roles: Virgen Madre, heroínas, vulgares, víctimas, virtuosas, trabajadoras, de la ciudad, del campo, diosas, princesas, valientes, locas, penélopes.

Bajo la mirada masculina, lo que se refleja es la figura de la mujer y su posición en la sociedad. Diversas facetas vistas en doble mirada, dos realidades, dos mundos en confrontación, la semirrealidad, la simultaneidad de acción y amplitud de escenario. ¿Y no es así que leemos el bello cuadro de Velásquez, *Las Hilanderas*, con el cual iniciamos este texto? Lo que vemos ¿no es un rescate de la representación de la realidad –hilanderas a hilar y damas a contemplar?

La mujer ha participado del orden del mundo siempre en dos escenas, “ritualizando” acciones, como el simbolismo del bordado, ascendiendo y bajando, creando y recreando, haciendo y deshaciendo. La trama de los tapices así nos lo ha contado y Minerva, diosa de la sabiduría, del progreso, de la intelectualidad y de la tapicería, así nos lo ha asegurado.

SUELY REIS PINHEIRO

Universidade Federal Fluminense

³ Véanse CRISTINA COSTA, *A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira*, Senac Rio, Rio de Janeiro, 2002 y MICHELLE PERROT, *Mulheres públicas*, Editora UNESP, São Paulo, 1998.

EL RETRATO PINTADO EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

La excelencia de la pintura, su primacía sobre las demás artes son evidentes en los tratados sobre este Arte a partir de Leone Battista Alberti (1404-1472) cuyo libro *Della Pittura*, fue escrito inicialmente en latín en 1435 y la versión en lengua toscana tiene la fecha de 1436. El mismo Alberti afirma “que no se puede concebir nada tan precioso que no se ha cambiado en mucho más caro y gracioso en la pintura”¹. Francisco de Holanda, pintor y teórico portugués, que vivió en el siglo XVI, estuvo en Italia, y en varios encuentros con Miguel Ángel y la Marquesa de Pescara, entre otros, discutieron sobre el arte de la pintura. Nos afirma él que la pintura “es espejo en que se mira y reverbera la obra del mundo”². Además de Holanda, en la península Ibérica encontramos a Vicente Carducho, nacido en Florencia en 1576; muy temprano viajó a España con su hermano Bartolomé Carducho que tuvo participación activa en las pinturas de El Escorial; publica su libro *Diálogos de la pintura*, en Madrid, en 1633, por tanto anterior al libro de Francisco Pacheco *El arte de la pintura*, cuya conclusión tiene fecha de 1638; la licencia para publicarlo es de 1641 y se imprime en 1649. El pintor y teórico sevillano dejó también el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, publicado póstumamente³. En el libro están excelentes retratos, en su mayor parte, de hombres de los más famosos de Sevilla⁴. Traemos, como ejemplo, el retrato de *Pieter Kempeneer*, centralizado en el espacio, cuya mirada severa del retratado hacia la izquierda se configura con la severidad de sus facciones. Lo conocido de uno y otro autores y la diferencia en el tiempo de publicación son importantes para las reflexiones sobre la pintura en España, en el siglo XVII.

¹ LEON BATTISTA ALBERTI, *Da pintura*, Editora da Unicamp, Campinas, 1989, p. 96.

² FRANCISCO DE HOLANDA, *De la pintura antigua y El diálogo de la pintura*, Visor/Libros, Madrid, 2003, p. 21. El libro de Holanda fue escrito en 1548, tiene traducción castellana en 1563, pero no fue publicado hasta las últimas décadas del siglo XIX.

³ Véase el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, eds. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, 1985.

⁴ FRANCISCO PACHECO, *El arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990.

