

EDAD DE ORO

Depósito Legal: M. 14.333 - 1983
I. S. B. N.: 84 - 7477 - 009 - 2
Diseño y cuidado de la edición: Mario Hernández

Imprime: Gráficas Jomagar -:- Pol. Indust. N.º 1, Arroyomolinos -:- Móstoles (Madrid)

EDAD DE ORO

II

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

1 9 8 3

INDICE

	<i>Págs.</i>
<i>Noticia introductoria</i>	9
EUGENIO ASENSIO: <i>Un Quevedo incógnito. Las «Silvas»</i>	13
CARLOS BLANCO AGUINAGA: <i>Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género</i>	49
CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA: <i>Quevedo y la sátira de errores comunes</i>	67
MAXIME CHEVALIER: <i>Notas sobre la fábula</i>	83
ANTONIO GARCÍA BERRIO: <i>Las letrillas de Góngora. (Estructura pragmática y liricidad del género.)</i>	89
ROBERT JAMMES: <i>Elementos burlescos en las «Soledades» de Góngora</i>	99
PABLO JAURALDE POU: <i>Circunstancias literarias de los «Sueños» de Quevedo</i>	119
MAURICE MOLHO: <i>¿Qué es picaresmo?</i>	127
ANTONIO REY HAZAS: <i>Novela picaresca y novela cortesana: «La hija de Celestina», de Salas Barbadillo</i>	137
JOSÉ RICO VERDÚ: <i>Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento</i>	157
ALBERTO SÁNCHEZ: <i>Arquitectura y teoría narrativa en el «Quijote» de 1605</i>	179
JOSÉ SIMÓN DÍAZ: <i>El problema de los impresos literarios perdidos del Siglo de Oro</i>	201

NOTICIA INTRODUCTORIA

La II edición del Seminario sobre Literatura Española y Edad de Oro, que organizó un grupo de profesores y alumnos del Departamento de Literatura de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), se convocó con el título de «Los géneros literarios».

Se celebró durante la semana del 3 al 8 de mayo de 1983, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM. La sesión de apertura contó con la disertación de Eugenio Asensio (Instituto Español de Lisboa) sobre "Un Quedo incógnito Las «Silvas»".

Las primeras comunicaciones consideraron los géneros literarios desde un punto de vista teórico —Miguel Angel Garrido Gallardo (CSIC), «Géneros literarios y registros del habla»—, e histórico —José Rico Verdú (UNED), «Sobre los géneros literarios del Renacimiento». Carácter liminar tuvo también la ponencia del profesor Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona), quien se refirió a «Por qué el "ensayo": origen y sentido de un género renacentista».

La picaresca fue motivo que se vio tratado, desde muy diversas perspectivas, en las ponencias de Pablo Fernández Albadalejo (UAM): «Picaresca y formas de conflicto social en el XVII castellano»; Carlos Blanco Aguinaga (Universidad de Vitoria): «Picaresca española, picaresca inglesa: las determinaciones del género»; Edmond Cros (Universidad de Montpellier): «Tópico e ideología en el Guzmán de Alfarache»; Maurice Molho (Universidad de París, Sorbona): «Definición del gé-

nero picaresco», y Antonio Rey Hazas (UAM): «Novela picaresca y novela cortesana: La hija de Celestina, de Salas Barbadillo».

Antonio García Berrio (UAM) disertó sobre las «Estructuras de género en las letrillas de Góngora: el estatuto expresivo del yo». A Góngora también se refirió la ponencia de Robert Jammes (Universidad de Toulouse): «Elementos burlescos en las Soledades de Góngora». En tanto que Cervantes fue el tema de Alberto Sánchez (Instituto Cervantes): «Arquitectura y teoría narrativa en el Quijote de 1605», y Francisco Ynduráin (Universidad Complutense): «La música en Cervantes».

Diversos géneros menores o derivaciones de géneros constituyeron el motivo esencial de las ponencias de Alberto Blecha (Universidad de Barcelona): «El pareado en el Siglo de Oro»; Maxime Chevalier (Universidad de Burdeos): «Notas sobre la fábula»; Juan Manuel Rozas (Universidad de Extremadura): «La Egloga a Claudio, de Lope de Vega»; Cristóbal Cuevas (Universidad de Málaga): «Quevedo y el poema mitológico-burlesco»; y Pablo Jauralde (UAM): «Los Sueños de Quevedo».

A aspectos del teatro —que recibirá tratamiento monográfico en una próxima edición del Seminario— se refirió Luciano García Lorenzo (CSIC) en «Epica y parodia dramática: de héroes a bufones». José Simón Díaz (Universidad Complutense) interesó al auditorio sobre «Los libros perdidos del Siglo de Oro».

Cerró el Seminario la ponencia de Claudio Guillén (Harvard University) sobre «La epístola literaria en el Siglo de Oro».

Además del programa de ponencias —y coloquios subsiguientes—, rápidamente expuesto en párrafos anteriores, el Seminario se desarrolló a través de otra serie de actividades —conciertos, recitales, exposiciones bibliográficas, etc.—, entre las que podríamos destacar dos interesantes mesas redondas, la primera sobre el siempre debatido tema de la actualización del teatro clásico, que moderó José Monleón, y en la que participaron Domingo Ynduráin (UAM), Aurora Egido (Universidad de Zaragoza), José Luis Alonso de Santos y Domingo Miras; la segunda, sobre la edición de textos clásicos, que moderó Mario Hernández (UAM), y en la que intervinieron Pablo Jauralde (UAM), Hipólito Escolar (Director de la Biblioteca Nacional de Madrid) y Federico Ibáñez Soler (presidente del Gremio de Editores de Madrid).

El Seminario contó con la matrícula de 500 profesores y alumnos; hubo una asistencia y participación masivas. Todo ello contribuyó a que quienes lo organizamos pensáramos, ya, en la III edición (para mayo de 1983), como un modo de

encuentro eficaz —cara a los alumnos de la UAM— para quienes se interesan por nuestra literatura clásica.

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ FERRER, PILAR NOUVILAS LARRAD, CARMEN VALCÁRCEL RIVERA, LEONOR ROMO, ANA SEDANO ARCE, MARAVILLAS RAMOS MOTILLA, MARAVILLAS NÚÑEZ-CORTÉS CONTRERAS, CRISTINA PÉREZ CANTÓ, MARÍA JESÚS GARCÍA LÓPEZ, MARÍA JOSEFA PALOMERO ÁLVAREZ-CLARO, JESÚS HERNÁNDEZ ECHEVARRÍA, MERCEDES CALVO ROY.

UN QUEVEDO INCÓGNITO. LAS «SILVAS»

EUGENIO ASENSIO

El escritor argentino Jorge Luis Borges escribía de Quevedo en 1952: «Sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura»¹. Por razones obvias, la prosa de *Los sueños*, *el Buscón* y *La hora de todos* ha gozado de más comentarios y fervores que la obra poética. La reciente edición de ésta por José Manuel Blecua, fruto de amor inteligente y laboriosidad benedictina, nos convida a examinar los grados de excelencia de tan rico tesoro de poesía². No han faltado críticos egregios que prefirieron los versos a la prosa. Me contentaré con alegar dos: José González de Salas, el primero y notable editor de los poemas, a los que puso sabios y a veces pedantes comentarios en *El Parnaso Español... Poesías de don Francisco de Quevedo Villegas...* Madrid, 1648; y Marcelino Menéndez y Pelayo. Escribe González de Salas: «La felicidad del ingenio de nuestro don Francisco, fuera es de toda duda que reinó en la poesía. Pero creo que lo entendieron así... Grande facultad tuvo poética, y más por su naturaleza, digo, que por su cultura. Pudiendo también asegurar que hasta hoy yo no conozco poeta alguno español versado más, en los que viven, de hebreos, griegos, latinos, italianos y fran-

¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 666. Del artículo «Quevedo», aparecido en *Nuevas Inquisiciones*, Buenos Aires, 1952.

² Me sirvo del tomo I de la indispensable edición de José Manuel Blecua, *Obra poética*, Castalia, Madrid, 1969, empresa monumental felizmente rematada con el IV tomo en 1981. *El Parnaso Español...*, de Joseph González de Salas (Madrid, 1648) y *Las Tres Últimas Musas Castellanas* (Madrid, 1670), que citamos reiteradamente, están descritos en Blecua, I, pág. 46 (núm. 204) y pág. 49 (núm. 215).

ceses; de cuyas lenguas tuvo buena noticia, y de donde a sus versos trajo excelentes imitaciones. Pero aunque así, ventajoso era por su espíritu propio. Fácil le tuvo, ígneo y arrebatado...». Menéndez y Pelayo, a quien la muerte sorprendió antes que pudiese acabar su edición de las poesías (1897-1907), en 1897, contestando al discurso de ingreso del novelista José María de Pereda, opinaba: «Don Francisco de Quevedo... era, en prosa y en verso, un poeta lírico antes que todo»³.

El memorable ensayo de Dámaso Alonso en *Poesía española*, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», ha señalado un camino, muy transitado posteriormente, privilegiando los poemas breves —sonetos amorosos, filosóficos y satíricos— y dando un peso especial a los aspectos «existencialistas» de su obra⁴. Una ojeada a la antología de Sobejano⁵, que recoge los artículos más destacados de los últimos decenios, nos brinda nada menos que cuatro artículos analizando el soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera», pero ni un solo ensayo sobre las *silvas*, grupo de poemas en los que el gran escritor puso singulares esperanzas. En cuanto a la última guía bibliográfica de Quevedo, publicada en Londres por el distinguido quevedista James O. Crosby⁶, sólo contiene un estudio específicamente consagrado a las silvas: el mediocre y mal documentado artículo del insigne lingüista colombiano Rufino J. Cuervo sobre las fuentes de «A Roma antigua y moderna». Extraña laguna, pues se trata de una vasta colección de poemas —treinta y seis, según mi cuenta— que el poeta planeó en su juventud, seguía escribiendo en su madurez, y refleja el aspecto europeo, humanístico y reflexivo de su poesía.

EL PROYECTO DE LAS «SILVAS»: SU CENSO PROBABLE

Dos testimonios irrefragables poseemos sobre la gestación de ese *corpus* de *silvas* que, en la intención persistente del poeta, van a representar la parte más noble y calificada de sus versos. El primero nos sale al paso en *La Filomena*, de Lope de Vega (Madrid, 1621), en su epístola «Al

³ González de Salas, *El Parnaso Español*, «Prevenciones al lector»; Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria*, 5.ª serie, Madrid, 1908, pág. 360.

⁴ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1950, págs. 529-618.

⁵ *Francisco de Quevedo*, ed. de Gonzalo Sobejano. El escritor y la crítica. Madrid, Taurus, 1978.

⁶ James O. Crosby, *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo*, Londres, Grant & Cutler, 1976.

Doctor Gregorio de Angulo», cuyo texto y circunstancias la sitúan en 1608 (o a principios de 1609)⁷. Lope de Vega ha ido de Toledo a Madrid en busca del sustento para su doble hogar toledano y sus dos mujeres: Juana de Guardo, la legítima desamada, y Micaela de Luján, su pasión irregular. Desde la corte escribe a Gregorio de Angulo, regidor de Toledo y padrino de su hijo legítimo Carlos Félix, pintándole con tono entre jovial y satírico los poetas y las modas poéticas cortesanas. Está en candelero el andar «latinizando a cada paso», citar versos latinos, hablar de la poética de Escalígero o la de Robertello. Aconseja burlón a su amigo: «Cada mañana vuestro page os lea / a *Flores poetarum*, y estudiadle...». Tras estas y otras pullas a la pedantería latinizante, enumera y alaba unos pocos poetas: primero los aristócratas, como el príncipe de Borja y Esquilache, el conde de Lemos, y el de Villamediana; luego, «el docto don Francisco de la Cueva», y continúa ⁸ (fol. 118):

Veréys otro Francisco que renueva
Con más divino estilo que el de Estacio
Las silvas, donde ya vencerle prueba.
Si aquí tuviera ingenio, si aquí espacio,
Yo os pintaría a Quevedo, mas no puedo,
Que entré por el Euripo de Palacio.
Veréys a don Francisco de Quevedo,
No os quedará qué ver si con él viene
Elisio honor y gloria de Toledo.

Ignoramos cuál era la idea dominante que en la mente de Quevedo unificaba la colección de *silvas* escritas o proyectadas cuando Lope y él se encontraron en la corte. No sabemos qué temática abarcaban o qué modelos poéticos seguían las que ya llevaba compuestas. No volvemos a oír sus confidencias directas o mediatas hasta el año 1624, dieciséis años más tarde. El 17 de junio escribe a don Juan de la Sal, obispo de Hipona *in partibus* y residente en Sevilla, una carta en la que se trasluce no solamente que ya ha juntado un número apreciable de *silvas*, sino que piensa en lanzarlas a la plaza crítica. He aquí sus palabras, las cuales acompa-

⁷ J. Millé y Giménez, «La Epístola de Lope de Vega al Doctor Gregorio de Angulo», *Bulletin Hispanique*, XXXVII (1935), págs. 159-188.

⁸ De la imitación por Quevedo de los poemas épicos de Estacio trata Ricardo Senabre, «De Quevedo a Estacio», *Academia literaria Renacentista, II, Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 315-322.

ñan el envío de sus cuatro maravillosos romances «Las dos aves y los dos animales fabulosos»⁹:

Esas dos aves, tan introducidas en todo género de escritores, y esos dos animales soñados, que andan emboscándose las unas, y los otros en los púlpitos y libros y de concepto en concepto, invió a vueseñoría para que divierta alguna ociosidad de las siestas. Enfadarme con mentiras tan autorizadas, crédito es y algo tienen de severo esas burlas. Vayan adelante, que yo volveré por mi melodía en las *Silvas*, donde el sentimiento y el estudio hacen algún esfuerzo por mí. Y tenga vueseñoría larga vida con buena salud. Madrid, a 17 de junio de 1624.

De las dos máscaras que usa Quevedo en el carnaval de la vida, no le satisface plenamente la de Demócrito que ríe —la gloria de poeta de los pícaros y germanos, príncipe de la poesía satírica y burlesca—, sino que aspira ante los doctos a llevar la de Heráclito el melancólico, el del humor negro y la tristeza. Las *Silvas* volverán por su melancolía y su prestigio. Ellas encarnan el ideal de su más ambiciosa poesía, la unión del sentimiento con el estudio, de la emoción con el pensamiento y la cultura.

La intención de publicar las *Silvas* como un conjunto nunca fue realizada por Quevedo, aunque al parecer continuó aumentando con nuevos versos el primitivo caudal. Versos que reflejan experiencias tardías de su vida, como sus elogios de Velázquez en las variaciones o fragmentos añadidos a «El pincel», o la versión última de «Oh, tú que inadvertido peregrinas». Pero la cronología de las *Silvas* tiene pocos y bastante imprecisos hitos que nos permitan seguir su despliegue en el tiempo, las fluctuaciones y arrepentimientos o las simples mudanzas de orientación. Estamos condenados a conjeturas y probabilismo.

Ni siquiera es fácil establecer con seguridad cuántos y cuáles son los poemas que pretendía incluir en sus *Silvas*. Porque, como veremos, el propósito inicial de rivalizar con Estacio permitía una gran variedad de formas métricas, a condición de que la estructura desordenada y la inspiración rápida correspondiesen al tipo que Estacio, los preceptistas romanos y los humanistas del Renacimiento denominaban *silva*. Pero en el primer cuartel del siglo XVII, aunque el poeta no lo señala, ese vocablo ha cambiado de sentido en el campo de la poética. Lo que en 1608 toda-

⁹ Sobre Juan de la Sal, Astrana Marín en *Epistolario completo de Quevedo*, Madrid, 1946, págs. 127-130. Carta y poemas en *Blecua*, II, págs. 326 y ss.

vía designaba, al igual que en Estacio y Quintiliano, un poema de ocasión dictado por el calor de la producción y realizado con espontaneidad improvisada, ya antes de 1624 pasa a significar un género prosódico nuevo, un esquema versificatorio cuya libertad de movimientos altera los rumbos de la poesía, orientándola hacia ambiciones diferentes. La vía nueva de la *silva métrica* ofrece una fácil transición hacia una poesía ya lírico-descriptiva, ya reflexiva, ya narrativa, ya didáctica, que transformó y enriqueció el Parnaso. Es una historia que merece contarse. Pero volvamos a las *Silvas* de Quevedo, que, sin querer deshacer el equívoco, insertaba bajo este título en sus manuscritos, lo mismo composiciones en variedad de versos y estrofas (van desde un solo romance y unas quintillas hasta los sextetos y estrofas aliradas de seis versos, que predominan), que poemas versificados en silva, donde al nuevo esquema métrico corresponde un nuevo espíritu. Murió sin legarnos un manuscrito o impreso que recogiese el equívoco corpus en que alternaban silvas estacianas y silvas métricas. Intentemos establecer el censo.

Poseemos tres documentos que nos ayudarán, un manuscrito, y los dos impresos que constituyen la edición *princeps* de la poesía de Quevedo. El manuscrito XIV.E.46, de la Biblioteca Nazionale de Nápoles, publicado en 1972 por el quevedista inglés Henry Ettinghausen¹⁰ contiene «diecisiete silvas escritas de puño y letra de Quevedo y nueve más corregidas por él»: la imposibilidad de fijar la fecha y el lugar en que se escribió, las oscuridades de la numeración y otras circunstancias limitan para mí el uso de escrito tan autorizado, que emplearé para corroborar el testimonio de los impresos. La más importante edición de Quevedo, *El Parnaso Español, Monte En Dos Cumbres Dividido...* Madrid, 1648 (véase la descripción minuciosa en *Blecua*, I, núm. 204, pág. 46), contiene escaso número, repartido en las musas Clío, Melpómene y Erato: el editor González de Salas emplea con parsimonia el vocablo, prefiriendo rotularlas Canción, como «Al Túmulo de la mariposa» (pág. 176), o Idylios, como a las cinco poesías de las páginas 292-299. El único que considera las *silvas* como un conjunto y las imprime seguidas en la Musa Calíope, la de la poesía heroica —a la que ciertamente sólo un par podrían presumir de pertenecer—, es el sobrino y heredero del poeta, Pedro Aldrete, editor de *Las Tres Musas Ultimas Castellanas. Segunda Cumbre del Parnaso Español...*, Madrid, 1670. Aldrete reúne hasta 31 silvas, que imprime for-

¹⁰ H. Ettinghouse, «Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo», BRAE, LII, 1972, págs. 211-279.

mando una sección compacta, aunque falta de ordenación formal o temática. Afean la serie varios descuidos extraños: la intercalación del romance *Estando en cuita y en duelo*, que no pertenece a ella, entre los números 30 y 31; la inserción de dos versiones idénticas de *A Roma antigua y moderna*: «Esta que miras grande Roma agora» (núm. 4 y 13); el desglose, en *El pincel*, como si se tratase de composiciones independientes, del fragmento posteriormente añadido *En alabanza de la Pintura de algunos Pintores Españoles*, que empieza: «Y el famoso Español que no habla», el cual no figuraba en el poema primitivo.

Por fortuna, en las dos páginas blancas que separan las musas Euterpe y Calíope (págs. 124-125), encabezada por el título SILVAS Y CANCIONES, aparece la lista más completa de las silvas que poseemos; lista que abarca 37 poesías, incluye 24 de las 26 silvas del manuscrito de Nápoles y todas las que González de Salas, en 1648, calificó de tales¹¹. Una comparación de las dos listas de Aldrete, que aquí reproducimos, pone de relieve que la de 37 intentó subsanar los descuidos y confusión reinantes, proponiendo una enumeración cabal de los dispersos heteróclitos poemas que Quedo bautizó con ese nombre a lo largo de su vida. Acaso Aldrete pensó en juntar los dispersos poemas imprimiéndolos en su totalidad. Desistió de este proyecto, pues aunque reimprimió silvas ya dadas a conocer en 1648, dejó fuera bastantes. La lista de 37 elimina la duplicación de la silva *A Roma*, y el fragmento sobre los pintores españoles, añadiendo en compensación otras composiciones. Yo la consideraré provisionalmente como auténtica siempre que su autoridad vaya corroborada por un segundo testimonio, ya del manuscrito napolitano, ya de González de Salas.

Siguiendo mi norma del doble testimonio, eliminaré del censo ideal de las silvas tres piezas: las dos últimas del manuscrito de Nápoles, es decir, «Júpiter si benganza tan sebera» y «Si fueras oi mi Euridice Señora»; y el número 29 de la lista de 37. Las primeras entran en la categoría de madrigales, pues cuentan respectivamente 16 y 19 versos. En cuanto a «Quando glorioso entre Moysen y Elias», que narra la Jura del Príncipe Baltasar Carlos que «tuvo lugar el 7 de marzo de 1632» (Blecuá), González de Salas la califica acertadamente de Relación, afirma que la dejó

¹¹ González de Salas insertó como idilios los núms. 20, 21, 22, 25, 27 en las págs. 292-299. Todos estos «idilios» son rotulados silvas en el manuscrito de Nápoles.

SUMARIO	
TERCETOS.	
Pues mas me quieres cueruo, que no cifo.	86
Entrenos del Nido, y Perálvillo de Madrid.	91
Entrenos de la Raparegera.	101
Entrenos del marido Pantafana.	108
Entrenos de la Venta.	117
Silvas, y Canciones.	124

CALIOPE MUSAS OCTAVA.

QVINTILLAS.

Ningun cometa es culpado.	127
Hemos venido a llegar.	128
Que no tenga por anécdota.	128
Estu firmeza ran poca.	130
Que le preste al Ginoués.	130
Yo he hecho lo que he podido.	131

SILVAS Y CANCIONES.

Esta que ves delante.	132
Con que culpa tan grave.	134
Disfe credito a vn pino.	137
Esta que mira grande Roma agora.	139
Donde vas ignorante naucilla.	145
Que de robos han visto de invierno.	147
Que tienes que contar relox molesto.	151
El metal animado.	150
Este polvo fin folsiego.	155
Ves que prestando la Arismetica.	156
En carcel de merca, o arremimienro.	157
Esta que ves aqui pobres, y obscuros.	160
Esta que mira grande Roma agora.	162
De tu pefo vencido.	168
Aqui la vez postreza.	169
A vosotros elreclas.	170
O sea que olvidado.	174
O tu que inadverrido peregrinas.	176
Voy me por altos montes passo a passo.	180
O Floris, quien pudiera.	181
Tu blason de las botiquas.	183

22 E

SUMARIO	
Este de los demás filios Narciso.	187
Muere porque le mires.	191
Tiempo que todo lo mudas.	192
Tu, si en cuerpo pequeño.	196
Y el famoso Elipaso, que no hablaba.	201
El instrumento arrifice de muros.	205
Como pudiera ser hecho p adofio.	207
Dexa la procesion, subete al passo.	209
O gude el cielo para mi venida.	211

ROMANCE.

Estádo en cuita, y en due o.	214
Que alegre que recibes.	216

VRANIA MUSAS NONA.

Poesias Sagradas.

SONETOS SACROS.

La profecia en su verdad quexa rife.	217
Adan en Paraiso, vos an Huerto.	217
Pues oy de tanta noche el festimienro.	218
Si dadulas quebrantan peñas duras.	218
Con sacnlega mano el infielente.	219
Quando escuñiste en el sagrado cerro.	219
El ver correr de Dios la sangre clara.	220
Oy por el mar uermejo del pecado.	221
Tus decretos, Señor, altos, y eternos.	222
Si nunca del corte, pregunto vano.	222
Es la soberua artifice engañoso.	223
Sea, que del canfando la corriente.	223
No ves a Vehmorrh, cuyas coñillas.	224
A naidexir el pueblo en vn jumento.	224
Señor, si es el reynar ser escupido.	225
Llamanle Rey, y vendanle los ojos.	226
Vn nuevo coraçon, vn hombre nuevo.	227
De los aliterios a los bñados lienas.	227
Cau por mas bien visto, tu fierera.	228
Los ojos, si, remans con que jora.	228

Índice final de *Las Tres Musas Últimas Castellanas. Segunda Cumbre del Parnaso Español*.... Madrid, 1670. (Biblioteca E. Asensio.)

184 Enterpe Musa VII.

SILVAS, Y CANCIONES.

1 Esta que ves delante.
2 Con que culpa tan grave.
3 Disfe credito a vn pino.
4 Esta que mira grande Roma agora.
5 Donde vas ignorante naucilla.
6 Que de robos has visto de el invierno.
7 Que tienes que contar relox molesto.
8 El metal animado.
9 Este polvo fin folsiego.
10 Ves Floro, que prestando la Arismetica.
11 En carcel de merca, o arremimienro.
12 Esta que ves aqui pobres, y obscuros.
13 Altronco, y ala luente.
14 De tu pefo vencido.
15 Aqui la vez postreza.
16 A vosotros elreclas.
17 O sea que olvidado.
18 Yaze pintado Amante.
19 O tu que inadverrido peregrinas.
20 Voy me por altos montes passo a passo.
21 Ay como en los abobos lombrios.
22 Pues reynando en sus ojos gloria, y vida
23 O vosotros anciana compaña.
24 O Floris, quien pudiera.
25 Tu blason de los beques.
26 Este de los demás filios Narciso.
27 Es la carcidis scias da fortuna.
28 Mire por que le mires.
29 Quando glorioso entre Moyfes, y Elias.
30 Tiempo que todo lo mudas.

24

de Don Francisco de Quintero.

175

31 Tu fin cuerpo pequeño.
32 El instrumento arrifice de muros.
33 Como pudiera ser hecho p adofio.
34 Dexa la aluna, y la vida.
35 Dexa la procesion, subete al passo.
36 O gude el cielo para mi venida.
37 Que alegre que recibes.

Las Tres Musas Últimas Castellanas. Segunda Cumbre del Parnaso Español.... Madrid, 1670. Índice intercalado. (Biblioteca E. Asensio.)

Quevedo incompleta, e insinúa que él mismo la manipuló y pulió ¹². Mi lista «definitiva» queda, por consiguiente, restringida a 36 poemas, que la crítica, con excepción de *El pincel* y *A Roma*, ha silenciado.

PRECEDENTES LATINOS, HUMANÍSTICOS E ITALIANOS
DE LA SILVA

A pesar de mi deseo urgente de estudiar los 36 poemas de Quevedo, tengo que remontarme a sus antecedentes clásicos y humanísticos. Sin una rápida ojeada a los orígenes, carecerían de explicación el título, que unificándolos esconde una duplicidad formal, y ciertas querencias temáticas. La palabra silva —*bosque* o *selva* por oposición a *soto* o *floresta*— logró, por vía metafórica o figurativa, una vigorosa expansión en los campos de la cultura, letras y filosofía, la cual no cabe en mi exposición. Mi horizonte se limita a la silva como variedad de la poesía. Es una modalidad poética dominada por las *Silvae* de P. Papinius Statius, o Estacio, que escribe las suyas entre los años 90-95 después de Cristo; por Angelo Poliziano, que arrancando de Estacio la transforma, convirtiéndola en variante poética y didáctica de las prolusiones académicas; y por Lorenzo de Medicis, discípulo de Poliziano. Ellos crean o renuevan esta modalidad poética, fluctuante entre el lirismo puro y la descripción o la didáctica.

Estacio nos ha legado una colección de *Silvae* inspiradas, parece, en las pérdidas de Lucano el cordobés. Corrieron repartidas en cinco libros que recogen 32 poemas compuestos al fin de su vida como versos de ocasión. Los asuntos y el tono son muy variados. En el estilo manierista de su tiempo canta escenas, sentimientos y objetos actuales: villas opulentas ricas en obras de arte, consolaciones y lamentaciones funerales, bodas y fiestas, el aniversario de Lucano, un león amansado, un papagayo, etc. ¹³.

¹² Escribe González de Salas (pág. 20): «Con presagio fatal, parece que dexó el Auctor esta Relación imperfecta. Pero aquí sale ya bien digna de leerse, si bien la lástima i la ternura no embarazan los ojos».

¹³ Véase Hugo Friedrich, «Ueber die *Silvae* des Statius (insbesondere V, 4, *Somnus*) und die Frage des literarischen Manierismus», en *Wort und text: Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt, 1963, especialmente págs. 44-56. Uso para Publius Papinius Statius, nombre completo de Estacio, el texto más a mano: Stace, *Silves*. Traduction ... avec introduction et notes de Henri Clouard, Paris, Garnier, s. a. La monografía reciente de Stephen Thomas Newmyer, *The Ailvae of Statius, Structure and Theme*, Leyden, Brill, 1979, contiene demorados análisis de la técnica compositiva de Estacio, más refinada y menos caótica de lo que el título anuncia.

Las *Silvae* de Estacio fueron descubiertas en 1417 por Poggio Bracciolini, el famoso autor de *Facetiae*. La edición *princeps* fue impresa en Venecia, 1472, y ocho años más tarde, en el Estudio de Florencia durante el curso 1480-1481, el insigne humanista Angelo Poliziano, poeta excelente en latín e italiano, las interpretó y defendió con brillantez contra los ídolas de Virgilio que las tildaban de corrupción y decadencia. Su *Oratio super F. Quintiliano et Statii Sylvis* reivindica el derecho de cada época a la novedad de estilo, ensalzando la superior elegancia y refinamiento de estos poemas. No contento con la apología teórica, las imitó en sus cuatro proluiones o *praelectiones* en verso latino que intituló *Silvas*. Estas silvas de Poliziano, poesía sobre poesía, mientras exaltan a los grandes genios del Parnaso antiguo, especialmente a Homero y Virgilio, describen la vida actual: las quintas señoriales, las costumbres de los campesinos toscanos¹⁴. Cautivaron la imaginación de los profesores de latinidad que utilizaban estos elogios descriptivos o literatura sobre literatura en sus solemnidades académicas. Reduciendo mi horizonte a los humanistas españoles, citaré entre los seguidores de Poliziano a Ioannes Vaccaeus Castellanus, editor de Estacio en París (1518), que compone la *Sylva cui titulus Parrhisis* (París, 1522), y Juan Angel Gonzalez, autor de *De origine et laudibus Poeseos Sylva* (Valencia?, 1525, 2.ª impresión)¹⁵.

Lorenzo de Medicis, discípulo de Poliziano, trasladó al Parnaso italiano el nombre, la tendencia descriptiva y la retórica de las silvas de Estacio y Poliziano en sus *Selve d'amore*, donde la campiña toscana se ilumina con la pintura de las estaciones, y los pastores suspiran de amor platónico evocando el Siglo de Oro en octavas reales, metro popular en Italia. Los temas de Lorenzo de Medicis se desparramarán por España, donde lograrán un desarrollo independiente en abundantes pinturas del Siglo de Oro, de las estaciones y del soliloquio amoroso en el bosque. De ello citaremos ejemplos en silvas a la italiana y a la española¹⁶.

La difusión de los poemas de Poliziano —y de rebote, los de su modelo Estacio— se debe en España a Francisco Sánchez de las Brozas o Bro-

¹⁴ Sobre Poliziano, véase Ida Maier, *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469-1480)*, Genève, Droz, 1966.

¹⁵ De Ioannes Vaccaeus Castellanus trató Eugenio Asensio, «Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)», *Revue de Littérature Comparée*, 1978, págs. 139-141. Véase Juan Alcina Rovira, *Juan Angel González y la «Silva de laudibus poeseos» (1525)*, Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Letras, Bellaterra, Barcelona, 1978.

¹⁶ Las «*Selve d'amore*», en Lorenzo de Medici, *Opere*, a cura di Attilio Simioni, Bari, Laterza, 1939, I, págs. 243-288.

cense. El Brocense imprimió para uso de sus alumnos —entre los que probablemente se contaría don Luis de Góngora— *Angeli Politiani Sylvae* (Salamanca, 1554 y 1596), con un comentario de 96 páginas (99-194). Setenta y dos dedica a la *Nutricia*, magnífico elogio de la poesía y de los grandes poetas de la Antigüedad. La fama de Estacio, refinado y conceptuoso, culminaría en el siglo XVII cuando Manuel de Faria y Sousa le comparaba, con un deje de censura, con El Greco y Góngora¹⁷. No es, pues, de extrañar que don Francisco de Quevedo, alumno del Colegio Imperial, entusiasta de Séneca, Marcial y la Edad de Plata, concibiese el ambicioso plan de escribir un conjunto de silvas que rivalizasen con las alabadas de Estacio y sus seguidores.

NOCIÓN CLÁSICA E ITALIANA DE SILVA

Estacio llama a sus Silvas «hos libellos qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt», es decir, «libros menudos que en el ardor de la inspiración con una velocidad que me daba placer se me escaparon de las manos». Esta confesión o profesión de modestia va al frente del libro I, en la dedicatoria a Stella. Quien desee cotejar las referencias de los estudiosos romanos puede recurrir a Stephen T. Newmyer, que las ha juntado y criticado. Los modernos escogen otros rasgos característicos. Para Hugo Friedrich, el título de la colección *Silvae* (= bosques, selvas) subraya lo caótico, lo inacabado, multiforme, el elemento de variedad y desorden de estas poesías que «pretendían ser improvisaciones sin gran valor artístico, y trataban un asunto cualquiera a manera de un juego elegante». Para Henri Clouard, que las editó y tradujo, estas poesías fugaces, de circunstancias, se distinguen por su gracia exquisita y por una especie de perversa modernidad y rebuscamiento. Estas críticas de hoy no se alejan mucho de las que formularon los tratadistas de la Antigüedad, cuya sustancia podía leer Quevedo s. v. *sylva* en el *Calepinus*, que probablemente tenía junto a su mesa de trabajo¹⁸.

¹⁷ «El mismo ejemplo nos hace el gran pintor Domenico Greco, que fue el Estacio y el Góngora de los poetas, para los ojos; pero vale más una llaneza del Tiziano que todas sus extravagancias juntas» (*Fuente de Aganipe*, Madrid, 1646. Cita de Miguel Herrero, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, 1947).

¹⁸ Ambrosius Calepinus, *Septem linguarum dictionarium hoc est lexicon latinum*, aparecido con el título de *Cornucopiae* en 1502 y constantemente reimpresso con adiciones y suplementos, uno de ellos por el jesuita español Juan Luis de la Cerda. Era un ordinario instrumento de trabajo a la mano de nuestros estudiosos, como Quevedo.

UN QUEVEDO INCÓGNITO: LAS «SILVAS»

De la decantada frivolidad y exquisitez de las silvas, casi nada ha pasado a los poemas herederos del nombre. La azogada movilidad de los poemas rotulados con este nombre hace muy laborioso el captar un núcleo temático o estilístico que los vincule con las de Estacio. Nuestra ingeniosidad busca en balde un rasgo dominante y sustancial que los unifique. Las silvas no están centradas en una única experiencia amorosa como tantas secuencias de sonetos petrarquistas. No están ligadas por un movimiento narrativo, ni gravitan hacia una tradición arrolladora, como los seguidores de Virgilio y Horacio. Hay un rasgo que las mejores de ellas comparte, el gusto por la descripción, por la *ekfrasis* o pintura concreta y vívida de objetos naturales y artísticos, de lugares geográfica o históricamente ambientados, con valor propio, no subordinados a la dinámica narrativa aunque sí a los sentimientos y reflexiones. Esta regla no es absoluta, pues siempre queda un residuo de poemas rebeldes a toda generalización.

Poliziano, poeta y pensador original, moldea la silva para que pueda servir de discurso inaugural en actos universitarios, la habilita para discutir poéticamente, no sin toques declamatorios, sobre materias de poesías y elocuencia. Para halagar a su maestro Poliziano, Lorenzo de Medicis compone en italiano sus *Selve d'amore*, donde no falta el pastor amante y no correspondido en el escenario de la selva. La segunda *selva* atenúa las facetas dramáticas y afectivas, para reforzar el elemento descriptivo que incluye la pintura del verano (octavas 19-32) y del Siglo de Oro: las apostillas marginales de ciertos manuscritos lo resaltan anotando: «descriptio aestivi temporis, descriptio aureae aetatis» (octavas 84-112). Son temas que resonarán en las *silvas* españolas ¹⁹.

Dejando a un lado los demás versificadores de *selve* —Teófilo Folengo, Bernardo Tasso y otros poetas italianos del siglo XVI—, que, para ampararse bajo la tradición de Estacio o Lorenzo de Medicis pusieron a sus poemas ese rótulo, mencionaré a Luigi Alamanni, cuyas *Opere toscane* contienen tres libros de *selve* dedicados al rey de Francia y metificados en verso suelto. Son poemas de circunstancias, misivas personales a familiares y amigos, donde el poeta consuela, removiéndolas, sus nostalgias de Florencia. Quizá con esta denominación quiere acentuar que son obras improvisadas, hijas del sentimiento más que del arte.

¹⁹ Lope de Vega, en su lecho de muerte, compone «El Siglo de Oro. Silva moral» impresa en *La Vega del Parnaso*, Madrid, 1637, ff. 1-4. Poema desengañado que contrasta con el optimismo de los libros de pastores y de Lorenzo de Medicis.

Karl Vossler —que al fin de su vida pasó del italianismo al hispanismo y conocía a fondo ambas literaturas— se percató de que la silva española estaba ligada por fuertes vínculos a la poesía italiana. Las conexiones formales y temáticas de ciertas silvas tempranas españolas con la pastoral y el idilio le empujaron a considerar la morfología de nuestros poemas como trasplantada de la *Aminta* de Torcuato Tasso, por obra y gracia de la alabada versión de Juan de Jáuregui, el poeta pintor, que la imprimió en Roma precedida de una agresiva dedicatoria en 1607. Dedicatoria en que se muestra rabioso enemigo de la rima y partidario del verso suelto muy en boga en la poesía italiana del siglo XVI, que aspiraba a imitar en lo posible la versificación clásica. Quizá Vossler no leyó el ataque de Jáuregui ni cotejó la versión de éste con el original del Tasso. Jáuregui no ha traducido los trozos que más se asemejan a la silva métrica española, es decir, los cuatro madrigales que para ser cantados intercaló el autor al final de los cuatro primeros actos; y el epílogo de 149 versos —108 setenarios interrumpidos por 41 endecasílabos— que recita la diosa Venus. En cuanto a los cinco coros en versos rimados que rematan los cinco actos, Jáuregui ha modificado la métrica del segundo traduciendo en romance heptasílabo el cantable que más se asemeja a la silva española, ya que consta de 34 setenarios y ocho endecasílabos, que, sin formar estrofas, están rimados, salvo ocho libres. Y así «Amore, in quale scola, / Da qual mastro s'apprende / La tua si lunga e dubbia arte d'amare?» pasa al metro de las endechas y «barquillas»: «Amor, de qué maestro, / en cuál oculta escuela / se aprende essa tu larga / arte de amar incierta?»²⁰.

NACIMIENTO Y TRIUNFO DE LA SILVA MÉTRICA ESPAÑOLA

En Italia, parece, no se sintió la necesidad de un nombre nuevo para la modalidad métrica semejante a la *silva métrica* española hasta los comienzos de la Arcadia, a fines del XVII. Fue introducido por Alessandro

²⁰ Escribe Jáuregui en la dedicatoria al Duque de Alcalá de su famosa versión de *Aminta* de Torquato Tasso, Roma, 1607: «Bien creo que algunos se agradarán poco a los versos libres y desiguales; sé que hay orejas que, si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia y queda el lector con desabrido paladar, como si en aquello consistiese la sustancia de la poesía». Once años más tarde, el mismo Jáuregui, tal vez por los aires de Andalucía, en sus *Rimas*, Sevilla, 1618, se pasaría al bando de los partidarios del «porrazo» del consonante, como lo muestra su silva *Acaecimiento amoroso*. «En la espesura de un alegre soto», págs. 190-197, donde no pierde ocasión de rimar.

Guidi (1651-1712). «Il Guidi fu un abile sperimentatore di metri e introdusse, fra l'altro, la cosiddetta canzone *libera* o a *selva*, le cui stanze sono formate da un numero indeterminato di versi, e con libera alternanza di settenari e endecasillabi»²¹. En España aparece y triunfa la *silva métrica* entre 1604 y 1614. Esta limitación tajante es conjetural. El *terminus a quo* se basa en su ausencia en las *Flores de poetas ilustres de España*, ya reunidas y aprobadas el 13 de noviembre de 1603, aunque impresas en Valladolid, 1605; no contiene ningún poema rotulado *silva*, o versificado en la forma que más tarde se bautizaría así. En cuanto a la antología manuscrita llamada *Poética silva* —cartapacio de la Biblioteca de Campomanes descrito en el *Ensayo de Gallardo*, tomo I, número 1.051, cols. 1060-1091, que recoge poemas granadinos y andaluces compuestos antes de 1605— encierra ocho composiciones denominadas *silvas*. Cuatro describen los cuatro elementos —aire, agua, tierra, fuego— y cuatro pintan las estaciones del año²². Descripciones en octava real o terceto suscitadas quizá, inmediata o remotamente, por las *selve d'amore* de Lorenzo de Medicis. El colectivo singular *silva* acaso remeda misceláneas como *Silva de romances*, *Silva de varia lección*. El *terminus ante quem* está fijado por la convergencia de dos importantes manuscritos andaluces: el manuscrito 3.888 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el cual inserta un cuaderno titulado VERSOS DE FRANCISCO DE RIOJA / AÑO 1614, y el de la *Segunda Parte de las Flores de Poetas ilustres*, compilado en 1611 en El Capiro, por Juan Antonio Calderón, e impreso en 1896 por Rodríguez Marín. El manuscrito de Rioja, ya conocido por La Barrera, ha sido recientemente descrito por G. Chiappini²³: en él figuran las 11 *silvas* métricas de Rioja, primicias del género. Es la cosecha poética de los años anteriores y representa una modalidad en que lo descriptivo se asocia a lo lírico en poesías breves, desde 28 hasta 89 versos. Las cinco últimas consagradas a las flores nos traen memorias de nuestra mocedad cuando decorábamos la *silva A la rosa*: «Pura encendida rosa / émula de la llama / que sale con el día». Otras menos afamadas *A la riqueza*, *A la pobreza*, corresponden a la intensa vida mercantil de Sevilla, o celebran la naturaleza, mezclando lo viejo y lo nuevo, como la muy bella *Al verano* (sinóni-

²¹ *Poesía italiana del Seicento*, a cura di Lucio Felici, Milano, Garzanti, 1978, págs. 293.

²² A(ntonio) R(odríguez) M(oñino), dueño del manuscrito, editó con su habitual maestría *Las cuatro estaciones*, Valencia, 1949.

²³ Francisco de Rioja, *Versos*. Studio, testo, traduzione e commento a cura di Gaetano Chiappini, Messina, D'Anna, Firenze, 1975, págs. 250-254. Sobre las relaciones de Rioja y Quevedo, págs. 70-71. Sobre las *silvas*, 240-244.

mo entonces de la *primavera* como diferente del *estío*), donde los ecos de Horacio y otros se reavivan asociándose al búcaro rojo de flores y al cristal veneciano, suscitando reflexiones morales. Temas y sentimientos que se incorporan a la tradición de la silva naciente. Abriendo camino a esta nueva orientación de la poesía, Quevedo, amigo personal de Rioja, ensaya la joven silva métrica en poesías que Juan Antonio Calderón se da prisa a recoger. En las segundas *Flores de Poetas ilustres*²⁴ inserta cinco silvas métricas de Quevedo, entre ellas dos tan excelentes como las dedicadas *Al sueño* y *Al reloj de arena*. La silva *Al sueño* —que dilata en 94 versos castellanos los 19 hexámetros latinos del *Somnus* (*Silvae*, V, 4) de Estacio— quizá estaba destinada a iniciar la planeada colección de Quevedo, el cual en esta poesía pudiera definir su práctica con las palabras de Marino en su carta a Achillini dedicándole *La Sampogna*: «Non nego d'avere imitato... dando nuova forma alle cose vecchie e vestendo di vecchia maniera le cose nuove»²⁵. Quevedo ha invocado y pintado al Sueño como un mancebo alado, no como hombre barbudo dominador de dioses y hombres. En cambio ha eliminado el restante aparato mitológico y desarrollado con rasgos modernos rápidas indicaciones del original, como el contraste entre el reposo de la naturaleza y el desvelo de insomnes enamorados, ladrones y avaros. Ha inventado de raíz el sueño profundo del labrador en su cabaña y el del soldado valiente «en el rigor de los pantanos». Sus lectores verían acaso aquí una alusión a la guerra de Flandes. El *Reloj de arena* o clepsidra es para mí la mejor de las cuatro composiciones que dedicó Quevedo a los relojes, tema obsesivo, ligado en su poesía no a la belleza o ingeniosidad del objeto, sino al paso del tiempo y la fragilidad del vivir: «¿Qué tienes que contar, reloj molesto, / en un soplo de vida desdichada?». Con aquellos últimos versos memorables: «Bien sé que soy aliento fugitivo; / ya sé, ya temo, ya también espero / que he de ser polvo, como tú, si muero / y que soy vidrio como tú si vivo». Las silvas de Quevedo y de los poetas andaluces —a las de Rioja podríamos

²⁴ Segunda parte de las *Flores de poetas ilustres de España*, ordenadas por don Juan Antonio Calderón, ed. de J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, Sevilla, 1896. Las silvas de Quevedo tienen los números 144 a 150. Dos, la 144 y 145 son estacianas, en estrofas de 6 versos, o sextetos; 4, las 146 a 149, son silvas métricas. La 150 es intermedia o ambigua, pues las estrofas de 12 versos están constituidas por pareados. De Francisco de Calatayud hay (núm. 137) una *Silva al Estío*, métrica; mientras las de tema religioso reciben el nombre de *psalmo* y no de *silva*.

²⁵ Tomo la cita de *Marino e i marinisti*, a cura di G. G. Ferrero, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, s. a., pág. 27.

añadir la silva *A la vihuela*, escrita antes de 1612 por Juan de Arguijo ²⁶ y otras— mostraban que la nueva variedad versificatoria, con su presentación directa de los objetos y sentimientos, poseía gran eficacia lírica. Pero la silva no culminó y mostró sus inmensas posibilidades hasta que en 1613 Luis de Góngora escaló la cima de la notoriedad, de la gloria y el vituperio; con la circulación manuscrita de la *Primera Soledad* le dio la consagración definitiva. Empezó una fase de inaudita fecundidad y expansión para la humilde modalidad métrica que, rebasando la frontera de los cien versos aspiró a conquistar vastos espacios temáticos, convirtiéndose en un género mayor.

TEORÍA Y SENTIDO DE LA SILVA

La silva métrica no ha tenido ni teorizantes ni historiadores que pudiesen en claro su función y desarrollo. Voy a consignar, sin embargo, las escasas noticias u opiniones sobre ella que leí en tres escritores del siglo XVII: Pierre Bense-Dupuis (1644), Manuel de Faria y Sousa (1644), Juan Caramuel Lobkowitz (1668). Lectores más afortunados podrán acaso enriquecer esta penuria de datos.

Bense-Dupis, que, según el *Privilège du Roy* que va al frente de su obra, era uno de los secretarios-intérpretes reales, dedicó el capítulo XI del *Apollon espagnol*, libro III, a tratar «Des Rimes appellées Syluas» (págs. 461-8), donde la breve doctrina va ilustrada con dos poco felices ejemplos sacados de la *Fama póstuma* de Lope de Vega. Dice así ²⁷:

... les Espagnols en ont encore d'une autre sorte, aussi composée de vers Italiens, qu'ils appellent d'un nom particulier *Siluas* comme qui diroit *Forest*, pour ce que dans vne Forest, le chesne, le hestre, le fousteau, & les autres sortes d'arbres s'y rencontrent pesle-mesme, sans aucun ordre déterminé, aussi dans les Silues Espagnoles, les vers Entiers & rompus [enteros y quebrados, o de 11 y 7] y entrent confusément, sans qu'ils soient contrainsts à aucune suite de Rimes, qu'à celle qu'il plaist au Poète leur donner. Je remarque de deux sortes de Silues, les vnes ont leur Rimes, tantost alternatives ou plus éloignées, comme dans les Chansons, tantost de suite, ie veux

²⁶ Véase Juan de Arguijo, *Obra poética*, ed. S. B. Vranich, Madrid, Castalia, pág. 189-191.

²⁷ Bense-Dupuis, Pierre. *L'Apollon ou l'oracle de la Poesie Italienne & Espagnole*, S. L. n. a. (París, Toussaint Quinet, 1644).

EDAD DE ORO, II

dire de deux en deux, en forme de Dystiques, ainsi que nos François l'obse-
rurent; par exemple dans leurs Poèmes Heroiques & Dramatiques».

Esta distinción entre las silvas más o menos distanciadas y las silvas en pareado es válida. Abundan las rimas en pareado en las comedias de Tirso y otros dramaturgos, pero no aparecen en Lope ²⁸.

Faria y Sousa, muy pagado de su destreza en versificar y poco amigo de alabar a sus contemporáneos, escribe con desdén de la *silva*, como si su empleo se debiese a la pereza e impotencia para plasmar estrofas rimadas ²⁹:

Silvas. Desta suerte ay en esta Parte dos Poemas; i uno en la Quarta: el aver escrito éstos, fue por mostrarme también perezoso, siquiera tres vezes; porque ellas no obligan a cuidado alguno, ni en número de versos, ni en sitios notorios de consonantes; y algunos las han dexado sin ellos, pareciéndoles que eso no se echará de ver en aquella confusión; al fin Silvas o Selvas en que creen se esconden los defetos, como las Savandijas. Pero como yo los veo en ellos, no he querido que los ayan visto en mí i digo los dessa calidad que son flaquezas. Antes, aunque me rindiese (como digo) tres vezes a la pereza, la he mejorado en algo, porque van estas Silvas distribuidas en modo que parecen Poemas compuestos de Madrigales, dando a cada uno la suavidad de los remates... de que resulta el poderse leer con más gusto; como le dan las selvas agradables teniendo a espacios aberturas por donde se entra la luz...

9. Pienso que las primeras que uvo en Castellano (a lo menos cultas; grandes en cantidad de versos) fueron las Soledades de Góngora. Ingenio grande, mas duro i propio para valerse de ellas. Siguiéronle en esta composición otros errando menos en esso que en pensar le imitaban el estilo; que si bien no es digno de imitación... es dignísimo de veneración, por el singular ingenio que por allí vino a descubrir. Lope de Vega escribió todo su Laurel de Apolo i toda su Gatomaquia, i otras cosas, en Silvas, todas felicísimas, sin faltar a una sola consonancia».

Faria y Sousa, más allá de sus malicias y engreimiento, poseía vastas lecturas y agudeza crítica, o si se quiere, ojos de lince para ver los defectos ajenos. Vio el parentesco de la *silva* con el madrigal, las tentaciones

²⁸ Sobre variedades de *silva* en el teatro de Lope, véase Morley-Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 139-141. Sobre Calderón, Harry W. Hilborno, *A Chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, 1938.

²⁹ Faria y Sousa, Manuel de. *Fuente de Aganipe*, Parte Segunda, Madrid, 1644, Prólogo i discurso, núm. 6.

de la facilidad irrestañable que acechaban a los usuarios de la nueva y más libre métrica, y el conflicto de la versificación abierta con la tradición de las estrofas cinceladas.

Juan Caramuel Lobkowitz —incansable, extravagante y genialoide polígrafo cuyos escritos abarcan desde la teología a la cábala, desde la genealogía e historia hasta la gramática y la casuística— fue grande admirador de Quevedo, a quien ha consagrado las páginas 587 a 650 de su *Rhythmica*, segundo tomo de *Primus Calamus*. Por desgracia no tenía a mano más que el *Parnaso* de 1648. En la página 641, artículo *De Sylvis*, enumera y alaba las seis (incluyendo el *Sermón stoico*) publicadas por González de Salas. Al frente del elogio va la definición de las silvas y su diferencia del *madrigal*³⁰:

Stropha unica, si vigesimum versum non superet, dicitur *Madrigal*, alias sylvescit, et propter linearum pulchritudinem vocatur *Sylva*. (Una estrofa única, si no rebasa los 20 versos, se llama *Madrigal*. En caso contrario, se vuelve silvestre, y por el bello desorden de sus versos se le llama *Sylva*.)

Esta limitación del Madrigal a 20 versos la había anticipado en la 332, en que discrimina madrigal, silva y canción.

No he logrado topar con referencias doctrinales o críticas más concretas o sistemáticas sobre la silva métrica. Intentaré, a la vista de las poesías en silva que caracterizan el siglo XVII, alzar una teoría provisional: 1, sobre la función de esa forma dentro del sistema poético; 2, sobre la historia y fortuna de esa variedad versificatoria que, después de 1614, se convirtió en un género poético, obtuvo una prodigiosa extensión temática, creando subgéneros nuevos y ampliando sus dominios hasta la raya de la oratoria y el ensayo didáctico.

La silva en su aspecto dialéctico es una alternativa, u oposición, al petrarquismo, a sus estrofas cinceladas que aprisionaban con su geometría y su retórica; una alternativa igualmente a la octava real «unidad rítmica férreamente cerrada, y paradójicamente vinculada a una materia narrativa que exige un fluir largo y continuo»³¹. El petrarquismo y sus formas predilectas, el soneto y la *canzone*, han engendrado una tópica

³⁰ Ioannis Caramuelis, *Primus Calamus*. Tomus II ob oculos exhibens *Rhythmicam*, Editio Secunda. Duplo auctior, Gampaniae, 1668. La *princeps* es de 1663. Caramuel, polígrafo genialoide, suscita hoy curiosidad renovada como casuista —fue atacado por Pascal en sus *Cartas Provinciales*— y como gramático. Cfr. Dino Pastine, *Juan Caramuel. Probabilismo ed Enciclopedia*, Firenze, 1975.

³¹ Giovanni Pozzi, *La rosa in mano al professor*. Friburgo Svizzera, 1974, pág. 122.

que repite incansablemente las experiencias del modelo; un sistema de normas retóricas y lingüísticas «elaborato in ogni singolo tratto e chiuso a modificazioni dall'esterno... Il sistema infatti non contempla possibilità di variazioni sul piano nè della *inventio*, nè della *dispositio*»³². La única renovación u originalidad residía en la *elocutio*, en el terreno de la locución artificiosa. Frente a este arte que había roto la natural correspondencia entre *res* y *verba*, entre palabras y cosas, la silva era una forma prosódica diferente, sin trabas ni tradiciones, cauce posible para toda experiencia, reflexión y sentimiento. La silva ocupa un vasto espacio temático vacío, que las formas y fórmulas petrarquistas eran incapaces de llenar. Al soneto petrarquista que, enredado en una red de simetrías, correlaciones y anáforas, avanza penosamente, opone la silva un esquema versificatorio abierto, un discurso lírico-descriptivo que va abriendo caminos. Avanza con un movimiento ondulatorio hecho de ascensiones y caídas, alternando libremente el endecasílabo pleno y pausado con el heptasílabo rápido, variando el tono y el estilo.

Ya hemos indicado las dos fases de la silva. Una fase primera, entre 1605 y 1613 ó 1614, en que la silva es un género mayor cuyas dimensiones no rebasan los cien versos, en que el lirismo domina la descripción; y una segunda fase en que la obra maestra de Góngora le da su ejecutoria de género mayor, capaz de vastas dimensiones y altas ambiciones.

La silva se ha ido apartando de sus antecedentes italianos, madrigal, idilio, canzone. Si como simple esquema métrico puede ser considerada mera prolongación del madrigal —ya trasplantado a mediados del XVI por Gutierre de Cetina—, se aleja de él no sólo cuantitativa, sino cualitativamente, por su espíritu. En Italia el madrigal, según Karl Vossler³³, es una composición musical, más que poética, esencialmente lírica e intimista. La silva, en cambio, se entrega con preferencia al placer, medio sensual medio didáctico, de ir describiendo un mundo atestado de cosas, y reflexionar sobre ellas. En cuanto al idilio italiano, su heredero auténtico es la *boscarecha*, cultivada por Pedro de Espinosa y otros andaluces. Espinosa incluye la primera fechable, «Selvas donde en tapetes de esmeralda», en sus *Flores* (núm. 164). En ella, en el desde Virgilio usual escenario de bosque, lamenta su infortunio amoroso y la mudanza de Crisalda en una mezcla de endecasílabos y heptasílabos con bastantes finales es-

³² Ferroni-Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, págs. 223.

³³ Karl Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, Stuttgart, Köler, pág. 209.

drújulos y muy escasas rimas, conforme a los usos italianos³⁴. Parecidos caracteres formales tiene la boscarcha que en forma de misiva poética escribe *Al Licenciado Antonio Moreno* plañiendo sus desdichados amores: «Tú que huellas el oro de las márgenes»³⁵. En cuanto a la *canzone*, la frontera con la silva es tan borrosa a veces que, como ya dijimos, Ginovés llama a sus silvas *canción informe*, y el poema de Quevedo «Oh, tú que inadvertido peregrinas» nos ofrece en los motivos, parcialmente petrarquescos, y en el esquema versificatorio una especie de transición entre las dos variedades de poemas.

Cada Parnaso, cada época literaria, dispone de un sistema de géneros mutuamente condicionados, que Dmitri Lijachov, en su *Poética de la literatura rusa antigua*³⁶ compara con las asociaciones vegetales de árboles, arbustos, plantas y musgos que forman el bosque o selva. Los géneros responden a gustos y necesidades cambiantes, se apoyan y combaten, entran en una especie de relación dialéctica. La penetración de la silva ha provocado una modesta revolución en el sistema de la poesía española: ha mermado, sin anexionárselo totalmente, el dominio de las estrofas talladas y rotundas, desplazadas por una fórmula métrica abierta y flexible, capaz de ceñirse al movimiento interior de la imaginación y el sentimiento. La poesía descriptiva, además de reflejar la nueva objetividad, era privilegiada por los manuales y escuelas de retórica.

La circulación en manuscrito de la *Primera Soledad* de don Luis de Góngora, el año 1613, inaugura la fase imperialista, expansiva de la silva como género grande. La *Soledad Primera* es un poema en silva métrica que rebasa no ya los cien versos, sino los mil —tiene mil noventa, de lo que tal vez debíamos descontar el intercalado himno a Himeneo, ochenta versos en estrofas regulares— y fue la «maravilla fatal» de la poesía española. Aplausos e invectivas acompañaron los pasos del peregrino de amor cuyo caminar era el hilo que ligaba los escenarios y escenas de aquel mundo natural, pero ya humanizado y ennoblecido por artes, saberes y ceremonias sociales. Góngora escogió para este poema, el más ambicioso y proyectado hacia el futuro de todos los suyos, no la octava real, que Francesco de Sanctis comparaba con una rosa, sino la estructura li-

³⁴ Espinosa, Pedro. *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, ed. de Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, págs. 191-192.

³⁵ Espinosa, Pedro. *Obras*, ed. de F. Rodríguez Marín, Madrid, Real Academia Española, 1909, págs. 11-14.

³⁶ D. S. Lijachov, *Poetika drebnerusskoi literatury*, Moscú, Nauka, 3.ª ed., 1979, págs. 54 y ss.

bre de la silva, sin historia o modelos venerados. Mostró las inmensas posibilidades escondidas en aquel hasta entonces tenue instrumento lírico, que se agotaba en encomios y reflexiones sobre objetos circunscritos, haciéndolo capaz de pintar la variedad del mundo, o los trabajos y los días de los hombres. Liberado de la traba de la estrofa, inventó, mediante la silva, un tipo de discurso continuo apto para reflejar una sucesión de movimientos o el paseo del ojo por los más variados pormenores circunstantes. El esquema métrico más sencillo desplegaba la retórica más refinada.

Góngora se convirtió rápidamente en un clásico, cuyos versos dieron ocasión a comentarios como los de un poeta greco-romano. Se aprendía de memoria, se analizaba, se discutía su interpretación en las escuelas a los dos lados del Atlántico. El poeta Agustín de Salazar y Torres (nos cuenta su editor don Juan de Vera Tasis y Villaroel, «su mayor amigo», en el *Discurso de la vida y escritos* que va al frente del tomo I de sus obras) pasó su niñez y mocedad en México, y «en aquel sabio colegio de la Compañía de Jesus, teniendo aun menos de doce años de edad, después de aver recitado las Soledades y Polifemo de nuestro Culto Conceptuoso Cordovés, fue comentando los más oscuros lugares desatando las más intrincadas dudas, y respondiendo a los más sutiles argumentos que le proponían los que muchos años se avían exercitado en su inteligencia y lectura»³⁷.

El nuevo esquema prosódico, asociándose a un núcleo de temas descriptivos, culturales y filósofos, formó un tipo o género nuevo que, además de su estructura formal, mantiene rasgos propios. Fuera de los vastos poemas inspirados en las *Soledades*, la silva métrica practicó subgéneros menos ambiciosos: elogio y descripción de ciudades vivas o en ruinas³⁸;

³⁸ Rodrigo Caro, por ejemplo, que era amigo y admirador de Quevedo, compuso una «Silva a la villa de Carmona» y otra «A Sevilla antigua y moderna».

³⁷ Agustín de Salazar y Torres, *Cythara de Apolo. Varias poesías divinas y humanas*, saca a la luz don Juan de Vera Tassis y Villaroel. Primera parte, Madrid, 1688. Salazar escribió varias silvas, v. gr., «Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora», págs. 34-38; y un «Teatro de la vida humana desde que amanece hasta que anochece, por las cuatro estaciones del día, no olvidando la ingratitud de su amada Marica». Este poema cuadripartito lo terminó Vera Tassis. Obra interesante donde Salazar alterna la imitación de Góngora con la comicidad, haciendo paladeable el gongorismo mediante gracejos y chistes. Del poema trata fugazmente, M. J. Woods, *The poet and the natural world in the Age of Góngora*. Oxford, University Press, 1978, pág. 72. El libro de Woods describe y teoriza sobre la poesía descriptiva del XVII, también tratada por Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, Zaragoza, 1979, y en la docta introducción a su reciente edi-

pintura de quintas señoriales y conventos paisajísticos ³⁹, el encomio de cuadros, estatuas, pintores, y la alabanza de las artes ⁴⁰, la exposición de doctrinas filosóficas y programas éticos, que inauguró Quevedo con su *Sermón estoico en silva* ⁴¹; el conde Bernardino de Rebolledo, en su gélido aislamiento de Dinamarca, compuso la más desaforada orgía didáctica en su *Selva militar y política*, cuya refundición de Amberes, 1661, se expulsa en 468 páginas de versos ⁴². Dominada por el espíritu de experimentación, la silva métrica exploró zonas antes reservadas a la prosa, orientando la palabra versificada hacia una modalidad oratoria, floreciente en academias y colegios. El discurso poético en silva ensayó igualmente el emplearse en emprendimientos narrativos: Antonio Enriquez Gómez, en *El Siglo Pitagórico* ⁴³, sobre el que se proyecta la sombra de Quevedo, narró en este metro once de las catorce transmigraciones del alma de su protagonista Gregorio Guadaña.

He de renunciar a un panorama completo de la silva. El estudioso que lo emprenda será solicitado primeramente por los poemas de vastas dimensiones inspirados en el modelo de las *Soledades*; y, si busca la originalidad, en el *Laurel de Apolo* y la *Gatomaquia* de Lope. Lope se rindió tarde, en 1621, a los encantos de la nueva modalidad métrica, al componer la segunda parte de *La Filomena*: allí, queriendo conquistar un aspecto diferente de la poesía, silenciando sus grandes dones líricos,

ción de Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Madrid, Cátedra, 1981.

³⁹ Miguel de Dicastillo, *Aula Dei: Cartuxa Real de Zaragoza*, ed. facsímil con un estudio preliminar de Aurora Egido, Zaragoza, 1978.

⁴⁰ Un ejemplo, la «Silva topográfica» de Manuel de Gallegos, *Obras varias al Palacio del Buen Retiro*, Madrid, 1637, ff. 1-12: hay edición facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia, 1949. Los versos acerca de Velázquez y los bodegones de Franz Snyders están copiados en F. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, t. V. Madrid, 1941, págs. 465-470. Véase ahora el interesante libro de Emily L. Bergmann, *Art inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1979.

⁴¹ Quizá la extensión y el carácter didáctico disuadieron a Quevedo de insertarlo entre sus *silvas*; como tampoco incluyó los poemas religiosos en metro de silva del *Heráclito*: orientación seguida por Pedro de Espinosa en sus *Psalmos*.

⁴² La influencia de Quevedo se nota hasta en la prosa de Rebolledo, en su apología de Epicuro (págs. 477-496) que lleva este encabezamiento: «Este papel escribió el Autor en Copenhagen, estando muy malo de la gota».

⁴³ Véase la excelente edición, anotada y comentada por Charles Amiel, de Antonio Enriquez Gómez, *El Siglo Pitagórico y Vida de Don Gregorio Guadaña*, París, Ediciones hispanoamericanas, 1977.

quiso hablar la lengua universal de los conceptos y fracasó sin gloria ⁴⁴. Nueve años más tarde se desquitaba en el *Laurel de Apolo*, cuyas diez silvas y millares de versos, fuera de darnos una visión del Parnaso, esconden entre los elogios no pocas malicias: *latet anguis in herba*. En esta inmensa *prolusión* la división entre prosa rimada y poesía se vuelve a veces polémica y cuestionable. No así la *Gatomaquia*, cuya deliciosa tonalidad humorística, donde el tierno juego se asocia a una tenue parodia de sus propias comedias, halla en la silva un cauce adecuado a sus variaciones ⁴⁵.

Pero no es mi tema Lope, cuyas silvas de dimensiones medias no se cuentan entre sus poesías memorables ⁴⁶, sino Quevedo, el maestro del género tanto en los poemas breves anteriores a 1613 como en los de mayor extensión y aspiraciones posteriores a las *Soledades*. Y me refiero no solamente a las silvas métricas, sino también a un corto número de las silvas estacianas, clásicas, que pensaba incluir mezcladas en la colección que en 1624, en la carta a don Juan de la Sal, estimaba tan altamente.

GENERALIDADES SOBRE LAS SILVAS DE QUEVEDO. LAS SILVAS ESTACIANAS

De las 36 composiciones que, según doble testimonio autorizado, pensaba Quevedo reunir en sus *Silvas*, 14 pertenecen al concepto de Estacio y los italianos, como escritas en estrofas que no son la silva métrica. De las 14, cinco están en estrofas *aliradas* de seis versos, tres en sextetos o sextas rimas, una en estrofas de 16 versos de canción petrarquista, una en canción pindárica (estrofa, antistrofa y épodo), una en octavas reales, una en tercetos, una en quintillas y una en romance. Las 22 silvas métricas, inscritas en una modalidad versificatoria de nueva invención, contienen

⁴⁴ De *La Filomena* se ha ocupado Francisco Marcos Álvarez, «Nuevos datos sobre *La Filomena* de Lope de Vega», en *Miscelánea de estudios hispánicos*. Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch, Abadía de Montserrat, 1982, págs. 221-248.

⁴⁵ Lo elogió Rodríguez Marín, Introducción a Lope de Vega, *La Gatomaquia*. Poema jocoserio, Madrid, 1935, pág. LV: «Entre los muchos aciertos del autor, uno de los principales y más plausibles fue no escribirlo en octavas reales... ni tampoco en tercetos..., sino en silvas, de suyo flexibles, sueltas y airosas, dúctiles y maleables como el oro fino... ¡Con qué garbosa ligereza corren y resbalan esos versos...!»

⁴⁶ Me refiero a discursos en verso como la *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús*, «Levanta la cabeza» (*Obras sueltas*, X, 303-330), o la *Oración y discurso... para dar principio al Certamen poético... de Santa Teresa de Jesús y otras*.

algunos de los poemas mejores de Quevedo. Busquemos los rasgos comunes, positivos y negativos de ambas series.

Señalemos las ausencias de temas y géneros. Las Silvas no incluyen una sola poesía religiosa —aunque en los XXVIII salmos del *Heráclito cristiano* (Blecua, I, págs. 167-197) figuren bastantes en metro de silva—, ni una égloga, ni un diálogo, ni un soneto, ni una canción específicamente petrarquista. A veces el tema religioso parece estar implícito, como en «Oh, tú que inadvertido peregrinas / de osado monte cumbres desdeñosas» (Blecua, I, págs. 156-164), una de sus poesías más complejas en forma de *canzone*. Ha sido repensada y reformada poco antes de su muerte, si creemos a González de Salas, que ignoraba la existencia de una redacción compuesta años antes. Una doctrina pitagórica-platónica —«soma sema», «el cuerpo es un sepulcro»— le sugirió la estructura de la composición, donde el alma, desde la cueva o supultura del cuerpo, recita al pasajero sus dolorosos desengaños de amor y corte. Culpa al cuerpo, «ambiciosa ceniza, sepultura portátil», «cueva espantosa, sepulcro de los tiempos que han pasado». Su historia amorosa está transportada al lenguaje petrarquesco (hierros, flechas, redes), a metáforas horacianas (naufragio, velas y ropa mojada como exvotos). Pero sobre los versos flota el modelo de Séneca, su doctrina de la muerte, que desemboca en dos famosos versos: «Vive para ti solo, si pudieres, / pues sólo para ti, si mueres, mueres». Versos que José María Balcells⁴⁷ ha mostrado que son reminiscencia del epigrama XVII de Séneca «... Uni vive tibi. Nam moriere tibi». Esta poesía, es una quintaesencia de su espíritu, una recapitulación de sus temas, querencias y modelos. En el concierto de voces identificamos la de Luis de León, que editó Quevedo por vez primera: «aquí solo conmigo / la angosta senda de los sabios sigo»; la de Camões: «delante dessa peña tosca y dura / que de naturaleza aborrecida...»; y hasta el eco propio o autoplagio: «Orfeo del aire el ruiseñor parece / y ramillete músico el jilguero».

Me detuve en este poema para mostrar cómo las silvas están inmersas en una atmósfera densa de poesía clásica, italiana y española. Poeta y lector, emisor y receptor estaban educados en la misma tradición cultural, reconocían los ecos del subtexto, o texto base, compartiendo con el autor los placeres de la recurrencia. Reconocían, al menos parcialmente, el diálogo de Quevedo con sus modelos difuntos. Fue Quevedo el que en

⁴⁷ Cfr. Francisco de Quevedo, *Cien poemas*. Selección, prólogo y notas de José M.^a Balcells, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, pág. 214.

un memorable soneto escribió: «Retirado en la paz de estos desiertos / Con pocos, pero doctos, libros juntos, / Vivo en conversación con los difuntos / Y escucho con mis ojos a los muertos» (Blecua, I, pág. 253). Conversaba con Séneca, maestro de la vida como «ars moriendi», con Luis de León, con toda la poesía española, pero además conocía los poetas de la Pléiade y de Italia. No tenía reparo en usar sus lecturas como materiales para la construcción de un poema diferente. Es un Quevedo inesperado que se mueve en el espacio temático y formal de otros excelsos poetas, un Quevedo que usa el lenguaje de una cultura ya moldeada por otros maestros.

Tomemos el caso de la silva estaciana *A las estrellas*, en estrofas *aliradas* de seis versos aBABCC (Blecua, I, págs. 575-577). Son 12 estrofas estructuralmente repartidas en tres segmentos de extensión desigual. Las ocho primeras forman una retahíla de imágenes espléndidas, gramatical y semánticamente diferenciadas en dos series. La serie primera, de cuatro estrofas, puede considerarse como aposición al verso inicial «A vostras, estrellas», y contemplan el objeto desde un punto de vista estético; las cuatro siguientes empiezan con la anáfora **vosotras** cuatro veces repetida, y ensalzan el poderío e influencia de los astros en la vida humana. Tras la letanía de elogios, las cuatro últimas estrofas se subdividen en dos segmentos de dos estrofas cada uno. El primero invoca a las estrellas, particularmente a la estrella natalicia de su amada, es decir, la que «Miró sobre su parto y nacimiento», a fin de «Que la incline siquiera a que me vea». El segundo y último, igualmente de doce versos, promete a las estrellas rico incienso y cantares, anunciando que las aves nocturnas «ya mis musas serán, ya mis sirenas». Estructura de himno con sus tres elementos: encomio, ruego, promesa o voto.

Esta composición, en la que abundan los versos deslumbrantes, está en sus seis primeras estrofas fuertemente apoyada en un modelo, en una *palabra ajena* que el poeta español deseaba imitar y superar, en el himno de Juan Bautista Marino, «Le Stelle»⁴⁸. Ciertos críticos modernos, continuadores de la actitud romántica hacia la originalidad, estiman que la imagen, una vez usada por su inventor, sigue siendo de su propiedad, y no puede sin desdoro ser usurpada por pluma diferente. Para Quevedo y su época la imagen tiene algo de moneda que pasa de mano en mano, es un recurso mostrenco que los usuarios pueden revalorizar o depreciar

⁴⁸ La canzonetta *Le stelle* «Or l'ingegno e le rime», puede leerse en Giambattista Marino, *Poesie varie* a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1913, págs. 361-63.

con sus variaciones creadoras o sus plagios descarados. Quevedo estaba tan lejos de esconder su fuente, que hace coincidir su comienzo con el comienzo de Marino. El de Marino era: «Or l'ingegno e le rime / A voi rivolgo, o stelle / luci del ciel sublime, / tremule fiamme e belle, / de l'esequie del di chiare facelle». El de Quevedo es: «A vosotras, estrellas, / Alza el vuelo mi pluma temerosa, / Del piélago de luz ricas centellas, / Lumbres que enciende triste y dolorosa / A las exequias del difunto día / Huérfana de su luz la noche fría». Confrontando los dos textos, notamos que el tejido escueto de las imágenes del napolitano ha sido enriquecido por el español con un recamo de hilos coloridos que amplifican su fuerza evocadora. «L'ingegno e le rime» se han convertido en «Alza el vuelo mi pluma temerosa»; «de l'esequie del di chiare facelle», ha desarrollado el motivo de las exequias y explicitado el de la noche: «lumbres que enciende triste y dolorosa / a las exequias del difunto día, / huérfana de su luz la noche fría». La estrofa segunda de Quevedo es casi independiente de Marino: «Ejército de oro, / que por campañas de zafir marchando, / guardáis el trono del eterno coro / con diversas escuadras militando; / Argos divino de cristal y fuego, / por cuyos ojos vela el mundo ciego». Marino, en la estrofa décima, llama a las estrellas *alme guerriere de le lucenti schiere*, lo que provoca la visión mucho más colorista del «ejército de oro... por campañas de zafir marchando»: en cuanto a la imagen de «Argos divino de cristal y fuego, / por cuyos ojos vela el mundo ciego» es invención de Quevedo, que la usa en la *Silva a Roma* no para representar los ojos del cosmos en la noche, sino los ojos de los puentes sobre el Tiber en asociación más inesperada (versos 54-59)⁴⁹. Podríamos encontrar hasta el final de la sexta estrofa de *A las estrellas* deudas cada vez más raras con *Le Stelle*: préstamos literales, calcos sinonímicos, sugerencias por contigüedad, etc. La serie de imágenes de Marino, rápidas, secas, lacónicas, descarnadas, contrasta con el vuelo de las metáforas de Quevedo, que crean un entorno, casi un cuadro en el que campea la metáfora básica. En la mitad del camino el poeta español abandona la compañía de Marino, que sigue enumerando sus analogías metafóricas hasta la estrofa última sin darnos la clave del enigma. Sólo en el verso último revela que las estrellas representan a María.

⁴⁹ «Añudaron al Tibre cuello y frente / puentes en lazos de alabastro puros, / sobre peñascos duros, / llorando tantos ojos su corriente, / que aun parecen, en campo de esmeralda, / los puentes Argos, y pavón la espalda» (*Blecua*, I, pág. 463).

LAS SILVAS MÉTRICAS. ANÁLISIS DE LA QUINTA DE
CASARRUBIOS Y EL PINCEL

La cronología de buena parte de las silvas de Quevedo ofrece grandes incertidumbres, que nuestras conjeturas intentan esclarecer. Una obra poética se desarrolla en el tiempo, refleja el crecimiento de un estilo a través de tanteos y experimentación propia o ajena. La maduración de la silva métrica de Quevedo debe, sin duda, mucho a su estancia en Italia y a sus contactos con la poesía de Italia y Francia. Ana Ajmatova, la ilustre poetisa, escribía al fin de su carrera, en un ciclo titulado *Secretos del oficio*⁵⁰: «Puede ser que la misma poesía / Sólo sea una cita esplendorosa». En realidad la «palabra ajena», la destilación de poemas anteriores, el lenguaje y los mitos de la cultura europea contemporánea impregnan las silvas de Quevedo, hasta las que aparecen muy personales, circunstanciales. Tal ocurre con la que en *Las Tres Musas...*, de 1670, figura con el encabezamiento «Describe una recreación y casa de campo de un valido de los señores Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel» (Blecua, I, 393-396). El valido es Gonzalo Chacón, en cuya casa se refugiaron los futuros reyes en un trance difícil tras su casamiento, y el destinatario casi seguro es don Gonzalo Chacón, conde de Casarrubios del Monte, en la Sagra de Toledo. Las familias Chacón y Quevedo habían intimado en la corte, cuando servían juntos a la reina Ana de Austria. Los Chacón pertenecían por sangre a la familia Sandoval y Rojas, cuyo jefe, el duque de Lerma, apenas subió a favorito de Felipe III, nombró conde a Gonzalo Chacón en 1599. Al mismo clan pertenecía el arzobispo de Toledo y cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas, cuñado de Gonzalo Chacón y protector de Diego Chacón, hijo tercero que por muerte de los dos primeros heredaría el condado. A Diego Chacón legaría el arzobispo, en su testamento de 1619⁵¹: «quatrocientos ducados de renta hasta que herede de su padre el Conde de Casarrubios». El duque de Osuna, por casamiento de su hijo el marqués de Peñafiel, estaba emparentado con los Sandoval y Rojas. Cuando Felipe III regresaba de Portugal, noviembre de 1620, en la quinta de Casarrubios, a siete leguas de Madrid, «le saltó una tan grave

⁵⁰ Citado por Elaine Rusinko, «Intertextuality: the Soviet approach to subtext», *Dispositio*, IV (1979), págs. 213-235. *Dispositio*, publicada por el Department of Romance Languages de Ann Arbor, Michigan, gira en torno a la literatura española, aunque acoge ensayos de esclavistas y anglicistas. Los versos de Ana Ajmátova están en la pág. 228.

⁵¹ Pérez Pastor, *Bibliografía Madrileña*, II, pág. 29, núm. 49 de los extractos del testamento de Sandoval y Rojas (D. Bernardo) «fecho y firmado» el 22 de abril de 1618.

enfermedad que puso en términos su vida, pero llevándole a Madrid el cuerpo del bendito Isidro, con su presencia mejoró, y convaliente llegó a él a primeros de Diciembre»⁵². A la muerte de Felipe III, el 31 de marzo de 1621, el clan Sandoval y Rojas fue derrocado y perseguido, persecución que alcanzó a Quevedo y el duque de Osuna.

Parece improbable que tras el derrumbamiento político de 1621 haya podido ser escrita esta poesía optimista, tan laudatoria de la estirpe Chacón. Y más improbable, dentro del espíritu del encomio, que el panegirista olvidase la estancia del rey y la recuperación que ciertos cronistas estimaban milagrosa. Lo más plausible es que la silva se haya compuesto entre 1617 y 1620, cuando Quevedo iba y venía de Nápoles como agente de Osuna ligado al clan de los Sandoval y Rojas.

Hay un obstáculo aparentemente insuperable. El notable estudioso de las relaciones entre la poesía española y la italiana Joseph G. Fucilla ha mostrado que 13 versos de esta composición —además de dos en versos menores, una décima y una letrilla— contienen imitaciones o ecos de la octava 37 y siguientes del canto séptimo del *Adone*. Como el *Adone* se imprimió por vez primera en París, 1923, el poema sobre Casarrubios sería posterior⁵³.

Quizá se pueda sortear este escollo. El *Adone* se gestó largos años, y fue acrecentado con idilios y episodios compuestos anteriormente, que andaban manuscritos y hasta impresos. Giovanni Pozzi, el reciente editor e intérprete del *Adone*, resume: «Il fatto certo è che tra il 1617 ed il 1620 venne inmensa tutta la materia che risale al filone dell'esamerone: i canti 6-8 sicuramente»⁵⁴. Es decir, que se incorporaron cuando Quevedo residía en Nápoles, o poco después, aunque Pozzi no se atreve a afirmar que anduviesen ya impresos, como sugieren cartas de la época⁵⁵.

Comparemos la octava 37 del Marino con el pasaje de Quevedo:

Chi crederà che forze accoglier possa
animetta sì picciola cotante?

⁵² Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Historia de Don Felipe III rey de las Españas*, Barcelona, 1634, cap. VII, fol. 13 v.

⁵³ Joseph G. Fucilla, «Riflessi dell'*Adone* di G. B. Marino nelle poesie di Quevedo», en *Romania: Scritti offerti a Francesco Piccolo*, Napoli, 1962, págs. 279-287.

⁵⁴ Véase Giambattista Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, 2 tomos, Milano, Mondadori, 1976. Texto cit. en II, págs. 112-113.

⁵⁵ La sección VI del ensayo de Pozzi, «La crescita dell'*Adone*», II, págs. 103-21, da idea de la imposibilidad de una solución tajante con los datos actuales.

EDAD DE ORO, II

e celar tra la vene e dentro l'ossa
tanta dolcezza un atomo sonante?
O ch'altro sia che da liev'aura mossa
una voce pennuta, un suon volante?
e vestito di penne un vivo fiato,
una piuma canora, un canto alato?

Adonis, en el canto 7, consagrado a las delicias de la música, está escuchando la voz del ruiseñor, sirena de los bosques que, como cuenta Mercurio en la octava 34, «imita insieme e'nsieme in lui s'ammira / cetra, flauto liuto organo e lira», y (octava 42) «supplicava l'aurora a far ritorno».

En la silva de Casarrubios Quevedo reduce la turba de pájaros que se aglomeran en Marino a dos representantes, el jilguero y el ruiseñor. Estos no compiten, como en la contienda entre el ruiseñor y el guitarrista ⁵⁶, sino que el jilguero conoce su inferioridad (vv. 45-67):

Músico ramillete
es el jilguero en una flor cantora;
es el clarín de pluma de la aurora
que, por oír al ruiseñor que canta
madrugaba y se desvela;
y él, Orfeo que vuela
y cierra en breve espacio de garganta
cítaras y vigüelas y sirenas.
Oyese mucho y se discierne apenas,
pues, átomo volante,
pluma con voz y silbo vigilante,
es órgano de plumas adornado,
una pluma canora, un canto alado.

Enmiendo la lectura de Blecua, que al corregir «el» (que yo acentúo) en «es» («madrugaba y se desvela / y es Orfeo que vuela»), convierte al jilguero en Orfeo, destronando al ruiseñor. Cuando se confrontan las dos aves, Orfeo es el ruiseñor, como ocurre en «Oh tú que inadvertido peregrinas». Allí (vv. 75-77) «Orfeo del aire el ruiseñor parece / y ramillete

⁵⁶ García de Salcedo Coronel, *Cristales de Helicon*, Segunda Parte, Madrid, 1649, ff. 31-41 v., tradujo el supuesto modelo de Marino: «Traducción de Famiano Estrada en la Prolusión 4 del libro 2 donde imitando el estilo de Claudiano refiere una contienda de un Citharista con un Ruiseñor...».

músico el jilguero: / consuelo aquel en su dolor me ofrece». Diríase que Quevedo, satisfecho de su contraste, se autoplagia.

Tras esta prolija digresión, examinemos el diseño de la silva. Pertenece a un género que, arrancando de Estacio, se derramó por la poesía latina y vulgar del Renacimiento. Sobre la casa de campo inglesa hay una monografía ⁵⁷, cuyo extraño título *Property and virtue* convendría al poema sobre Casarrubios. Porque esta casa de recreación refleja la virtud y nobleza de Gonzalo Chacón que, por una especie de metonimia, heredan sus descendientes.