Y traemos, pues, la definición de Pacheco “la pintura es arte, pues tiene por ejemplar objetivo, y por reglas de sus obras a la misma naturaleza, procurando siempre imitarla en la cantidad, relieve y color de las cosas, y esto hace valiéndose de la geometría, aritmética, perspectiva y filosofía natural con infalible y cierta razón” (p. 77). Y para Carducho “La pintura es quien artificiosamente imita la Naturaleza, porque mediante su ingenioso artificio, vemos, entendemos todo lo que con la misma verdad nos enseña y demuestra la propia Naturaleza, de formas, cuerpos, afectos y casos”⁵. A continuación, el autor declara que como va a hablar de la “Pintura obrada” la define, diciendo que “la Pintura es una semejanza y retrato de todo lo visible, según se nos representa a la vista, que sobre una superficie se compone de líneas y colores” (p. 152). Si pensamos el retrato como unidad temática mínima, motivo, en las obras teatrales del siglo XVII, nos cabe traer algunas reflexiones sobre la relación entre poesía y pintura. Nos dice Alberti en el libro tercero de su *Della Pittura* que a él le gustaría ver aún aquellas tres hermanas a las cuales Hesíodo dio nombres de Egle, Eufrosine y Talia que eran pintadas dadas las manos unas a las otras y riendo... con ellas se entiende la generosidad, pues una de ellas daba, la otra recibía y la tercera devolvía el favor recibido. Esas etapas deben de existir en toda generosidad perfecta. De ello se ve cuanto loor tales invenciones proporcionan. Y Alberti aconseja a todo pintor que sea íntimo de los poetas, de los retóricos y de otros iguales conocedores de las letras. Pues ellos, afirma él, van a proporcionar nuevas invenciones o por los menos ayudarán en la composición de una bella historia (p. 130).

Vicente Carducho después de afirmar que “la Pintura habla en la Poesía, y la Poesía calla en la Pintura, y entre las dos hay tanta semejanza, unión, e intención”, enumera a escritores de su tiempo, cuyas obras mantienen el tópico horaciano *ut pictura poesis*, y confirman la intimidad del poeta con el arte de la pintura. Citamos:

Don Luis Velez, famoso en todo, basta para saber como pinta aver oído a Escanderbel (su Comedia) –*Hazañas de Escandemberg*– referir la aparición de CHRISTO Señor nuestro, adonde la Retórica dio envidia a la Pintura, y aun parece trocaron colores... Del Doctor Iuan Perez de Montalbán que pinturas no se han oído, siendo los versos como los lienzos, y juzgando los oídos como los ojos?

⁵ VICENTE CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. F. Calvo Serraller, Turner, Madrid, 1971, p. 151.

En Lope de Vega señala el involucramiento total, empatía del espectador con lo que se muestra en la escena

Digo, el laureado Español Frei Lope de Vega Carpio, tan conocido y admirado de las estrangeras naciones... Pues qué si pinta un campo? Parece que las flores y las yervas engañan al olfato, y los montes y arroyuelos a la vista: si un valle de pastores el sentido común oye y ve el copioso rebaño: si un Invierno, haze erizar el cabello, y abrigarse: si un Estio, se congoja y suda el Auditorio. O quien tuviera elocuencia para decir, y manifestar lo que siento destos doctos Pintores!

Y considera el pintor y teórico sevillano: “Mas como exerzo pinceles, y no pluma, me resuelvo a callar, temiendo echar algun borron, que empañe tan ilustre sugeto, en mengua y vergüenza mía”.

De lo ya considerado sobre el tópico horaciano, reflexionamos con Alberti, cuando observa que “aquele Narciso que, de acordo com os poetas, transformou-se em flor, foi o inventor da pintura. Como a pintura é a flor de toda arte, a ela se aplica bem toda a história de Narciso. Que outra coisa se pode dizer ser a pintura senão o abraçar com arte a superfície da fonte?”

Calderón de la Barca, en *Eco y Narciso*, teatraliza y nos enseña el tópico horaciano. La obra fue presentada en el Palacio del Retiro el 12 de junio de 1661, en el cumpleaños de la Infanta Margarita, hija de Felipe IV. Leemos en la “situación”¹³, tercera jornada, parte de la réplica del gracioso Bato. Signos verbales delimitan el espacio escénico, iconos en la representación:

–Yo a la margen lisonjera
de ese arroyo esperaré.
(*Vase Bato, y descúbrese la fuente*).

La réplica anuncia y enseña para el espectador/lector la dinámica del personaje en escena: /margen/, /ese arroyo/; la voz del dramaturgo sitúa más aún a aquéllos y nosotros: /*descúbrese la fuente*/. Narciso nos conduce y nos aproxima de la fuente y nos hace mirar con él la misma fuente y recibir el brindis por nuestra imagen, tal vez, reflejada

¿Atreveréme a beber
los cristales de su fuente,
sin recelar ni temer
que segunda vez intente
mis sentidos suspender

quizá la ninfa que está
en ella? Pero no hará;

La voz de Narciso determina la dinámica espacial, los pasos del personaje en escena hacia la fuente:

que ofensa no puede ser
llegar yo en ella a beber,
si ella brindándome está.