El poema desarrolla tres temas sucesivos y enlazados. Primero, describe a Casarrubios, copia del paraíso e intemporal, no sujeto al rigor de las estaciones. Segundo, sitúa en él un delicioso jardín de los sentidos. Tercero, glorifica la historia de su fundador, privado de los Reyes Católicos.

El tono, excepcional en la melancolía de las silvas, es regocijado, con un humor realzado por toques de gracia, a tono con el verso primero: «Este de los demás sitios Narciso». Más cómicos son todavía la conversión del ruiseñor en abeja que confunde la cara de Floris con una flor (vv. 58-59): «El consuelo, que sus voces deja, / a Filis se convida como abeja»; o el juego de palabras con el equívoco «perdigón», que remata una descripción, levemente irónica y gongorina, de la perdiz (vv. 64-74):

Y la perdiz que ensangrentando el aire
con el purpúreo vuelo,
de sabroso coral matiza el suelo,
ya pájaro rubí con el reclamo,
lisonja del ribazo,
múrce volador esmalta el lazo,
y tal vez por el plomo que la alcanza,
con nombre de sus hijos disfrazado
en globos enemigos,
ya golosina ofrece sus castigos.

La visión de la quinta como un paraíso —jardín y cielo— es terminante: «sustituye a la vista el paraíso», «parte del cielo que cayó en la tierra». Cielo y tierra truecan sus atributos. Si la tierra está pintada con la «viviente astrología» de las flores, es porque ellas «dan retrato y envi-

⁵⁷ Charles Molesworth, «Property and Virtue: The Genre of the Country-House Poem in the Seventeenth Century», en la revista *Genre*, vol. I, núm. 2, April, 1968, págs. 141-157.

día a las estrellas»: el suelo «se pisa valles y se goza cielo». Pululan las correspondencias, ingeniosamente diversificadas, de flores con estrellas: así, el jazmín «de leche perfumado / es estrella olorosa». Pero la más osada permutación es la que hace a las calles de jazmines un remedo de la Vía Láctea: «el ruido de sus hojas en el suelo / la Vía Láctea contrahace al cielo». Quizá podamos sospechar el origen, inmediato o mediato, de esta sorprendente analogía. Ottavio Besomi, en su estudio de *La Lira* del Marino⁵⁸, ha revelado la prioridad que sobre el poeta de Nápoles tiene en muchos campos metafóricos el noble genovés Giovan Vincenzo Imperiali. Imperiali fue embajador en la corte de Felipe IV, estuvo en Nápoles mientras Quevedo servía de consejero y agente al duque de Osuna, y compuso un poema loado por Marino y estampado varias veces (Génova, 1607; Venecia, 1613, etc.), titulado *Lo Stato rustico*. En él probablemente fue Quevedo a hallar esta analogía: «Forse questa diresti esser la strada / che colà su fra quei gran campi azzurri / nel prato, che di fior di stelle ondeggia, / del latte sparso di Giunon biancheggia» (*Lo Stato rustico*, XV, 583: citado por Besomi, pag. 200). Imperiale ha dramatizado el trueque de atributos entre prado y cielo pintándolo como una batalla en términos guerreros, mientras Quevedo la presenta en términos de armonía y correspondencia. No podemos atribuir a la imitación de Imperiali por Quevedo lo que era uso tópico, como la semejanza cielo-prado, pero sí una imagen peregrina. Las de Quevedo tienden a acoplar cosas y epítetos muy lejanos, como «fragante vejez» de las azucenas, donde la mediación, algo remota en el campo imaginativo, es la *blancura*, común a las canas y a la flor. El paraíso es un jardín de delicias para los sentidos. El olfato es halagado por los perfumes de las flores; el oído, acariciado por los cantos de los pájaros. (Quevedo evita imitar a Marino esquivando el posible certamen del jilguero con el ruiseñor). Ni siquiera falta la sugestión de los placeres del gusto, tanto en la colorida evocación de la perdiz, como en la mitológica alusión al faisán: «y en la mesa es trofeo / quien fue llanto en la mesa de Tereo» (vv. 76-77).

La situación de la casa de recreación y de su histórico fundador finaliza el poema. Pero, como en un paraíso no debe faltar un tentador, el castillo en ruinas que de allí se divisa trae la memoria de los comuneros que se rebelaron contra el rey, igual que los ángeles rebeldes —a los que don Francisco apodó alguna vez «ángeles comuneros»— se rebelaron contra

⁵⁸ Octavio Besomi, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, págs. 189-200.

Dios. El palacio, no mencionado hasta el verso 93 («don Gonzalo Chacón esclarecido/palacio fabricó sublime y claro»), perpetuará la nobleza del fundador y sus herederos: «Este palacio eterno padrón sea / que ameno y rico el fin del mundo vea»⁵⁹.

La silva *Al pincel* «Tú, si en cuerpo pequeño» es la única que fue objeto de un estudio serio y amoroso que afronta cuestiones varias: la distribución del tema en segmentos; las etapas de redacción del texto primero, de sus retoques e importantes adiciones; la identificación de los pintores y calígrafos polémicos, y la interpretación de los oscuros tecnicismos pictóricos; finalmente, la construcción de un *stemma*⁶⁰. En este trabajo, aparecido en Buenos Aires y no citado en España, la profesora López Grigera ha combinado su maestría en la ecdótica con los documentos suministrados por la historia de la pintura.

Escribe sobre las circunstancias que suscitaron *Al pincel*: «Creo que la proposición del tema responde a un compromiso, y compromiso jurídico-económico: con motivo de alguno de los pleitos que los pintores españoles sostuvieron en el siglo XVII contra los arrendadores de alcabalas o contra funcionarios de hacienda para lograr la exención de tributos a que se les quería someter alegando que la pintura no era arte liberal»⁶¹. Se inclina a pensar que fue motivado «por el primero de ellos, entre 1625 y 1633». Ya sabemos que en 1624 Quevedo acompañó al rey en su viaje a Andalucía, ocasión para que Pachecho le dibujase para su *Libro de los retratos*. José María Asensio opinaba: «Debió hacerlo durante su segundo viaje a Madrid, cuando Velázquez se estableció definitivamente en el Pa-

⁵⁹ Ignoro la fuente o modelo de las concomitancias imaginativas y doctrinales que la silva de Quevedo presenta con los poemas examinados por Molesworth. Se me escapa, sin duda, un antecedente humanístico admirado por ambos. En cambio tiendo a reconocer ecos de Quevedo y su silva de Casarrubios en P. Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Granada, 1652, poema que Aurora Egido acaba de reeditar con muy docta introducción, comentario y anotación en Madrid, Cátedra, 1981. Reminiscencias de Quevedo me parecen, verbi gratia, en la *Mansión séptima*, págs. 133-4, versos como (950-952) «de mosquetas los nieva y de jazmines, / mientras las flores bellas / retrato dan con alma a las estrellas» (Quevedo: «en quien las flores y las rosas bellas / dan retrato y envidia a las estrellas» (vv. 9-10); «pues sus jardines en su cumbre breve / de mosqueta los nieva, no de nieve» (vv. 24-25) y otros.

⁶⁰ Luisa López Grigera, «La silva *El pincel* de Quevedo», págs. 221-242 del *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires, 1975.

⁶¹ *Ibidem*, pág. 225. Milie L. Bergmann, *obra cit.*, págs. 17-34, examina los argumentos de los apologistas de la pintura en Italia y España.

lacio Real por los años de 1624 ó 1625, siendo el poeta de edad de 44 años»⁶². No parece arriesgado situar hacia 1625 la redacción primera, antes que se ligase al pintor Pacheco y a Velázquez silenciados en ella, y ensalzados en dos fragmentos posteriores. Fragmentos muy valiosos, pero que ni formaban parte de la poesía inicial ni acertamos a incorporar con justeza. No es indiferente la fijación de la fecha, pues creo que *El pincel* fue siembra fecunda que provocó la vasta floración de silvas que exaltan la pintura, los cuadros y pintores famosos. La silva fue el metro casi obligado de los elogios y descripciones que rebasasen la frontera de los 14 versos de un soneto.

Después de *El pincel*, el más atractivo de esos poemas fue quizá el que Lope, ya aficionado al metro nuevo, dedicó *Al quadro y retrato de Su Magestad que hizo Pedro Pablo de Rubens, pintor excelentissimo*⁶³, donde Rubens roba sus pinceles a la Naturaleza, como nuevo Prometeo, y acaba el cuadro en doce días. La descripción de la belleza y colores de la naturaleza se dilata en lo que bien podríamos llamar párrafo infinito, en río sintáctico que corriendo desatado en oraciones incidentales, copulativas y relativas, y hasta en paréntesis o islotes, nunca alcanza el remanso de un punto final. El párrafo primero abarca 48 versos continuos que ponen a prueba el resuello de un buen recitador. Aunque la elocución sea poética, el discurso toma una tonalidad declamatoria. Quevedo no practicó esta modalidad retórica, pero sí Lope, que parece hallar goce en ese ímpetu poético-oratorio. Esta impresión se confirma si estudiamos la *Silva en que celebra Lope la excelencia de la pintura...*⁶⁴, escrita a petición de Vincencio Carducho: *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633), folio 81. La silva, típica de Lope viejo, corrobora hasta qué punto el poeta,

⁶² José M.^a Asensio, *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1886, pág. 72.

⁶³ «Rubens permaneció en Madrid durante nueve meses, de agosto de 1668 a abril del año siguiente... Sabemos que disfrutaba a menudo de la compañía del rey y de su pintor» (Velázquez). Cfr. Jonathan Brown y J. E. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981, pág. 48. El retrato ecuestre, perdido en el incendio del Alcázar en 1734 —hoy conocido por dos copias, la de Zürich y la de los Uffizi de Florencia— fue descrito por Lope de Vega y López de Zárate en sendos poemas. Cfr. Bergmann, *obra cit.* págs. 197-201, que se apoya en Larry Ligo. La visión del pintor como nuevo Prometeo, la anticipó Paravicino en «Divino Griego, de tus obras no admira...» (1609), cuyo terceto primero suena: «Emulo de Rométheo en un retrato / no afectes lumbre, el hurto vital dexa, / que hasta mi alma a tanto ser ayuda». La silva de Lope a Rubens se publicó en *Laurel de Apolo con otras rimas*, Madrid, 1630, ff. 116-117.

⁶⁴ Puede leerse en *Obras sueltas*, t. 17, págs. 304-307.

maestro consumado en la pintura de hombres y emociones concretas, corría desalado tras la inasequible fama de pensador y filósofo. El primer párrafo, hasta el punto, comprende 52 versos. La silva está construida como una escala de Jacob de la pintura, capaz de volar a *la deidad inaccesible* y de allí ir bajando peldaños: el «paranympho alado» de la Anunciación, los coros angélicos, las esferas, la vida humana, dominando el tiempo y la muerte, inmortalizando sabios y capitanes, hasta rivalizar con la naturaleza produciendo árboles, frutos y flores, creando campos y mares, para remontar de nuevo a los planetas y a los reyes.

Volvamos un momento a la silva *El pincel*, primero para revelar el texto que le sirvió de estímulo y arranque; segundo para situarla dentro de la corriente tópica que fecunda la mayoría de los encomios de la pintura y pintores; por último para señalar la selección que de ellos hizo Quevedo.

No fue pequeña mi sorpresa cuando leyendo las *Petites inventions* de Rémy Belleau, encontré en *Le pinceau* algunas imágenes y reflexiones coincidentes con las de Quevedo, y ciertas denunciadoras semejanzas de expresión, colocadas tal vez intencionalmente a modo de hilo rojo para indicar su deuda. Tal me parecen las menciones de Aquiles y Lucrecia, fáciles de sustituir y de variar. Escribe Belleau hablando con el pincel⁶⁵: «Pointe qui de façon ouvrière / Sçais enfler l'estomach colère / D'un Peleide...». Y Quevedo (vv. 105-106): «Cercas de ira negra las entrañas / de Aquiles». Belleau evoca el suicidio de la romana Lucrecia: «Pointe qui de couleur sanguine / entames la chaste poitrine / d'une Lucrece, sans douleur, / pour exemple d'un noble cueur, / armant sa main de hardiesse». Y Quevedo (vv. 109-112): «Vemos por ti en Lucrecia / la desesperación, que el honor precia; / de su sangre cubierto / el pecho, sin dolor alguno abierto». Ese «sans douleur» («sin dolor alguno»), especialmente, nos aviva la sospecha de un préstamo. Sospecha aumentada cuando tropezamos con el trecho —más propio de un madrigal que de un encomio solemne, casi religioso, del arte pictórico— en que Quevedo pinta las bellezas de Lícida en el naípe, donde Richi ha retratado el rostro, en imágenes de platería y jardín. Dice Belleau: «Pointe qui de gentille adresse / dore le poil de ma maistresse, / et contre-fait l'ivoire blanc / de son front, et le double rang / de riches perlettes encloses / entre les boutons

⁶⁵ *Poètes du XVI^e siècle*, ed. de Albert-Marie Schmidt, «La Pléiade», París, 1959, págs. 536-538. Acaso Quevedo leería *Le pinceau* en *Las oeuvres poétiques de Remy Belleau*, París, 1585, II, ff. 35r-36v, a continuación de *Odes de Anacreon*.

de deux roses, / les oeillets et les lis semés... / et le reste que je ne puis / concevoir, tant navré je suis». Y Quevedo (vv. 85 y ss.): «Por ti Richi ha podido... / en el rostro de Lícida hermoso, / con un naípe nacido, / criar en sus cabellos / oro y estrellas en sus ojos bellos; / en sus mejillas, flores, / primavera y jardín de los amores; / y en su boca las perlas, / riendo de quien piensa merecerlas. / Así que fue su mano, / con trenzas, ojos, dientes y mejillas, / Indias, cielo y verano, / escondiendo aun más altas maravillas...». Quevedo aquí ha tomado las simplicísimas imágenes de platería y jardinería, que con tanta destreza manejaba, las ha repartido en forma de siembra y recolección, las ha alternado con ingeniosos conceptos; en una palabra ha desplegado los artificios de su siglo y su maestría elocutiva. Propia de Quevedo es la asociación con las riquezas de América ⁶⁶; propia de Belleau, la sugestión de ocultos encantos turbadores.

El núcleo de reflexiones reitera, variándolos, tópicos ya elaborados que de la antigua Roma y la nueva Italia, de las obras de Platón y Plinio (Historia Natural, I, 35), de los tratados de León Bautista Alberti, Vasari y otros se habían desparrramado por España. Los españoles, en sus defensas de la pintura como *arte liberal* habían acentuado los aspectos teológicos y moralizadores de la pintura, que en Quevedo (vv. 125-149) tienen especial realce. La identificación puntual de las fuentes no está a mi alcance, es tarea prolija y fuera de mi competencia. Bien pudo Quevedo usar como mero recordatorio temático los versos de *Le pinceau*: «Bref, qui fait ce que la Nature / nous monstre en sa vive peinture, / et qui plus est, ce que nos yeux / ne virent jamais sous les cieux: / nous repaissant d'un feint image / ou de quelque estrange paysage, / et bref en cent papiers divers / le globe de tout l'univers».

Los 4 incoloros versos de Belleau —o la idea mostrenca que repiten sobre el poder de la pintura para acercar lo remoto— se transforman en una exaltación de las delicias que los libros de viaje, las ilustraciones pintorescas y la cartografía brindan a un contemplador sedentario. Eran ramas de la imprenta que en aquel tiempo lograban un alto florecimiento. Recordemos las *Civitates orbis terrarum* de Braun-Hogengerg, hoy saqueadas sin medida por los buscadores de documentación gráfica; las grandes colecciones de viajes de Bry y Merian, adornadas con grabados exóticos que actualizan el texto literario, los atlas de Blavio, etc. La misma vieja colección de *Navigazioni e viaggi* (1550-1559) alcanza en su 3.^a

⁶⁶ Tema reiterado en el soneto a Lisis «Tú que la paz del mar, oh navegante» (Blecua, I, 641); y a lo burlesco en «Sol os llamó mi lengua pecadora» (Blecua, II, pág. 33).

UN QUEVEDO INCÓGNITO: LAS «SILVAS»

impresión de Venecia, 1606, la cifra de 92 viajes, embellecidos con mapas y dibujos de escenas peregrinas. A la luz de estas circunstancias se concibe el entusiasmo con que Quevedo encomia a la pintura como *ancilla* o colaboradora de la geografía. Leamos (vv. 34 y ss.):

«¿Qué ciudad tan remota y escondida
dividen altos mares,
que por merced, pincel, de tus colores,
no la miren los ojos,
gozando su hermosura por despojos?
Que en todos los lugares
son, con sólo mirar, habitantes.
Y los golfos temidos,
que hacen oír al cielo sus bramidos,
sin estrellas navegan,
y a todas partes sin tormenta llegan.
Tú dispensas las leguas y jornadas,
pues todas las provincias apartadas,
con blando movimiento
en sus círculos breves
las camina la vista en un momento.»

Quevedo debió de apreciar el epicureísmo del viaje imaginativo en que la cartografía y las ilustraciones convierten en placer la austeridad de la ciencia cosmográfica. Ciencia que le atraía, pues con motivo de unas ferias prestó al Duque de Lerma —que las retuvo sin prisa de devolverlas— una esfera y un estuche de instrumentos matemáticos que reclama en un festivo soneto: «La esfera en que divide bien compuestas». Sólo conjeturalmente hemos logrado identificar el *subtexto*, o palabra ajena, con que el poeta dialoga, rivaliza, polemiza. Esta identificación exige que el creador y su estudioso pertenezcan a la misma tradición cultural, o que por una competencia especializada el lector pueda observar la diacronía de dos textos poéticos semejantes⁶⁷. La lejanía creciente de nuestra formación cultural y la formación del barroco, no nos impide percibir, dentro de la poesía de Quevedo, la presencia de dos fuerzas poderosas casi incompatibles: la concisión clásica, lapidaria, de la forma, y la romántica tensión interior que engendra imágenes inesperadas.

⁶⁷ Las silvas de Quevedo son pródigas de reminiscencias, alusiones, diálogos con precursores.

Renunciaré por falta de espacio a reconstruir —o desconstruir— la silva *A Roma antigua y moderna*. Nuestro conocimiento del montaje de esta composición y de sus elementos derivados de la inmensa literatura antigua y humanística sobre Roma, se halla en un situación de actividad volcánica y turbulento progreso, en que nuestra afirmación de hoy pueda ser desmentida mañana. Entre las pesquisas recientes, saludo con júbilo la presencia de un investigador portugués, el profesor Américo da Costa Ramalho, cuyo estudio «As ruínas de Roma» arroja luz sobre una fuente principal de la inspiración de Quevedo, el humanista siciliano Janus Vitalis, que brilló en Roma y murió hacia 1560⁶⁸. El tema ha seguido inquietando a los estudiosos. Raymond Skyrme, en su artículo de la *BHR* de Ginebra, «*Buscas en Roma a Roma: Quevedo, Vitalis and Janus Panonius*» ha trazado los antecedentes romanos y humanísticos⁶⁹. Malcolm C. Smith, «Looking for Rome in Rome: Janus Vitalis and his disciples», *Revue de Littérature Comparée*, t. 51 (1977), ha descrito la difusión del epigrama de Vitalis «Qui Roman in media quaeris novus advena Roma» en su original latino y sus imitaciones renacentistas. He mencionado este subterráneo certamen de investigadores para recalcar, con un ejemplo, la densa atmósfera de cultura en que se mueven y debaten bastantes de las silvas de Quevedo. La cultura disonante y múltiple que anima estos poemas que don Francisco pensó publicar bajo el equívoco título de silvas o selvas —silva o bosque por oposición a *nemus* o floresta deleitosa— sería el emblema de su boscosa, caótica cultura en busca de equilibrio.

⁶⁸ A da Costa Ramalho, *Estudos sobre a época do Renascimento*, Coimbra, 1969, págs. 297-317, donde el epigrama de Janus Vitalis va acompañado de una antología de poemas de Du Bellay, Spenser, Quevedo y otros.

⁶⁹ R. Skyrme, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 44, 1982, págs. 362-367. Skyrme, pág. 364, nota 6, promete nuevo artículo —«Quevedo, Du Bellay and Janus Vitalis»— en *Comparative Literature Studies*.

PICARESCA ESPAÑOLA, PICARESCA INGLESA: SOBRE LAS DETERMINACIONES DEL GÉNERO

CARLOS BLANCO AGUINAGA

Tres advertencias preliminares:

1. El título de la ponencia, obviamente, es demasiado ambicioso: aunque tomo aquí en cuenta las novelas picarescas españolas fundamentales, lo hago muy esquemáticamente, y la única novela inglesa de que voy a tratar es *Moll Flanders*, una de las obras maestras de Defoe.

2. Esta limitación no debe preocuparnos por el momento demasiado, ya que lo que pretendo es presentar una hipótesis de trabajo (que, como se verá, puede también considerarse como una puesta a prueba de un ya viejo principio de Tinianov). La hipótesis, sin cuestionar la función parcialmente determinante de los géneros, pone, en cambio, en duda que el género en cuanto tal pueda considerarse determinante principal del significado de cada uno de sus miembros. Como toda hipótesis, ésta ha de ser puesta a prueba en la confrontación con más casos de los que aquí me ocupan. Si en esa confrontación no se demuestra el absurdo de la hipótesis, quizás hayamos ganado algo en nuestro conocimiento de la novela. Si lo que propongo no se sostiene más allá de lo que tenga de perogrullesco, carpetazo y a otra cosa.

3. Advierto, por último, que, necesaria y afortunadamente, hay en esta ponencia coincidencias importantes con mucho de lo que ya se ha escrito sobre la picaresca. Se verá que, en particular, son grandes las coincidencias con los trabajos de Molho, con los cuales, sin embargo, puede que se encuentren también aquí algunas discrepancias.

Ya se sabe que la novela picaresca refleja realidades socioeconómicas características del Occidente europeo y, más concretamente, realidades socioeconómicas españolas de los siglos XVI y XVII: una miseria, un vagabundaje, una vida del hampa relacionadas con momentos de crecimiento demográfico, malas cosechas, inflación, pestes, guerras, etc. Eso está ahí como telón de fondo de todo lo que digamos sobre la picaresca y no interesa ya volver directamente sobre ello.

Importa, sin embargo, entender directa y claramente que esa realidad socioeconómica a la que todos nos referimos al tratar de la picaresca corresponde a uno de los momentos cruciales del prolongado y conflictivo período de transición que lleva del modo de producción feudal al capitalista. Lo mismo para España que para el resto del Occidente europeo, una de las características de ese período, seguramente la central para nuestro asunto, es el hecho de que, desde el siglo XIV, por lo menos, y con cada vez mayor aceleración desde principios del XVI hasta finales del XVIII, millones de seres humanos se ven en toda Europa arrojados —literalmente— a la libertad. Es decir, según va resquebrajándose el viejo sistema de relaciones sociales de producción, millones de seres humanos van perdiendo tanto la protección que el señor feudal debía a sus vasallos como la propiedad que podían haber tenido de alguno que otro instrumento de producción, encontrándose como consecuencia obligados a sobrevivir en un mundo en el que predominaban ya las relaciones de dinero (el *cash-nexus*, que decía a veces Marx en inglés), debido a lo cual no pueden sino vender en el mercado lo único que poseen: su fuerza de trabajo ¹.

Ahora bien, puesto que la «liberación» de tanto potencial productivo precede —necesariamente— a su empleo en la producción industrial, grandes masas de estas personas libres no encuentran uso para su fuerza

¹ En *Capital*, parte VIII, cap. XXVI, Marx explica que, «aunque esporádicamente, en ciertas ciudades del Mediterráneo encontramos los primeros principios de producción capitalista ya en los siglos XIV o XV, la era capitalista data del siglo XVI». Trata ahí también Marx de la *anterior* y gradual liquidación del vasallaje y de cómo este proceso tiene características diferentes en distintos países. En el cap. XXVII de la misma parte vuelve a fechar los orígenes de la producción capitalista a fines del XV y primera década del XVI y entiende que el período dura «hasta finales del siglo XVIII». Con matizaciones y precisiones diversas que, en lo fundamental, no cambian el análisis de Marx, esta cronología es aceptada por la generalidad de los historiadores.

de trabajo ², por lo que tendrán que sobrevivir apelando exclusivamente a su ingenio —que es lo que les lleva a mendigar, a servir de criados, a los ejércitos de los nacientes estados modernos, a América, al robo, a la prostitución y, en general, a la vida del hampa.

La nueva manera de libertad no podía, pues, sino ser contradictoria y difícil (hasta grados hoy prácticamente inimaginables). Si fue, por una parte, motivo tal de satisfacción como para producir los cantos que en su elogio conocemos en la literatura de los siglos XVI y XVII, aquella libertad de la que se trata a veces en tonos similares a la alabanza de aldea, era también, además de vagabundaje, soledad nada placentera, marginación brutal, desamparo, miseria y delincuencia en un mundo en el cual todos luchaban por sobrevivir como fuera. No es extraño, por tanto, que las Cortes de Valladolid de 1548 —citadas para el caso por Margherita Morreale y después justamente recordadas por Francisco Rico ³— hiciesen elogio de las

personas piadosas que han dado orden que haya colegio de niños y niñas, deseando poner fin a la gran perdición que de vagabundos, huérfanos y niños desamparados había... Porque es cierto que en remediar estos niños y niñas perdidos se pone estorbo a latrocinios, delitos graves y inormes que por criarse libres y sin dueño se recrescen, porque habiéndose criado en libertad, de necesidad han de ser cuando grandes gente indomable, destructora del bien público, corrompedora de las buenas costumbres...

De necesidad porque, insistamos, no había suficiente trabajo productivo en que emplear a tanto hombre y mujer «criado en libertad» y «sin dueño» desde la infancia.

Bataillon nos recordaba hace ya tiempo que Luis Vives, escribiendo en el centro de la naciente sociedad, veía el problema en términos que, de hecho, son los de esta relación libertad-trabajo ⁴. De manera parecida pensaba Carlos V cuando ordenaba en 1534 «que los muchachos y niñas que anduvieran pidiendo sean puestos a oficios con amos, y si después tornasen a andar pidiendo sean castigados» ⁵. El procedimiento («puestos a

² En el mismo cap. XXVI de la parte VIII del *Capital*, Marx explica también cómo y por qué aquella enorme masa humana «no podía ser absorbida por la industria manufacturera naciente al ritmo con que era arrojada al mundo».

³ Francisco Rico, ed., *La novela picaresca española*, Barcelona, 1967, vol. I, pág. XXXII.

⁴ Cf. *Pícaros y picaresca*, Madrid, 1969, págs. 21-22.

⁵ Francisco Rico, ed., *loc. cit.*

oficios con amos»; castigos) llegó a aplicarse rigurosamente en Inglaterra ⁶, con lo que aquella sociedad obtuvo una fuerza de trabajo no remunerada que contribuyó decisivamente a la acumulación original de capital que se da en este largo período de transición. No parece haberse hecho lo mismo, sistemáticamente, en España ⁷: de ahí, posiblemente, esa abundancia de «gente indomable» que se encontraba por todos los caminos.

Bien podría ser éste uno de los motivos que hacen que la picaresca nazca en España y no, por ejemplo, en Inglaterra. Pero no vamos a detenernos a meditar aquí sobre el porqué de la «españolidad» de la picaresca: porque no tendríamos tiempo de analizar en qué medida las principales razones aducidas para explicar el fenómeno resultan insatisfactorias y, sobre todo, porque importa tener siempre en cuenta que no hay, ni puede haber nunca, una relación mecánica de causa-efecto entre los fenómenos sociohistóricos y la producción artística. Ha de entenderse que la relación de *reflejo* a la que apelamos todavía muchos marxistas supone siempre una interacción dialéctica sujeto-objeto de la que resulta que la creatividad humana es siempre un salto, una praxis original que, aunque se da dentro del marco de un número limitado de opciones, resulta en última instancia imprevisible en la concreción de sus formas. No podemos en esto sino seguir el ejemplo que propone Pierre Vilar en su magistral «El tiempo del *Quijote*»: he aquí una serie de condiciones económicas, sociales y políticas que se daban en tiempos de Cervantes; he aquí una peculiar angustia que ello produce en la conciencia de la época; y he aquí el *Quijote*, que se produjo en esas condiciones y por ellas, apegándose, incluso, en lo general y abstracto, a las estructuras de pensamiento que la angustia y la ideología de la época producen; pero el *Quijote* era imprevisible y de ahí que Cervantes pudiese concebirse a sí mismo como «inventor». De igual manera, inesperado y gran inventor fue también en su momento el autor del *Lazarillo*.

⁶ El fenómeno es perfectamente conocido y ha sido tratado ampliamente por los historiadores ingleses; pero quizá convenga recordar que fue Marx, en el ya citado y magistral cap. XXVI de la parte VIII del *Capital*, quien primero recopiló y organizó lúcidamente los datos extraídos de las principales ordenanzas que, al respecto, se acumulan en Inglaterra desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII.

⁷ Aunque sabemos por el importante trabajo de Germán Bleiberg, «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán», *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1966, págs. 25-50, que los Függer empleaban galeotes (o sea, mano de obra gratuita) en sus minas de Almadén. Cf. también, del mismo Bleiberg, «Mateo Alemán y los galeotes», *Revista de Occidente*, IV, 1966, núm. 39, págs. 330-363.

Dicho lo cual, sin embargo, sigue siendo lícito y necesario tomar en cuenta —como suele hacerse— la clara homología existente entre aquel mundo de la «libertad» naciente y el sentido y forma de la picaresca, que es —precisamente— la narración en primera persona de las aventuras episódicas de un individuo arrojado en soledad desde la infancia a un mundo cambiante en el que predomina la miseria y en el que tiene que sobrevivir por su ingenio, desvergonzadamente y haciendo caso omiso del «honor», que no significaba ni podía significar nada para su clase.

En este sentido, es general el acuerdo sobre la función generadora del *Lazarillo*; pero, muy aparte de sus cualidades estéticas, la novela picaresca está en el *Lazarillo* todavía en germen, como modelo a desarrollar. Habrá que esperar al *Guzmán* para encontrar el modelo terminado e irrepetible, la picaresca por excelencia⁸ (a la cual, como suele ocurrir con los modelos, no se parece en última instancia ninguna otra picaresca).

Es el *Guzmán* la obra definitiva del género o subgénero por su complejidad y riqueza de materiales, por su explícita (y dogmática) condena del mundo, así como por su también hispánica y postridentina manera final de «arrimarse» el pícaro «a los buenos» en la conversión religiosa con que se corrige el cinismo del *Lazarillo*. De gran importancia es, igualmente, el hecho de que Guzmán recorra mucho mundo fuera de España, ya que sus aventuras italianas colocan a la picaresca en su justa dimensión europea. Es de notar también que, con más intensidad que en el *Lazarillo*, es en el *Guzmán* predominante la importancia del dinero, de las relaciones monetarias⁹, así como la impresión que la novela produce de encontrarse su personaje en un mundo tan cambiante como para que Guzmán pueda soñar con ascender en la escala social. Por comparación con Guzmán, Lázaro vive todavía en un mundo relativamente estático, se diría casi que marginal a las grandes transformaciones que estaba provocando en el occidente europeo el paso de un mundo de producción a otro.

⁸ Coinciden en esta apreciación Del Monte (*Itinerario de la novela picaresca*, Barcelona, 1971; ed. italiana, 1957); Parker (*Literature and the Delinquent, the Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753*, Edinburgh, 1967), y Molho (*Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, 1972; ed. francesa, 1968), así como los más que se han ocupado del asunto.

⁹ Característica ya notada por Molho en las páginas que dedica al *Guzmán* en la obra arriba citada.

Consciente tal vez de esta diferencia, Mateo Alemán no hace nacer a su antihéroe en la miseria, sino de padre comerciante y financiero (lo que, por supuesto, no excluye que sea aventurero y truhán). Por lo demás, el que el padre de Guzmán sea genovés permite al autor trasladar a uno de sus lugares de origen las causas de las transformaciones que sacudían el mundo al que es arrojado el pícaro.

Y hasta tal grado está el *Guzmán* inserto en esta realidad que, como sabemos, el pícaro mismo será, durante un breve tiempo, comerciante¹⁰. El que su capital original provenga de robos y de su matrimonio con la hija de un comerciante no le distingue mayormente de otros comerciantes, reales o ficticios (incluso su padre). Tan asumida tiene Guzmán la relación entre robo y comercio que, durante el momentáneo delirio que le produce el pensar que puede —por fin— alcanzar una posición estable, no se le ocurre sino compararse con los Fúgger¹¹.

Sin embargo, quien cuenta la historia desde la atalaya de la pureza alcanzada tras la «conversión» moraliza no sólo contra el robo, sino contra la usura y contra el comercio, tanto en este episodio como cuando nos cuenta quién era su padre. He aquí cómo explica el narrador el significado de sus propias transacciones:

Quedéme con mucha hacienda de los pobres que me la fiaron engañados a mis créditos. Hice aquella vez lo que solía hacer siempre; más con mucha honra y mejor nombre. Que, aunque verdaderamente esto es hurtar, quedásenos el nombre de mercaderes y no de ladrones. En esto experimenté lo que no sabía de aqueste trato. Estas tretas hasta entonces no las alcancé. Parecióme cautela dañosísima y digna de grandes remedios¹².

Cierto que en este mismo capítulo el narrador distingue entre los mercaderes serios de Barcelona e Italia y los de Castilla, que no hacen sino «engañar»¹³, así como que, al hablar de su padre, distingue entre «lo que absolutamente se entiende [por] cambio», que «es obra indiferente, de que se puede usar bien y mal» y las transacciones «logreras» de usureros y prestamistas¹⁴. Pero aparte —inada menos!— de que tal distinción ataca, precisamente, el principio en que se basa la acumulación de capital,

¹⁰ Cf. en Franciso Rico, *op. cit.*, las págs. 752-795, correspondientes a los caps. 2 y 3 del libro tercero de la segunda parte del *Guzmán*.

¹¹ *Op. cit.*, pág. 765.

¹² *Op. cit.*, págs. 770-771.

¹³ *Op. cit.*, pág. 771.

¹⁴ *Op. cit.*, pág. 112.

estas palabras han sido precedidas por la explicación de que el «trato» de su padre (gran ladrón, no lo olvidemos) era «de ordinario» en Génova «y lo es ya por nuestro pecado en la [tierra] nuestra». A lo que añade en evidente son de queja: «Cambios y recambios por todo el mundo»¹⁵.

Así, y contra —por ejemplo— la opinión de los banqueros y asentistas de Felipe II, que en 1579 recomendaban que se restablecieran las ferias castellanas porque el «ser los negocios y cambios libres de todas partes es muy importante»¹⁶, el novelista que coloca al pícaro en el centro de la sociedad mercantil, resulta no haber usado este recurso sino para condenar el fundamento mismo del modo de producción que entonces nacía. Con lo cual no se distingue en nada de quienes habían luchado desde principios de siglo contra lo que se ha calificado de «primeros balbuceos de política mercantilista»¹⁷ para evitar que España se desarrollase en la dirección que iba siguiendo el resto de Europa occidental. Está también claro que en nada se distinguen estas ideas anticapitalistas de Mateo Alemán de los otros escritores que, en su tiempo, difundían la misma ideología: Fray Luis, Góngora, Quevedo...

De ahí, también, que al igual que sucede con Pablos¹⁸, por más esperanzas que pueda haber tenido Guzmán en algún momento de ascender en la escala social, entendamos sin lugar a dudas que en la picaresca modelo se propone que la movilidad hacia arriba era no sólo generalmente imposible, sino indeseable. Según la literatura dominante del Siglo de Oro, tal movilidad sólo era visible en los muy despreciados peruleros. En última instancia, pues —y ya lo sabemos—, el *Guzmán*, por muy modelo que sea de un género o subgénero específico, no propone ideológicamente sino lo mismo que proponen en forma abrumadora los demás géneros del Barroco español: la permanencia del gran teatro del mundo, en versión idealizada del modo de producción feudal¹⁹.

¹⁵ *Op. cit.*, págs. 111-112.

¹⁶ Cf. Antonio Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, 1976, pág. 306.

¹⁷ Cf. *Historia de España y América, social y económica*, dirigida por J. Vicens Vives, vol. II; Santiago Sobrequé, *Baja Edad Media. Reyes Católicos. Descubrimientos*, Barcelona, 1977, pág. 414. Domínguez Ortiz, *op. cit.*, cap. I, habla del «premercantilismo» de finales del siglo XV.

¹⁸ Coincido aquí también con la lectura que hace M. Molho del *Buscón*, tanto en el libro citado como en *Semántica y poética*, Barcelona, 1977.

¹⁹ Molho, en *Introducción al pensamiento picaresco*, págs. 67 y 154-155, habla con toda razón de la ideología «anticapitalista» de la picaresca.

Al pasar a *Moll Flanders*, publicada en Londres en 1722, nos encontramos con un ejemplar perfecto del género picaresco. Ya el título *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (*Fortunas e infortunios, o adversidades, de la famosa Moll Flanders*) nos remite a *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Pero eso puede ser superficial y, además, el título puede derivar de muchas otras fuentes. Lo que importa es que el personaje (que, como Guzmán, se llama por el nombre que ella se dio a sí misma) nace en la cárcel de Newgate de una madre ladrona que será deportada a las «plantaciones» de las colonias británicas al cumplir Moll seis meses de edad. Parece ser —ella misma no lo sabe— que Moll fue entonces recogida por algún pariente de su madre; pero lo primero que recuerda es su vida trashumante con unos gitanos, que pronto la abandonan. Así —sin haber siquiera tenido algunos años «regalados», como Guzmán, o simplemente en familia, como Lázaro o Pablos—, desde el mismo principio de su existencia Moll aparece prototípicamente arrojada al mundo desde los más bajos estratos sociales. Por lo demás, la vida de quien, según nos dice, fue —entre otras cosas— «doce años puta, cinco veces esposa [y] doce ladrona», está narrada en primera persona y se desarrolla, también como debe ser, a base de una concatenación siempre accidental de episodios. No falta tampoco el prólogo tradicional en que se nos explica que la historia contiene una lección moral. Y, por si acaso, también se nos advierte en ese prólogo que la vida de Moll Flanders no está contada hasta su mismísimo final porque «nadie puede contar su propia vida hasta el fin de ella, a menos que la escriba después de muerto»²⁰; guiño con el que Defoe nos remite a Ginés de Pasamonte, es decir, indirectamente, a la novela picaresca española.

Pero volvamos a la niña que abandonan los gitanos cuando apenas había cumplido tres años de edad. Moll (a quien, por ahora, llaman Betty) es recogida entonces por la parroquia de Colchester (Essex) y entregada a una buena mujer, a quien llamará aya, cuya función social consiste en educar niñas, enseñándoles a coser, tejer, leer y escribir hasta que a los ocho años pasan a servir en cualquiera de las casas ricas del condado. Moll, lista y hábil (a más de bonita), resulta ser costurera y tejedora exce-

²⁰ *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, Penguin Books, 1978, pág. 32. Todas las citas de *MF* en el texto van referidas a esta edición.

lente, y cuando le llega la edad de abandonar la casa del aya sufre una crisis de angustia porque, según ella misma dice, «tenía una aversión total a servir» (pág. 35). Empieza entonces a rogar insistentemente a su aya que no permita que le envíen de criada porque ella sabe «trabajar con la aguja y el telar» (pág. 35). «¿Qué pretendes —le pregunta entonces el aya—, ser acaso una dama? Moll contesta: sí. ¿Y cómo llegarás a serlo, con el trabajo de tus dedos? Sí. ¿Y cuánto ganarás? Tres peniques tejiendo, cuatro cosiendo. Poco adelantarás con eso. Trabajaré más», contesta Moll (pág. 37).

Pronto corre la noticia de tan asombrosa pretensión y, en una de sus visitas a aquella especie de hospicio, la alcaldesa reconoce que Moll «tiene manos de dama» y que, «¡vaya usted a saber!, bien podría llegar a serlo» (pág. 38). Esto —más las monedas que recibe por su simpatía— ilusiona todavía más a la niña. Pero no tardará en llegar la reflexión: lo que «ellos» entendían por «dama» —se dice Moll, escribiendo desde su atalaya ya a sus casi setenta años— «era una cosa, y lo que yo entendía por ello, algo muy diferente. Yo entendía que ser una dama consistía en trabajar para mantenerme a mí misma; ellos, en cambio, entendían que era vivir a lo grande, rica y altamente y no sé cuántas cosas más» (pág. 38). A lo que siguen estas palabras: «eso me confundió mucho; sin embargo, yo me explicaba negativamente que [una dama] era *quien no tenía que servir*» (pág. 38).

Está claro, pues, desde este principio, cuánto une y cuánto separa a Moll Flanders del pícaro español tradicional: en aquel mundo que estrenaba la libertad, nadie, a ser posible, quiere servir; pero Moll, a diferencia de Lázaro o de Guzmán, concibe la posibilidad de la libertad, de la independencia (ser «dama»), por vía del trabajo.

Sin embargo, no era fácil en aquella sociedad la sobrevivencia digna por el trabajo manual, y como, a fin de cuentas, Moll es lista, guapa y relativamente pretenciosa, no tardará demasiado en entender que sus deseos no se cumplirán cosiendo o tejiendo. De todos modos, aguanta con su tema hasta los catorce años, cuando al fin se le muere el aya. Se ve entonces —y cito literalmente— «echada por la puerta al ancho mundo» (pág. 41). Aterrada, no le queda ya más remedio que rendirse a la evidencia, olvidar sus pretensiones y entrar a servir en la casa de una de las damas que había conocido en el taller (pág. 41).

Al poco tiempo de estar en la casa la seduce el hijo mayor. Desde los primeros pasos la seducción va acompañada de pago en dinero: «cinco

guineas por los primeros besos» (pág. 47); «al llegar a cosas mayores, un puñado de oro» (pág. 48); luego cien guineas, luego la promesa de que será mantenida siempre, etc. Pero el hijo menor se ha enamorado de ella y quiere casarse. El seductor le recomienda entonces que se case con su hermano, para lo cual (puesto que poco antes se nos ha explicado que no hay *mercado* matrimonial para las mujeres pobres; pág. 44) promete darle más dinero. Llega entonces el primer momento de verdadera lucidez de Moll cuando le dice a su seductor: «soy tu querida puta» (pág. 60).