Y aunque va hacia la fuente, todavía no se mira en ella adonde viene por segunda vez, y busca encontrar a la ninfa que es su misma imagen. Su réplica señala la antecendencia de la vista de su imagen en la fuente.

¡Oh tú, que eres la primera
ninfa del agua, a quien yo
sediento a pedir llegué
alivio y consuelo, no
te ofendas ahora de que
Asómase a la fuente
a ti me atreva; ¿Quién vio
jamás igual hermosura
de la que aquí a mirar llego,
pues su ninfa (¡qué ventura!)
flechando está vivo fuego
dentro de la nieve pura?

La sorpresa del joven asomado delante de su imagen efectiva el mito

como yo está su belleza.
.....
Desde el punto que te vi,
¡oh beldad! Morirme siento;
solo viene bien aquí
aqueste merecimiento
de “quírote como a mi”,
puesto que a mi no me quiero
más que a ti, pues por ti muero
(p. 1932, 1).

Y nos lleva al cuadro de Caravaggio, Narciso, retrato metafórico, metáfora de la creación de la pintura. En expresiones distintas, mas en

el tópico horaciano, observamos que en la escena calderoniana el espacio escénico – /otros árboles y flores/, /otros montes y cielos/, están /en otro mundo de hielo/. El pintor veneciano delimita el espacio dramático de la escena en donde de las tinieblas se destaca Narciso entre las pocas luces de su rostro sobre la luminosidad de su manga izquierda, que poco se deja ver, sostenida por la columna del brazo, cuya base es la mano ensombrecida. Al lado derecho de quien mira, la diferenciación entre los claros de la manga más ancha y más larga por mostrarse desde el fondo oscuro; la distinción de tonos en claro-oscuro de parte del cuerpo –la rodilla derecha y el brazo, columna ligeramente inclinada– todo ello se refleja y enseña en el tenebrismo de la fuente la imagen, tragedia del joven, extasiado de su misma imagen.

En *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, obra de 1614, el campesino pinta y retrata a su joven y bella novia. La comparación que hace con los elementos de la naturaleza –productos del campo, más próximos a ellos– evidencia la supremacía de los colores: /el olivar/, el prado/ que por mayo florece/, /camuesa/, variedad de manzana, /ni rubio y dorado aceite/, /ni el vino blanco/, /cepas/, /dulce mosto/, /parvas de trigo blanco/. En esta pintura la evidencia de los colores no deja ver el dibujo –las líneas proporcionadas, materia sustancial de la pintura– ni la circunscripción, el delineamiento de la imagen de Casilda. Como de un campesino, esa “pintura” limitada apenas al colorido; enseña, muestra, creemos, la imposibilidad evidente de su pintor de ir más allá de los colores. Si estas comparaciones dejan ver algunos géneros de colores y en cada una de sus especies son presentadas por la gracia de la retratada, confirman la categoría del pintor: no pasa del colorido, según Carducho. Por ello afirmamos con Pacheco “que por eso adviertan los de esta profesión cuando sean excelentes y milagrosos en colorir, si no tienen dibujo, no tienen la forma de la pintura y, consecuentemente son privados de la parte sustancial de ella”⁶.

Aunque no se destaca ninguna falta en la retratada Casilda, ello no ocurre en el retrato de Alejandro presentado en escena en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón de la Barca, obra de 1677⁷. La anécdota del retrato del magno Alejandro es lo suficiente conocida y tiene su origen en el alabado retrato hecho por Apeles del Rey Antígono, ciego de ojo. El drama calderoniano ensancha la anécdota y nos enseña tres pintores griegos en

⁶ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 81.

⁷ Cito por PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Darlo todo y no dar nada*, en *Obras completas*, V. I: *Dramas*, Aguilar, Madrid, 1969.

la escena: Timantes, Zeuxis y Apeles. En la “situación” 7, de la jornada I, Timantes es el primero en enseñar el retrato al retratado, al que le contesta Alejandro: /.-Este no es retrato mío/. Delante de la sorpresa del pintor, le confirma Alejandro:

—como en él no veo
 esta mancha, que borrón
 es de mi rostro, poniendo
 en disimularla todo
 su primor el pincel vuestro
 lisonjero habéis andado
 en no decírmela siendo
 casi traición que en mi cara
 me mintáis. Infame ejemplo
 da ese retrato a que nadie
 diga a su Rey sus defectos;
 pues ¿cómo podrá enmendarlos,
 si nunca llega a saberlos?
 (p. 1027, 2).

La insatisfacción lleva al rompimiento del retrato. Timantes en su arte fue más allá del estudio del natural y simple; se aplica a la belleza y finalidad del colorido y no cumple con lo parecido que debe ser el retrato. En su arte hay la imitación selectiva del modelo, mas como señala Alberti, se debe pretender que sea semejante a lo que retrata (p. 103). El pintor eligió y corrigió en su modelo un grado de belleza no encontrado en la realidad; lo que le pareció al retratado Alejandro casi traición, mentira, infamia, y le resultaría en la imposibilidad de autoconocimiento y búsqueda, concreción, de la enmienda. Timantes, como docto y perito pintor tiene conocimiento perfecto de las partes hermosas y de las feas, de las buenas, y de las malas, y las reconoce en su modelo; mas no fue prudente. El retrato enseña que el pintor fue docto, porque corrigió y enmendó el natural con la razón y docto hábito del entendimiento⁸; el pincel lisonjero y primoroso supo disimular los accidentales más allá de lo requerido por el modelo: el retrato para la reina Rojana de Chipre. Retrato ilusorio, engañoso, no identifica al remitente.

Frente al segundo retrato, presentado por Zeuxis, observa Alejandro: /.- Más parecido está el vuestro;/ pero no menos culpado/.

Y aclara al pintor que “copia” su modelo:

⁸ CARDUCHO, *op. cit.*, p. 190.

En que viendo
estoy mi defecto en él
tan afectado, que pienso
que en decirme no más
todo el estudio habéis puesto:
con que igualmente ofendido
de este que de ese otro quedo;
pues lo que en uno es lisonja,
es en otro atrevimiento
(p. 1027, 2).

Una vez más se rompe un retrato. La pintura de Zuexis, observamos con Carducho (p. 180), es tan viva, tan natural, lo parecido en todo al modelo—diríamos copia—, que le ha admirado y espantado al Magno rey, aunque no fue directamente copiada del natural; está hecha, como las demás, a partir de una estatua de Alejandro en el templo de Júpiter, según informa Efestión, en la “situação” 7, de la primera jornada. Alejandro tiene frente a él su retrato, imitación de su imagen, sujeta a los accidentes —la mancha, borrón de su rostro. El mismo retratado se muestra ofendido, pues “el pintor, debe—viene a decir Alberti— no sólo alcanzar la semejanza en todas las partes, sino además añadir belleza, ya que en pintura la belleza no es menos agradable que necesaria”⁹.

Apeles ofrece su obra con temor. Tenemos confirmada en la réplica de Alejandro la excelencia en el arte del retrato:

— ¿Por qué, si al verle, me dais
a entender, prudente y cuerdo
que solo vos sabéis como
se ha de hablar a su Rey?, puesto
que a medio perfil está
parecido con extremo;
con la falta ni dicha
ni callada queda, haciendo
que el medio rostro haga sombra
al perfil de otro medio
(p. 1028, 1).

En el retrato están los conceptos de la *electio* y de la *imitatio* del mundo antiguo, la fidelidad a la naturaleza y la belleza, aunque sea contradictorio,

⁹ E. PANOFSKY, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 43.

exigencia doble: el pintor se adapta directamente a la realidad, imitando, sí, la realidad, sin embargo corrigiendo los accidentes, “cuando estudia del natural” Todo ello lleva a la satisfacción del retratado, reconocido por sí mismo, regocijo de verse reflejado en el “espejo lienzo” de su vanidad. El pintor griego, el más renombrado hasta nuestro días, evitó las “incorrecciones” y las “contradicciones” y confirió al retrato la armonía y su exposición placentera al modelo, Panofsky (p. 51). Y podemos confirmar con Carducho:

Este objeto corporeo, que avemos de imitar con materia, consta de tantas partes y variaciones propias y adquiridas, e introducidas por accidentes, de cuyas observaciones discurriendo y filosofando prudencialmente, se reconoce la necesidad del uso de la Perspectiva, Notomia, Simetria, y las demas ciencias y artes, que componen la perfecta Pintura (p. 187).