Queda así claramente presentado el asunto: según Defoe, en la Inglaterra del primer tercio del siglo XVIII se puede pensar que, contra la servidumbre, la dignidad ha de encontrarse en el trabajo libre; pero eran todavía los menos quienes así podían sobrevivir: situación especialmente difícil para las mujeres de baja extracción social, quienes, como alternativa al trabajo y al servicio, sólo encuentran la prostitución (contratación libre) o, en el mejor de los casos, el servicio en matrimonio. Todas estas soluciones implican tratos monetarios, cosa normal en una sociedad que, según se sabe, era ya una economía dominada plenamente por el *cash-nexus*²¹. Como era aquella también una sociedad en plena transformación en la que se estaban estableciendo los fundamentos de un nuevo modo de producción y su correspondiente ética específica²², cuando tras la muerte de su primer marido y con 1.200 libras en su haber, Moll decide buscar otro esposo, lo que busca es un artesano que *parezca* un caballero (pág. 78). Y, en efecto, encontrará lo que ella califica de «criatura anfibia, esa cosa de agua y tierra que se llama caballero-artesano» (pág. 78).

A partir de ahí, y ya plenamente consciente del funcionamiento de la sociedad en que vive («mi orgullo, no mis principios, mi dinero, no mi virtud, me mantuvieron honrada»; pág. 78), Moll Flanders se lanza con firmeza a la vida, pasando por las etapas que se anuncian en la portada del libro que cuenta su vida: matrimonios, prostitución, robo, inversiones y prosperidad final en las colonias, de donde vuelve a Londres a esperar, rica y tranquila, la muerte.

En términos de «larga duración», *Moll Flanders* y la picaresca española se encuentran enmarcados por el mismo conflictivo período histórico; pero dentro de cualquier largo período hay duraciones medias y cortas, así como evoluciones diferentes en las distintas sociedades. A medio

²¹ Cf. E. J. Hobbbsawm, *Industry and Empire*, Penguin Books, 1968; págs. 28-29.

²² Cf. Juliet Mitchell, introducción a la edición aquí empleada de *Moll Flanders*, pág.

plazo, la Inglaterra que va de 1640 a mediados del siglo XVIII es ya muy distinta de la España de los siglos XVI y XVII. Y a más corto plazo, la Inglaterra del primer tercio del XVIII era ya, según veía, por ejemplo, Voltaire, una sociedad que se distinguía de las demás del Occidente europeo por la riqueza de su comercio ²³ (al cual se dedicaban unas doce mil familias, que disponían para sus actividades, entre otras cosas, de más de cinco mil barcos mercantes ²⁴); sociedad que se encontraba ya preparada para el enorme salto cualitativo que supuso la primera fase de la Revolución industrial. En ese momento, la lección que nos propone Defoe — ideólogo consciente de la sociedad naciente— en una novela que, según su estructura, corresponde estrictamente al género picaresco, no sólo es distinta, sino contraria a la que nos proponen Mateo Alemán o Quevedo.

Cierto es que, como en el caso del *Guzmán*, el dinero con el que en *Moll Flanders* se trafica (ese dinero del que se habla casi en cada página de la novela), proviene de la herencia de esposos difuntos, de la prostitución o del robo. No es ello, sin embargo, motivo de condena, ya que, a fin de cuentas, como dice Juliet Mitchell, «esposa y prostituta, ladrón y capitalista, pueden ser una y la misma persona en diferentes momentos de la vida... La prostitución y el robo aparecen [en *Moll Flanders*] en relación con el matrimonio y la inversión como sus necesarios reversos» ²⁵. De ahí que, ya de vuelta en Inglaterra, Moll y su último marido vivan «juntos con la mayor bondad y confort imaginables» (pág. 316). También se nos dice, desde luego, que habían «decidido pasar el resto de sus años en sincera penitencia por las malas vidas que habían llevado» (pág. 317); pero el moralista del prólogo ya nos había advertido que ese final feliz se debió, ante todo, a que acumularon dinero en Virginia por haber sabido llevar una vida sobria y una «gerencia (*management*) industriosa de sus asuntos» (pág. 31). Por lo demás, tras este sucinto resumen de las virtudes puritano-capitalistas, se nos informa que, ya después de la primera fase de arrepentimiento, Moll no fue «una penitente tan extraordinaria como al principio» (pág. 32).

Tenemos claro que, a diversos niveles, no sólo es la literatura en general lo que produce literatura, sino que cualquier género o subgénero es generador de ejemplares varios de sí mismo. Sin embargo, parece también perfectamente claro que, sin cambiar de forma, algo nuevo ha ocurrido en el interior del género «novela picaresca» cuando, cien años des-

²³ Cf. Hobbsbawm, *op. cit.*, pág. 26.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 25.

pués del momento cimero de la picaresca española, aparece su primer ejemplar en Inglaterra: en el momento y en el lugar en que, inmediatamente, se iba a producir la «transformación de la vida humana» que ha podido ser calificada como la «más fundamental... de las que tenemos constancia histórica en documentos escritos»²⁶. Tan nuevo es lo que ha ocurrido que algunos de los más sagaces estudiosos de la picaresca han podido afirmar, radicalmente, que *Moll Flanders* no es una novela picaresca. Volveremos sobre este asunto en la conclusión.

3

Pero al llegar aquí no tenemos ya más remedio que pasar a tratar de algo que no ha dejado de preocuparnos a lo largo de esta esquemática comparación entre la vida de una pícaro inglesa de 1722 y las vidas de pícaros españoles de 1554, 1599 ó 1606; y ello es lo siguiente: que más allá —o más acá— de las determinaciones socioeconómicas que hacen de Moll Flanders un personaje tan distinto de Guzmán o de Pablos, lo más evidente es que les distingue también el sexo. Pero ¿será esta diferencia tan determinante como para que podamos considerarla fundamento del abismo que separa la vida de Moll de la de sus antecedentes españoles? Quizá podamos acercarnos a la respuesta si comparamos la vida de Moll Flanders con la de alguna de las pícaras españolas, por ejemplo con la de Teresa de Manzanares, que salió al mundo en *La niña de los embustes*, publicada por Castillo Solórzano en 1632.

Lo primero que observamos al volver así a la novela picaresca española por su vertiente femenina es lo poco e insuficientemente que se ha escrito sobre ella. Con la excepción de los trabajos maestros de Bataillon sobre *La pícaro Justina*²⁷, de un poco útil libro reciente²⁸ y de alguna que otra alusión muy marginal en anteriores estudios, las picarescas femeninas son, por lo general, tratadas como anomalías, como entreteni-

²⁵ Introducción citada, pág. 20.

²⁶ Hobbsbawm, *op. cit.*, pág. 13.

²⁷ En el ya citado *Pícaros y picaresca*.

²⁸ Pablo J. Ronquillo, *Retrato de la pícaro: la protagonista de la picaresca española del XVII*, Madrid, 1980.

mientos cortesanos incomparables con las picarescas «de verdad»²⁹. No deja ello de ser extraño, ya que no sólo existen varias importantes picarescas de protagonista femenino, sino que la pícara era también un personaje histórico, según se desprende, por ejemplo, de los pasajes antes citados de las Cortes de Valladolid y de la orden de Carlos V, que no hablan sólo de «niños» y de «muchachos», sino de «niños y niñas perdidos», de «muchachos y niñas que anduvieran pidiendo». Tenemos, pues, que partir casi de cero para nuestra comparación; pero tal vez sea ello una ventaja.

A pesar de la gran diferencia que va de la España de principios del XVII a la Inglaterra de principios del XVIII, la lectura de *La niña de los embustes* nos revela enseguida un parecido notable entre, por lo menos, esta pícara española y Moll Flanders. Como hay que ser breve, limitaré la comparación a los datos esenciales.

Teresa —que, como Moll, además de lista y guapa, es hábil para el trabajo manual— es hija de una madre muy engañada que sirve en una posada madrileña. Ella misma inicia su vida sirviendo hasta que, a los diez años y ya huérfana, es recogida por unas mujeres en cuya casa había aprendido a «labrar», leer y escribir. Al cabo de un tiempo, habiendo aprendido también a hacer pelucas, empieza a ganar dinero con su trabajo, a la vez que el contacto con la clientela femenina que emplea sus productos le lleva a moverse en círculos sociales elevados. Como tampoco le falta a Teresa el toque de pretensión que también caracterizará a Moll Flanders, pronto empieza, según ella misma declara, a presumir «de dama»³⁰. Sin embargo, deseando salir de la «sujeción» (pág. 347) de las mujeres con quien vive, así como del trabajo manual, se casa con un viejo rico al que pronto engaña con su anterior pretendiente, Sarabia. El viejo muere a resultas del daño físico que le provoca el procedimiento con que se ha llevado a cabo el engaño, dejándole a Teresa mil ducados, a más de sus vestidos y joyas. Pasa entonces Teresa a servir a una condesa, antigua cliente suya; pero se trata ya de un servicio en situación privilegiada, puesto que Teresa sólo se dedica a fabricar pelucas para la con-

²⁹ Cf., por ejemplo, Peter N. Dunn, *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*, Oxford, 1952. La misma idea en el, por otros motivos, interesante artículo de J. A. van Praag, «La pícara en la literatura española», *Spanish Review*, vol. III, 1936. Por lo demás, la idea se repite insistentemente.

³⁰ En Angel Valbuena Prat, editor, *La novela picaresca española*, Madrid, 1943, vol. II, pág. 343. Todas las referencias nuestras a *La niña de los embustes* son de esta edición.

desa, la cual «como [yo] tenía dinero, trataba de regalarme» (pág. 355). Esta conciencia de la importancia y poder del dinero se revela también en que Teresa tiene el suyo invertido «en los Fúcares» (págs. 355-357), así como en el hecho de que cuando, por una serie de calamidades, tiene que abandonar la casa de su protectora y decide irse a Andalucía, lo primero que hace es «acomodar» su capital «en letras para Córdoba» (pág. 357).

Muchos serán sus infortunios a partir de ese momento, pero en su incesante búsqueda de la seguridad económica, Teresa no volverá ya a servir nunca. En vez, engaña, hace de actriz, roba, se prostituye y se casa varias veces. Y es de notar que al matrimonio lo llama siempre *empleo*, lo que, según Covarrubias y el Diccionario de Autoridades, además de significar secundariamente «modo de vivir que uno tiene», manera en que «los galanes» llaman a «la dama» y «en la Germania... hurto», significa, principalmente, «ocupación, puesto y oficio», así como la inversión que se hace con «la compra de bienes o hacienda»³¹.

Deben, por ahora, bastarnos estos datos para entender que, contra la vida de servicio (o «sujeción»), en la que las transacciones monetarias eran mínimas o nulas, contra el trabajo productivo, difícil de desarrollar para una mujer sola, Teresa del Manzanares, al igual que Moll Flanders, opta por un comercio en el cual su mercancía es ella misma. Cuando Teresa critica a las actrices que empleaban «sus cuerpos porque no les faltase moneda en la bolsa» (pág. 391), es evidente que tiene la cuestión muy clara; pero ella misma hará lo que critica, porque sólo así le será posible la sobrevivencia en «libertad». Sin embargo, la vida de actriz o prostituta es poco segura; de ahí que, con suerte y habilidad, traduzca varias veces la prostitución en matrimonio, «empleo» salvador, aunque, a partir de la «libre» contratación entre la pareja, este «empleo» resulte también participar de la odiada servidumbre. No es de extrañar, por tanto, que al final de la novela, al igual que ocurre en *Moll Flanders*, encontremos a la pragmática y amoral Teresa casada con un mercader de Alcalá, situación en la cual, sin arrepentimientos ni conversiones religiosas, se da por satisfecha, ya que, así, aparece ante el mundo, tal vez definitivamente, como «mujer principal».

³¹ Sería importante estudiar la extensión de este significado de «empleo» en la literatura del Barroco. Con el mismo sentido que se emplea aquí he encontrado, al azar, que lo emplea María de Zayas: cf. Valbuena Prat, ed., *op. cit.*, págs. 676 y 679.

Parece, pues, evidente, que en este modelo de picaresca femenina española, al igual que en *Moll Flanders*, y a diferencia de lo que ocurre en la picaresca masculina española, las relaciones de dinero, entendidas sin moralismo teológico ninguno, juegan no sólo un papel central, sino positivo; que la servidumbre es rechazada como modo de sobrevivencia; que la pícara tiene plena conciencia de que ella misma es mercancía; y, por último, que puesto que la solución a la vida no puede encontrarse de manera estable en la prostitución, sino en el matrimonio (durante el cual la libertad perdida se compensa a menudo con el adulterio), la pícara, a diferencia del solitario pícaro, necesita siempre pareja, por muy hábil o inteligente que sea y por mucho que, como el pícaro, sea ella sola quien cuenta su vida desde un mundo privado y solitario en el que los hombres, sus parejas, salvo en los momentos de amor verdadero —que los hay—, no son sino instrumentos para su sobrevivencia.

Con lo cual nos encontramos con una determinación socioeconómica de algunos ejemplares del género picaresco que, por ser específicamente femenina, parece situarse en un período de larga duración mucho más amplio que el de la picaresca masculina. En este sentido, no podemos pasar por alto que, casi cien años antes, sin corresponder a las características formales del género, *La lozana andaluza* (que también termina en un bucólico confort sin arrepentimientos mayores) nos presenta una vida de mujer que, a pesar de su violenta crudeza y su desparpajado erotismo, es muy similar a la vida de «la niña de los embustes». En el otro extremo de este larguísimo período, las determinaciones que actúan sobre Teresa de Manzanares son en todo comparables a las de Amparo en *Tormento*, a las de Isidora Rufete en *La desheredada*, así como a las de Fortunata o Tristana³², personajes todas en una serie de novelas del último tercio del siglo XIX que, de ninguna manera, podemos ya considerar como «picarescas».

En un estudio detallado de lo que aquí propongo (y dejando aún de lado la espinosa cuestión de si la condición femenina «atraviesa», inva-

³² Ya Montesinos escribió importantes páginas sobre lo que llama «la locura crematística» de algunas de estas novelas. Mas, en la línea de esta ponencia, yo mismo preparo un trabajo sobre este núcleo clave de la obra galdosiana. Por otra parte, mucho hay que meditar todavía sobre la Fortunata prostituta, asunto por el cual suele pasarse como por sobre ascuas. En cuanto a Tristana, conviene recordar que en el cap. 13 de la novela de su vida, ella misma dice que «... Saturna me pone en solfa, y dice que no hay nada más que tres carreras para las mujeres; el matrimonio, el teatro y... Ninguna de las tres me hace gracia».

riable, distintos modos de producción) será necesario tomar en cuenta que cada uno de los diversos momentos del largo período de transición del modo de producción feudal al capitalista ofrece a la mujer, para su sobrevivencia, alternativas en cierta medida diferentes. Habrá que tomar en cuenta, por ejemplo, que si a principios del XVI la Lozana andaluza, además de prostituta, es todavía medio bruja y produce potingues y cosméticos de diversos tipos, ya Teresa no es bruja y no se atreve a la radical «libertad» que podría derivarse de vender pelucas o su propio cuerpo en un mercado siempre abierto; en el otro extremo, las mujeres galdosianas, aunque acudan en algunos casos a la prostitución para sobrevivir, no tienen ya nada que ver con el mundo celestinesco de la brujería, en tanto que les cabe la posibilidad de sobrevivir por el trabajo manual, que para eso, aun en España, se estaba ya entonces en plena sociedad industrial.

4

Dicho todo lo cual no nos queda más remedio que aceptar la vieja tesis de Tinianov. A saber: que un género (en su caso «la novela», en el nuestro «la novela picaresca») «no es constante, sino variable, y [que] su material lingüístico, extraliterario, cambia de un sistema literario a otro, tanto como la forma de introducir ese material en la literatura. Los mismos rasgos del género evolucionan». De lo que se concluye que «el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema [o sistemas] en el cual y con el cual se encuentran en correlación»³³. Para la picaresca, esos «sistemas» pueden ser, en primer lugar y según he apuntado de pasada, el sistema literario e ideológico del Barroco español (el cual, a su vez, responde a su relación con otras series o sistemas); el sistema socioeconómico de la larga etapa de transición entre el modo de producción feudal y el capitalista, dentro de la cual, sin embargo, es necesario distinguir momentos diferentes (así como las correspondientemente distintas, y hasta contrarias, ideologías que en ellos se originan); y, dado que existen pícaros y pícaras, será también fundamental atender a la diferencia entre los sexos que, aunque no pueda concebirse al margen de lo socioeconómico, tiene determinaciones propias.

³³ En «De la evolución literaria», en *Formalismo y vanguardia*, Madrid, 1970, págs. 118-119.

La alternativa a esta propuesta —que, a más de rebajar un tanto la importancia que solemos conceder al «género», complica bastante nuestras ideas sobre la picaresca— exigiría definiciones tan limitadoras de lo que sea la picaresca como las que han llevado, por ejemplo, a decidir que sólo existen tres, o peor aún, dos novelas realmente picarescas³⁴. Si esto fuera así, es de temer que estaríamos ante dos o tres novelas importantes (en sí y para la historia de la novela), pero de ninguna manera frente a un género o subgénero que merezca demasiados desvelos críticos. Más razonable parece aceptar la ampliación y evolución del género a sabiendas de que han de cambiar sus contenidos (y, por tanto, las representaciones ideológicas) hasta que el género, definido por su forma, se agota. Y, por ahí, cuestionar nuestra convicción de que forma y fondo son siempre una unidad indisoluble, no a nivel de una obra cualquiera en particular, sino al nivel general del género³⁵. Sólo que este cuestionamiento, desde luego, complicaría bastante nuestra existencia en cuanto estudiosos de la literatura.

³⁴ Aunque en *Introducción al pensamiento picaresco* Molho extiende juiciosamente la noción de novela picaresca (dedicando, además, excelentes páginas a *Moll Flanders*), en *Semántica y poética* propone que sólo hay tres picarescas españolas (*Lazarillo*, *Guzmán*, *Buscón*); Parker, *op. cit.*, niega la calidad de picarescas a todas las no españolas que pretenden serlo, y entre las españolas limita al género a dos ejemplares: el *Guzmán* y el *Buscón*; por su parte, Del Monte, *op. cit.*, habla de la «arbitrariedad» que significa incluir dentro del género picaresco a novelas como *Moll Flanders* y otras inglesas, idea que podría ser discutida racionalmente si a continuación no nos diese Del Monte otra lista de obras no picarescas entre las que cita el *Don Juan* de Byron, *Almas muertas* de Gogol y *Amerika* de Kafka, ninguna de las cuales, por supuesto, tiene nada que ver con nuestro asunto.

³⁵ Sobre cómo entiendo la noción de forma «particular», cf. la introducción a mi obra *El texto y la historia: tres novelas de Galdós*, Madrid, 1978.

QUEVEDO Y LA SATIRA DE ERRORES COMUNES

CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA

Siempre sintió Quevedo predilección por Talía, la musa de los temas cómicos —«burlescos», les llamaba el poeta—, en los que el espíritu desengañado encontraba adecuado cauce de expresión. A este tipo de versos, aparentemente banales, dedicó muchas horas de su labor creadora, trabajándolos con especial cuidado —«con presunción y desvelo», decía González de Salas—¹. Aquí se revela su visión de la vida y de los hombres como algo absurdo, contradictorio y mezquino. Es el campo de la caricatura, retrato del «mundo por de dentro», o mejor, de la verdad descarnada de las cosas. En los poemas satíricos retrata don Francisco el desnudo de los espíritus, poniendo en evidencia las auténticas motivaciones de su obrar, sus secretos apetitos, sus debilidades ocultas, sus convencionalismos. Esto explica, a nuestro entender, la masa de literatura que, sellada con este sello, fue elaborando a lo largo de su vida. Y ésta sería también la explicación de que una importantísima parte de ella haya desaparecido para siempre, borrada de la existencia por quienes no pudieron soportar su crudeza. Así lo atestiguaba, entre apenado y sorprendido, González de Salas:

«Los Versos de esse genero fueron tantos, tan varios, y de tan exquisito sabor y agudeça, que si todos llegàran à recogerse juntos, la cantidad creciera à numero increíble, y la calidad à admiracion nunca conseguida de otro viviente... Fatal desgracia! En las Poesias, de que [despues de su muerte] se hallò dueño su heredero, las que parecia, que el destinava para esta Musa, se reducian todas à vnos pocos Sonetos, descuydadamente escritos, que des-

¹ *El Parnaso español: Monte en dos cumbres dividido...*, [1648], Madrid, Impr. de Manuel Román, año de 1713, pág. 389.

EDAD DE ORO, II

pues se cuydaron; sin que vn verso de otra especie huviessse la iniquidad dexado para su honor, y para su memoria... Y si por accidente parecia esta, ò la otra; solas eran las mas valadies, y comunes; y que defectuosas, y adulterradas se profanan por el vulgo. De las empero muchas, que yo vi sus Manuscriptos, y èl me refirió en varias ocasiones, ni vna sola. De manera, que de destroços, y desperdicios esta; no sé, si bien acordada Musica, que avemos subministrado à THALIA, mas atencion nos ha malogrado, que todas las otras Musas, y mucho fuera de ellas, que oy no se comunica a la estampa»².

El alcance de estas pérdidas se nos muestra con más exactitud si tenemos en cuenta que Quevedo, en su obsesión caricaturizadora, vuelve una y otra vez sobre los textos «burlescos» ya elaborados, modificándolos y refundiéndolos en busca de nuevos matices expresivos. De esa manera, muchos poemas tuvieron diversos estados redaccionales —incluso desde el punto de vista lingüístico-estilístico—³, que, de habérsenos conservado en su integridad, habrían puesto de manifiesto una de las facetas más apasionantes del Quevedo escritor. El daño, sin embargo, nos parece ya irreparable, y sólo casuales hallazgos vienen a hacernos sospechar la magnitud de lo perdido. Porque, por desgracia, los mismos poemas conservados, aunque por motivos puramente expresivos no hayan sufrido transformaciones esenciales⁴, han quedado lastimosamente heridos o mutilados por causas de moralidad, lo que casi equivale a una pérdida⁵. Lo que queda, sin embargo, constituye todavía uno de los capítulos más importantes de la producción poética quevedesca, y en ello hemos de apoyarnos, en todo caso, para estudiar este aspecto de su obra en cuanto a técnicas de elaboración, niveles estilísticos, intención moral, etc.

² *Ib.* pág. 388.

³ Sobre este punto, cf. nuestro artículo «Quevedo y el lenguaje plebeyo», en el *Homenaje al profesor M. Alvar*, vol. de *Estudios literarios*, actualmente en prensa.

⁴ «Diferentes Tratados —dice Pablo A. de Tarsia— he visto en el museo de su sobrino Don Pedro Aldrete de Quevedo y Carrillo, que guarda los rasgos de la pluma de su tío, con celo muy debido á la estimacion que todos hacen de este varón insigne... Hay algunos, que prevenido de la muerte no los pudo perfeccionar; y no siendo facil imitar su estilo para cumplirlos, quedarán seqüestrados en casa, por no parecer en público con sayo de dos telas»; *Vida de Don Francisco de Quevedo* [1663], Madrid, Impr. de Sancha, MDCCXCII, págs. 44-45.

⁵ «Oy para comunicar estas Poesias à los Nuestros —confiesa con candorosa impudencia González de Salas—, todo aquello [las osadas concesiones «en los donayres à libres locuciones, que exprimian atrevidos conceptos»] huve de expungir con estilo riguroso; si corregido, y mitigado (como bastò en algunos lugares) aun no quedava decente»; *Parnaso*, pág. 393.

Desde luego, resulta indudable que la cuerda burlesca tiene en nuestro escritor una intencionalidad trascendente, que va mucho más allá de los simples propósitos cómicos o artísticos, con ser éstos también esenciales⁶. Es Quevedo, sin disputa, el escritor español que mejor ha sabido cultivar el género satírico, consustancial con su modo de concebir el mundo y la literatura⁷. Tan genial es en este campo que, aunque aproveche de continuo el ejemplo de los grandes satíricos de la antigüedad —la vieja poesía yámbica griega, diatribas de cínicos y estoicos, Menipo, Luciano, Horacio, Persio, Juvenal, Marcial, Petronio...—⁸, su burla brota sobre todo de la observación directa de las debilidades y malicias de los hombres que le rodean. Pesimista radical, considera la mezquindad humana como irredimible, abandonando con ello una de las exigencias fundamentales de la sátira clásica: el propósito de reformar las costumbres. Quevedo se muestra en este aspecto muy original, prefiriendo la postura del desvelador a la del debelador. Lo suyo es ridiculizar, caricaturizar, desmitificar, zaherir sin esperanzas. Nada más lejos de su intención que el lema de Santeul *Castigat ridendo mores*, y no por falta de buena intención, sino por desesperanza insuperable. Por eso, frente a la postura del predicador, que fustiga los vicios respetando y amando al pecador, lo que Quevedo pone en solfa es precisamente a las personas y clases sociales, vistas como pecados encarnados. No le veremos argüir normalmente contra la lujuria, el robo, la mentira, la hipocresía o la avaricia, sino hacer chacota de los clientes de prostíbulos y galanes de monjas, mercaderes y leguleyos, casadas infieles y pseudoeruditos, santurrones e iluminados, prestamistas y usureros. Siempre vicios hipostasiados en seres esperpénticos, caricaturas que configuran un mundo presolanesco. Sátira de tipos y de personas: a eso se reduce esta poesía, testimonio de una visión sin esperanzas del mundo.

Quevedo es, pues, un genial cultivador de la sátira. Pero ésta es tanto

⁶ L. Spitzer, «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*» [1927], en *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, ed. de G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, págs. 123-184; F. Lázaro Carreter, «Originalidad del *Buscón*», [1961], en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, págs. 77-98; del mismo, «Quevedo: la invención por la palabra», *BRAE*, CCXXII (1981), págs. 23-41.

⁷ Para Quevedo, «el mundo es, sobre todo, engaño, apariencias mentidas, y aquí entra el moralista y satírico para descubrir el fraude»; F. Ynduráin, «Sobre el pensamiento de Quevedo» [1954], en *Selección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, págs. 183-184.

⁸ B. Sánchez Alonso, «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *RFE*, XI (1924), págs. 33-62 y 113-153.

un género literario como una actitud espiritual. La primera perspectiva fue definida por la retórica y poética clásicas, que exigían para ella el hexámetro, una temática específica y un enfoque entre horaciano y luciano⁹. Esta visión, típica de la literatura latina —*satyra quidem tota nostra est*, decía Quintiliano (*Inst. Orat.*, X, i, 93)— alcanzó, sin embargo, escaso eco en España, como lo demuestra, ya en 1596, el Pinciano, y Cascales en 1617, quienes olvidan en sus definiciones el exceso de rigidez preceptista, apoyándose más bien en una pluriforme actitud censoria. Recuérdese el revelador pasaje de Alonso López:

«Calló un poco Fadrique, y después dixo el Pinciano: —¿Para la sátira qué metros son buenos?

Fadrique respondió: —Ningunos.

Tres veces se lo preguntó el Pinciano y Fadrique respondió:

—Ningunos... Sabréys que quier dezir que el metro fué vna inuención para deleytar, y es tanto el deleyte que las gentes reciben con el oyr faltas de sus próximos, que no es menester salsa de versos para comer de buena gana el manjar de la murmuración; de manera que ésta es vna hermosura que no ha mester afeyte, o fealdad tan agradable que no es menester hermosearla. Y, dexada aparte esta plática, que sabe algo a satírica, digo que, si yo huiera de escriuirla, la escriuiera en tercetos, los quales me parecen más a propósito.

—Mirad, dixo el Pinciano, que las he visto buenas en redondillas.

—Y, aunque sean en redondas, dixo Fradrique, quadrarán a toda oreja»¹⁰.

Esto explica que el propio Pinciano, en la «Epístola IV», incluya la sátira en el vago dominio de los poemas «irregulares y extravagantes», ya que, «si mucho escudriñásemos las lecciones satíricas latinas, pienso que en ellas hallaríamos de todos poemas»¹¹. La misma doctrina permanecerá inalterable hasta el siglo XVIII, cuando J. Gómez Hermosilla, tras señalar que la forma y el tono de la sátira horaciana es tan sólo un espécimen entre los muchos posibles, insiste en lo connatural que es a los humanos el gusto por ridiculizar las debilidades ajenas, incluyendo en este género literario a «cualquier poema directo en que se censuran los críme-

⁹ C. G. Peale, «La sátira y sus principios organizadores», *Proh*, IV 1-2 (1973), pág. 190.

¹⁰ *Philosophia antiqua poetica* [1596], ed. de A. Carballo Picazo, t. II, Madrid, C.S.I.C., 1973, págs. 289-291.

¹¹ *Ib.*, págs. 283-285.

nes, los vicios, o las simples ridiculeces de los hombres», ya se haga en tono serio, medio o jocoso¹². Siguiendo esta línea, Northrop Frye propone la sustitución del término «sátira» por la perífrasis, más descomprometida, de «actitud satírica», a la que incluye entre los *mythoi* — categorías más ampliadas que los géneros literarios tradicionales, a los que, en consecuencia, trascienden—¹³. Así, lo satírico entraría en el campo de lo que él llama *mythos* invernal o decadente, configurándose como una «ironía militante», es decir, comprometida o incluso agresiva. Dentro de tan amplio recinto tiene cabida, como es lógico, el más extenso espectro de posibilidades: la que, revistiéndose de pragmático cinismo, considera inamovibles la fatuidad y la vileza de los seres humanos —«sátira de la norma inferior» o de la «primera fase»—; la que ridiculiza las convenciones y credulidades vulgares, utilizando sus estereotipos desde una perspectiva que los descalifica en la propia inverecundia de su falsa seriedad (caricatura del lenguaje de pícaros y matones, defensa irónica de su tabla de valores, exhibición de viles genealogías, etc.) —«segunda fase»—; la que pone en solfa el mismo sentido común —«tercera»—; la que lamenta lo patético desde su lado grotesco, empleando un tono cómicamente elegíaco que configura una visión desde abajo de lo trágico —«cuarta»—; la que se somete a lo ridículo como a un *fatum* —«quinta»—; la que caricaturiza, en fin, la locura de la vida humana, a la que sólo concede una posible línea de escape a través de la muerte —«sexta»¹⁴.

La sátira de Quevedo, cual corresponde a un espíritu tan evolucionado y maduro como el suyo, utiliza con pasmosa maestría todo este conjunto de posibilidades, elevándole sin disputa a la categoría de máximo satírico español¹⁵. Nada escapa a su actitud censoria, con la relativa excepción de los enunciados fundamentales del dogma católico. En todo lo demás pone un cúmulo de desconfianzas su radical pesimismo, suelo nutricional en que germina y crece su sátira, lo que le conduce a una actitud

¹² *Arte de hablar en prosa y verso*, t. II, Madrid, Impr. Real, 1826, págs. 165-166. También para I. Luzán la sátira consiste en «notar los vicios y defectos ajenos, pintándolos con vivos colores», para lo que se apoya en Quintiliano (*Inst. Orat.*, libro VI, cap. 5); *La Poética* [1737], ed. de R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, pág. 328.

¹³ *Anatomía de la crítica* [1957], Caracas, Monte Avila, 1977, pág. 215.

¹⁴ Para el desarrollo de este esquema, cf. *ib.*, págs. 293-315.

¹⁵ Un estudio amplio de este género literario, aunque reducido al ámbito de los *Sueños*, es el de Ilse Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974 (ed. original, 1968).

universalmente desmitificadora, típica del hombre desengañado que todo lo ve desde el envés. Este modo de proceder, tan propio del Barroco¹⁶, alcanza en sus páginas extremos radicales. Desde el falso ermitaño a la putidoncella, desde el clérigo Cabra a los hidalgos que no saben cómo ocultar su raza de judaísmo, desde el convencional lenguaje amoroso pospetrarquista a la falsa originalidad y matonismo de habla plebeya, desde la cobardía de los valentones a la real pobreza de los falsos ricos. De ahí su inquina contra la credulidad de sus contemporáneos, actitud que nos parece preludiar la que un siglo más tarde dará singularidad al pensamiento de Feijoo. Discípulo en esto de Luciano, Quevedo se inscribe en el número de los debeladores de los «errores comunes», tan del gusto de su tiempo¹⁷. Para su espíritu escéptico, la credulidad humana era motivo de burla, más todavía que de odio. Es el desprecio por una actitud que le parece alienante e irracional la que le lleva a este género de sátira, donde la mente humana, cargada de pereza, de superstición, muchas veces de miedos absurdos, y siempre de prejuicios, se deja al desnudo en toda su patética endeblez. Pero esto se hace de acuerdo con el genio quevedesco, no desde perspectivas universales, sino desde una casuística menuda y pormenorizada que reduce a un cúmulo de anécdotas lo que en sí mismo podría tener rango de categoría.

Buen ejemplo de ello es el romance al «Ave Fénix», una de cuyas versiones fundamentales —omitida en la admirable edición que de la *Obra poética* quevedesca ha hecho el maestro J. M. Blecua— nos proponemos editar aquí críticamente, tras estudiarla con brevedad desde la perspectiva del género satírico. Este poema se incluye en un grupo de cinco, dedicados en el *Parnaso* a don Juan de la Sal, obispo de Bona, que debieron de escribirse independientemente, aunque luego se agruparan en atención a sus rasgos coincidentes¹⁸. Tras un poema dedicatorio, los otros cuatro ridiculizan la vulgar creencia en la existencia del propio fénix.

¹⁶ F. Lázaro Carreter, «Situación de la *Fábula de Piramo y Tisbe* de Góngora», en *Estilo barroco...* ed. cit., pág. 49.

¹⁷ Recuérdense, entre otros, los *Errores celebrados* [1653], de Juan de Zabaleta, modernamente reeditados por D. Hershberg, Madrid, Clásicos Castellanos, 1972, o los *Antiaxiomas morales, medicos, philosophicos y politicos* de F. Díez de Leiva, Madrid, por J. de Paredes, 1682.

¹⁸ Son los romances XX —«Remitiendo à vn Perlado quatro Romances, precedian estas coplas de Dedicacion»— a XXIV del *Parnaso español*, ed. cit. págs. 491-496; J. M. Blecua, *Obra poética*, t. II, Madrid, Castalia, 1970, págs. 325-340.

nix, el «piadoso» pelicano¹⁹, el basilisco y el unicornio. Blecua los reúne bajo el número 700 de su edición²⁰, documentándolos en ocho textos manuscritos (*D, E, F, G, H, I, J*, y ms. *Hispanic XXX*) y tres impresos (*Enseñanza entretenida*, pág. 387 = *B*; Pliego suelto 74-36 Biblioteca Nacional = *C*; P^a 513, P^a 380 = *A*). Omite, sin embargo, respecto del «Fénix» la versión —anterior a 1630— contenida en el libro de don Joseph Pellicer de Salas y Tobar *El Fenix y su historia natural, escrita en veinte y dos Exercitaciones, Diatribes, o Capítulos* (Madrid, Imprenta del Reyno, Año MDCXXX, fols. 208v-210v), hito importante en la evolución textual del poema y de absoluta fiabilidad. El conocido comentarista de Góngora lo introduce con estas palabras: «El Doctissimo en todas letras y en muchas lenguas, Don Francisco de Quevedo, me comunico vn hymno que hizo a esta Aue, y yo he querido que le goze la curiosidad y la embidia»²¹. Es decir, estamos ante una versión de primera mano, entregada directamente por Quevedo a Pellicer —tal vez para que la incluyera precisamente en la «fenicología» que éste preparaba—, bastante anterior a 1630 —ésa es, en efecto, la fecha del libro, y el autor emplea el pretérito indefinido—, y dotada de variantes suficientes en cantidad y alcance para considerarla texto individualizado.

En este romance, como en los tres que le acompañan en *Parnaso*, el espíritu crítico de Quevedo se rebela contra la estúpida credulidad de muchos de sus contemporáneos, que aceptaban de buena fe una compleja leyenda que los siglos habían ido tejiendo alrededor de esa ave. Pellicer, en las veintidós «diatribes» (260 fols.) de su libro, ofrece el mejor testimonio de ello, componiendo una verdadera «fenicología», en que no sabemos qué admirar más, si la enorme copia de noticias eruditas que acarrea, la seriedad con que enfoca el tema, o la distorsión sofística con que convierte en trascendental un asunto tan trivial en sus dimensiones rea-

¹⁹ Lo legendario del pelicano no es su existencia, sino su voluntario desangrarse para alimentar a sus polluelos. «El Pelicano —escribe F. Vélez de Arciniega, citando a Phisiologo— es muy amador de sus hijos, los quales quando empieçan a crecer hieren a sus padres en los rostros, y ellos ayraados los castigan tan fuertemente, que los matan, y luego los lloran por espacio de tres dias, y al dia tercero hiriendose la madre en las costillas, y abriendose su lado se echa sobre los pollos, y derramando su sangre sobre sus cuerpos, los resucita de la muerte»; *Historia de los animales mas recebidos en el vso de la Medicina*, Madrid, Impr. Real. 1613, pág. 95.

²⁰ *Obra poética*, II, págs. 325-340; «La Fénix» ocupa las págs. 328-331.

²¹ *El Fenix y su historia natvral*, ed. cit., folio 205 v. Curiosamente, al acabar la transcripción, vuelve a calificar el poema (folio 210 v) de «docto hymno».

les. Entre otros infinitos asuntos, y apoyándose en las autoridades más dispares —antiguas y modernas, poéticas y «científicas», religiosas y profanas—, el paciente compilador va dilucidando el sexo del fénix, su nombre y ortografía, tamaño y color, la diadema de plumas que pintan en su cabeza, el cuello, ojos, alas, canto, tierra de origen, alimento, velocidad de su vuelo, longevidad y salud, muerte, sepulcro, resurrección, aplicaciones alegórico-doctrinales, etc. Al final, en la «Diatribes XXIII» se plantea como resumen «Si ay, o no *Fenix?*». Para responder a tan trascendental pregunta divide las autoridades en tres grupos: los que dan una respuesta negativa —Cardano del Río, Córdova y Aldrovando—, los que dudan —Benito Pereiro y César Scaligero— y los que, con diversas matizaciones, se pronuncian de modo afirmativo —Herodoto, Cornelio Valeriano, Clemente Romano, etc.—, tras todo lo cual asienta su propia y matizada opinión:

«Yo supongo que el primero que escriuió del Fenix fundò en alguna verdad que auia tal Aue, pues aquellos Filosofos primeros viuian tan atentos a la ley natural que el mentir tenían por delito grande como Epicteto, Ciceron, y Seneca dizen. Yo confessare por fabuloso en el Fenix la edad tan larga, el yr a Egipto, el enterrar a su padre, el que sea vnico: pero negalle del todo no quieren los Padres Coimbricenses que concluyen que ni del todo se niegue, ni del todo se confiesse. Ni lo consentiran los que nauegan a la India Oriental, pues es cierto que ay en la naturaleza Aue que se quema entre los aromas, y rayos del Sol, y de sus cenizas nace vn gusano que buelue a ser Aue como la muerte... A esta Aue la han llamado todos con el nombre *Fenix*»²².

Frente a tan escolástica seriedad, Quevedo entrega al pintoresco tratadista un texto que, ya desde el principio, adopta una postura de rechazo burlón de tan increíble patraña: «aves fabulosas», las llama en diversos epígrafes —en la versión *F*, el poema lleva un título definitivo: «La Fénix, ave nunca vista de nadie, aunque muchos autores tratan de sus propiedades», argumento que debió de impresionar al propio Pellicer, cuando se fija, extrañado, en el hecho de que no existan testigos de vista de tan maravilloso animal:

«Haziendo casi todos memoria del, se remiten a la noticia, ninguno a la experiencia. Herodoto que es el mas antiguo no dize que la vio, sino de

²² *Ib.*, folio 258 r-v.

pincel..., y siempre cuenta de tradicion, nunca de certeza... San Clemente Romano hablo atinadamente, confieessa la tradicion, y escriue de oidas»²³.

Su credulidad, sin embargo, se sobrepone a estos obstáculos, y acepta la leyenda, aunque con matices. Muy distinta había de ser la postura de Quevedo, cuyo espíritu crítico le impide tamaña condescendencia, llevándole, por el contrario, a una actitud sarcástica, en que no se discuten razones, sino que se ridiculiza lo estúpido de la propia toma en consideración del asunto, argumentándose *ad absurdum*, y apelándose constantemente a la contradicción entre leyenda y experiencia. Al reírse de los predicadores y maestros que todavía se sirven de la supuesta existencia de esos animales como moneda de curso legal, Quevedo nos hace ver que, en su postura, hay un fondo serio que trasciende la risotada aparentemente sin transcendencia: «Esas dos aves —escribe al obispo de Bona, hablando también del pelicano—, tan introducidas en todo género de escriptores... que andan emboscándose... en los pulpitos y libros, y de concepto en concepto, invio a vueseñoria para que divierta alguna ociosidad de las siestas. Enfadarme con mentiras tan autorizadas, crédito es, y algo tienen de severo esas burlas»²⁴. La «severidad» a que alude don Francisco radicaría, teóricamente, en una supuesta intención de corregir errores —nota que la tópica literaria clásica exigía de la sátira—²⁵, pero que en realidad estriba en su postura «metafísica» de pesimismo antropológico, que le lleva a la negación de la capacidad racionadora del ser humano como instrumento apto para conducirlo a la verdad.

Por eso, la clave espiritual de la sátira quevedesca de «errores comunes», que es la que se aplica en el romance a «La Fénix», radica en un tipo de ironía sarcástica, que la acerca a Juvenal y Persio más que a Ho-

²³ *Ib.*, folios 254 r-255 r.

²⁴ Carta de 17-VI-1624; *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. de L. Astrana Marín, Madrid, Reus, 1946, págs. 123-125.