En los tres retratos presentados en escena observamos que el dramaturgo propone algunas reflexiones sobre el arte del retrato, considerando toda su importancia en el siglo XVII y la frecuente presencia en la escena. Ello nos lleva a desvelar la distinción formalizada por Carducho entre “estudiar del natural” y “copiar, basada en la establecida por V. Danti entre “ritrarre” e “imitare”¹⁰:

Il modo poi e la via che si tiene nel ritrarre le cose con gran facilitá, rispetto all’imitare, si mette in opera. Perchè l’artefice che vuole questa o quella cosa, solo col mezzo della memoria va cercando quello che con gli occhi vede, et in questo caso la memoria si adopera, in quanto che, veduto una cosa, serva in sé l’imagine di quella, per quello spazio che la mani dell’artefice, con l’occhio insieme, si mettono a operare. E per questo si può dire che sia tanto differente il ritrarre allimitare, quanto é differente lo screvere istorie del far poesie.

Establecidas las diferencias entre los pintores y sus obras, los retratos de Alejandro, leemos lo que pudiera ser a título de conclusión, siguiendo aún a Carducho: “Y esta es la causa, sin duda, porque los grandes y eminentes Pintores no fueron retratadores, pues el que lo ha de ser, se ha de sugetar a la imitación del objeto malo, ó bueno, sin más discurrir, ni saber”. Calvo Serraller observa, en dicha nota 529, el pensamiento

¹⁰ Como señala Calvo Serraller en la nota 529, p. 190 de su ed. de los *Diálogos de la pintura*.

académico de Carducho y señala que Sánchez Cantón (*Fuentes*, ed. cit. t. 2, p. 85) ve un “pasaje alusivo, seguramente a Velázquez”. Y es Alfonso E. Pérez Sánchez quien nos lleva a comprender la crítica del pintor y teórico al joven Velázquez:

Las excepcionales dotes del muchacho fueron pronto advertidas; Pacheco relata su atención al natural y su preocupación por aprender a interpretar y traducir las expresiones y los “afectos”. Recuerda su maestro —y luego suegro— cómo Velázquez tenía “cohechado un aldeanillo aprendiz, que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna”.

La crítica resentida de Carducho, que tenía posición importante en la Corte, a Velázquez se refiere a los años del joven pintor en Sevilla, 1617-1623. Allí Velázquez pinta sus primeros retratos. El primero es del ya fallecido sacerdote Cristóbal Suárez de Ribera; y lo hace a partir de sus recuerdos o basándose en otra imagen del religioso, como nos informa Brown¹¹. Velázquez no pudo demostrar su talento, si consideramos la figura del retratado: voluminosa, de negro, en primer plano, de rodillas mira hacia el espectador. El espacio oscuro se abre a la derecha con otro cuadro, en donde tras las sombras oscuras se distingue ya el espacio aéreo que alcanzará la expresión máxima en sus pinturas posteriores. A la izquierda otro cuadro en forma oval poca se deja ver.

El segundo retrato es el de *La Madre Jerónima de la Fuente*, en dos versiones, fechados de 1620. Del fondo oscuro se destaca la figura determinada de la religiosa que, a los sesenta años, va a fundar un convento en Manila.

Si en nuestras consideraciones hablamos de poesía y pintura, todo ello se justifica: los retratos pintados en escena deben llevarnos a las presentes reflexiones. De lo dicho y buscando comprender la crítica de Vicente Carducho a Velázquez, traemos el *Retrato de hombre con gola*. Nos informa Brown que apenas al tamaño del retrato es aplicable su modestia, aunque sea despreciado ante las obras “más ambiciosas” de esa época sevillana. Las arrugas y la piel flácida se muestran en el control de las luces, a su vez magistral, y denotan la madurez todavía “incipiente”. Y señala Brown que “Las vigorosas u prolongadas pinceladas del cuello y la deliberada concentración de los toques de luz en el rostro contribuyen a la enérgica proyección del carácter del desconocido personaje” (p. 34).

¹¹ JONATHAN BROWN, *Pintura na Espanha 1500-1700*, trad. Luiz Antonio Araújo, Cosac y Naify Edições, São Paulo, 2001, p. 31.

El conocido y famoso retrato de Don Luis de Góngora es el cuarto retrato de la juventud en Sevilla y del viaje a Madrid en 1622: “El joven Velázquez percibió la triste realidad del genio extraordinario pero aislado. La mirada escéptica y la cabeza abombada (originalmente coronada por una corona de laurel)... el gesto de la boca caída nos habla de sus decepciones”¹².

Y del viaje a Italia en 1649, Velázquez llevaba ya los siete meses en Roma, se destaca el *Retrato de Juan de Pareja*. “Cuando se determinó retratarse al Sumo Pontífice, quiso prevenirse antes con el ejercicio de pintar una cabeza del natural”, nos informa Antonio Palomino¹³. La viveza y la semejanza del retrato hizo que el mismo retratado al llevar el retrato a la censura de algunos amigos, enfatiza Palomino “se quedaban mirando el retrato pintado, y al original, con admiración, y asombro, sin saber con quién habían de hablar, o quién les había de responder”. El cuadro se exhibió en la exposición anual de la Congregazione dei Virtuosi al Panteon. “Allí se puso este retrato con tan universal aplauso... que a votos de todos los pintores de diferentes naciones, todo lo demás parecía pintura, pero éste solo verdad, en cuya atención fue recibido Velázquez por Académico romano, año de 1650” (*id.*). En la pintura de *Juan de Pareja* el conocimiento de cómo obtener efectos ópticos a través de las variaciones de la superficie se evidencia. La relación del fondo, entre castaño medio y claro, los colores de la piel del retratado y todo su traje en gris que cambia de los tonos más cálidos a los más fríos, todo ello señala la interacción de la técnica de pintura veneciana del siglo XVI, muy especialmente de Ticiano, fuente principal para Velázquez, como informa Jonathan Brown (pp. 202-203).

De ese modo, de la excelencia de la pintura según distintos pintores y teóricos, a partir de Leone Battista Alberti, *Della Pittura*, fechada la edición en latín en 1435 y la versión en toscano en 1436; los diálogos de Francisco de Holanda con Miguel Ángel y la Marquesa de Pescara, y otros más; la obra de Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura* que, con *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco, y el importante *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ejemplificado con el retrato de *Pieter Kempencer*, nos enseñan la expresión teórico pictórica en la península Ibérica, objeto de nuestras reflexiones para evidenciar la importancia del retrato pintado en la escena del teatro del Siglo de Oro. Tema de investigación que nos ocupa en la intertextualidad entre teatro, poesía, pintura y que nos lleva a desvelar la importancia del retrato no sólo en la expresión teatral, como

¹² JONATHAN BROWN, *op. cit.*, p. 34.

¹³ *Vidas*, Alianza Forma, Madrid, 1986, p. 175.

también en la misma producción pictórica del siglo XVII, contextualización pues, de la teatralidad, confluencia de las artes. La confirmación de la intimidad del poeta con el arte de la pintura, cuando enseñamos la admiración de Carducho por los poetas pintores Luiz Vélez, Pérez de Montalbán y Lope de Vega, como ejemplificamos. De la afirmativa de Alberti, Narciso, el inventor de la pintura a *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca, cuando en escena, la pintura es inventada una vez más; de la referencia a los retratos pintados por Casilda y Peribáñez, pintura con elementos de la naturaleza, donde la supremacía de los colores enseña la ausencia del dibujo; la anécdota de los tres retratos de Alejandro Magno, pintados por Timantes, Zeuxis y Apeles que nos llevan a traer las consideraciones de Carducho sobre el “ritrarre” y el “imitare”; la crítica resentida del pintor teórico al joven pintor recién llegado a la corte madrileña; referencia, casi directa, creemos, a los años sevillanos de aprendizaje de Velázquez, lo que nos convino ilustrar con los primeros retratos pintados —el sacerdote *Cristóbal Suárez de Ribera*, *La Madre Jerónima de la Fuente*, en dos versiones, *Retrato de hombre con gola* y *El Retrato de Juan de Pareja*— por el artista joven para enseñar, contextualizar la estrecha relación entre los retratos pintados o referidos en diversas obras del teatro del Siglo de Oro en España.

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES

Universidade Federal Fluminense



UNIVERSIDAD
TECNOLÓGICO
DE MONTERREY