²⁵ En la sátira, como recuerda C. G. Peale, «el punto de vista clásico, que perduró hasta fines del siglo XVIII, daba mayor importancia a la intención moral. Por ejemplo, John Dryden, en su *Discourse concerning satire* (1963), define la sátira como «un tipo de poesía... inventado con el fin de purgar nuestra alma, en el cual los vicios humanos, la ignorancia y el error... son severamente reprendidos»; «La sátira y sus principios organizadores», loc. cit., pág. 191; en págs. 194-200 defiende la discutible teoría de que «Los fines de la sátira son éticos». Sin embargo, para N. Boileau, *L'ardeur de se montrer, et non pas de médire, / Arma la vérité du vers de la satire; L'Art poétique* [1673], en *Oeuvres*, Lyon-París, Rusand-Libr. Eccl., 1824, pág. 244; es decir, destaca ya su mera finalidad mostrativa.

racio²⁶. Etribando en esa ironía —verdadera «arma de parcialidad»—, Quevedo finge aceptar la escala de valores del vulgo irreflexivo, haciendo patente su falacia mediante el contexto o la reducción al absurdo. Tras sus burlas, la *dissimulatio* ('ocultación de la propia opinión') se convierte en *simulatio* ('fingimiento positivo de una opinión propia que coincide con la postura de la parte contraria'), adquiriendo toda su eficacia retórica en la puesta en evidencia de lo absurdo de la común creencia²⁷. Ironista de la mejor escuela, Quevedo recurre sistemáticamente en este poema al doble sentido, dirigiéndose a unos supuestos lectores inteligentes que se reirían con él del *profanum vulgus*, el cual, en su estolidez, podría creer en serio que él —Quevedo— está defendiendo en serio la existencia y propiedades del fénix, engañado por la máscara de definidor y apologista de lo mismo que está ridiculizando²⁸. Don Francisco llama, en efecto, en nuestro romance al fabuloso animal con los pomposos nombres de «ave del yermo», «linaje de sí propia, descendencia de sí misma», «cuyo tálamo es entierro», «guardajoya de las llamas», «parto de oloroso incendio», «ave de la soledad», etc. Pero todo queda desvirtuado por inconfundibles expresiones de burla, que descubren el rechazo por parte del poeta de tan pueriles dislates. Es decir, «La Fénix» es un típico poema satírico, en que una creencia «celebrada» se presenta como error al ponderar sus excelencias, asociándolas irónicamente a expresiones burlescas.

Observemos, en efecto, esa reiterativa apelación a la unicidad del ave, que se sirve de palabras emparentadas con «solo», y que, precisamente al subrayar lo excepcional del animal cantado, delata el escepticismo del poeta —ST (29, vv. 1, 3, 7, 54, 57, etc.—. Algo parecido sucede con expresiones a todas luces burlescas, como «pájara vida» ('vida de pájaro',

²⁶ «Sus sátiras [las de Juvenal] son acres, vehementes, punzantes. Las de Horacio pueden llamarse cómicas, las de Juvenal oratorias; verdaderas *invektivas* contra los vicios. Persio, aunque apreciable por su moralidad y por el nervio y fuego de su estilo, es duro, áspero, y oscuro; y afecta una jocosidad que asentaba mal á su carácter tétrico y á su estoicismo»; J. Gómez Hermosilla, *Arte*, II, pág. 167.

²⁷ «El grado elevado de evidencia —dice H. Lausberg— es propio de la ironía retórica (como *dissimulatio* y como *simulatio*), la cual se dirige al público (los jueces) y pretende desenmascarar al adversario a los ojos del público mostrando la evidente falta de sentido que demuestra el adversario en la terminología con que valora las cosas»; *Manual de retórica literaria* [1960], tomo II, Madrid, Gredos, 1967, pág. 293.

²⁸ Vid. algunas finas observaciones a este respecto en M. Hodgart, «Invektiva e ironía», en *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969, págs. 129-131.

²⁹ Designamos con la sigla TS la versión que publicamos [Salas y Tobar].

con vaga reminiscencia de «pajolera vida»), «malas compañías», «avechuchu de matices», «los fulleros te lo envidian», «te tiñes las canas», etc. Junto al tomo generalmente elevado del discurso —recordemos que Pellicer le llama «docto hymno»—, voces de innegable abolengo plebeyo ponen una nota discordante, que rebaja el ditirambo a caricatura, desvelando el carácter irónico de cuanto se dice: «tripas», «fulleros», «suegras» (B), «estantigua», «chillas», «chamusquinas» (A), etc. Harto prosaicos son también los privilegios del fénix, cuya soledad le libra de la fastidiosa compañía de la caterva quevedesca de gente enfadosa y adocenada, mientras su rareza le permite acumular características aparentemente contradictorias: «Que ni habladores te cansan, / ni pesados te visitan...»; (B) «Tú que vives en el mundo / tres suegras en retahíla» (B); «Suegra y yerno en una pieza»; «tú que te tiñes las canas / con los carbones que atizas», etc. Estupendo es también lo relativo al alimento del fénix. Pellicer había dedicado la «diatribe VII» de su libro a hablar de este asunto, aceptando la conseja de que la legendaria ave se nutre de rocío³⁰. Quevedo, en los vv. 17-20 de *ST*, se ríe de semejante privilegio, exterminándolo irónicamente al convertir el rocío en «aljófara» y «perlas», para lo que se basa en la no menos fantástica creencia de que éstas nacen de la preñez de la ostra por tan poético alimento³¹ —sátira secundaria.

También es contraseña irónica, muy cercana a la que hemos señalado respecto al alimento, el recurso a la hipérbole como tácita demostración de un «imposible objetivo» que no pasa de ser «verosímil poético». Así, la fénix «vuela con zafiros», «pica con rubíes», es «estrella de pluma» y «pájaro de luz». Su ciencia es tan grande que conoce el secreto del rejuvenecimiento. Es el único viviente que hace posible la reproducción biológica del fuego, elemento esencialmente estéril y destructivo. De aquí a la expresión paradójica no hay más que un paso: «Descendencia de ti misma», «marido y esposa en cifra», «a puras muertes vives», «hija de fértil ceniza», «suegra y yerno en una pieza», etc. «Monstruosos pensamientos de una verdad apretada de dificultades», llamaba don Antonio de Capmany a la paradoja, considerándola como «fanfarronadas del inge-

³⁰ «Comun es la opinion de mantenerse el Fenix del rocío, y el viento que le sirue de bastante vianda..., que es el jugo o llanto que los Antíguos fingieron derramaua la Aurora, por la muerte que Achilles dio a Mennon su hijo»; *op. cit.*, fols. 68 v y 69 v.

³¹ Recuérdese el v. 131 de la «Fábula de Genil», de Pedro Espinosa: «donde preñadas perlas de rocío...»; ed. de F. López Estrada, *Poesías completas*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975, pág. 26.

nio», «rasgo delicadamente loco, que mezcla con la razón cierto ayre de absurdo»³². Precisamente en la estudiada machaconería con que Quevedo utiliza este recurso en nuestro romance se echa de ver, una vez más, su falta de seriedad y su ironía: «Siendo muy fácil —advierte Hermosilla— que esta manera de presentar los pensamientos degeneren en conceptillos epigramáticos y en juegos de palabras, es necesario prevenir que el uso de esta forma sea raro»³³. No sucede así en «La Fénix», donde la exageración paradójica tiene encomendadas unas funciones estilísticas cuyo carácter burlesco es especialmente eficaz para debelar este «error celebrado».

Podríamos pormenorizar hasta lo exhaustivo el estudio de los recursos burlescos utilizados por Quevedo en su poema. Bástenos, sin embargo, añadir —para completar los que consideramos esenciales— el reforzamiento que logra nuestro poeta del motivo satírico principal al combinarlos con otros secundarios, en los que se fustigan tipos y personas muy lejanos del objeto directo de su sarcasmo. Así, en el v. 30, la condena de los tahúres «fulleros», «que a puras muertes viven». En el 35, la alusión a los herejes, «quemados» en auto de fe por la Inquisición, como lo harán con la misma ave los «familiares» de la de los años. En el 45, la burla de los viejos que pretenden disimular la edad «tiñéndose las canas». En los 47-48, las locas fantasías de las ancianas ilusas por elixiris de juventud. En los 55-56, el ataque a la avaricia de clérigos y mercaderes, etc. El escepticismo quevedesco ante los valores humanos va acumulando así racimos de sátiras, que se multiplican hasta el infinito. Pero, al contrario de lo que sucede en los *Sueños*, donde los defectos de los hombres se parcelan en breves cuadros de concatenación paratáctica e importancia uniforme, «La Fénix» adopta una arquitectura de carácter hipotáctico muy acorde con las exigencias barrocas, estructurándose alrededor de un defecto axial —la credulidad humana ante los «errores celebrados»—, al que sirven como de acompañantes —armónicos de una melodía principal— sátiras secundarias hechas como de pasada.

En resumen, nuestro poema ha venido a demostrarnos una vez más las raíces filosóficas de la sátira de Quevedo, fruto de su escepticismo ante el hombre y su inteligencia —el virtuosismo estilístico será una consecuencia, y no la menos importante, de este cuasi-nihilismo—. Vanidad

³² *Filosofía de la eloquencia*, Madrid, Impr. de don Antonio de Sancha, MDCLXXVII, págs. 173-174.

³³ *Op. cit.*, tomo I, pág. 104.

de vanidades, y mentira de mentiras: en eso podría sintetizarse la sabiduría humana. Recuérdense las desoladas palabras de *El mundo por dentro*: «Es cosa averiguada... que no se sabe nada, y que todos son ignorantes; y aun esto no se sabe cierto, que à saberse, yà se supiera algo: sospechase. Dizelo assi el doctissimo Francisco Sanchez, Medico y Filosofo, en su libro, cuyo titulo es, *Nihil scitur, no se sabe nada*»³⁴. Sólo en los datos de los sentidos podrían hallarse un cierto grado de seguridad, pero cabalmente este aval es el que más se echa en falta en el caso del fénix y el «piadoso» pelicano:

Ociosa volateria,
 Perezosa diligencia,
 Aves que la leng[u]a dize,
 Pero que nunca las prueba.
 Bien sè, que desmiento à muchos,
 Que muy credulos las quèntan:
 Mas si ellos citan à Plinio,
 Yo citarè à las despensas.
 Si las afirman los Libros,
 Las contradicen las muelas:
 A vos remito la causa,
 Y consiento la sentencia³⁵.

Este recurso al arbitraje de los sentidos condena irremediabilmente al fénix —como al pelicano, en los aspectos legendarios a que antes nos hemos referido— a la categoría de fantasmas —‘creaciones de la fantasía’—, utilizables sólo por poetas y predicadores como base de comparaciones estéticas o moralizantes. Pero, ontológicamente hablando, nada hay en ellos de verdad. Porque, como dice nuestro propio romance en lo que nos parece su clave gnoseológica, «sólo saben tu nido / las coplas y las mentiras» (vv. 7-8).

³⁴ *Obras de D. Francisco de Quevedo*, Amberes, por la Viuda de Henrico Verdussen, MDCCXXVI, pág. 332.

³⁵ «Remitiendo à vn Perlado quatro Romances» [al obispo de Bona, don Juan de la Sal], *Romance XX*, en *Parnaso*, ed. cit., pág. 491 a-b.

EDAD DE ORO, II

TEXTO DE PELLICER (ST) (edición crítica)

- Aue del yermo que sola,
Hazes la Pajara vida;
A quien sola ³⁶ librò Dios,
De las malas compañías ³⁷;
5 A quien a dado la Aurora ³⁸
Vna celda y vna hermita
Y solo saben tu nido,
Las coplas, y la[s] mentiras;
Tu ³⁹ linaje de ti propia,
10 Descendencia ⁴⁰ de ti misma,
Abrebiado matrimonio
Marido y esposa en cifra.
Maiorazgo del Oriente,
Primogenita del dia
15 Cuyo talamo es entierro ⁴¹,
A ⁴² donde eres madre e ⁴³ hija.
Tu que engalanas y hartas ⁴⁴
Bebiendo Aljofar las tripas,
Y a puras perlas que tragas ⁴⁵,
20 Tienes vna sed muy rica.
Auec[h]ucho de matices,
Hecho de todas las Indias
Pues las plumas de tus alas
Son las venas de tus minas.
25 Tu que burlas con çafiro,
Tu que con rubies picas,
Guardajoyas ⁴⁶ de las llamas,
Donde naciste tan linda;

³⁶ B: solo; A: una.

³⁷ Aquí intercala B: *que ni habladores te cansan, / ni pesados te visitan, / ni entremetidos te hallan, / ni codiciosos te atisban;* / A, *codiciosos*

³⁸ B: *Tù, a quien ha dado el Oriente;* A: *Tù, a quien ha dado la Aurora*

³⁹ Su, en el texto de ST.

⁴⁰ A: *Descendiente*

⁴¹ A: *Talamo, y Tumulo junto*

⁴² A: *En*

⁴³ B: *y.*

⁴⁴ B: *Tù que ahitas y engalanas*

⁴⁵ A: *sorbes*

⁴⁶ A y B: *Tu, que buelas con zaphyros, / Tu, que con rubies picas, / Guardajoyas*

QUEVEDO Y LA SÁTIRA DE ERRORES COMUNES

- Tu que a puras muertes viues
 30 Los fulleros ⁴⁷ te lo embidian
 Donde cuna ⁴⁸, y sepultura,
 El fuego te resucita.
 Parto de oloroso incendio,
 Hija de fertil zeniza
 35 Descendiente de quemados,
 Nobleza que arroja chispas;
 Ramillete perdurable,
 Historia de chamusquinas,
 Que medula de vn gusano,
 40 Ilustre bulto fábricas ⁴⁹;
 Tu, que del quarto Elemento,
 La sucession autorizas
 Estrella de pluma buelas,
 Pajaro de luz caminas;
 45 Tu que te tiñes las canas,
 Con los carbones ⁵⁰ que atiças,
 Y sabes el passadiço,
 Desde vieja para niña;
 Suegra, y yerno en vna pieça
 50 Inuencion que escandaliza,
 La cosa y cosa del aire,
 Y la eterna hermafrodita ⁵¹;
 Aue de pocos amigos,
 Mas sola y mas escondida
 55 Que Clerigo que no presta,
 Que mercader que no fia ⁵²;
 Aue de la soledad,
 Que puedes en tu capilla,
 Tener piadoso concepto,
 60 Y pretender disciplina;

⁴⁷ A: Los médicos.

⁴⁸ A y B: en cuna.

⁴⁹ A y B: Tu, que viues en el mundo / Tres suegras en retahila, / Y medula de vn gusano; A: Essa machina fabricas.

⁵⁰ A y B: Con las centellas

⁵¹ Estos cuatro versos faltan en B.

⁵² Aquí intercala A: Ave duende, nunca visto, / Melancolia estantigua, / Que, como el anima sola, / Ni cantas, lloras, ni chillas. // Ramillete perdurable, / Pues que nunca te marchitas, / Y eres el Ave Corvillo / De el Miercoles de Ceniza (estos dos últimos versos forman el final de ST).

EDAD DE ORO, II

- Assi descansar te ⁵³ dexeñ,
Similitudes prolijas
Que de lisonja en lisonja
Te remudan peregrina, ⁵⁴
65 Que para ⁵⁵ ayuda de Fenix,
Si huuiere lugar, recibas
Por vnicas, y por solas,
Mi firmeça, y mi desdicha.
No te acrecentaran gasto,
70 Que el dolor las viuifica,
Y el examen de mi fuego,
A diez ⁵⁶ años que te imitan,
Sino, cantarè de plano,
Lo que la razon me dicta,
75 Y los nombres de las pascuas
Te dire por las esquinas.
Sabran que la inquisicion
De los años te castiga,
Y que eres auer Coruillo
80 Del Miercoles de ceniça ⁵⁷.

⁵³ A: *de cansarte*

⁵⁴ A: *Te apodan, y te fatigan.*

⁵⁵ B: *por*

⁵⁶ B: *seis*

⁵⁷ A y B: *Y que todo tu avolorio / Se remata en chamusquinas. (B: chamusquina).*

NOTAS SOBRE LA FÁBULA

MAXIME CHEVALIER

Desde que la erudición ha desenmarañado el complicado tejido de narraciones clásicas y orientales de las que se nutren las fábulas escritas en romance, nos parece evidente que no hay fábula que no tenga sus fuentes escritas. Tenemos a la mano un repertorio exhaustivo de textos que, dibujando mosaico exacto, explican hasta el menor detalle la creación de las fábulas compuestas en la Edad Media lo mismo que en el Siglo de Oro. Tal es la convicción que se nos impone al leer estudios eruditos y al consultar ediciones anotadas. Esta convicción me parece cuestionable, y me temo que en este terreno, como en otros, nos durmamos de un sueño dogmático.

Para demostrarlo he de escoger un ejemplo cuyas raíces eruditas resultan a primera vista perfectamente claras: me refiero a la fábula de *El ratón de la corte y el del campo*. Solemos pensar que todos los textos de dicha fábula proceden de Horacio y de Esopo, y pensamos bien —hasta cierto punto solamente.

Digamos, primero, que los textos de esta fábula se dejan repartir sin violencia en dos grupos distintos. Forman el primero las fábulas que se derivan, directa o indirectamente, de la *Sátira II*, 6 de Horacio: la de Bartolomé Leonardo de Argensola en su *Epístola a don Francisco de Eraso*, la de La Fontaine (I, 9) y la de Samaniego (I, 8). Se caracterizan estos textos por faltar en ellos el gato: los que perturban el festín de los ratones son ruidos en la puerta (Horacio, Argensola, La Fontaine), el ladrar de unos perros (Horacio, Argensola) o la llegada de la dispensera (Samaniego). Tal ausencia no ha de sorprender, puesto que el gato doméstico, como es sabido, fue animal poco común en el antiguo Occidente.

En las versiones medievales suele aparecer el gato, o por lo menos la sombra suya. En la historia de *El mur de Guadalajara y el de Monferrado* la señora de la casa turba la fiesta, escapa velozmente el mur de Guadalajara que encuentra su acostumbrado agujero, con más dificultad consigue escapar el ratón de Monferrado que no conoce la disposición de la casa, y concluye el animalito observando que, de llegar el gato, lo hubiera pasado mal¹. Idéntico desarrollo ofrece el texto del Esopo español (I, 12). En el *Libro de los gatos* (núm. 11) interviene en efecto el gato, y el ratón del campo a duras penas consigue escapar. En cuanto a la fábula de Sebastián Mey (*Fabulario*, núm. 35) sigue el texto del Esopo, enriqueciéndole con detalles concretos y pintorescos, en especial la espantosa aparición de «un gatazo rojo».

En todas las mencionadas versiones el gato no consigue ni siquiera dar un arañazo al ratón del campo. Muy distinta resultaba desde este punto de vista la versión de la fábula que presenta Francisco Santos en *Periquillo el de las gallineras*. Aquí el gato del molinero se abalanza sobre el desdichado ratón: «tiróle una guantada y alcanzóle en la cabeza, derribándole todo el pellejo sobre los ojos». Aunque herido, huye el ratón y comenta su malaventura diciendo: «Más quiero comer cardos y abrojos que caperuzas sobre los ojos»².

¿Se deberá esta variante a la inventiva de Francisco Santos? La forma asonantada del comentario del desventurado ratón, que tanto suena a refrán, más bien sugiere la idea de una fuente tradicional. Damos con esta fuente sin dificultad al consultar la colección del maestro Correas. Lee-mos en efecto en el *Vocabulario de refranes*: «Más vale comer grama y abrojo que tener capirote sobre el ojo»; refrán que comenta Correas en la forma siguiente:

Un ratón de una despensa convidó a otro, campesino, que se viniese con él a hartar de buenas comidas. Hízolo así, y estando ambos comiendo entró el gato, y el ratón de casa, como sabía bien su guarida, escondióse presto; el campesino tardó más y se vio en peligro, y el gato le alcanzó un rasguño sobre el ojo, que fue menester ponerse un pegote. Otra vez después le volvió a convidar y él, escarmentando de la primera, respondió las palabras del refrán³.

¹ *Libro de Buen Amor*, 1369-1383.

² *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1946, pág. 1882.

³ *Vocabulario de refranes*, ed. Louis Combet, Bordeaux, 1967, pág. 540 b.

NOTAS SOBRE LA FÁBULA

Resulta claro, pues, que el texto de Francisco Santos, muy lejos de derivarse de Horacio o de Esopo, se apoya en un relato tradicional cuya conclusión se había hecho proverbial en la España del Siglo de Oro.

Llegados a este punto, es legítimo preguntarnos si estamos en presencia de un cuento folklórico de animales en el pleno sentido de la palabra. Creo que lo podemos afirmar sin la menor vacilación. Convengamos que el relato ha dejado pobres huellas en la tradición oral española. Únicamente aparece, que sepa yo, entre unos «apólogos» que posiblemente coleccionara Fernán Caballero⁴, y en un cuento todavía inédito recogido en la provincia de Valladolid por Joaquín Díaz. Este último relato procede de una contaminación entre dos cuentos: el del animalito que, por haber engordado con exceso, no consigue salir del granero en que se ha metido, y el que aquí nos interesa. La aludida versión presenta la sabia respuesta del ratón escarmentado:

«Mejor quiero comer pajas de rastrojo que no verme con el pellejo encima de los ojos.»

Pero donde más claramente aparece el cuento es en la tradición mejicana. Tres versiones del relato recogidas por Juan B. Rael en Nuevo México concluyen con la asonancia *abrojos/ojos* que ya tomó prestada de la tradición oral Francisco Santos en la España del siglo XVII:

«Vale más entre espinas y abrojos que no con capillaje en los ojos.»

«Vale más estar entre espinas y abrojos que con tapojos en los ojos.»

«Vale más entre espinas y abrojos que con capiruzas en los ojos»⁵.

Dadas estas circunstancias, no podemos dudar de que las aventuras y desventuras del ratón de la corte y del ratón del campo son a la vez fábulas eruditas, desde el *Libro de Buen Amor* hasta Samaniego, y cuento folklórico del área de lengua española, recogido antaño por Correas, modernamente por Fernán Caballero, Joaquín Díaz y J. B. Rael, y aprovechado por Francisco Santos en *Periquillo el de las gallineras*.

Puestos en este camino, observamos que la colección de refranes de

⁴ *El refranero del campo y poesías populares*, obra póstuma de Fernán Caballero [?], publicada por José Alonso Morgado («Colección de escritores castellanos», núm. 155, págs. 463-465). La forma del refrán que copia este texto es idéntica a la que presenta Correas.

⁵ Juan B. Rael, *Cuentos españoles de Colorado y Nuevo México*, 2.^a ed., Santa Fe, 1977, 2 vol., núms. 407, 408, 409.

Correas incluye una serie de «fábulas» que son en realidad otros tantos cuentos folklóricos, en especial los que siguen:

Alcaraván zancudo, para otros consejo y para sí ninguno; o Alcaraván zancudo, da consejo y para sí no tiene ninguno.

El cuento es: que una paloma tenía su nido en un árbol; la vulpeja amenazóla que la comería si no la daba parte de sus hijos; la paloma, de miedo, dábasela. El alcaraván, compadeciéndose de la paloma, dióla consejo que no la diese nada, que el árbol era alto y no podía subir la vulpeja; y así no la dio nada dende adelante, y díjola la causa por qué. Preguntó la vulpeja quién la había dado aquel consejo; respondió que el alcaraván. Después, trabando plática la vulpeja con el alcaraván, alabóle de sabio en la gobernación de su vida, y entre otras cosas preguntóle qué hacía cuando quería dormir; respondió el alcaraván que metía la cabeza debajo de las alas, y diciendo y haciendo metióla; entonces, arremetió la vulpeja contra el alcaraván y comiósele ⁶.

Reúne este texto dos cuentos folklóricos conocidos, el de la zorra que se come las palomitas (Aarne-Thompson, *The Types of the Folktale*, 56) y el de la zorra que convence a un ave —el gallo, en general— de que cante con los ojos cerrados (Aarne-Thompson, 61).

Ese vagar llevaba.

Pintan este cuento: que la zorra, huyendo de una casa adonde había entrado, y acosándola, saltó por un portillo de una tapia, y allí estaba una guitarra, y tocó las cuerdas, y como huía con priesa y miedo, dijo: «Ese vagar llevaba», como respondiendo a la guitarra que no se podía detener a tañerla, a cuyo son la brindaba ⁷.

Es cuento folklórico (Aarne-Thompson, 135 A *) muy difundido en el área de lengua española.

Si de ésta escapo y no muero, nunca más bodas al cielo.

Para éste cuentan una fabulilla: que la raposa rogó al águila que la llevase a unas bodas que se hacían en el cielo; tomóla el águila de sus alas, y llegando cerca del cielo, dejóla caer, y de la caída quedó tan estropeada y arrepentida, que decía esto ⁸.

⁶ *Vocabulario de refranes*, pág. 51 b.

⁷ *Vocabulario de refranes*, pág. 146 b.

⁸ *Vocabulario de refranes*, pág. 282 a.

NOTAS SOBRE LA FÁBULA

Es cuento folklórico (Aarne-Thompson, 225) recogido en múltiples zonas de España y América.

Volvamos ahora por un instante nuestras miradas hacia la literatura del siglo XIX. No cuesta gran esfuerzo averiguar que varias fábulas de las que compuso Hartzenbusch son en realidad cuentos folklóricos vestidos de fábulas, procedimiento que no sorprende en tan buen conocedor de la tradición oral. Me limitaré a recordar aquí unos ejemplos de los que procuré evidenciar en otra parte⁹. Creo tener demostrado que proceden de cuentos folklóricos las fábulas 120, *El sastre y el avaro* (Aarne-Thompson, 1561); 138, *El cangrejo sastre* (Aarne-Thompson, 1310); 158, *La anciana indevota* (cuento folklórico muy difundido en España y América, que no registra el catálogo de Aarne-Thompson); y 159, *A su tiempo cada cosa* (Aarne-Thompson, 135 A *).

Concluamos. No quiero negar una evidencia: la gran mayoría de las fábulas compuestas en España desde la Edad Media hasta el siglo XIX derivan, en efecto, de fuentes escritas. Pero parte de ellas proceden de cuentos orales. La fábula, género más completo de lo que parece, oscila constantemente a lo largo de su historia entre el apólogo erudito y el cuento folklórico.

⁹ «Pour les sources des fables d'Hartzenbusch», *Bulletin Hispanique*, CI, 1979, págs. 303-310. Remito a la edición de las *Fábulas* por Ricardo Navas Ruiz («Clásicos castellanos», núm. 179).

LAS LETRILLAS DE GÓNGORA (ESTRUCTURA PRAGMÁTICA Y LIRICIDAD DEL GÉNERO)

ANTONIO GARCÍA BERRIO

El contenido de esta comunicación responde a la síntesis de un estudio más extenso sobre la estructura de la modalidad textual-estrófica conocida como letrilla en el cultivo literario del Siglo de Oro español. Dicho estudio, a su vez, forma parte de mi investigación unitaria sobre el conjunto de lírica romance —española, italiana y francesa— entre los siglos XIV y XVII¹. El punto de partida metodológico seleccionado es el de la macroestructura textual. Hasta el presente he ido dando a conocer en algo más de una docena de publicaciones diferentes aspectos de una teoría macrocomponencial sobre el soneto amoroso de cinco poetas españoles: Garcilaso, Herrera, Lope de Vega, Quevedo y Góngora. He abordado ya los presupuestos de una descripción tipológica de los referidos mil quinientos sonetos sobre la doble vertiente semántico-temática², y de

¹ Síntesis progresivas del estado de la teoría se encuentran en mis artículos: «A Text-typology of the classical sonnets», en *Poetics*, 8 (1979), págs. 435-458; «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género», en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97, 1/2 (1981), págs. 146-171; «Una tipología testuale dei sonetti amorosi nella tradizione spagnola», en *Lingua e Stile*, XV, 3 págs. 451-478. Véase también para aspectos de conjunto mi libro en colaboración con J. S. Petöfi, *Lingüística del texto y Crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1979.

² A partir de «Text Linguistics and the Lyric Text. Textual Tradition and Context» (1977), en E. Forastieri y otros (eds.), *On Text and Context. Methodological Approaches to the Contexts of Literature*, Univ. of Puerto Rico Press (1980), págs. 95-138; y «Lingüística del texto y texto lírico», en *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*, 8, 1 (1978), págs. 19-75; hasta el más reciente «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Que-

la construcción macrosintáctica³. Por otra parte, he publicado ya también referencias a importantes problemas lingüísticos subyacentes al trabajo de análisis, descripción y tipología del soneto; a saber: determinación / jerarquización del tópico textual⁴, tematización del confidente-coagente⁵, tematización del circunstante, transformaciones textuales, etc... Asimismo, he adelantado modelos explicativos de la incardinación del soneto amoroso en las clases textuales adyacentes: sonetos no amorosos —morales, satíricos, burlescos, religiosos, conmemorativos, etc.—, estrofas líricas diferentes del soneto, etc.⁶..., hasta deducir y definir el rasgo textual de *liricidad*, opuesto a otros tales como los de narratividad o dramaticidad. Se trata, pues, en último extremo, de formular y describir en términos de coherencia y explicitud satisfactorios, sea el marco de propiedades textuales inherentes al género de la poesía lírica, entendida como modalidad expresiva, sea el perfil global histórico-literario del referido género como estructura cultural compleja. Esta síntesis actual sobre la letrilla es, sin embargo, la primera exposición pública que hago sobre este tipo estrófico-textual, precedida sólo de unas conferencias en la Universidad de París.

Para adoptar un criterio restrictivo y delimitador entre las numerosas cuestiones estructurales planteables sobre la letrilla, me propongo estudiar hoy esta modalidad textual estrófica desde la perspectiva concreta del *yo* del poeta como *sujeto de la enunciación*, es decir, como emisor del texto, y de las posibles interferencias del mismo *yo* como *sujeto del enunciado*, es decir, agente principal o protagonista de la predicación expresada en el enunciado textual o historia explícita comunicada. Esta condición de sujeto doble de la enunciación y del enunciado caracterizó sin duda el entendimiento contemporáneo del género lírica amorosa, donde el poeta formulador del enunciado textual se propone invariablemente

vedo», en *Homenaje a Quevedo, Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, 1982, págs. 261-293.

³ Aspecto atendido monográficamente en: «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico», en *Revista de Filología Española*, LX (1978-9), págs. 23-147.

⁴ Un estudio sobre esta cuestión, de aparición inminente, está en pruebas en *Anales de la Universidad de Alicante. Letras*, 1983.

⁵ Cfr. especialmente, «Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro», en *Lexis*, 4, 1 (1980), págs. 61-75.

⁶ Aspectos abordados en «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el "carpe diem"», en *Dispositio*, III.9, (1978), págs. 243-293.

como sujeto de la pasión amorosa. Así es como cobra base de verosímil ejercicio artístico, y no de desarrollo autobiográfico, la mayor parte del cancionero amoroso de poetas como Quevedo y don Luis de Góngora, frente al tono de evidente fervor pasional autobiográfico de Garcilaso, Herrera o Lope de Vega. Que en los referidos poetas y en sus contemporáneos era absolutamente operante, como rasgo intuido, la condición de base del género amoroso que yo he formulado ahora como regla, resulta evidenciado por hechos tan significativos como el siguiente: los dos famosos sonetos de Góngora «Ilustre y hermosísima María», y «Mientras por competir por tu cabello», ilustrativos de una clase temática, el «carpe diem», entendida usualmente como amorosa en épocas posteriores en función de la índole del funtor de predicación, resultaban incluidos entre las poesías morales por Chacón y los demás catalogadores contemporáneos de la poesía de Góngora. Claro está que se pueden proponer algunos contraejemplos, como los dos sonetos de ficción pastoril dedicados por el mismo Góngora a la consumación del matrimonio de Felipe IV, incluidos por los mismos editores contemporáneos entre los amorosos; así como también los casos de contaminación narrativo-dramatizada de un considerable número de sonetos amorosos de Lope, casi todos participantes también de la ficción pastoril. Sin embargo, resulta fácilmente colegible que, razonablemente en el caso de Lope e inadecuadamente en el de Góngora, los contemporáneos traslucían en este *él* de la ficción pastoril la simple trasmutación escenográfica del *yo* autobiográfico del poema y su mundo de conflictos sentimentales.

Por lo que se refiere al soneto amoroso, pues, el análisis de enunciación-enunciado en términos de la función del *yo* del poeta en su estructura predicactancial corrobora, y en mi opinión explícita con más terminante nitidez, el tipo tradicional de caracterizaciones del género lírico como *dialéctica expresiva de la subjetividad del poeta*. Recordemos cómo desde Hegel la característica de liricidad se identifica con la de *subjetivación* del conflicto poeta-mundo, frente a la forma de *objetivación* dramática y a la *síntesis* épica. Y advirtamos, complementariamente, que la difundida formulación de la tipología de Hegel no vino sino a desplazar de su notoriedad a la doctrina retórica precedente de los géneros literarios, que operaba al menos desde Minturno y desde Cascales, quien se limitó a divulgar el feliz hallazgo del italiano, como consecuencia de las manifestaciones básicas de los *modos posibles de expresión: exegetático*, correspondiente a la poesía lírica, donde «el poeta habla por su propia perso-

na» —esto es, donde se cumple la doble condición de sujeto de la enunciación y del enunciado—, *dramático*, donde el poeta habla por boca de sus personajes —disociación del sujeto de la enunciación, poeta, y del sujeto del enunciado, personaje— y *mixto*, correspondiente a la epopeya, cuando la voz del poeta-narrador alterna como irrupción en el enunciado entre los fragmentos en los que la voz de los personajes los constituye en sujeto de la enunciación del texto épico⁷.

Nada puedo adelantar todavía sobre el cumplimiento de esta regla de la estructura predicatival de la enunciación, que interprete hasta ahora como hipotética condición general de liricidad, en el caso de los *géneros temáticos* distintos del amoroso —moral, conmemorativo, satírico, burlesco, etc.— que suelen ser englobados tradicionalmente como modalidades genéricas de la expresión lírica. El método que he seguido en esta investigación no ha sido nunca, ni va a serlo en el futuro, apriorístico teórico, sino deductivo y empírico. En consecuencia, sólo podré decidir tras del futuro examen de la muestra correspondiente. Y lo mismo podría decir de los géneros *estróficos-estructurales* distintos del soneto. Sin embargo, el análisis ya realizado de las *Letrillas* de Góngora, permite adelantar, como veremos a continuación, que este modelo estrófico cumple, pese a las apariencias más superficiales e inmediatas, la fórmula-condición predicatival de liricidad, establecida desde el análisis de los sonetos amorosos, y que se refiere a la postura del *yo* del poeta en el doble ámbito de la enunciación y el enunciado.

Un conjunto poemático como las *Letrillas* de Góngora era, efectivamente, el paso siguiente, obligado, para mi reflexión tipológica sobre los géneros temáticos y estrófico-estructurales incluidos tradicionalmente en la lírica⁸, una vez alcanzado un nivel satisfactorio de corroboración empírica a mis propuestas hipotéticas de reglas-condición reguladoras del género temático amoroso y del género estructural-estrófico soneto. Como es sabido, el cuerpo central de las *Letrillas* de Góngora lo componen las de contenido temático satírico y burlesco, aunque se den también las amorosas y religiosas. La identificación en este caso del género temático

⁷ Cfr. A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, Barcelona, Planeta, 1975, págs. 372-373.

⁸ Adhiriéndome, quizás inconscientemente, a esa inolvidable doble faz de nuestros mejores productos literarios señalada por Dámaso Alonso, condición a la que, desde luego, no constituye excepción Góngora. Cfr. Dámaso Alonso, «Escila y Caribdis de la Literatura española», prólogo a *Estudios y ensayos gongorinos*, en *Obras completas*, V (1978), pág. 257.

con el género estructural estrófico en el entendimiento más común de la letrilla, es sorprendente pero no inexplicable. Diríase que la letrilla aparecía vinculada a la modulación temática de la sátira y la burla exclusivamente; lo cual se debe, sin duda, a la gravitación sobre ella de un convencionalismo pragmático, operante a lo largo del tiempo como presuposición prejuicial, que hacía de la letrilla el vehículo más idóneo para este tipo de contenidos temáticos satíricos y burlescos. Abreviando, diré que la causa de esa identificación prejuicial parece vinculada al origen popular de este conjunto de estructuras estróficas con estribillo, que aproximan a la letrilla a sus aledaños: villancico, zejel, etc... Condición estructural expresiva del género letrilla era el *rebajamiento decoroso*. No creo necesario aclarar aquí que debe entenderse decoroso en su acepción genuina retórica de proporcionalidad estructural expresiva del discurso literario. Y este rasgo, que explica la yuxtaposición en el entendimiento prejuicial del género letrilla de dos realidades diferentes, cuales son una estructura textual métrico estrófica y un contenido temático intelectual-expresivo, se ve corroborado, cuando lo vemos cumplido, también en los otros géneros temáticos de letrillas como las amorosas y las sacras. Sin tiempo para más pormenorizadas corroboraciones, recuérdese la condición rústica de la expresión, lenguaje no idealizado de pastores o incluso parodias de hablas dialectales, que se registra en las letrillas religiosas, género por definición mal avenido con la exigencia genérica del rebajamiento decoroso expresivo.

Pero junto a esta peculiaridad del decoro, el rasgo predicactancial de funcionamiento del *yo* en la estructura del texto, que vengo examinando en este trabajo, se revela igualmente definitivo, tanto para caracterizar textualmente la letrilla como para establecer las líneas fundamentales de su tipología. En apariencia, esto es, en el sumario más superficial de su manifestación textual, que proveen las estrofas de *mudanza*, frente a la parte fija de *estribillo*, la letrilla puede ofrecer la imagen de un discurso *narrativo* o *expositivo*. Las estrofas de este tipo satíricas y burlescas se ofrecen, a primera vista, como panoramas de revisión crítica, objetivo-narrativa, de la sociedad, como «sátira de estados» por la que desfilan acciones y acaecimientos, bien sea de un solo personaje, dado que simboliza un vicio social, adoptando el discurso en este caso la estructura de *sucesividad* próxima al tipo del romance narrativo, bien sea de diferentes personajes, ensamblados por lo general bajo el común denominador de símbolos de un mismo vicio social, adaptándose entonces el discurso a

una estructura de *paralelismo*, reiterativo entre cada una de las estrofas de la mudanza, configuradas como glosas redundantes del principio ético proclamado por el estribillo.

Sin embargo, tras esa impresión superficial narrativo-dramática, que argüiría incompatibilidad con la condición expresiva de la liricidad, la letrilla ofrece una evidencia estructural textual, que sin duda ha sido la que ha propiciado su inclusión tradicional, justificada, entre las modalidades estróficas del género expresivo lírica. Tanto bajo la estructura de sucesividad como bajo la más frecuentada —al menos en Góngora— de paralelismo, el discurso textual de la letrilla incorporado en las estrofas de mudanza se ofrece claramente como una verdadera orla o expansión del *estribillo*, expresión genuina del *tópico textual* y médula comunicativa del texto, puesto en énfasis especial mediante el artificio textual de su distribución reiterada. Tal repetición puede adoptar, ya sea la forma de un enunciado *total* repetido *permanentemente* a lo largo del texto, ya sea fragmentado en dos partes el enunciado del estribillo, que aparecen *alternativamente*. Por consiguiente, el estribillo se ofrece como auténtico soporte de la estructura textual en la letrilla. En términos de génesis textual, es, sin duda, la expresión del núcleo temático del texto, funcionando las estrofas de mudanza como meras expansiones, representables incluso generativamente en términos de este tipo de transformación subordinativa. Por consiguiente, frente al dato fenoménico de la superior extensión de la anécdota narrativo-descriptiva incorporada por las estrofas de mudanza en la manifestación terminal del texto, es preciso, a mi juicio, conceder la superior responsabilidad que tiene el estribillo como célula generatriz en la estructura subyacente de la letrilla. Incluso es factible, y yo lo he verificado, considerar el tipo de *conexión* entre mudanza y estribillo, que puede ser puramente *implícita*, es decir, no expresada a través de marcos de conexión, o *explícita*, mediante la presencia de conectores hipotácticos o paratácticos.

Reconocido, pues, el valor directriz del estribillo en el genotexto de la letrilla, se comprenderá sin esfuerzo el decisivo papel del *yo*, voz y punto de vista del poeta, en la estructura global de este tipo de textos. En la predicación satírica y burlesca la injerencia del *yo* del poeta, de su punto de vista crítico gobierna la formulación global del discurso. Con su omnipresencia implícita en el desarrollo general de la composición, unas veces como *sumario* o *resumen* del *enunciado explícito* en el anecdotario narrativo expositivo de las mudanzas y otras como *síntesis* de la *interpreta-*

ción metateórica del enunciado, el estribillo adelanta el papel del yo del poeta como elemento básico del estatuto expresivo del texto de la letrilla. Es esa posición privilegiada del yo del poeta en el estribillo lo que facilita la formulación explícita de los más arduos distingos tradicionales, como pueda ser la tan debatida *diferencia entre los géneros temáticos satírico y burlesco*. La sátira sería conceptuable, en tal sentido, en términos de *exclusión del yo* respecto al contenido del enunciado —fenómeno perceptible incluso en estribillo-lema como: 7 «no puede ser», 9 «busquen otro, que yo soy nacido en el Potro», 10 «Dios me libre / Dios me guarde», 12 «una higa», 14 «y digan que yo lo digo», 15 «allá darás rayo en cas de Tamayo», 17 «mentira», 19 «¡Oh, qué lindico», 21 «Tenga vergüenza», 23 «Mucho tengo que reír / mucho tengo que llorar»⁹—, mientras que la definición de la mayor parte de las composiciones burlescas puede constituirse en los términos opuestos de *inclusión del yo* en un enunciado sancionado como paradójico e irregular para los parámetros sociales al uso. Véase, análogamente, fórmulas inclusivas del yo en el estribillo de letrillas burlescas como: 24 «Andeme yo caliente / ríase la gente», 25 «Manda amor en su fatiga / que se sienta y no se diga, / pero a mí más me contenta / que se diga y no se sienta», 27 «Buena orina y buen color / y tres higas al doctor», 34 «Tenga yo salud, qué comer y quietud / y dinero que gastar / y ándese la gaita por el lugar».

Adviértase bien que, de la misma manera que en el detalle concreto del criterio diacrítico entre géneros satírico y burlesco que acabo de proponer, la mía no pretende contradecir otras propuestas sobre el deslinde de géneros como la del prestigioso gongorista Robert Jammes¹⁰; sino que,

⁹ Numeración y textos citados por referencia a la excelente Edición de las *Letrillas* de Góngora, realizada por Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980.

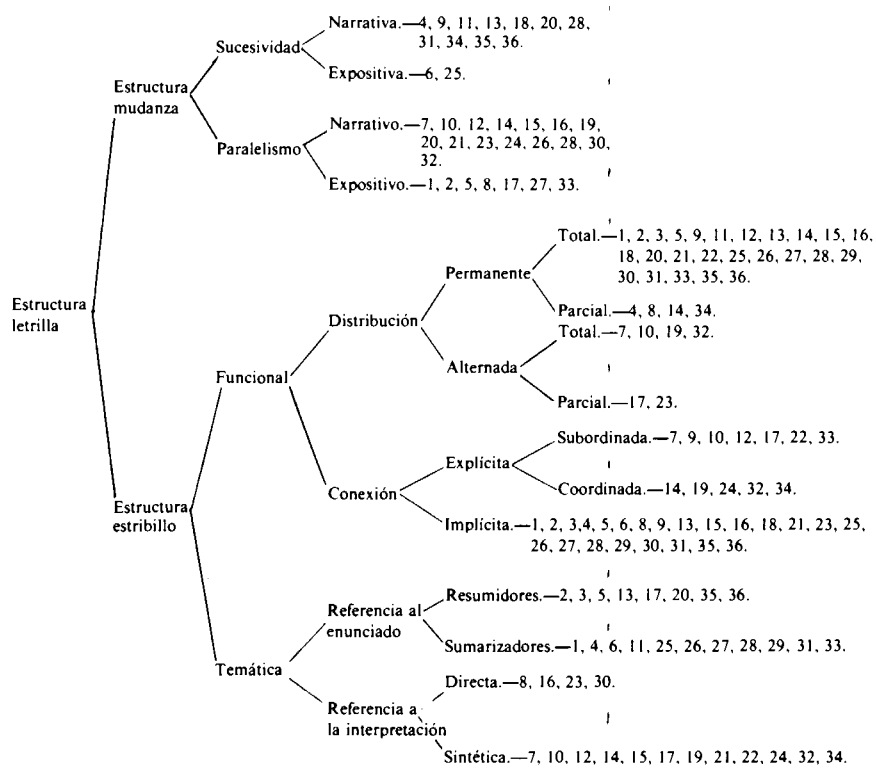
¹⁰ Cfr. R. Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, 1967, págs. 42-43: «La différence fondamentale entre satire et burlesque apparaît à partir du moment où l'on considère l'attitude critique de l'écrivain en relation, non avec la réalité sociale en elle-même, mais avec le système de valeurs qu'elle constitue ou qu'elle suppose. L'auteur satirique se situe à l'intérieur de ce système de valeurs, il l'assume ou feint de l'assumer, et se borne à attaquer ce qui, dans l'univers social qui l'entoure, est en contradiction avec ce système, c'est-à-dire avec l'idéologie de la classe dominante: ainsi la vénalité des juges, l'incontinence des prêtres, l'incapacité des médecins, la légèreté des femmes, la facilité des maris, etc., sont des thèmes satiriques aux yeux des écrivains et du public du Siècle d'Or. En les dénonçant ils défendent —ou paraissent défendre— l'idéal social de leur temps. Au contraire, l'auteur burlesque se situe à l'extérieur de ce système, face à lui et contre lui, ou contre

EDAD DE ORO, II

antes bien, viene a corroborarla desde un punto de vista diferente, mi proclamación de la estructura básica predicatival, con el yo del poeta en su doble papel de sujeto del enunciado y de la enunciación incorporado en el estribillo, no contradice tampoco la conciencia tradicional que incluía la letrilla, sin explicitar nunca bien sus razones, entre los subgéneros temático-estructurales de la modalidad expresiva lírico-sintomática. Una vez más, quiero insistir, para acabar, en la privilegiada satisfacción que para mí supone servir al mantenimiento renovado del sistema de conceptos constitutivos de nuestra mejor tradición histórico-literaria con la aportación, humilde si se quiere, de explicaciones que prestan una aclaración congruente a la naturaleza del objeto analizado y diáfana a mi juicio, desde las exigencias metodológicas que configuran nuestro presente científico.

au moins l'une de ses valeurs essentielles. Aux valeurs officiellement reconnues par la société de son temps, il oppose des valeurs de sens inverse que l'on peut appeler, toujours en se situant au niveau de son époque, des antivaleurs».

LAS LETRILLAS DE GÓNGORA...



ELEMENTOS BURLESCOS EN LAS SOLEDADES DE GÓNGORA

ROBERT JAMMES

Si se examinan las polémicas que se armaron en el siglo XVII alrededor de las *Soledades*, en pro y en contra del poema, se nota que uno de sus temas constantes, y quizá el que las resume mejor, es la cuestión del género literario: ¿a qué género (lírico? heroico?) pertenecen, o deberían pertenecer, las *Soledades*?; ¿cumplen o no cumplen con las exigencias de ese género? Son las dos preguntas que se hallan, implícitas o explícitas, casi a cada página.

No voy a examinar este problema desde un punto de vista teórico, porque sería un trabajo largo y difícil y, además, porque Antonio García Berrio, en el segundo volumen de su *Formación de la teoría literaria moderna*, se tomó la pena de estudiarlo ampliamente, poniendo de relieve la perplejidad de detractores como Jáuregui, o de defensores, como el Abad de Rute, ante esa dificultad que experimentaban al tratar de encasillar las *Soledades* dentro de los moldes tradicionales ¹.

Me limitaré a estudiarlo prácticamente, examinando lo que constituía uno de los principales obstáculos a esos intentos de clasificación: los elementos festivos, jocosos o francamente burlescos en un poema que por otra parte es en general elevado, sublime o, como se decía entonces, «heroico».

Para los impugnadores de Góngora no había duda, en efecto, que él

¹ Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna, II: teoría poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, 1980, 575 págs. Véanse sobre todo las págs. 182-186, 195-210, 316-318, 389-396 y 469-479.

había intentado escribir un poema heroico. Así lo dice Jáuregui, ya desde la primera frase de su *Antídoto*:

Aunque muchos hombres cuerdos y doctos desean con buena intención desengañar a Vm. y aconsejarle no escriba *versos heroicos*, no lo quieren intentar... por no trabar guerra con Vm. si recibe mal su consejo.

Más adelante lo declara todavía más explícitamente:

Su intento de Vm. aquí fue escribir versos de *altísimo lenguaje, grandílocos y heroicos*...².

Apreciación confirmada por otras expresiones que encontramos a lo largo del panfleto para calificar no el poema, al que Jáuregui considera como un fracaso total, sino el proyecto de su autor: «poeta heroico» (pág. 107), «poeta grave» (pág. 112), «poesía ilustre» (págs. 119 y 120), «gravedad heroica» (pág. 120). A ese ideal que, según él, Góngora no supo realizar, Jáuregui opone los defectos que halla a cada paso en el poema, y a los que llama: «civilidad» (= 'ruindad', pág. 114), «conceptos burlescos» (pág. 119), «socarronía de taberna» (*ibíd.*), «juguete muy vil» (*ibíd.*), «puerca y torpe malicia» (pág. 120), «raterísimos juegos del vocablo» (*ibíd.*), «vilezas vulgarísimas» (pág. 121), etc.

Es cierto que Jáuregui, en su afán de ridiculizar las *Soledades*, falsifica a menudo la interpretación del texto, denunciando juegos de palabra donde no los hay. Pero no siempre; y es significativo notar que sus acusaciones, aunque muy exageradas, coinciden en su inspiración general con las advertencias de un Pedro de Valencia, amigo de don Luis y admirador de las *Soledades*. En su famosa carta a Góngora, Pedro de Valencia considera también las *Soledades* como «poesía de argumento grave», empleando para caracterizarlas expresiones como «estilo alto y materias graves», «poema grave y que va de veras», «un poema tan lindo y tal alto [en el que] se debe hablar alta y grandiosamente». Y las opone, de manera algo simplificadora, a las poesías en metro corto que don Luis había escrito antes, poesías festivas que también le gustan, pero cuyas «gracias» y «burlas» no convienen para las *Soledades*. Y le aconseja que excluya esas «gracias y agudezas, y otros afeites ambiciosos y pueriles, o juveniles

² Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, ed. Eunice Joiner Gates, págs. 85 y 97 (en *Documentos gongorinos*, El Colegio de México, 1960, 155 págs.).

por lo menos», a las que llama también «alusiones burlescas», «gracias y juegos del vocablo», «travesuras», etc.

Es muy sabido, desde los estudios de Dámaso Alonso sobre la versión primitiva de las *Soledades*, que Góngora tuvo en cuenta los avisos de Pedro de Valencia, suprimiendo o modificando alguna de esas «burlas» que éste le había señalado. Pero nunca se ha hecho un balance de lo que queda, y es lo que voy a intentar, aunque es difícil, porque no tenemos la lista completa de los pasajes criticados por Pedro de Valencia, que figuraban en una hoja separada³; por otra parte, los enemigos de Góngora no estudiaron detenidamente todo el poema; en cuanto a sus comentaristas, tuvieron más bien tendencia a no ver o a disimular estas alusiones burlescas, que ellos también consideraban como defectos. Queda, pues, el lector moderno expuesto al peligro de alguna equivocación por anacronismo, viendo alusiones burlescas donde no las hay, o al contrario. Con todo, se puede afirmar que es mucho más lo que queda que lo que enmendó, y que la tendencia al chiste y a la travesura se manifiesta o, por lo menos, se trasluce desde el principio hasta el final de la obra. Podría enumerarles unos cuarenta ejemplos; para no ser pesado, me limitaré a los más significativos.



Ya en los primeros versos del poema hay un detalle que parece destinado a llamar la atención del lector sobre ese doble nivel poético, y que, por lo visto, se les ha escapado a los comentadores modernos:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
—media luna las armas de su frente,
y el sol todo los rayos de su pelo...

³ «Aquí envío a Vm. dos papeles en que fui señalando los lugares que juzgué dignos de enmienda, uno de los de las *Soledades* y otro del *Polifemo*». (*Epistolario*, núm. 126 de la ed. Millé y Giménez de las *Obras completas* de Góngora.)

Hay dos versiones de la carta de Pedro de Valencia, reproducidas ambas por Millé (núms. 126 y 126 bis). Se han perdido estos «papeles», que podían ser dos hojas sueltas, y sólo conocemos por una alusión de la otra versión (126 bis) un pasaje criticado del *Polifemo* y tres de las *Soledades*. Este punto fue estudiado a fondo por Dámaso Alonso (*Góngora y la censura de Pedro de Valencia*, en *Revista de filología española*, XIV, 1927, págs. 347-368).

EDAD DE ORO, II

Todas las ediciones modernas leen «y el sol todos los rayos», destruyendo la simetría rítmica del tercero y cuarto versos⁴; pero los buenos manuscritos, los comentaristas como Salcedo Coronel y, desde luego, las copias de la versión primitiva leen «sol todo», que evidentemente se opone a «media luna»: luna partida y sol entero. El detalle no se puede calificar exactamente de burlesco, o será de un burlesco muy tenue: situémoslo en lo más bajo de la gradación que podremos establecer, pero notemos que, ya desde la primera frase, en medio de esas evocaciones siderales tan puras y tan espléndidas, hay un juego de palabras que inaugura una especie de contrapunto discreto, contrapunto que podremos percibir, si le prestamos atención, a lo largo del poema.

Un poco más adelante, cuando ya el peregrino se ha salvado del naufragio, lo vemos colgando de una roca, como un exvoto, la tabla de la que se había agarrado. Y Góngora comenta esta acción de gracias, diciendo

que aun se dejan las peñas
lisonjear de agradecidas señas⁵.

A primera vista la ironía no aparece; pero se hace indiscutible en cuanto se percibe la alusión al conocido refrán «Dádivas quebrantan peñas». No se crean que lo invento yo: así lo interpretó Salcedo, y más bien de mala gana, porque esa alusión a lo que él llama un «vulgarísimo adagio» le parecía de mal gusto, y trató de sustituirla con otra explicación, desde luego menos convincente⁶.

Llegado a la cabaña donde le acogen unos cabreros, el peregrino se pone, como Don Quijote en una situación algo semejante, a ensalzar la

⁴ Si se lee «y el sol todo los rayos de su frente», los acentos caen en la tercera y sexta sílaba, como en el verso precedente; en cambio, en la versión moderna («y el sol todos los rayos de su frente»), se acentúan la segunda («sol») y la sexta, y desaparece esa similitud formal que subrayaba la estructura bimembre del concepto.

⁵ Vv. 32-33. Utilizo la edición de Dámaso Alonso (*Las Soledades*, Madrid, Cruz y Raya, 1936, 436 págs.), que incluye también la versión primitiva del poema.

⁶ «Parece que don Luis quiso declarar más en esta sentencia la costumbre de los que antiguamente escapaban de la tormenta, diciendo que aun las peñas se permitían a la devota lisonja de su afecto agradecido. Esto es, que no solamente los Templos y árboles, pero las mismas peñas manifestaban el cumplimiento de sus votos, se ofrecían a la ejecución de ellos. Esto me parece que quiso decir nuestro Poeta, si ya no es que se acordase de aquel vulgarísimo adagio: Dádivas quebrantan peñas.» (*Soledades... comentadas*, Madrid, 1636; ff. 23, v. 24).

vida primitiva de sus huéspedes, y, enumerando las plagas de la Corte que no se hallan en aquel «bienaventurado albergue», menciona la «ceremonia profana», es decir la etiqueta que rige la vida de los palacios:

No en ti la ambición mora

 ni la que en salvas gasta impertinentes
 la pólvora del tiempo más preciso:
 ceremonia profana
 que la sinceridad burla villana
 sobre el corvo cayado ⁷.

«Esta pólvora de esta salva —dice Jáuregui—, es un juguete muy vil para la gravedad heroica, y aun para la mediocre» ⁸. Y es que, antes de designar los disparos de armas de fuego, que en efecto «gastan pólvora», la palabra «salva» designa ese rito de probar en una «salvilla» lo que los príncipes y, en general, los «señores de salva» van a comer y beber, y por consiguiente puede sugerir, en un sentido más amplio, todas las ceremonias enfadosas que impone la etiqueta palaciega ⁹.

En la misma página de su panfleto, Jáuregui se indigna de lo que él llama «lo del cabrón que se comía las uvas», aludiendo al episodio que sigue, es decir a la comida que los pastores sirven al peregrino, con leche y carne en cecina. Era la carne de un macho que había sido, como dice Góngora más noblemente que Jáuregui, «esposo de doscientas cabras», y tan goloso que se comía las uvas en sus sarmientos, hasta que fue sustituido por un macho más joven. De ese nuevo macho se podía decir, pues, que, siendo causa de la muerte del otro, había salvado muchas vides:

El que de cabras fue dos veces ciento
 esposo casi un lustro —cuyo diente
 no perdonó a racimo aun en la frente
 de Baco, cuanto más en su sarmiento—
 (triunfador siempre de celosas lides
 lo coronó el Amor; mas rival tierno,

⁷ Vv. 108 y 117-121.

⁸ *Antídoto*, ed. cit., págs. 119-120.

⁹ Véase el artículo documentado de Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, tomo IV, págs. 132-133. La asociación de ideas entre «salva» y «ceremonia» es patente en Covarrubias y *Autoridades*.

EDAD DE ORO, II

breve de barba y duro no de cuerno,
redimió con su muerte tantas vides)
servido ya en cecina,
purpúreos hilos es de grana fina ¹⁰.

Aquí sí que el chiste es un poco fuerte, y pudo parecer de mal gusto a otros lectores además de a Jáuregui. Góngora es, en efecto, un autor demasiado atento a lo que escribe para haber reunido sin intención en el mismo verso la palabra «muerte» con la palabra «vides» que, por paronomasia implícita hace pensar en «vidas»; y la intención aparece claramente por poco que se analice la palabra «redimió» que evoca, sobre todo para un lector del siglo XVII, el misterio de la Redención: como Cristo redimió con su muerte muchas vidas, así, con la muerte «del cabrón que se comía las uvas», el otro macho más joven redimió muchas... vides.

Ya saben que en el mismo episodio de la comida pastoril había, en la versión primitiva, otros versos chistosos, también de filiación teológica, que Góngora corrigió para satisfacer las objeciones de su amigo Pedro de Valencia: hablando de la leche que le sirven los cabreros en un cuenco de boj, rústico aunque de forma elegante, había escrito primero que se la presentaron

en boj, que aun descubrir le quiero el torno,
el corazón no, acaso
por absolverle escrúpulos al vaso ¹¹.

Es decir, que de este cuenco se puede enseñar lo exterior, torneado y pulido, pero no el interior, que no es tan perfecto; es mejor, pues, no descubrir su «corazón» por si acaso tiene algunos defectos que más vale perdonarle, como un confesor indulgente absuelve de escrúpulos a su penitente, sin ponerse a escudriñar el fondo de su corazón.

La supresión de esta alusión festiva se explica por dos razones: primero, porque había dos chistes juntos de índole religiosa, además en el mismo pasaje; segundo, porque le permitió a Góngora desarrollar la descripción del cuenco y precisar la alusión a la tercera égloga de Virgilio, alu-

¹⁰ Vv. 153-162.

¹¹ Vv. 144 (1)-144 (4). Véase la edición de Dámaso Alonso, págs. 368 y 408, o su estudio citado en la nota 3 de este artículo.

sión muy importante —no tengo tiempo para explicarla aquí— porque le permite oponer a una estética refinada y en definitiva cortesana, que es la de Virgilio, otro ideal estético, rústico, humilde, sencillo y casi primitivo, que es el que intenta promover aquí y en todas las *Soledades* ¹².

De todas formas, merece reflexión este retoque porque el resultado es una serie de versos en los que Góngora expresa intensamente la emoción que quiere comunicarnos ante la leche, el cuenco y esos hilillos purpúreos de la carne en cecina; y, sin embargo, estos versos tan admirables desembocan en un chiste final casi sacrílego, que forma con ellos un contraste sorprendente.



Pues bien, se puede hasta cierto punto generalizar este esquema, porque lo volveremos a encontrar varias veces: se puede decir que Góngora, intencionadamente, casi sistemáticamente, alterna o mezcla con momentos de alta tensión emocional algunas alusiones burlescas como las que acabamos de ver o, si queremos generalizar todavía más, algunos detalles humildes, cotidianos, plebeyos, que para el público de entonces se diferenciaban muy poco de lo burlesco —y que son precisamente los que más nos encantan ahora, porque se acercan más a nuestra sensibilidad moderna.

Si se me permite un paréntesis, volveré un poco atrás para darles una muestra de la integración de estos detalles humildes en una poesía sublime, detalles humildes que a Jáuregui le escandalizaban tanto como los chistes francamente burlescos que acabamos de ver. Al principio de la primera *Soledad*, cuando el joven, después de ser echado a la orilla por las olas, ha ofrecido su exvoto a la peña, se desnuda, tuerce sus vesti-

¹²

Y en boj, aunque rebelde, a quien el torno
forma elegante dio sin culto adorno,
leche que exprimir vio la Alba aquel día
—mientras perdían con ella
los blancos lilios de su frente bella—
gruesa le dan y fría,
impenetrable casi a la cuchara,
del viejo Alcimedón invención rara. (Vv. 145-152)

Sobre la significación de la referencia a Alcimedón y a la tercera *Égloga* de Virgilio, véase mi estudio *Retrogongorisme*, págs. 9-11 (publicado en *Criticón*, Université de Toulouse-le Mirail, I, 1978).

EDAD DE ORO, II

dos para enjugarlos y los pone a secar al sol. Son pormenores que llamaríamos caseros, y sin embargo Góngora los cuenta con mucha precisión:

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
Océano ha bebido
restituir le hace a las arenas;
y al sol lo extiende luego
que, lamiéndolo apenas
su dulce lengua de templado fuego,
lento lo embiste y, con súaue estilo,
la menor onda chupa al menor hilo ¹³.

Si analizamos este último verso encontraremos una visión muy precisa, muy detallista de la fina trama del tejido (es decir, de algo que entonces no interesa a la poesía, aunque interesa, eso sí, a los pintores), «prosaísmo» reforzado por el verbo «chupa» (que tampoco pertenece al lenguaje «sublime», pero asociado al poético «onda»). Góngora reúne en el mismo verso la humilde trama del tejido y la inmensidad del mar, como lo había hecho cuatro versos antes:

Cuanto Océano ha bebido
restituir le hace a las arenas;
y al sol lo extiende luego...

«Lo mismo dijera una lavandera», comenta irónicamente Jáuregui a propósito de este último verso ¹⁴: es cierto, pero una lavandera hubiera dicho «el agua», no «el Océano», y ahí está la diferencia ¹⁵.



¹³ Vv. 34-41.

¹⁴ *Antídoto*, ed. cit., pág. 99.

¹⁵ Se puede observar un contraste parecido en la descripción del sueño del peregrino, durante la noche que pasa en la cabaña de los pastores:

Sobre corchos después, más regalado
sueño le solicitan pieles blandas,
que al príncipe entre holandas,
púrpura tiria o milanés brocado.
No de humosos vinos agravado
es Sísifo en la cuesta, si en la cumbre,
de ponderosa vana pesadumbre
es, cuanto más despierto, más burlado.
De trompa militar no, o destemplado
son de cajas, fue el sueño interrumpido;
de can sí, embravecido
contra la seca hoja
que el viento repeló a alguna coscoja (Vv. 163-175).

Pero ya es tiempo de cerrar este paréntesis y de volver a los elementos burlescos —o casi burlescos—, que son los únicos que nos han de preocupar hoy. Al amanecer del segundo día, uno de los cabreros lleva al peregrino hacia un acantilado desde el cual se descubre un amplio panorama, con una llanura fértil y poblada por la que corre un río sinuoso ¹⁶. Es muy conocido este trozo porque en su redacción primitiva, que Dámaso Alonso estudió con mucha precisión, había dos metáforas consideradas como de mal gusto por Pedro de Valencia y suprimidas luego por Góngora: una que asemejaba el curso de aquel río a un largo período en el que las islas hacían las veces de paréntesis («de islas que paréntesis frondosos / al período son de su corriente»), y otra, mucho más enrevesada, en que los meandros venían a asimilarse a las complicaciones de un proceso, «revocando sus mismos autos» el río cada vez que cambiaba de dirección (simplifico mucho). Dámaso Alonso lamenta esta corrección, que hizo desaparecer en efecto una larga y muy valiosa descripción del curso de ese río. Pero hay que ver también que quedan todavía dos chistes o alusiones festivas por lo menos, una algo disimulada y otra muy evidente:

Muda la admiración, habla callando,
y, ciega, un río sigue, que —luciente
de aquellos montes hijo—
con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente.

La alusión disimulada se encuentra en la expresión «ciega, un río sigue», y la aclara Salcedo: «Diola epíteto de *ciega* a la admiración, aludiendo a la costumbre de los ciegos que siguen a quien los encamina». Y no le gusta, porque enseguida añade: «No alabo esta maestría», adoptando en

El príncipe, el ambicioso, el ejército han sido evocados de modo negativo, como un mundo lejano y vago que se desvanece con la aparición de este detalle ínfimo, pero intenso y preciso: el crujir de una hoja seca en la noche, el ladrido cercano de un perro. No nos sorprenderemos al advertir que Jáuregui consideró como «de bien plebeyo estilo» el último verso (*Antidoto*, págs. 99-100).

El carácter intencionadamente «plebeyo» de esta conclusión (*can, repeló, coscoja*) materializa la presencia de la naturaleza y del mundo primitivo en el que ha sido echado el aristocrático peregrino; la diferencia con los otros caso citados es que, aquí, el contraste tiene una significación más ética que estética.

¹⁶ Vv. 194-221. Versión primitiva, págs. 370-371 y 410-414 de la ed. de Dámaso Alonso.

definitiva un criterio semejante al de Jáuregui. El otro chiste, más evidente, es la alusión al orador pesado que, con su interminable discurso, «tiraniza» a los oyentes que tienen ganas de marcharse: también el río tiraniza los campos, ocupándolos más tiempo de lo que debiera con sus meandros, pero por lo menos los tiraniza útilmente, fertilizándolos ¹⁷.

En la versión primitiva había, pues, cuatro chistes en el mismo grupo de 22 versos: se comprende que Góngora haya suprimido dos (y, entre los dos, uno muy malo, el de los autos que, a pesar de las explicaciones minuciosas de Dámaso Alonso, no resulta perfectamente claro). Los suprimió porque esa abundancia de elementos humorísticos podía perjudicar el efecto de admiración que quería producir con la descripción de este paisaje, que hace pensar en algún cuadro italiano o flamenco del siglo XVI.

Mientras el peregrino está contemplando el panorama, el cabrero que le acompaña le indica unas ruinas que aparecen en primer plano, y lo hace en tono muy emocionado, dando a entender que antes de ser cabrero fue soldado —fue noble—, cuando aquellas ruinas eran torres muy altas, con almenas:

Aquéllas que los árboles apenas
dejan ser torres hoy —dijo el cabrero
con muestras de dolor extraordinarias—
las estrellas nocturnas luminarias
eran de sus almenas
cuando el que ves sayal fue limpio acero ¹⁸.

Lo está diciendo «con muestras de dolor extraordinarias», como alguien a quien le tocó alguna parte de un gran desastre, cuando de repente aparece corriendo un grupo de pastores que persiguen un lobo, con sus perros;

¹⁷ Nótese de paso que el verso «con torcido discurso aunque prolijo» es criticado por Jáuregui, que exclamaba irónicamente: «¡Como si hubiera repugnancia entre lo torcido y lo prolijo!» (ed. cit., pág. 115). Para defender el texto de Góngora, los comentaristas arguyen que «aunque» no indica aquí «repugnancia», pero están equivocados: hay oposición entre los dos epítetos, y se percibe muy bien si se tiene en cuenta el sentido etimológico de «prolijo», del latino *prolixus* (< *pro-liqueo*) 'que fluye y corre hacia adelante'. Es el adjetivo más adecuado para caracterizar un río caudaloso y rápido, cuyo curso, a pesar de sus meandros, no se estanca en remansos: río «prolijo», aunque «torcido».

¹⁸ Vv. 212-217.

entonces el cabrero, interrumpiendo su discurso y despidiéndose a prisa de su huésped, corre a reunirse con los cazadores:

al venatorio estruendo
pasos dando veloces,
número crece y multiplica voces ¹⁹.

No me atreveré a decir que este último verso, «número crece y multiplica voces», alude a la fórmula bíblica «creced y multiplicad», pero lo cierto es que encierra otra malicia, de tipo matemático: el número de los cazadores se aumenta en una unidad con la venida de ese serrano: «número crece»; es una progresión aritmética; pero la gritería, «el venatorio estruendo», se amplifica en progresión geométrica: «multiplica voces». ¿Por qué? Porque ese cabrero grita más, él solo, que todos los demás reunidos.

Es uno de los chistes que yo encuentro más significativos y mejor colocados: después de enternecerse con las desdichas de aquel serrano, Góngora termina con una nota de humor, sustituyendo el perfil algo trágico que empezaba a esbozar con otro más alegre y pintoresco. Está claro que no quiere —o que por temperamento no puede— respetar ese principio que defiende Jáuregui en su *Antídoto*, donde habla de «la constancia que se requiere en continuar un estilo igual y magnífico». El contrasentido, precisamente, sería buscar tal «continuidad» en el poema, porque sería desfigurarlo, taparse los ojos ante lo que tiene de más personal, más original y más moderno, quiero decir esa variedad contrastada —y hasta contradictoria— de tono.

Volveremos a encontrar exactamente la misma actitud del autor frente a otro personaje, muy parecido al cabrero cazador: es el «político serrano», ya viejo, que aparece un poco más adelante y que, al ver en el vestido del peregrino las huellas de su naufragio, pronuncia esa larga maldición contra las navegaciones y el colonialismo ²⁰. Es un trozo largo (140 versos), serio («grave», diría Pedro de Valencia), solemne y verdaderamente soberbio, en el que no asoma ninguna ironía, y que termina con una nota de tristeza, ya que ese serrano tuvo él también, como el precedente, otra vida antes de venir a parar a la sierra: era mercader, comer-

¹⁹ Vv. 230-232.

²⁰ Vv. 366-502.

ciaba con América, y un día lo perdió todo en una tempestad, su fortuna y su hijo ²¹.

Aquí sí que Góngora se mantiene al nivel elevado que le aconsejaba su amigo. Pero no quiso dejarnos —o no quiso quedar él mismo, por su carácter fundamentalmente optimista— con la impresión de melancolía que produce el recuerdo de aquella tragedia. Cuando, más adelante, el grupo al que se ha agregado el peregrino, y en el que van el anciano y las serranas, llega, en el momento de mayor calor, a una roca de la que mana una fuente, las serranas se precipitan para beber; pero el «político serrano» pasa de largo, poniendo un curioso empeño en no probar esta agua, y hasta procurando bien no pisar los minúsculos arroyuelos que corren entre la hierba alrededor de la fuente:

Del sitio pisa ameno
la fresca hierba, cual la arena ardiente
de la Libia, y a cuantas da la fuente
sierpes de aljófar, aun mayor veneno
que a las del Ponto, tímido, atribuye,
según los pies, según los labios huye ²².

La explicación de los comentaristas ('porque el agua de la fuente le recuerda el mar donde murió su hijo') es poco convincente, y no corresponde a la insistencia hiperbólica con la que Góngora describe ese empeño en huir del agua. Ese viejo rehúye el agua porque, sencillamente, no le gusta el agua: como todos los viejos —y lo proclama toda una tradición folklórica y literaria—, prefiere el vino, y a través de esa descripción del cuidado que pone en no mojarse los pies, percibimos un eco de los comentarios burlones que harían las serranas, al verle pasar con tanta prisa.

²¹

«... en tan inciertos mares,
donde con mi hacienda
del alma se quedó la mejor prenda,
cuya memoria es buitre de pesares.»

En suspiros con esto
y en más anegó lágrimas el resto
de su discurso el montañés prolijo
que el viento su caudal, el mar su hijo. (Vv. 499-506)

²² Vv. 596-601.

Vuelvo un poco atrás para hablar del episodio de los regalos. No lo voy a analizar en detalle, por ser muy conocido y haber sido estudiado detenidamente por Dámaso Alonso²³. Recuerden que estos regalos dan lugar a ocho descripciones de tono variado: una vaca con su ternera, unas gallinas negras, dos cabritos, conejos, un pavo, perdices, miel en una orza, y un gamo muy joven. Recuerden también, quizá, que en la versión primitiva había dos elementos jocosos que Góngora suprimió: el de la «damería serrana», es decir, de los melindres de las serranas que fingen tener miedo a los cuernecitos de la ternera, mientras no hacen caso de los cuernos mucho mayores de la vaca²⁴, y el de las gallinas, tan saludables, decía Góngora, que si, en vez de tener una cresta roja (él dice una borla), la tuvieran amarilla, no les faltaría nada para ser doctoras en medicina: alusión al caldo de gallina y a sus efectos saludables para los enfermos²⁵. El chiste no puede ser más «juvenil» o «escolástico» ('estudiantil'), como hubiera dicho Pedro de Valencia. Acertadamente, lo susti-

²³ Vv. 281-334. Versión primitiva, págs. 374-375 de la ed. de Dámaso Alonso. Véase también, del mismo autor, *Alusión y elusión en la poesía de Góngora*, págs. 92-113 de sus *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid, Gredos, 1955).

²⁴ Treinta robustos montaraces dueños
de las que aun los pitones dos pequeños
en la tierna hijuela temer vieras,
no ya en la vaca, no en las empulgueras
del arco de Diana:
damería serrana. (Ed. cit., pág. 374)

²⁵ Quien las no breves sumas
de pendientes gallinas baja a cuestras
—si corales las crestas,
azabache las plumas—
tan saludables en edad cualquiera,
que su borla creyera
les dio la Medicina,
a ser gualda la que es púrpura fina.

Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, págs. 279-280. (Faltan estos versos en su ed. de las *Soledades*.)

«Saludables» no significa aquí 'que tienen buena salud', como parece haberlo entendido Dámaso Alonso, *loc. cit.*, sino 'que dan salud'. Es la única acepción que da Covarrubias («Saludable, lo que acarrea salud»), y en esta acepción lo empleó Góngora en el soneto *A la sangría del tobillo de una dama*, escrito en 1595:

Herido el blanco pie del hierro breve,
saludable si agudo, etc. (Millé, 260).

tuyó Góngora por una descripción suntuosa del gallo —tan suntuosa que los comentaristas no parecen haber advertido la alusión festiva de la última palabra:

Cuál dellos las pendientes sumas graves
de negras baja, de crestadas aves,
cuyo lascivo esposo vigilante
doméstico es del sol nuncio canoro,
y —de coral barbado— no de oro
ciñe, sino de púrpura turbante ²⁶.

El gallo no lleva una borla, como la llevaban las gallinas en la primitiva versión, ni tampoco una corona, sino un turbante, porque es un verdadero turco, ya que tiene en su corral todo un harén de gallinas ²⁷. Se ve cómo, al suprimir el chiste del caldo de gallina, Góngora quiso sustituirlo por otro, más discreto y más refinado.

Pero lo más significativo es que, en este episodio de los regalos, Góngora conservó el último chiste, el de los cuernos del gamo, que Jáuregui califica de «bien puerca y torpe malicia»:

No excedía la oreja
el pululante ramo
del ternezuelo gamo,
que mal llevar se deja,
y con razón: que el tálamo desdeña
la sombra aun de lisonja tan pequeña ²⁸.

Aunque ese gamo tiene el cuerno todavía muy corto, es un regalo que los desposados desdeñan, es decir, que no lo pueden aceptar, que lo rechaza-

²⁶ Vv. 291-296.

²⁷ La fórmula «no de oro / ciñe, sino de púrpura turbante» no parece haber sido entendida exactamente por los comentaristas. Jáuregui se burla de lo que le parece ser un descuido, ya que un turbante, siendo de tela, difícilmente puede ser de oro: «Miren cuándo el gallo tuvo la cresta dorada, o si es ordinario en los turbantes ser de oro» (ed. cit., pág. 114). Díaz de Rivas le contesta diciendo que es una alusión a las coronas de oro que llevan los reyes (*ibid.*, núm. 49), lo cual no resuelve la contradicción. Pellice y Salcedo no dicen nada; tampoco Dámaso Alonso. En realidad, Góngora emplea aquí la expresión «de oro» en el sentido de 'bordado de oro', como lo hace en otros lugares («coturno de oro», 'borceguí decorado con hilos de oro'; Millé, 384). El turbante del gallo es de púrpura, en vez de ser bordado de oro como los de los sultanes.

²⁸ Vv. 329-334.

rán —y lo rechazarían aunque sólo fuera una sombra de cuerno—. Nótese otra vez cómo un episodio en el que Góngora expresó muchas emociones sinceras, intensas, concluye con esa alusión francamente burlesca, a través de la cual quiso dejarnos adivinar —una vez más— algunas de las bromas o de las pullas que se oirían en aquel grupo de serranos que llevaban el gamo.



Para no tiranizarlos (no me atrevo a decir «útilmente») con un discurso prolijo, abandono la primera *Soledad* y paso a dar algunos ejemplos, menos conocidos, de la segunda. Me limitaré a tres casos de comparaciones o metáforas a base de términos forenses, o notariales, o financieros, es decir, de lo más prosaico y opuesto al «estilo elevado». No las mencionan Jáuregui ni Pedro de Valencia, porque conocían únicamente la primera *Soledad*; seguramente hubieran reaccionado negativamente si hubieran conocido estas «travesuras» o «malicias» de la segunda.

El primer caso es la descripción de una playa del Océano, en una ría. El mar, al retirarse cada día, deja unos pequeños charcos de forma caprichosa, que brillan al sol, y que Góngora, asemejándolos a peces o a mariscos abandonados por la marea, llama «sabandijas de cristal», lo cual podría parecer, hasta cierto punto, festivo. Pero el chiste no es éste:

... la campaña,
que al mar debe, con término prescripto,
más sabandijas de cristal que a Egipto
horrores deja el Nilo que lo baña ²⁹.

El mar da o más bien presta a la campaña esas sabandijas, digamos esa poca agua que no se lleva al retirarse: la campaña, pues, se las «debe»; y,

²⁹ *Soledad segunda*, vv. 827-830. No lo explica bien Salcedo (fo. 297), entendiendo «término prescripto» en el sentido espacial: «sin que sus ondas excedan el término señalado», «sin exceder el término que Dios le impuso». Interpretación parecida en la versión de prosa de Dámaso Alonso: «... el mar, cuando se retira después de haber llegado hasta el término prescrito a su marea alta» (ed. cit., págs. 258-259).

El sentido no es espacial, sino temporal, como en la siguiente letrilla de 1621, donde Góngora volvió a emplear la misma expresión con las mismas rimas:

Hoy el Josep es segundo,
que, *sin término prescripto*,
guardó el pan, no para Egipto,
sino para todo el mundo. (*Letrillas*, Clásicos Castalia, núm. LVIII, pág. 186).

en efecto, el mar vuelve a la marea siguiente, como para cobrarlas, y vuelve a plazo fijo, conocido de antemano, «con término prescripto»... Es hermosa, y original, y muy nueva esa visión de una marisma oceánica, y, sin embargo, está hecha con términos antipoéticos, desde las «sabandijas» hasta el «término prescripto», pasando por la deuda y la cobranza. En el fondo, este procedimiento no nos sorprende tanto a nosotros, lectores del siglo XX, porque la poesía moderna nos ha acostumbrado a este empleo de un lenguaje que la tradición académica consideraba inadecuado. Lo mismo hace, en otro dominio, la pintura moderna, que se ha empeñado, desde el cubismo, por lo menos, en emplear materiales, colores, formas o temas considerados como no estéticos, y hasta como feos. Y otro tanto se puede decir de la música moderna, que buscó dentro de lo inarmónico, de lo estridente y hasta de lo francamente desagradable, armonías nuevas. No intento proponerles aquí una filosofía del arte moderno, sino sencillamente hacerles notar que, analizando lo que impedía que la poesía de Góngora encajara dentro de los moldes teóricos de su tiempo, hemos topado con su modernidad —y es muy lógico.

Faltan todavía dos ejemplos. El primero pertenece a la descripción de las aves de cetrería, que los cazadores llevan trabadas (Góngora dice «aprisionadas») y encapuchadas («ciegas»). Sólo en el momento de soltarlas les quitan el capirote y las trabas, de manera que están ciegas, pero no siempre, y aprisionadas, pero no siempre.

Entre el confuso, pues, celoso estruendo
de los caballos, ruda hace armonía
cuanta la generosa cetrería,
desde la Mauritania a la Noruega,
insidia ceba alada,
sin luz, no siempre ciega,
sin libertad, no siempre aprisionada,
que a ver el día vuelve
las veces que, en fiado al viento dada,
repite su prisión y al viento absuelve ³⁰.

Tema de predicación, inspirado en la segunda homilía de San Bernardo: San José, esposo de la Virgen, guardó a Cristo («el pan» del Santísimo Sacramento) para salvación de la humanidad, no sólo la de su tiempo, sino también la de los siglos venideros, «sin término precripto», mientras el otro José, el hijo de Jacob, había guardado el pan (el trigo) sólo para Egipto, y únicamente en previsión de los siete años de hambre, «con término prescripto».

³⁰ Vv. 735-744.

El halcón que echan a volar es como un prisionero que sueltan «en fiado» («término de la Audiencia», dice Pellicer) y, cuando vuelve a la cárcel (cuando «repite la prisión»; latinismo), el fiador queda absuelto. Aquí el fiador es el viento: cuando el halcón vuelve a las manos del halconero, con su vuelta absuelve al viento de su fianza, es decir, que el viento ya no debe nada.

El último caso es mucho más significativo, porque se sitúa en un momento clave de la segunda *Soledad*. Durante la travesía de la ría que le ha de llevar a la isla donde vive un pescador viejo con sus hijas, el peregrino canta su amor infeliz. Es uno de los trozos más bellos, más sentidos, y desde luego más elevados del poema. Momento clave, dije, porque parece corresponder por su colocación a la condena de las navegaciones de la primera *Soledad*; hay correspondencia y, al mismo tiempo, inversión: condenación del mar en la primera, y aquí, exaltación del mar, consuelo y compañero del amante desesperado. Hasta en ciertas correspondencias de palabras se nota este paralelismo: el navegante era «labrador fiero» en la primera *Soledad*, y aquí se transforma en «canoro labrador».

Pues bien, al acabarse el canto del peregrino, Góngora lo comenta diciendo que el mar lo escuchó conmovido («No es sordo el mar, la erudición engaña...») y que se bebió todas sus palabras sin perder una sílaba:

Espongioso, pues, se bebió y mudo
el lagrimoso reconocimiento,
de cuyos dulces números no poca
concentuosa suma,
en los dos giros de invisible pluma
que fingen sus dos alas, hurtó el viento ³¹.

El Océano se bebió todo este canto, menos lo que le hurtó el viento, que no fue poco; ¿cómo se las arreglaría el viento para robarle esa cantidad, esa suma («concentuosa suma»)? No como un ladronzuelo de la calle, sino como un hombre de negocios de ahora —y de entonces, que también los había, y la técnica bancaria estaba bastante adelantada—: con una estafa a base de cuentas (es decir, de cifras o de «números») y de escrituras (o «giros»)... Fue un robo, porque todo lo que hacía y decía el peregrino pertenecía al mar (y no al viento); su canto era un «reconocimiento», es decir, una declaración por la que el peregrino reconocía que

³¹ Vv. 179-184.

EDAD DE ORO, II

su vida y su persona pertenecían al mar, y acababa de proclamarlo de una manera que no podía ser más clara:

¡Oh, mar, oh, tú, supremo
moderador piadoso de mis daños!
tuyos serán mis años,
en tabla redimidos poco fuerte
de la bebida muerte
.....
Tuya será mi vida,
si mi vida me ha dejado que sea *tuya*
quien me fuerza a que huya
de su prisión, dejando mis cadenas
rastros en tus ondas más que en tus arenas ³².

Es un trozo verdaderamente magnífico, y ahora el autor lo comenta festivamente, diciéndonos que todo eso, tomándolo al pie de la letra, viene a ser un «reconocimiento», reconocimiento de un derecho de propiedad como los que hacen los notarios, y que el Océano, muy interesado, lo acepta, pero que el viento ladrón se le lleva una parte de esa «suma» de «números» ('versos' y 'cifras'), con dos «giros» ('traslado de fondos de una cuenta a otra') redactados y firmados por su «pluma» (si el viento tiene alas, alas invisibles, es cierto que tiene plumas, invisibles también). ¿Por qué «dos» giros? Porque tiene dos alas, y cada una describe un círculo (o «giro»); lo describe, o «finge» describirlo... De todas formas, son giros fingidos ³³... Lamento no tener tiempo para comentarles este canto del peregrino. Léanlo y verán qué hermoso es: entre todas las poesías piscatorias que escribió Góngora, ésta es la más bella y la más emocionante. No se puede imaginar un contraste más grande que éste que

³² Vv. 123-127 y 132-134.

³³ Había la misma visión del hombre de negocios que roba con pluma y cuentas (pero también con vara, porque es tratante en telas) en la letrilla «Ya de mi dulce instrumento», de 1595:

Del *mercader*, si es lo mismo,
con vara y *pluma* en la mano,
condenarse en castellano
que irse al infierno en *guarismo*,
desátenme el silogismo
sus pulgadas y sus *ceros*, etc. (*Letrillas*, ed. cit., pág. 83).

acabamos de analizar entre un momento cumbre de las *Soledades* y el comentario festivo, casi paródico, que lo acompaña. Una vez más hemos visto cómo el chiste sucede, en el momento menos esperado, a esa «elevación» en la que todos los preceptistas de la época pensaban que el poeta debía mantenerse siempre ³⁴.

Ya he pronunciado una vez la palabra *modernidad*. Creo que conviene reiterarla cuando concluyo, porque también es moderna esa tendencia de un autor, o de un artista en general, a sorprender al público, a burlarse de él hasta cierto punto, integrando a la obra de arte la negación de la obra y del arte. Sólo añadiría que Góngora no se burla únicamente del lector, sino también, y primero, de sí mismo, en toda su obra, y que lo hace siempre de una manera simpática: ahí está la diferencia con algunos —sólo algunos— artistas de nuestro tiempo.

CIRCUNSTANCIAS LITERARIAS DE LOS *SUEÑOS* DE QUEVEDO

PABLO JAURALDE POU

1. Hacia 1600, al doblar la esquina el siglo, el mundillo literario de la España de los Austrias andaba revuelto con la aparición o anuncio de ciertas novedades narrativas que incluían obras como el *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604), de Mateo Alemán; el *Quijote* (primera parte, de 1605), de Cervantes; *El Peregrino en su Patria* (1604), de Lope de Vega, o *La pícara Justina* (1605), de López de Úbeda.

Todas ellas representaban el inicio de una moda de novela larga o, si se prefiere, de un libro gordo, bajo el común denominador de ficción narrativa en prosa con rasgos o atisbos que lo alejaban de la tradición. Apoyos en la tradición había, desde luego, pero hartos dispersos, lo que puede significar el carácter diferente de estos librotos con que nos saluda el siglo XVII: la tradición del *Lazarillo*, la serie de ficciones monotemáticas de la centuria pasada (novela pastoril, morisca, bizantina...), la novela dramatizada de los descendientes de *La Celestina*, colecciones de cuentos y facecias, etc. La tradición no es, como bien se echa de ver, la de un tronco, sino la que proviene de ramas diversas y tiñe ocasionalmente los rasgos diferenciales de las nuevas narraciones.

No voy a seguir hablando sobre la novela moderna y sus avatares, como sería posible y tentador, sino de la actitud ante estos hechos de un joven escritor —en 1600 tiene veinte años—, Francisco de Quevedo, y de la incidencia posible en su obra literaria, particularmente en los *Sueños*.

2. Por aquellos mismos años —la Corte en Valladolid—, Quevedo ejerce de bufón cortesano, de «enfant terrible», y regala a quienes le rodean con chistosos y actualísimos panfletos en los que se mofa de tipos,

costumbres, novedades, etc. No hay nada serio, por ahora, en su quehacer literario, ni tampoco nada positivo: ni imprime ni le preocupan los derechos de autoría, circulación de sus obras, autenticidad de las copias, etc. Su postura es mucho más sencilla y radical: su pluma está al servicio de la carcajada y la carcajada nace de la denigración paródica de todo o casi todo lo que le rodea. Insisto en que esto es por ahora, hasta aproximadamente 1609, en lo que se me alcanza.

En este quehacer entre periodístico y literario desde la vertiente poética o la crítica burlesca, Quevedo hace gala de un rasgo desde el que es posible explicar buena parte de su obra: su inquina contra las novedades. Ahora bien, la expresión de esta animosidad es genial —literariamente hablando—, feliz y productiva, por lo mismo que bastante eficaz. Quevedo asimila aquella novedad —sea el lenguaje de las pragmáticas, el triunfo de la comedia nueva, la moda de los arbitrios o el lenguaje de los cultos—, se empaña de ella y la rehace grotescamente para devolverla al mismo público que la conocía, usaba o admiraba, ahora como objeto de burla.

Si las pragmáticas que llovían sobre los españoles al cambiar el reinado trataban de regular aspectos más o menos importantes de la vida cortesana y pública, Quevedo utilizará su forma y su lenguaje estereotipado para regular jocosamente el exceso de poetas, el comportamiento de las putas, la utilización de modismos y frases hechas; para establecer penas más o menos chistosas contra quienes andan, juegan, se ríen, orinan y hasta se suenan los mocos de tal o cual manera.

Si el viejo y noble género epistolar servía didácticamente para sorprender la relativa intimidad de algún personaje expresándose confidencialmente —entre otras cosas—, nuestro autor rehace el género para que nos enteremos de las confidencias del Caballero de la Tenaza y del modo tan eficaz para guardar la mosca y gastar la prosa; o publica la carta de un cornudo a otro jubilado, en donde la intimidad epistolar son las quejas de aquel cornudo por el exceso de competidores («y ha de llegar tiempo en que ha de ararse en España con maridos, y se ha de llamar yunta de desposados y vacadas los barrios, aunque, con la sobra de mujeres, se ha cogido tanto cornudo este año, que valen a huevo...»). ¿Cabe mayor degradación del género que su utilización burlesca?

Si consideramos una por una las obrillas festivas de Quevedo, todas o casi todas consiguen el efecto paródico por la referencia a un subgénero serio, grave o usual, que es lo que, en definitiva, se pone en solfa. Pero es

que ello no es sólo así en lo que se refiere a minucias o géneros ocasionales. El mismo modo de operar es el que explica los gestos literarios de Quevedo en otros casos mucho más graves. Así cuando le dice a Góngora:

... y solamente tú, Matús Gongorra,
cuando garciclopeas *Soledades*
francigriegas latinas necedades;
siendo así —Mendocilla me lo dijo—
obras ambas de artífice prolijo.

En donde no sólo acude a neologismos y atrevimientos típicos del gongorismo —aunque no en función estética, claro está, sino burlesca—, sino que va ladinamente incrustando versos enteros de Góngora (en este caso el 458 del *Polifemo*), que resultan vaciados totalmente de cualquier posible emoción poética.

Otra de las manifestaciones más evidentes al respecto es la de la obra dramática de Quevedo: no al modo de la comedia seria y triunfante, de la sociedad dramática de la obra, sino a través del entremés que, como se ha estudiado y analizado, es en cierto modo la versión jocosa y deformada de la comedia.

Pienso que *El Buscón* es la versión desmoralizada de la picaresca grave del *Guzmán*, aunque no voy a entrar en discusión sobre este aspecto. Me contentaré con citar una última versión jocosa evidente de otro género de moda: contra las misceláneas, libros de estructura académica, enciclopedias, etc. Quevedo redactó una deliciosa obrilla festiva —y, por cierto, una de las últimas de esta serie—, *El libro de todas las cosas y otras muchas más*.

En fin, recuérdese la vuelta del forro a la épica culta con el *Poema Heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado*, en donde nos dice el autor que canta «los disparates, las locuras / los furores de Orlando enamorado», a causa de sus amores con Angélica, «niña buscona y doncellita andante». Y en cuanto a géneros menores, toda la mitología burlesca, y las jácaras, que algún día habrá que estudiar sistemáticamente como la degradación del romancero.

En consecuencia podremos decir de nuestro autor que, por ahora, destruye, está prodigiosamente dotado para destruir todo aquello que le resulta novedoso, actual y triunfante: picaresca, culteranismo, comedia... Afortunadamente, destruye creando, claro está. No quisiera dejar pa-

sar la ocasión para añadir que este rasgo tendrá su lógica contrapartida más adelante, cuando Quevedo quiera crear, proyectar, hacer: utilizará entonces la técnica de la paráfrasis, del comentario, de la exégesis, incapaz también desde esta vertiente de la aventura imaginativa, de la creación de mundos, situaciones o experiencias que provengan de la ilusión del escritor.

Volvemos ahora a aquellas circunstancias históricas, hacia los *Sueños* de Quevedo. Nuestro autor lee el *Guzmán* —se emborracha con él—, admira el *Quijote*, se regocija con las difíciles alusiones de *La pícara Justina* y, probablemente, aplaude al *Peregrino*, aunque sólo sea por molestar a Góngora, con quien acaba de inaugurar una contienda colosal. Recordemos que todo esto apareció en letra de molde, impreso. Frente a este modo de circulación de la obra ajena, Quevedo no imprime, sino que entrega sus obrillas al manuscrito, a la lectura, a la copia, es decir, a la actualidad flagrante, sin importarle por ahora ni poco ni mucho la impresión, el futuro de sus obras. ¿No es ello una muestra más de ese carácter de crítica negativa, de destruir, no de crear, que intentaba Quevedo? Lo suyo va en contra de lo que le rodea —de lo que se leía y escribía; de lo que se propagaba—, no era un ejercicio de creación, por eso ni lo publica ni, en la mayoría de los casos, lo conserva.

A mi modo de ver, Quevedo observó en la actualidad narrativa de aquellos años otro terreno en donde hacer valer la ingeniosidad de su pluma. Ya he hecho referencia rápida al *Buscón*; quisiera señalar el caso de los *Sueños*.

En las dos novelas menos tradicionales —el *Guzmán* y el *Quijote*— el lector no habría dejado de observar esa capacidad —sobre todo la cervantina— de recrear literariamente ámbitos de la vida real, para trasplantar a esas páginas la emoción misma de la existencia. Aspectos que se pueden observar —deformados por cierto nihilismo agobiante— en muchas páginas del *Guzmán*. Sabemos cuál fue el gesto de Quevedo al captar un mundo en donde, acotado por el arte de la palabra, se produce una emoción de vida: el gesto desdeñoso y hostil que busca lo contrario: la deformación, es decir, el sueño irreal y fantástico lejos de cualquier ilusión verista.

Si la moda literaria, el fervor del público, se va hacia esos libros de narraciones en donde el tipismo o la realidad constituyen el meollo de la obra, Quevedo regalará a su público con la visión, con la lejanía del sueño irreal.

Creo que interpretando así y teniendo en cuenta el modo de trabajar de Quevedo, al que hemos hecho alusión repetida, es como lograremos irnos explicando ese extraño quehacer literario del polígrafo madrileño, tan difícil siempre de encasillar, porque él mismo buscaba la distorsión, la diferenciación.

Si se nos permite resumir, algo rotundamente, lo expuesto: los *Sueños* son una reacción al contexto literario. Y entiéndase bien el aserto. Ello no implica que sobre el género confluyan naturalmente toda una serie de tradiciones literarias, de fuentes (perspectiva que ahora obvio). Y, en segundo lugar, no se trata de una reacción literaria o casi mecánica: al fondo —como resulta casi perogrullesco recordar— se halla una mentalidad, una ideología si se quiere, la de Quevedo, reaccionando a través de una expresión literaria.

3. En segundo lugar pienso que los *Sueños* comenzaron siendo una muestra más de una serie de obrillas festivas que constituyen el género dilecto de Quevedo por entonces.

Sintetizo rápidamente algunos aspectos que, desde esta perspectiva, conviene subrayar.

El Sueño del Juicio Final (luego *Sueño de las Calaveras*) pudo haberse redactado hacia 1605. El discurso, tan breve como alguna de sus obrillas festivas, se constituye a modo de pequeñas viñetas que individualizan casos concretos más o menos típicos y chistosos. Es también la técnica de otras obrillas festivas, y lo será mayoritariamente en los entremeses e incluso en *La Hora de todos*. Quevedo habla de su obrilla como «desnudas verdades», y, sin embargo, exagera por la argucia del sueño su carácter ficticio. Ambas cosas tratan de situarlo lejos de la narración. Luego, la posible incoherencia del relato, lejos de la trabazón dramática, se justifica por esta simple y manida técnica narrativa, ya que el *Sueño*, claro está, puede resultar desproporcionado, inconexo, a veces absurdo.

El relato parece que va a avanzar cuando se nos describe el lugar del juicio final, con Dios «vestido de sí mismo» colgándole estrellas de la boca, entre otros rasgos —pinceladas— curiosos. El escritor se mueve rápidamente y dibuja con paleta pronta gestos o actitudes que tipifiquen superficialmente seres, personas, escenas. Las damas comienzan «a hacer melindres de las malas figuras de los demonios». Los demonios andaban «repasando sus tachas y procesos» para el juicio que iba a venir. Los diablos «se mueren de risa» al considerar la actitud de algunos condenados.

Las descripciones buscan constantemente el chiste: «Fue condenado un abogado porque tenía todos los derechos con corcobas». «Los taberneros eran acusados de que habían muerto mucha cantidad de sed a traición.» En general se trata de un proceso expresivo que confiere caracteres humanos harto conocidos a seres imaginarios o reales lo mismo que a abstracciones; por ejemplo, las desgracias, pestes y pesadumbres gritaban e injuriaban a médicos, porque les consideraban rivales. Aunque en algún momento el ingrediente religioso apunte y parezca querer centrar el relato, pronto desaparece para dejar paso a una total humanización: tropiezan los reyes con sus coronas, pasan los ángeles atareados con sus listas de condenados, cada uno intenta salvarse acudiendo a lo que sabe y puede de su oficio: los filósofos «ocupaban sus entendimientos en hacer silogismos contra su salvación»; los sastres argumentaban que habían vestido muchos niños jesus; los sacristanes, que habían sacudido el polvo a cuantos santos hay en el cielo; el astrólogo se empeñaba en que, según sus cálculos, aquél no era el día del juicio... De vez en cuando, Quevedo introduce personajes históricos o legendarios —en otros *Sueños* engrosará este aspecto— a los que aplicará el mismo recurso: Virgilio «andaba con su *Sicelides Musae*, diciendo que era el nacimiento de Cristo»; Herodes pensaba que no podría ir al Limbo, por aquello de los inocentes; etc. El relato termina rápidamente con una sucinta y genial visión de las penas que sufrirán algunos condenados.

Poco hay de novelesco en estas páginas. A la dramatización, al argumento, se oponen constantemente las citas cultas, las paráfrasis de lo ya sabido, la exposición sorprendente del tópico, etc. El autor no organiza, no estructura argumentalmente la visión. Más bien parece buscar ese tipo de prosa expresionista e intuitiva que se mueve desaliñadamente. Me parece que en este resultado se conjugan su propia incapacidad para crear e imaginar situaciones vitales exentas o nuevas, y su deseo de producir una impresión de caos y desorden en el mundo que describe.

Tampoco deslinda lo narrado del narrador: el tono sermonal será cada vez más frecuente en los restantes *Sueños*, como la intromisión, moralizante y degradante, del autor.

En el engranaje concreto de la obra, llama la atención la poca gracia con que el autor hilvana los distintos elementos, la reiteración y la relativa insulsez del marco narrativo («llegó luego... en esto... Entró... también»).

En fin, contemplamos en los *Sueños* un mundo yerto, falto de acción.

Para Quevedo no parece existir otra posibilidad que esa complacencia en denigrar un mundo establecido, el único posible, para bien o para mal, lejos de cualquier aventura imaginativa, de cualquier tensión dramática. En este sentido, el autor hace gala de una absoluta falta de objetividad, continuamente escamoteada por la arbitraria selección del material y por su desencajada presentación a través, sobre todo, de la hipérbole.

Curiosamente, a partir del segundo *Sueño*, aparece una dedicatoria «seria». *El alguacil endemoniado* (más tarde *El alguacil alguacilado*) se redacta probablemente entre 1606 y 1607. El tercero, *El sueño del infierno* (más adelante, *Las zahúrdas de Plutón*), lleva fecha prologal y epilodal de 1608. *El mundo por de dentro* es de 1612. El cuarto sueño, el de la muerte (más adelante *Visita de los chistes*), se da a conocer muchísimo más tarde, en 1622. En todos ellos Quevedo recuerda que se trata de una continuación de los anteriores. Todavía se podría hablar del *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, publicado en 1629, y que recibiría otros títulos (*El entremetido, la dueña y el soplón* o *El peor escondrijo de la muerte* —Zaragoza, 1629—), y hasta de *La hora de todos y la Fortuna con seso*, redactada hacia 1635.

Todas estas obras representan una continuación con variantes del *Sueño del Juicio Final*, como subgénero que ha cobrado dignidad y empaque al tiempo que gana en favor del público. ¿Qué quiere decir todo ello?

Quevedo echó mano hacia 1605 de su género preferido, el «papel» festivo, la obrilla burlona con la que mofarse de algún aspecto de la actualidad. En el caso del *Sueño*, un modelo clásico bien conocido le prestó vagamente su molde para el disparate. No parece haber existido en Quevedo intención de proseguir el tema. Sin embargo, el *Sueño* —está documentado por precioso artículo de Crosby— circuló manuscrito, se hizo famoso, obtuvo éxito deslumbrante. Como en el caso de otros opúsculos similares —cartas, memoriales, pragmáticas...— Quevedo repitió la suerte y atisbó la posibilidad de engavillar los primeros sueños, los tres primeros, en una colección. En 1610 esta idea ya había prendido en su ánimo; pero un censor algo mojigato —un dominico— le negó la aprobación oficial, que obtendría de un franciscano un par de años más tarde. Me parece que la razón por la que no publicó, a pesar de todo, la colección pudo haberse sido hallarse comprometido ya para viajar a Italia con el duque de Osuna, es decir, por el cambio de actitud y de imagen; y haber o estar experimentando una profunda crisis espiritual. Los dos *Sueños* finales

EDAD DE ORO, II

tienen mayor empaque, porque su autor tenía ya clara conciencia de su pertenencia a un género que él había recreado y que era, en su origen, un género antinovelesco.

Claro que todo lo expuesto conviene a los aspectos externos y de historia literaria. A su vez, los *Sueños* son la expresión genial de un ideario complejo. Pero éste es otro cantar.

¿QUÉ ES PICARISMO?

MAURICE MOLHO

El tema del presente coloquio, que es el de los géneros literarios, me conduce a enfocar dentro de tan difícil perspectiva la problemática del picaresmo. ¿Existe un género picaresco? Quiero decir un ente literario español e incluso europeo, susceptible de responder a criterios semánticos y/o formales suficientemente rigurosos como para circunscribir un género, o sea, una serie de objetos formando conjunto y relevantes de una misma etiqueta designativa. Caso de existir tal conjunto (que es la tesis que aquí se propone), si los rasgos distintivos que lo definen tienden a ser pocos, el género picaresco se ha de presentar como un continente extensivo, de excesiva amplitud, en que será posible acoger gran cantidad de objetos relativamente dispares o que no tengan en común más que un único tema, por ejemplo: la errancia aventurera de un protagonista cualquiera o su afán desesperado o malicioso de persistir.

Cuando, hace unos quince años o poco más, me planteé por primera vez este problema, solía calificarse de «picaresco» —por lo menos en la Francia literaria (digo: en el suplemento literario del *Monde*)— cualquier relato satírico o truculento a base de un personaje principal con altibajos de fortunas y adversidades.

Desde luego, ese concepto lato del picaresmo se merece más atención de la que entonces estaba dispuesto a concederle, pues plantea el problema de la disolución de los géneros. De hecho, los géneros se disuelven a partir del momento en que una excesiva generalización interna provoca una paulatina extinción de rasgos distintivos hasta un límite que no puede rebasarse sin que el género deje de ser sensible y desaparezca como tal.

Mi primer trabajo sobre el tema, que fue la extensa introducción que

redacté para los *Romans picaresques espagnols* de la «Pléiade» (el tomo apareció, y con él salió a la calle el *Pícaro* francés, en mayo de 1968, lo que no deja de tener sentido), adopté una actitud tajante con una teoría que podría designar como del «picarismo restringido». No reconocí entonces más de cuatro libros que me parecían responder a los criterios definidores de lo picaresco: la *Vida de Lazarillo de Tormes*, la *Vida de Guzmán de Alfarache*, la *Vida del Buscón* llamado don Pablos, y las *Gracias y desgracias de la célebre Moll Flanders* de Daniel Defoë. Esto último fue una especie de estreno, pues hasta entonces los anglicistas, que iban buscando el picarismo por otros rumbos (los del *Tom Jones*, por ejemplo), no se habían percatado de la auténtica estirpe picaresca de Moll.

Esa teoría tan restrictiva, a la que todavía confieso que no he renunciado esencialmente, se presentaba no ya como el encuadre de un género, sino como la definición de una postura intelectual. De ahí el título de *Introducción al pensamiento picaresco* que encabezaba mi prólogo al *Pícaro* francés, y que con ese mismo rótulo se tradujo al español (Salamanca, Anaya, 1972). Esa postura intelectual me parecía ser la de algunos ingenios europeos, españoles o marcados por una problemática española, que, al trasluz de un personaje arquetípico —el Pícaro—, discutían la legitimidad del armazón moral o ideológico que sostenía, o pretendía sostener, las sociedades feudales o aristocráticas de antiguo régimen. El Pícaro se me representó como portador de algo más que un mero conformismo ingenioso, según se venía diciendo desde hacía unos años. De ahí que yo haya procurado desplazar el interés en dirección de la figura por medio de la cual el pensamiento picaresco se enunciaba en términos radicalmente subversivos (estoy por decir progresistas, aun tratándose de Quevedo) en cuanto se nos propone como discurso crítico sobre la cuestión de los cimientos sociofeudales de la dominación, digo de los linajes.

De modo que si bien en mi trabajo de 1968 no se produce una descripción de lo que podría ser el género picaresco, por lo menos se establece no sin rigidez lo que es un pícaro, fundando su existencia mitológica en la conjunción de cuatro variables, que designaré de ahora en adelante como los cuatro temas básicos del picarismo:

A) El discurso *-yo*. El pícaro se expresa siempre en primera persona; su *yo* es el de un hombre que no merece crónica en tercera persona y de quien no se hablaría si no lo hiciera él mismo.

B) Su bajaza tiene su causa en un linaje vergonzoso (bastardía, san-

¿QUÉ ES PICARISMO?

gre conversa, vileza del padre y de la madre), que aparentemente predetermina su comportamiento moral.

C) Antítesis de honor. El pícaro es un desecho social, que vive de robos, mendicidades o trazas estraperlísticas: el dinero le obsesiona; según la acertadísima intuición de Del Monte, es «un borghese mancato».

D) A pesar de su ancestral infrahumanidad, se representa a sí mismo como hombre: al criticar, desde su despiadada lucidez, su persona y su destino, pone en cuestión el código moral y social de los grupos dominantes, apelando contra la sentencia que lo excluye del valor temporal y espiritual del hombre.

Será, pues, rotulable como «picaresco» (en teoría restringida) todo relato en que la figura protagonista incorpore esos cuatro temas, y por consiguiente no serán «picarescos» los objetos en que sólo intervengan tres, dos o uno solo de los susodichos temas.

Con la obliteración de temas se abre, por así decirlo, la perspectiva de un picaresmo generalizable. Ahora bien: no se obliteran los temas libre o arbitrariamente. Así *C* es constante, por constituirse en trama *sine qua non* del relato. Con frecuencia, y desde antiguo, se elimina *D*, de donde resultan relatos de tipo *A-B-C* generalmente truculentos y anecdóticos (*La niña de los embustes*, de Castillo Solorzano; *Nuevas andanzas de Lazariello de Tormes*, de Camilo José Cela, y sobre todo las *Confesiones del estafador Félix Krull*, de Tomás Mann). Si se oblitera *A*, el resultado es una narración *B-C* en tercera persona (*La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo). A veces el tema *B* —el de la deshonra— es objeto de ocultación u oscurecimiento, lo que da lugar a libros como la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel; la *Historia de Gil Blas de Santillana*, del francés Lesage o *El viaje al fondo de la noche* de Céline. También es narración de tipo *B-C* el *Simplex Simplicissimus*, de Grimmelshausen, en que *B* se anula al final por anagnórisis. Téngase en cuenta además que el tema *B* deja de tener sentido en las sociedades modernas en que el poder no se vincula ya al linaje, por lo menos institucionalmente. De ahí novelas que, desistiendo de *A*, son de tipo *C* sin más aditamento temático, pero que, al seguir fundando su errática trama en un protagonista estrambótico y desmitificador, siguen evocando el modelo «picaresco» originario. Abundan ejemplos: sólo citaré las *Almas muertas*, de Gogol, o las novelas de Günter Grass.

Esos temas picarescos son un conjunto tan riguroso que forman sistema, dejándose deducir los unos de los otros a partir del fundamental, que

es el discurso *-yo* (*A*). El discurso *-yo* se presenta, en efecto, como solidario de la infamia (*B*) de la que es el significante radical (en la medida en que *YO* es negación de *EL*: *EL*) y, por consiguiente, de la marginación (*C*) predeterminadamente inscrita en la infamia linajera. Frente a ese subconjunto dominado por *A*, se define el tema crítico-didáctico (*D*), por el que el *yo* se reivindica como hombre, o por lo menos como no predeterminadamente excluible, pese a la inferioridad de su condición. Por lo cual el tema *D* ha de leerse como vector de universalización, pues en él se implica la imagen del hombre universal, fundamentalmente adversativa de la precaria singularidad del *yo* predicada en *A*. Lo que equivale a decir que el picaresmo estricto se funda en la contraposición dialéctica de los temas *A* ($\rightarrow B, C$) y *D*, por una dinámica que, nacida en *A*, suscita su contratación en *D*, desde donde revierte contradictoriamente a *A*, y así sucesivamente a manera de movimiento pendular perpetuo. De ahí además nace la profundidad de esos libros, que por el mismo mensaje universal que proclaman se desligan sin demasiada dificultad de su coetaneidad histórica. Esa dialéctica *A/D* es propiamente lo que he llamado «problemática picaresca» en mi trabajo de 1968. O sea, que todos los libros en que se oblitera *D* —es decir, la totalidad de la «picaresca» generalizante o secundaria— carecen radicalmente de dicha problemática.



La postulación y arranque del picaresmo está, pues, en la relación discurso *-yo* (*A*)/infamia linajera ($\rightarrow B$).

El pícaro postula lo que por lo demás debía ser verdad concreta de la experiencia, a saber, que la mancha de infamia es signo de que el que la padece queda destituido por derecho natural de toda posesión y poder, no sólo porque infamia equivale comúnmente a pobreza, sino porque solamente accede a poseer en legítima propiedad el bien nacido. El pícaro es un malnacido, que además lo es totalmente, pues suele combinar explícita o implícitamente las dos bastardías: la de la sangre ajena y la de la sangre impura —sangre doblemente impura: por ajena y por judía—. El acceso al haber, al ser y al poder le es, pues, intrínsecamente vedado. No es éste lugar para discutir al pormenor la contingente validez en la España de los Austrias de ese modelo ideológico que aquí funciona como tal.

El hecho es que el discurso crítico del pícaro se enuncia desde un *yo* adscrito a la doble ignominia de su estatuto socioeconómico y de su no-

¿QUÉ ES PICARISMO?

vela familiar. Este último rasgo consiste en atribuir al pícaro un discurso claramente edipiano, pues la novela familiar (*Familien Roman*) no es sino una reconstrucción fantástica por la que se presta a la madre amores delictivos: la acusación contra el vientre materno, y la consiguiente destitución del padre, no faltan en ningún relato picaresco, aun cuando se presentan bajo la especie de variantes fácilmente identificables ¹.

La problemática edipiana del *yo* permitirá tal vez aclarar el estatuto de un relato cuyo picarismo es a la vez evidente y dudoso por el artificio con que el autor ha procurado salvaguardar la ambigüedad de su designio: trátase del *Coloquio de los perros* que Cervantes engasta en el *Casamiento engañoso* del infeliz alférez Campuzano. El *Coloquio*, o por lo menos la narración de Berganza, participaría, si no fuera por una salvedad que ahora diré, de los cuatro temas generadores del picarismo. La salvedad está en que el *Coloquio* es, o sería, relato picaresco engastado a su vez en una novela de posible metamorfosis, en que la metamorfosis de dos hombres en perros —y en perros parlantes— queda sometida, según creo haberlo demostrado, a una perpetua e insoluble discusión. Así que no pudiendo saberse si Berganza es perro u hombre en forma de perro, ni si el *Coloquio* ha tenido lugar real y verdaderamente o si es fantasía del alférez Campuzano, es imposible zanjar la duda de si el que habla es o no es un pícaro —ya que si hay hombres que son perros, no existen perros que sean pícaros, pues para serlo habrían de interiorizar una novela familiar edipiana, cosa que no se estila entre perros.

Ahora bien: la materia de esa duda, o sea la calidad animal o humana de Berganza y Cipión, se determina precisamente por su nacimiento, que

¹ Un caso un tanto crítico es el del *Paysan parvenu*, de Marivaux, que, después de Baader (en *Picaresque européenne*, Montpellier, 1976, pags. 127 y sgs), considero como netamente picaresco. El protagonista, que se niega a declarar su nombre —el del padre—, sólo da a conocer su nombre de pila: Jacobo. Acto seguido, pasa a explicar que es el menor de la familia y a agredir en términos de desprecio al hermano mayor a quien sustenta y cuyos hijos —sus sobrinos— no serían nada sin su generosidad. El hermano mayor es aquí sustituto del padre: hacia él revierte el edipo, pues el bien llamado Jacobo le ha usurpado su primogenitura, mediante lo cual acaba identificándose con el propio padre.

Otro caso no tan sencillo, pero más aparente, es el de Moll Flanders. Del padre nada se dice: diríase que Moll nace en Newgate por partenogénesis. Pero años más tarde, hecha mujer, se enamora de un plantador de Virginia, con quien se casa, descubriendo a los tres años que es su propio hermano. El incesto adélfico de Moll es otro sustituto del edipo paterno: el padre oculto ha surgido cuando ya no se le esperaba. Desde luego, como en el mito clásico, el castigo del incesto es una castración, que en *Moll Flanders* es económica: pérdida de dineros y mercancías.

a su vez condiciona su *yo*, y por el *yo* su hipotético picaresmo. Se sabe, en efecto, que si Cipión y Berganza son hombres reducidos a perros por metamorfosis, han de aceptar ser hijos de la bruja Montiel y de su ganapán: nacimiento deshonoroso, de vientre vil y endemoniado (*B*), que provoca tanto lo azaroso de los destinos (*C*) como la agudeza crítica y la elevación moral (*D*). En última instancia, la denegación de Cipión: «... la Montiel [fue] tonta, maliciosa, bellaca, con perdón sea dicho, si acaso es nuestra madre, o tuya; *que yo no la quiero tener por madre*», podría considerarse como el toque definitivo de un picaresmo que no llega a definirse sino aboliéndose en una especie de construcción abismal por la que repercute indefinidamente su problemática. O sea, que por debajo de la indecible metamorfosis, se entretejen los cuatro temas, transparentándose al mismo tiempo que se ocultan, como si el *Coloquio* fuese el planteamiento contradictorio de un picaresmo que no quisiese o no pudiese serlo positiva o negativamente. De modo que la denegación podría significar que si los perros se quedasen en perros, poco perdían, pues al fin y al cabo más vale ser (buen) perro que (malnacido) pícaro. Conocido es además el desvío de Cervantes para con la problemática alemaniana.



Todo estriba, pues, en ese *yo* contradictorio que funda el discurso picaresco. Sabido es que el promotor de ese *yo* y de todo lo que en él se implica es el Anónimo de 1554 con la *Vida de Lazarillo de Tormes, sus fortunas y adversidades*.

¿De dónde procede el artificio? Sin pretender ninguna solución definitiva, sólo recordaré el considerable alcance del discurso *-yo* en la literatura poética medieval: el *yo* del más tardío «mester de clerecía» (*Arcipreste de Hita* o *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López) comparte con el del *Lazarillo de Tormes* su calidad de «poético» o ficticio, sin relación con ninguna personalidad de autor. Dentro de la tan acusada teatralidad del arte medieval, *yo* aparece una *persona* en el sentido clásico de la palabra; o sea: un *personaje* proteico y disperso, susceptible de producirse en un sinfín de papeles, empezando por el de arcipreste, de Juan Ruiz, de don Melón de la Huerta, o del rehén de serranas, sin hablar del clérigo juglar o del predicador paródico. Lo mismo sucede, o cosa análoga, en el *Rimado*. ¿No será posible enlazar el *yo* de 1554 con ese personaje o actor de ficciones poéticas medievales?

¿QUÉ ES PICARISMO?

La persona yo —la del hablante hablando de sí— es persona de diferencia, que marca su especificidad diferencial contrastando con la persona tercera, que es la de la no-diferencia. De la diferencia nace la singularidad intrínseca del ser, y de la no-diferencia su proyección múltiple en representaciones idénticas, indefinidamente repetibles. Todas las personas terceras son, como terceras, intrínsecamente iguales, y sólo difieren entre sí por el *yo* que cada una de ellas interioriza; y recíprocamente toda primera persona, pese a su irreductible singularidad, es potencialmente tercera persona multiplicable por delocución. Así pues, ese contraste: 1 vs 3, es decir: diferencia/no-diferencia, no es sino una solidaridad de dos representaciones reciprocales y reversibles.

Si no temiera alargarme, recordaría aquí que la morfología del verbo español marca obstinadamente esa relación, significando en el presente de indicativo, que es el tiempo del *ego-hic-nunc*, la diferencia de la primera persona por una desinencia *-o* (am-*o*, beb-*o*, viv-*o*) que no aparece más que ahí y se extiende además a la casi totalidad de los verbos españoles².

Ahora bien: la utilización estilística del *yo* en la poesía medieval es conforme con su representación sistemática: el *yo* funciona con relación al trasfondo constituido por el continuo de tercera persona sobre el que se proyecta como persona diferencial y discordante con vocación de dar testimonio (generalmente ejemplar) de su caso a fin de ganarse la adhesión del oyente, convenciéndole que el propósito o regla que enuncia se compadece con todo tipo de singularidad.

Así es, por lo común, en el *Libro de Buen Amor*, cuando no se da el caso, también frecuente, de un *yo* que acusa su discordancia cómica, suscitando en el oyente la pacible satisfacción (generadora de risa) de sentirse diferente de tan clownesco *yo*.

También cabe retener el testimonio del *Rimado de Palacio*, en que el *yo* asume el papel ya del predicador, ya del penitente que se confiesa en confesión secreta o pública, exponiendo su propia discordancia respecto del divino modelo. Otro momento característico del *Rimado* es aquel en que *yo* se presenta en Palacio para cobrar una renta o subsidio que se le debe. Todos recuerdan las tribulaciones amargo-cómicas del *yo* rechazado

² Se exceptúan *he* y *sé*. Sobre las formas *soy*, *estoy*, *voy*, *doy*, en que el tema desinencial *-o-* aparece cubierto por *-y* véase mi estudio: *Essai sur la sémiologie des verbes d'existence en espagnol*, en *Linguistiques et langages* (1969), págs. 55 y sgs.

con sorna y desprecio por porteros y ministros. Ese *yo*, claro está, también funciona como caso didáctico-ejemplar convocado para producir su singular testimonio. Pero hay más: el *yo* del *Rimado* representa un personaje irrisorio, inadecuado a la circunstancia política o moral, que enuncia su tema discordante respecto de la Institución, múltiple y anónima (tema de tercera persona).

Ese *yo* cómico, ejemplar y discordancial, ¿no será el que enuncia Lázaro desde el Prólogo de su *Vida* («Yo por bien tengo cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos») proclamando el advenimiento del pícaro a la literatura? Como el *yo* poético medieval, el del pícaro designa un personaje fundado en diferencia contrastiva. Pero la innovación de 1554 consiste en que el *yo* pícaro, además de no tener ya más papel que el suyo, marca en sí una doble discordancia.

Por un lado, en efecto, el *yo* picaresco se contrapone al conjunto del tema de tercera persona representativo de la Institución de la que el personaje se margina por su abyección. Pero, por otra parte, con esa discordancia básica, que podría calificarse de externa, el *yo* combina ahora una discordancia *interna* (ésta es propiamente su característica de personaje literario), que hace que su diferencia específica se le aparezca con universalizable (tema *D*), es decir, compatible con todos y cada uno a razón de esa no-diferencia en la que se subsume nuestro común sustrato diferencial.

Así pues, al enunciarse como *YO*, Lázaro de Tormes, y después de él todos sus secuaces, instituye un género cuyo fundamento es la paradoja de una diferencia no diferenciable. Por esa paradoja yo mismo soy Lázaro, y llevo a cuentas su inferioridad socioeconómica y su novela edipiana, que sé que es inevitablemente la mía y la de todos, ya que no soy «más sancto que mis vecinos». Así es como opera, a través del *YO*, la virtud catártica del picaresmo.

Con todo, esos libros quedan muy lejos de nuestra sensibilidad. Bajo el significativo *yo* inalterado surgen y se suceden en la historia moral de nuestra civilización representaciones variables. Todos somos hijos del «moi seul» que encabeza las *Confesiones* de Rousseau, libro que de una vez ha sabido llevar a perfección filosofía y estética todos los intentos y baluceos de la autobiografía dieciochesca.

Cabe preguntarse entonces: ¿qué diferencia media entre el discurso *-yo* del pícaro y el discurso autobiográfico moderno? Sólo diré aquí (pero habría que decir más) que los distingue esencialmente el hecho de que el

¿QUÉ ES PICARISMO?

yo autobiográfico funciona conjuntamente como sujeto de enunciado y sujeto de enunciación, es decir que por más que se desdoble en el acto de escribir, *yo* sigue remitiendo a un referente único, que es el ego biográfico del escribiente, mientras que *yo*— pícaro, si bien es sujeto de enunciado,⁴ no opera nunca como sujeto de enunciación, lo que significa que no remite a ningún referente efectivo.

De ahí que, libre de todo referente que lo constriña a su propia y personal realidad, el discurso *yo* picaresco se presenta, a diferencia de la autobiografía, como una forma fija reiterable que, dentro del marco formal que constituye, es susceptible de variaciones de más o menos amplitud. Con lo cual el picaresmo, porque es constante estructural integrante con relación a sus variables, forma un género literario teorizable como tal.

NOVELA PICARESCA Y NOVELA CORTESANA: *LA HIJA DE CELESTINA* DE SALAS BARBADILLO

ANTONIO REY HAZAS

Probablemente, el rasgo que mejor defina la prosa novelesca del Siglo de Oro desde un punto de vista genérico sea su hibridismo. De continuo vemos cómo evolucionan las formas novelescas de los siglos XVI y XVII mediante tanteos que funden, en diversas proporciones, hallazgos precedentes a la búsqueda de nuevas fórmulas narrativas. Como es obvio, la novela picaresca no es una excepción a esta regla, ya que su propio desarrollo genérico conlleva una serie de ensayos que mezclan tradiciones dispares, ya desde el *Lazarillo* (1554) —por poner algunos ejemplos de los inicios del género—, que une a la estructura epistolar, la autobiográfica procedente del *Asno de Oro*, además de elementos característicos de los relatos folklóricos¹, pasando por el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), que usa el esquema del *Lazarillo* como soporte de una estructura miscelánea para-escolar², en la que interpola todo tipo de células narrativas (moriscas, italianas, folklóricas, mitológicas...), hasta *La pícara Justina* (1605), que sigue el módulo de Mateo Alemán, si bien lo hace con el fin de vaciarlo de significado, ridiculizarlo y parodiarlo, además de adicionar —y sancionar novelescamente— la matraca cortesana o el jeroglífico³.

¹ Vid. los trabajos, ya clásicos, de F. Lázaro Carreter, «La ficción autobiográfica en el *Lazarillo de Tormes*» y «Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*», en «*Lazarillo de Tormes*» en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972, respectivamente, págs. 11-57 y 59-192.

² Edmon Cros, *Protée et le gueux*, París, Didier, 1967.

³ Marcel Bataillon, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969; y mi artículo en prensa en *Cuadernos Hispanoamericanos*, «Precisiones sobre el género literario de *La pícara Justina*».

EDAD DE ORO, II

Pues bien, en esta línea de tanteos y ensayos híbridos se inserta, aunque básicamente dentro de la novela picaresca, según creo, la narración de Salas Barbadillo que nos ocupa. Su difícil situación genérica es lo que me ha movido a elegirla como objeto de estudio, para intentar mostrar cómo las interferencias genéricas —picarescas y cortesanas fundamentalmente— que confluyen en su interior son las que mejor explican tanto su peculiaridad estructural como el hecho inherente de su problemática ubicación en una modalidad novelística concreta.

ESTRUCTURA EXTERNA

La hija de Celestina —me refiero siempre a la primera edición de 1612, no a la ampliada de 1614— es la primera y, seguramente, una de las mejores novelas de Salas Barbadillo. Su estructura está bien construida y perfectamente trabada. Podemos dividir sus ocho capítulos en tres partes, a lo que creo, pues existen, en efecto, rasgos formales y funcionales que nos permiten hacerlo así ⁴:

1. *Primera parte:*

- a) transcurre durante los capítulos I y II;
- b) es una introducción «in medias res»;
- c) *técnica formal*: narración en tercera persona;
- d) *función*: presentación y descripción física y moral de la protagonista, en la plenitud de su belleza y de su ingenio.

Comienza la obra con la llegada de Elena a Toledo en una noche primaveral en la que se están celebrando los desposorios entre Sancho Villafañe y una dama noble toledana.

En primer lugar asistimos a la pintura corporal de la pícara, dotada de una incuestionable belleza: «mujer de buena cara y pocos años, que es la principal hermosura» (pág. 132) ⁵, cuyos ojos eran «negros, rasgados, valentones y delincuentes» (pág. 132), tan atractiva, que no hay hombre

⁴ No estoy de acuerdo con Emile Arnaud, *La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Université de Toulouse-Le Mirail, sin fecha, en lo que respecta a la supuesta estructura simétrica del relato en tres partes, que constarían de dos, cuatro y dos capítulos, respectivamente, según el esquema perfectamente equilibrado 2-4-2 (vol. I, pág. 148).

⁵ Cito siempre por la ed. de Madrid, 1967, col. N y C.

alguno, por casto y virtuoso que sea, que no la siga, «ya que no con los pies, con los ojos» (pág. 134). La descripción moral aneja, en cambio, no es tan halagüeña, pues Elena también es «tan sutil de ingenio, que era su corazón la recámara de la mentira», ya que «persona era ella que se pasara diez años sin decir una verdad» (pág. 132).

Una vez descritas las «virtudes» de la moza (hermosura, industria, astucia, hipocresía), pasamos a observar la instrumentación que de ellas hace Elena, puesto que, sirviéndose de tales elementos, realiza una brillante burla. Merced, primero, a su atractiva figura, engatusa a Antonio de Valladolid, quien le revela todos los datos que precisa conocer; esto es: *a)* que don Rodrigo es un noble orgulloso de su ascendencia montañesa —«templado al tiempo del conde Fernán González, más hidalgo que Layn Calvo, y tan montañés, que me dice infinitas veces esta vanidad: que la Casa de Austria deja de ser la más ilustre de todas cuantas hay en el mundo solamente por no haber tenido sus principios en las Montañas de León», pág. 142—; *b)* que va a casar a su sobrino Sancho Villafañe porque es un mozo «muy rendido a las flaquezas de la carne» (pág. 138) y ha llegado el momento de que tome estado, para cambiar sus costumbres licenciosas y sus constantes calaveradas femeniles («a más de una doncella había forzado», pág. 138); *c)* que don Sancho y su tío habían hecho un viaje por las montañas leonesas; *d)* que el puñal de Sancho lo llevaba puesto el incauto lacayo —que es encerrado por Elena, tras quitarle el arma, una vez sabidos los puntos anteriores.

El segundo capítulo prosigue con la presentación activa de la pícaro, puesto que utilizando todos esos datos y ayudándose de sus compinches (que entran ahora por primera vez en escena: Montúfar, amante de Elena, que pasa por ser su hermano; la Méndez, vieja aguda y celestinesca; un muchacho de quince años) fraguará una excelente burla: todos se visten de luto y se dirigen al palacio de Fuensalida, residencia de Rodrigo Villafañe. Elena y la Méndez figuran ser sobrina y tía de hidalga familia leonesa; Montúfar y el joven son lacayos. Ante el noble hidalgo, Elena prorrumpe en sollozos, le siguen la Méndez y el niño... Después, la pícaro cuenta cómo fue violada por don Sancho durante su viaje a la montaña, por lo cual, sabido su casamiento, ha determinado venir a Toledo con el fin de impedir la boda, a no ser que le den dos mil ducados como dote para ingresar en un convento. Don Rodrigo ya lo cree, dada la condición de su sobrino, pero como además Elena presenta su puñal, prueba indiscutible, queda totalmente confirmada la aparente verdad de la burla.

El anciano accede a dar los dos mil ducados y los pícaros salen huyendo hacia Madrid.

El conjunto es, pues, una introducción «in medias res», que muestra a la protagonista en la cima pical de su vida truhanesca como consumada maestra en las artes picarescas, sin explicar el proceso que le ha llevado a ello, por el momento ⁶. Además, también sirve para presentarnos al resto de los personajes de relieve: Montúfar, la Méndez y don Sancho. Y plantea ya el núcleo fundamental del conflicto que se desarrollará posteriormente, pues cuando Elena va a casa de don Rodrigo Villafañe, Sancho, su sobrino, la ve pasar por la calle, y su contemplación «le tiranizó el alma con tan poderosa fuerza que, si le fuera posible, siguiera a la hermosa forastera y perdonara de muy buenas ganas la boda» (pág. 146).

Tras una breve digresión teórica sobre los ladrones que inicia el capítulo III, comienza un nuevo segmento positivo.

2. Segunda parte:

- a) ocupa la mayor parte del capítulo III;
- b) *técnica formal*: narración en primera persona; autobiografía picaresca;
- c) *función*: «prehistoria» explicativa de la condición presente de ladrona y prostituta de la pícara.

Ahora, con el pretexto de entretener a Montúfar, Elena narra su vida anterior partiendo de la de sus progenitores, como corresponde a la novela picaresca: hija de Alonso Rodríguez, gallego, lo que no constituye poca tacha en la época, y borracho empedernido; y de María, lavandera morisca que responde mejor al nombre de Zara, antigua esclava que no cree en Dios; rabiza que «remedia» a todos los moriscos de Madrid, especialmente a los de Orán, además de alcahueta, zurcidora de virgos, hechicera y bruja, «y así la llamaron todos en voz común Celestina, segunda de este nombre» (pág. 161). El padre, por supuesto, era también un consumado cornudo que, para mayor sarcasmo, encuentra la muerte en los cuernos de un toro.

La calidad «remediadora» de la madre se manifiesta tempranamente en la hija, que, desde sus doce o trece años, es muy solicitada por los aristócratas, deseosos de robarle su «primera flor», y, al cumplir los ca-

⁶ Quizá por influencia de la novela bizantina, como quiere E. Arnaud, *op. cit.*, pág. 150.

torce, tres veces se vende por virgen, «la primera a un eclesiástico, la segunda a un señor de título, la tercera a un ginovés» (pág. 163).

Muerta la madre cuando iban camino de Sevilla a manos de unos ladrones, Elena concluye su autobiografía diciendo que, a su regreso a Madrid, conoció a Montúfar, a quien se entregó como a su dueño, haciéndole partícipe del fruto de sus rapiñas. Desde la Villa y Corte, ambos se trasladan a Toledo, donde realizan la espléndida burla iniciadora del relato.

3. *Tercera parte:*

- a) ocupa los capítulos IV-VIII;
- b) prosigue la narración, cortada al finalizar el capítulo II;
- c) *técnica formal*: narración en tercera persona;
- d) *función*: desarrollo del conflicto y desenlace ejemplar;
- e) *originalidad*: dos planos narrativos simultáneos que, a veces, parecen confluir en uno solo, aunque van de hecho separados; por un lado, don Sancho, por otro, Elena y sus amigos.

En el comienzo del capítulo IV se cambia de plano novelesco, pues ahora se cuentan los hechos desde la problemática de Sancho Villafañe; y es que al joven aristócrata, según el narrador, «apretábanle mucho los deseos de la forastera hermosa... haciendo agravio y bien grave ofensa a su esposa» (pág. 165), por lo que, tras una digresión contra las leyes ilógicas y tiránicas del amor (en la que Salas Barbadillo, como hace en otras ocasiones, cambia de persona narrativa, utilizando momentáneamente la segunda, para increpar al tú de Sancho que muere por Elena, olvidándose, ya en la primera noche de bodas, de su esposa), el relato se centra en las desdichas del noble enamoradizo y libertino. Don Rodrigo refiere el robo de que había sido objeto a Sancho, y éste parte camino de Madrid en persecución de los ladrones —malhumorado y arrepentido por tener que salir de Toledo, donde él cree que está la bella forastera de sus pensamientos—. Sus criados encuentran el carro de los delincuentes, y hacia él se dirige con la espada desenvainada, pero, cuando va a descargar el golpe, ve a su amada (la pícara), queda turbado y detiene a sus lacayos, descartando como imposible la participación de Elena en el engaño. Ella le miente fingiendo unas señas falsas en Madrid y diciéndole que podrá hablarla al día siguiente, en la ciudad, porque está casada y su marido la espera: su belleza la ha salvado una vez más.

El capítulo V, tras otra digresión sobre la dura ley del amor y las penas tormentosas de los enamorados, continúa la narración; primero, desde el plano de Sancho, que busca inútilmente a Elena —ya camino de Burgos—, regresa a Toledo, conoce la noticia de la grave enfermedad de un hermano suyo que vive en Burgos, y se encamina hacia la ciudad castellana. Después, retomando el plano de Elena, vuelve Salas a narrar las aventuras de la pícara, que va muy descontenta con Montúfar, a causa de su cobardía, pensando incluso en separarse de él, cosa que hace, en compañía de la Méndez, a la primera ocasión que se le presenta, justo en el momento en que el rufián cae enfermo de calenturas. Este se recupera a los tres días, alcanza pronto a las dos daifas y, después de despojarlas de su dinero, las deja abandonadas y atadas en los árboles de un solitario bosque.

El capítulo VI vuelve otra vez al plano narrativo de Sancho, quien, a causa de la mejoría de su hermano, se encuentra cazando en el monte. Durante la cacería ve atada a su anhelada dama, pero cree que es un sueño, porque él la creía «mujer principal y casada en Madrid»; como él no habla y ellas tampoco, no llega a reconocerla de manera objetiva, tiene que irse a solucionar una pendencia suscitada entre los cazadores que le acompañan y, cuando regresa a los árboles, las féminas ya no están en ellos.

A partir del capítulo VII se toma ya definitiva y exclusivamente la perspectiva de Elena, y se deja a Sancho desengañado y triste. El hecho es que Montúfar había regresado y las había desatado, movido por razones puramente materiales. Se unen de nuevo los tres «por razón de estado» (198) y se encaminan a Sevilla, ciudad en la que compran una casita y comienzan a representar: él, Montúfar, pidiendo públicamente dinero y objetos para los pobres y presos; ellas, Elena y la Méndez, bordando y cosiendo sábanas, almohadas y otras prendas para los hospitales. Se hacen fama de personas virtuosas. Un caballero reconoce al rufián, le propina un puñetazo por farsante, y el pueblo, dada su fama, se echa encima del agresor y le golpea. En ese trance, Montúfar reconoce cínicamente sus pecados y protege del vulgo al caballero, con lo que el gentío cimenta aún más su fama ejemplar llamándole *santo*. Con tal prestigio de santidad, viven todos estupendamente a costa de los regalos y dádivas de los poderosos, ya que, al cerrar las puertas de su casilla, abandonan la máscara de ascetismo y caridad para dedicarse a comer opíparamente, beber sin tasa y gozar de los placeres del tálamo.

Un criado a quien Montúfar maltrata interrumpe la mascarada al denunciarla ante la justicia. Elena sospecha a tiempo y escapa con su amante y el oro. La Méndez, en cambio, que no se había enterado de nada porque estaba fuera, es capturada por la justicia a su regreso y condenada a cuatrocientos azotes, por cuya causa muere.

En el último capítulo, el jaque y la marca se casan y establecen en Madrid, viviendo ambos a costa de la prostitución de la pícara, lo que implica la entrada de él en la cofradía de los maridos «cartujos». Todo lo consiente el «paciente» mientras hay dinero de por medio, pero comienza a hacérsele más pesada la carga de la cabeza cuando ve que ella habla con un joven sin un maravedí, Perico el Zurdo, nuevo y postrero amante de Elena. Montúfar dice que no le vea más, ella no le obedece, él la apalea, y, finalmente, la pícara le envenena con guindas; el rufián, comprendiendo la traición, intenta matarla, pero es definitivamente rematado por el Zurdo, que estaba escondido. Éste es ahorcado y a la ingeniosa Elena le dan garrote y su cuerpo es arrojado al río.

VISIÓN DEL MUNDO

La narración nos presenta dos planos, pues, que se interfieren constantemente, aunque sin llegar a fundirse: el plano de los devaneos amorosos de Sancho y el mundo delictivo de Elena. El origen de tal dualidad posiblemente esté en *La Celestina*, aunque, como es bien sabido, los dos planos de ésta, que se relacionan, se mezclan, pero no se funden verdaderamente, son de muy distinta configuración a los de *La hija de Celestina*; y es que, si el de Calixto podría relacionarse lejanamente con el de Sancho, el de Melibea, en cambio, no es el de Elena, sino que ésta encaja en el nivel que representa la propia Celestina, Pármene, Sempronio, etc. Por otra parte, el influjo de *La Celestina* es obvio en la madre de la pícara y en la Méndez, ambas hechiceras y alcahuetas, y en las relaciones establecidas entre Montúfar y Elena, que, de algún modo, pueden recordar las de Centurio y Areusa⁷. Así pues, aunque el origen remoto de la dualidad de planos de nuestra novela se halle en la inmortal tragicomedia, las osensibles diferencias existentes nos hacen pensar en otra explicación más

⁷ La influencia obvia de *La Celestina* en el conjunto de la obra de Salas Barbadillo ha sido estudiada por G. G. la Crone, «Salas Barbadillo and The Celestina», *HR*, IX, 1941, págs. 440 y ss.

cabal, en nuestra opinión; y es la de que se deriva de una confluencia entre rasgos genéricos de la novela picaresca y de la novela cortesana. Pero esto lo veremos con detalle más adelante. Quede, por ahora, solamente apuntado.

La visión definitiva del mundo que plasma Salas Barbadillo es conservadora y moralizadora. Existen tres digresiones discursivas de cierta extensión, claramente destacadas por ella, de carácter indudablemente estamental y moralizante; dos van dirigidas a un plano de la narración, y la tercera al otro. La primera —que aparece después del genial hurto de la pícara— es una dura diatriba contra el vicio de robar, valorado como «la más ciega —locura— y a quien aun no ampara ni disculpa la flaqueza natural, si no es en último extremo» (pág. 156). Para Salas Barbadillo, el vicio de hurtar va contra la naturaleza —salvo que se robe para comer—, contra la esencia misma del hombre, ya que el ladrón antepone su vicio a su vida, puesto que expone la pérdida de ésta por aquél, con lo cual la mayoría de estos delincuentes «mueren siempre en lo más verde y lozano de la edad» (pág. 156). Sentencia que se cumple, en efecto, con el ejemplo de Elena y sus cómplices, pues muere primero la Méndez, a consecuencia de los azotes; muere después Montúfar, envenenado por la misma Elena y rematado por el Zurdo; mueren finalmente éste y la pícara, ajusticiados por sus crímenes o, por mejor decir, por su crimen común. El desarrollo retórico de la definición a lo definido, de la sentencia al ejemplo, es nítido.

Igualmente ejemplar y moralizadora es la visión del mundo de Sancho Villafañe, aunque con claros matices de indulgencia y comprensión para éste, ya que es un rico y linajudo aristócrata, por lo que sus devaneos amorosos son juzgados con mayor benevolencia que los delitos de la hija de Pierres y Celestina, a pesar de que le habían llevado a forzar alguna mujer para conseguir sus favores. A este noble, Salas le censura su debilidad ante el amor y su flaqueza en asuntos de faldas, tan acentuadas, que le llevan a abandonar a su esposa en la primera noche de bodas, y, de este modo, a exponer su honra, su felicidad, su hacienda y su familia por seguir los impulsos de una pasión amorosa. No obstante, se nos dice que no es él mismo el responsable de sus desafueros, sino el Amor y la Naturaleza humana («¡Qué de faldas tiene este ídolo de la Naturaleza, que se ha usurpado, siendo tirano, en nombre de amor!», pág. 166; o «¡dura ley estableciste, dura y forzosa, Madre Naturaleza, cuando obligaste al hombre, rey de todas las criaturas, a que siguiera los antojos de una

mujer fácil que sólo desvela en buscallo su perdición!», pág. 176). Es, pues, la Naturaleza quien «obliga» al hombre en pos de la satisfacción de sus apetitos eróticos, con lo que se atenúa la culpa de Sancho en sus devaneos mujeriegos, por ser conforme a ella.

Los dos mundos se acercan, pero no se unen jamás. Sancho sigue a Elena e intenta conseguir su amor, sin que ella le haga el menor caso, con lo que el noble no llega a envilecerse totalmente. Así, aunque la obra conlleva una dura crítica contra las dos clases sociales opuestas —el mundo aristocrático corrupto, que sólo se guía por sus gustos y apetitos, y el mundo bajo y vil de la delincuencia—, con todo, como no llegan nunca a fundirse, las tintas negativas se acentúan sobre el ámbito delictivo. Sancho se arrepiente a tiempo, sin que haya consumado la tragedia, por lo que aparece, al final, reconciliado con su esposa, en su *status* social, noble, rico y feliz; Elena, al contrario, ve truncada su juventud por el garrote vil. Es evidente que las simpatías de Salas Barbadillo se dirigen hacia el hidalgo, a quien justifica y compadece, diciendo —como veíamos— que sus actos son explicables por la responsabilidad de la naturaleza, más que por la suya propia. Los hechos de la pícara, en cambio, son todo lo contrario: antinaturales, como su condición de ladrona. A Sancho, además, le califica de «pobre mozo», «triste», «miserable»..., mientras que a la «ingeniosa Elena», lógicamente, la denomina como «vil ramera», «mujer fácil», «hija de Celestina», etc. Y es que ella misma es la única responsable de sus delitos —la culpabilidad que atañe a los padres no es el narrador quien los expone, sino la propia protagonista—, ya que van contra la naturaleza.

LOS PERSONAJES

Elena es el centro de la narración. A él —a ella— confluyen todos los demás, y por él —por ella— se crean todos los conflictos novelados: el de Sancho, el de Montúfar y el del Zurdo. Tan hermosa por fuera como vil por dentro, la hija de Pierres es ladrona y prostituta. Se mueve por instintos primitivos y elementales, pues se prenda de Montúfar apasionadamente, y pasa del amor al odio sólo porque observa cierta cobardía en su ánimo. El ámbito en que deambula está guiado por leyes exclusivamente materialistas —como buena pícara— presididas por el egoísmo incluso entre compinches. No hay sentimientos nobles: Elena y la Méndez abandonan a Montúfar enfermo, sin importarles lo más mínimo que viva o

mueran; luego éste hace lo propio con ellas en medio de un bosque y atadas a sus árboles, expuestas así a los peligros de cualquier fiera salvaje. Si vuelve para liberarlas es porque las necesita para vivir, porque precisa de la belleza de Elena para ganar dinero, «por razón de estado» —dice Salas—, no por amor ni por arrepentimiento o compasión. La prueba del materialismo total que preside estas relaciones es que, después de casarse, ella se «vende» para mantener a Montúfar, y éste sólo se enfada cuando vislumbra la simpatía de su daifa por un descamisado sin un ochavo, mientras se preocupa él mismo de buscar clientes adinerados. Es claro que sólo le quita el sueño el dinero que la pícara es capaz de producir. Elena, por su parte, actúa conforme a impulsos en buena medida heredados de su vil ascendencia: como su madre, será prostituta y utilizará su hermosura como cebo para robar o como objeto que se vende al mejor postor. Su amor por Montúfar carece asimismo de todo sentimiento, pues se basa, sobre todo, en la protección que este rufián puede proporcionarle —de ahí que intente abandonarlo cuando se da cuenta de su cobardía—. La Méndez, igualmente, acompaña a Elena sólo porque sabe que su hermosura es un excelente señuelo para atraer incautos. Todas las relaciones de estos personajes son, pues, absolutamente materialistas⁸ y viles.

En este contexto, curiosamente, un personaje como Sancho, no obstante su condición de violador en potencia, aparece como el más digno y positivo, en tanto en cuanto es precisamente el amor —un sentimiento, una pasión— lo que le impulsa a dejar a su mujer por seguir tras los pasos de una ramera. Su amor, por más tachas sociales y morales que tenga, es totalmente espontáneo y auténtico, y nace de un sentimiento verdadero, sin que le guíe materialismo alguno.

De este modo, mediante el obvio contraste, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, hidalgo como su personaje, establece no sólo una gradación de la responsabilidad y de la censura social y moral, sino una verdadera diferenciación global entre nobles y plebeyos. Y es que, además de la distinción apuntada entre vicios naturales (Sancho) y *contra natura* (Elena); o, mejor dicho, por encima de ella, se encuentra la diferencia del linaje, de la sangre y la herencia, que es la que, efectivamente, sirve para separar, matizar y graduar las tachas y manchas. Por muy corrompido que

⁸ En éste, como en otros casos, es claro el recuerdo de *La Celestina*. Las relaciones sociomorales que se establecen son similares en parte a las analizadas por J. A. Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1968.

sea un noble, nunca podrá caer en la vileza de un pícaro —viene a decir Salas—, ya que sus respectivas ascendencias marcan distinciones abismales de comportamiento, aun en los casos más extremos.

Así pues, la visión del mundo que ofrece *La hija de Celestina*, a pesar de que su censura sea total y abarque a hidalgos y truhanes, es plenamente conservadora, más aún, defensora de la sociedad estamental y aristocrática, de sus privilegios de clase y de casta, así como de las diferencias éticas y sociales que esta concepción presupone según el abolengo heredado. De ahí que los dos planos del relato nunca se unan, con el fin de evitar que el envilecimiento de Sancho pueda asemejarse al de Elena. De ahí el contraste absoluto entre las motivaciones guiadas por el sentimiento, nada materialistas ni egoístas, naturales, en fin, y por ello poco criticables del noble viciado; frente a los móviles sólo materiales y egoístas, nunca impulsados por el sentimiento, antinaturales y, por eso, muy censurables de la pícaro envilecida ya desde su cuna.

«LA HIJA DE CELESTINA» Y LA NOVELA PICARESCA

La crítica más autorizada no se ha puesto aún de acuerdo sobre el carácter picaresco de esta novela de Salas Barbillón. Alberto del Monte, por ejemplo, expone así su opinión negativa:

La obra no participa más que en algunos casos y genéricos rasgos del género picaresco, como por ejemplo la genealogía de la protagonista, aunque la forma no es autobiográfica. La psicología de Elena no es picaresca, sino linealmente criminal: primero, de muchacha, se vende; después comete una extorsión; después se hace hipócrita; más tarde se prostituye y, finalmente, no duda en matar⁹. También Montúfar es un delincuente. En la misma estructura de la obra resulta flagrante la semejanza con la tradición picaresca; porque *La hija de Celestina* tiene una estructura cerrada, en cuanto comienza *in mediis rebus* y los diversos personajes, seguidos todos ellos hasta la conclusión, son criaturas de una sola aventura, no símbolos de estados sociales o pretextos para un itinerario picaresco¹⁰.

⁹ Esto no es totalmente cierto, porque Elena no se vende, sino que la venden —lo hace su madre—; y la evolución tampoco es exactamente así, sino que se prostituye desde el principio, y ya es ladrona en ese momento, cuando madre e hija sacan el jugo monetario al genovés que se había prendado con pasión de la pícaro.

¹⁰ Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971, pág. 106.

De parecida opinión es Francisco Rico, pues para él:

«ni *La hija de Celestina* ni *La desordenada codicia de los bienes ajenos* pueden incorporarse a la novela picaresca, si queremos retener algún sentido válido a la troquelación. Ciertamente, en ambos libros aparece el pícaro de la novela picaresca, pero a título no distinto que en el *Urdemalas* o en los relatos cervantinos: si es lícito tratar de pícaros a Elena o Andrés —en vez de reducirlos a una hétera delincuente o a un ladrón—, no se debe a la traza general de la obra en que figuran, sino a un elemento accesorio y suprimible de dicha traza. Nuestro pícaro... surgió asociado a un esquema narrativo, en síntesis capaz de estructurar unitariamente infinidad de materiales que antes sólo habían tenido existencia inconexa, episódica. Salas Barbadillo y Carlos García invierten la dirección del proceso que llevó al nacimiento del género: comprimen el esquema hasta reducirlo a un episodio y lo insertan en una estructura tomada precisamente de la tradición que aspiraban a superar las primeras novelas picarescas. *La hija de Celestina*, así, incluye el relato autobiográfico de Elena en una trama fragmentaria de «novella» a lo Boccaccio y Bandello... Serán tal vez «narraciones con pícaro», pero marchan en línea recta contra el diseño constitutivo de aquélla —la novela picaresca¹¹.

De opinión contraria es Fernando Lázaro Carreter, para quien nuestra novela sí es picaresca:

Otro caso límite puede ser *La hija de Celestina*, que funde el testimonio autobiográfico de Elena con el relato en tercera persona, que protagonizan dos pícaros y que acaba con la muerte de ambos. Parecen muy graves disidencias y, sin embargo, el editor milanés de 1615 la publicaba como verdadera novela picaresca... No se equivocaba —si en esto era posible error—: Salas Barbadillo, en gran combinador, había jugado libremente con los motivos y la estructura, había mezclado el relato de pícaros con la «novella» trágica y había acentuado la presencia de lo celestinesco, que anduvo siempre merodeando por el género; pero a la vez había repetido el paradigma picaresco en puntos fundamentales: autobiografía de una bellaca, padres viles, avisos de bien vivir, burlas victoriosas seguidas de sanción, que llega al límite último de la muerte, prostitución de la esposa... Salas no fue un talento mediocre, y cuando en 1612 se dispone a reanudar el proceso de la novela picaresca, interrumpido siete años antes, lo hace con las precaucio-

¹¹ Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, págs. 131-32.

nes exigibles a un autor «original», pero amparado por reglas que público y editores reconocían, y que permitían la identificación de la obra ¹².

En mi opinión, *La hija de Celestina* sí es una novela picaresca, aunque las innovaciones de Salas sean tan grandes que sitúen su relato en el límite máximo permitido entre la picaresca y la «novella» a la italiana —o su heredera española, llamada desde Amezúa novela cortesana—. Yo veo la cuestión de la siguiente manera:

Nadie duda del carácter totalmente picaresco de la relación que de su vida hace Elena a Montúfar. Nada falta en ella: la narra Elena autobiográficamente, como buena pícaro; su genealogía no puede ser más vil, pues su madre, además de prostituta y segunda Celestina, es morisca y no cree en Dios, con lo que el estigma de los cristianos nuevos marca a Elena de igual manera, si no superior, que lo había hecho con Guzmán, Pablos o Justina. La pícaro, en tal ambiente, se prostituye ya a los trece años, con lo que inicia su vida picaresca. Además, siguiendo la pauta del género, se burla acremente de sus padres, pues no hace una relación objetiva de sus vilezas, sino cruelmente sarcástica. Así, dice de su madre, que «remediaba necesidades, con la misma voluntad, al de Túnez que al de Argel», y que «los más de los años, imitando a la buena tierra, daba fruto; que de algo le había de servir la conversación de tanto mozo caballero con quien solía emboscarse por aquel soto y quitarse todos los malos deseos» (pág. 159). La mofa burlesca atañe igualmente a su borracho padre: «el bueno de mi padre acudía a sus devociones, en cuya jornada como iba a pie y eran tantas, sólo Dios y él saben los muchos tragos que pasaba, haciendo tan largas oraciones que muchas veces se quedaba arrobado horas y horas, y aun las noches y días enteros» (pág. 161).

El problema surge cuando vemos que ese relato autobiográfico total y absolutamente picaresco está inserto en una trama a la italiana en tercera persona. Ello es lo que ha llevado a F. Rico a pensar que el procedimiento estructural es inverso al de la picaresca, pues, en lugar de intercalar «novellas» dentro de la autobiografía —como hizo Mateo Alemán—, integra un relato picaresco autobiográfico dentro de una trama general en tercera persona. Sin embargo, todo tiene su explicación, porque, a lo que creo, era necesario narrar la novela en tercera persona, sin dejar por ello de ser picaresca. La necesidad de la narración en tercera persona surge

¹² Fernando Lázaro Carreter, «Para una revisión del concepto novela picaresca», en *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, págs. 200-201.

inevitablemente ligada al hecho de presentar dos planos simultáneos —el de Sancho y el de la pícara— actuando, que se rozan, se mezclan, se tocan, pero nunca se funden, y cuya simultaneidad era imposible en el marco de una novela autobiográfica. Salas acude ya a don Sancho, ya a Elena, ya a los dos; pero si todo el relato fuera autobiográfico y estuviera puesto en boca de la daifa, dicha simultaneidad sería imposible, tal y como está planteada la novela.

De otro lado, creo que Salas Barbadillo ha intentado fundir conscientemente la novela picaresca con la denominada cortesana (prefiero hablar de cortesana, en vez de «novella», o «a la italiana», aunque me refiero básicamente a lo mismo, porque el género así llamado se estaba fraguando precisamente por las fechas en que Barbadillo escribe *La hija de Celestina* —pensemos en las *Noches de invierno*, 1609, de Antonio Eslava, o en las *Ejemplares*, de Cervantes, 1613, algunas aparecidas ya en 1604, otras insertas en el *Quijote* de 1605—, y porque el propio Salas será, además de uno de sus creadores, uno de sus cultivadores más destacados), recreando e innovando el género del *Lazarillo* con rasgos peculiares de aquélla, a partir ya de la misma extensión del relato, similar a la de las novelas cervantinas, y, en este sentido, literalmente «novella», esto es, novela corta.

Me parece significativo el hecho de que Sancho, caballero y rico, nunca llegue a saber que Elena es una ramera y la considere siempre como una dama principal casada. El autor insiste en este hecho, pues cuando la ve atada en el árbol, como la había dejado Montúfar, cree soñar, pues: «como él tenía hecho concepto de que Elena era mujer principal y casada en Madrid, dudó mucho de que pudiese ser ella persona que gozase de aquella libertad, como era venir tantas leguas de su tierra, sola y en traje semejante» (pág. 190). Esto es fundamental, porque nos demuestra que Sancho se ha prendado de una dama señorial y noble —según cree—, no de una pícara ladrona. Y es que, en la novela cortesana, los galanes que las protagonizan suelen mirar siempre, además de a la hermosura y a las cualidades honestas, al linaje, a la cuna de la mujer, que habitualmente es «principal». No importa que no tenga dinero, pero sí que sea de familia noble o hidalga¹³. Hasta tal punto es importante

¹³ Aunque la llamada novela cortesana estaba fraguándose cuando Salas publica su relato en 1612, y es un género mal definido donde los haya, en principio parece que éstos son algunos de sus rasgos característicos, según mostró Agustín González de Amezáa en su *For-*

este hecho, que hace que Sancho no reconozca a Elena y crea sufrir alucinaciones —él, que no piensa en otra cosa que en ella—, con lo que Montúfar se adelanta, desata a su coima y el mundo aristocrático no se une con el picaresco. Es decir, Sancho se ha enamorado de una mujer de posición, por lo cual no reconoce a la pícara que halla, porque él va en búsqueda de una dama casada y aristocrática: he aquí la intromisión cortesana en la picaresca. Esta es, a lo que creo, la explicación del relato en tercera persona, pues así se utiliza comúnmente en la novela italiana y en su descendiente española o cortesana. Y, en este caso concreto, su utilización está obligada por el hecho de que no se produce jamás la unión de los dos planos narrados simultáneamente, puesto que, si se hubiera usado sólo de la autobiografía picaresca, la pícara no podría haber poseído el don de la ubicuidad, para seguir a Sancho, con lo que los planos tendrían que haberse unido, y la novela sería otra cosa; cambiaría no sólo la composición, sino también el significado de la misma. Esos dos arripetidos planos necesitan de un narrador omnisciente y todopoderoso que, sirviéndose de la tercera persona, contemple al mismo tiempo la andadura de uno y otro y haga posible, a su vez, que el lector pueda contemplarla también. Todo lo demás es novela picaresca. De modo que la innovación que supone enmarcar la autobiografía dentro de un relato a la italiana está plenamente justificada —casi diríamos que exigida— por la innovación semántica que implica introducir un galán noble y rico enamorado de una pícara prostituta a la que cree dama de su misma clase.

Además, Salas es consciente de su originalidad y sabe, creo, que está haciendo una novela sobre todo picaresca, puesto que el relato comienza con la llegada de Elena a Toledo, *in medias res*, narrada en tercera persona. Pero el autor advierte («llegó una mujer llamada Elena —a cuyo nacimiento y principios les espera más agradable lugar—», pág. 131) que va a posponer conscientemente la relación del linaje de la pícara. Y, llegado el «más agradable lugar», no es él quien se ocupa de la narración, sino ella; lo cual demuestra claramente que Elena es una pícara, y, como tal, por exigencias de su tradición literaria, debe ella misma contar su

mación y elementos de la novela cortesana, Madrid, 1929. En concreto, por ejemplo, dice el ilustre erudito en su discurso de ingreso en la RAE: «el galán y la dama son los... verdaderos y genuinos protagonistas de la novela cortesana, quienes caldearán sus páginas con el fuego encendido por la amorosa pasión» (pág. 38). Cf., además, Pilar Palomo, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976.

prehistoria, su «nacimiento y principios». Salas lo sabe perfectamente, y por ello retarda la autobiografía, ya que pretende, en mi opinión, renovar la novela picaresca mediante la introducción de una trama de amor cortesano en ella —secundaria, ciertamente—. De la innovación semántica, que inserta el tema de la tiranía del amor y de las pasiones naturales, se deriva la innovación técnica: es necesario el comienzo *in medias res*, esto es, cuando Elena se halla en la cúspide de su juventud y de su hermosura, para que Sancho se enamore de ella. A partir de este momento, trama cortesana y trama picaresca se desarrollan en simultánea y paralela confluencia, aunque no llegan a unirse. De ahí el uso del esquema a lo Boccaccio.

Muy ligado con todo esto, otro fenómeno constructivo llama poderosamente la atención; y es que, a diferencia del vehículo autobiográfico en que se manifiesta la «prehistoria» de Elena, los datos que conocemos acerca de las vidas anteriores al relato de Montúfar y la Méndez se concretizan a través del diálogo entre ambos personajes y la pícara, los cuales, durante la mayor parte del capítulo V, se motejan por vía de matraca, ya de ladrón, condenado a azotes y a galeras (la Méndez a Montúfar), ya de hechicera, alcahueta y encorrozada (el rufián, ahora, a la celestina). Es decir, que hay una clara diferenciación entre la «prehistoria» plena y totalmente picaresca —autobiográfica— de Elena y los esbozos de «prehistoria» que se introducen por vía del diálogo motejador de los otros dos personajes; y esta distinción es tanto más significativa cuanto que sabemos la afinidad social y moral que une a los tres personajes. La razón de tal separación narrativa entre la pícara y sus acompañantes estriba, según creo, no sólo en el carácter de protagonista que define a Elena (Montúfar no es desdeñable, en este aspecto), sino también en su condición literaria —y no únicamente social— de pícara; rasgo este que no define, desde luego, a sus compañeros de truhanerías.

Por otra parte, la evolución de Elena no es, en absoluto, opuesta a la de un pícaro (como afirma A. del Monte), porque, si se prostituye, roba y llega a matar, también se sugiere el carácter *non santo* de Justina; también Pablos participa en la muerte de unos corchetes sevillanos; también Guzmán, consolidador definitivo del picaresmo, se hace delincuente de altos vuelos en la segunda parte de su vida.

Todas las aventuras de la hija de Pierres son plenamente picarescas. La primera extorsión, sumamente inteligente, es digna de Guzmán de Alfarache o de la pícara Justina. Y es que el hurto de ingenio es algo de lo

que se jactan todos los pícaros, y si éste es de 2.000 ducados, de 3.000 se lo hizo Guzmán al mercader milanés. Pero, sobre todo, el sentido último del robo es plenamente picaresco porque, para realizarlo, Elena utiliza la vanidad montañesa e hidalga del noble, por lo que se finge dama noble de la Montaña de León —cuna segura de hidalguía, según se pensaba en la época y, además, el solar nobiliario más importante del mundo, según don Rodrigo Villafañe—. Es decir, una pícaro totalmente vil, de sangre morisca y gallega, beoda y hechicera, «cornuda» y ramera o alcahueta, se hace pasar por una dama hidalga de ascendencia montañesa con el fin de burlar y estafar a don Rodrigo, precisamente por su exagerado orgullo de cuna aristocrática leonesa, «templado al tiempo del conde Fernán González, más hidalgo que Layn Calvo, y tan montañés, que me dice infinitas veces esta vanidad: que la casa de Austria deja de ser la más ilustre de todas cuantas hay en el mundo por no haber tenido sus principios en las Montañas de León». De este modo, la pícaro, que encarna el antihonor más acusado, se burla del honor excesivamente linajudo y ridículo de don Rodrigo, al servirse de él para robarle —el anciano, que estaba acostado, accede a recibir a las damas al saber que son leonesas—. La burla y el hurto, pues, se integran dentro de la más rancia tradición picaresca. No olvidemos que la mesonera cristiana nueva y ramera que es Justina se autodenomina «pícaro montañesa», y que la sátira del honor montañés es común al género en el que se incluye Elena con pleno derecho ¹⁴.

Asimismo, un concepto meramente superficial y aparential de la honra es la base que sustenta el conflicto principal del relato, puesto que don Sancho Villafañe se prenda de la pícaro la misma noche en que ésta engaña a su tío, pensando, al igual que éste, que era una dama principal e hidalga, sólo porque la ve ataviada como una señora noble y acompañada de criados y servidores. Es decir, que el centro de la novela se produce también por una censura de la honra como algo meramente externo, ya que tal concepción implica el hecho de que Sancho crea siempre, a lo largo y ancho de la acción, que Elena, la redomada pícaro, es una dama aristocrática. De manera que, a partir de esto, podemos establecer que incluso la confluencia de lo cortesano sobre lo picaresco se fragua por entero desde una perspectiva total y absolutamente picaresca: la usurpación de una identidad honrada, semejante, por ejemplo, a la que hace Pablos al transformarse en don Felipe Tristán.

¹⁴ Vid., al respecto, los estudios citados de M. Bataillon.

La vida de falsa beatitud y santidad fingida mediante la que Elena y sus cómplices engañan a los sevillanos y viven opíparamente de sus limosnas, además de ingeniosa, es también de significado claramente picaresco pues, en esencia, implica lo mismo que la mendicidad falaz de Guzmán o Justina. Si éstos piden ser mendigos, atentando contra la caridad verdadera, Elena y Montúfar viven igualmente de limosnas y regalos que les proporciona su apariencia de santidad, usando así la caridad auténtica para su propio lucro. Junto a esto, el sentido de esta burla va más lejos, puesto que, en realidad, es una dura crítica contra la religiosidad milagrera y supersticiosa del pueblo —desde una perspectiva cercana al erasmismo, por ejemplo— a costa de la cual, y mofándose de ella, medran los pícaros, como hacía el buldero del *Lazarillo*.

Si Elena y Montúfar se casan y ella se «vende» para mantener a su marido, que entra así a formar parte de la cofradía de los maridos «cartujos», también fue miembro de la cofradía Lázaro de Tormes, cuya mujer era la barragana del arcipreste de San Salvador; y Guzmán de Alfarache prostituyó igualmente a Gracia, su segunda mujer, para vivir a su costa. Y es que la condición de maridos «pacientes» goza de gran tradición entre los pícaros literarios. Además, si Elena se prenda de Perico el Zurdo y quiere abandonar a Montúfar, también Gracia abandona a Guzmán, huyendo con un capitán. De modo que tanto las peripecias como su significación están sancionadas por la novela picaresca.

Creo, pues, que se trata de una novela picaresca que introduce originales innovaciones estructurales y semánticas procedentes de la «novella» o de la novela cortesana, sobre todo, y en menor medida de otras tradiciones, como la de las matracas que había cimentado *La pícara Justina*, sin que ninguna de esas novedades se explique fuera de los cánones picarescos.

EL PENSAMIENTO PICAESCO DE «LA HIJA DE CELESTINA»

La ideología picaresca de nuestra novela es bastante diferente de la que se puede observar en las novelas picarescas anteriores, excluyendo el *Buscón*. Éstas, en general, surgían como la protesta rebelde de unos marginados de la sociedad contra los privilegios falaces que se suponían heredados con el nacimiento nobiliario. Ahora —aunque no haya ni una sola digresión discursiva al efecto— cambia totalmente, puesto que las críticas más duras se dirigen contra Elena, a quien Salas Barbadillo acusa de vivir

contra las mismas leyes de la naturaleza porque, en lugar de preservar su vida, la expone a causa de sus vicios. En efecto, ella será ajusticiada al final, y no por justicia poética, sino estrictamente legal —y social, y moral, según el pensamiento del autor—. Con ello se invierten los términos, y el pícaro, en lugar de acusar a los demás hombres para excusar él sus faltas, es únicamente acusado y condenado.

La muerte final de Elena es, asimismo, clave para entender la estructura y la visión del mundo picaresco de esta novela, puesto que nos explica rotundamente —junto con todos los elementos aducidos con anterioridad— por qué no es autobiográfica esta narración picaresca: por la razón obvia de que la pícara muere, y es claro que no puede contar sus memorias después de muerta.

Finalmente, desde un ángulo ideológico, me parece de capital importancia la ruptura del punto de vista único que realiza Salas Barbadillo. En otra ocasión ¹⁵, intentando ahondar en el excelente camino abierto por Francisco Rico ¹⁶ para explicar la novela picaresca, llegaba a la conclusión de que la perspectiva exclusiva del pícaro (merced a la autobiografía obligada del género) encontraba todo su sentido al proyectarse sobre la clase social, generalmente opuesta y privilegiada, de sus lectores. Los temas axiales del linaje, la honra, el medro o el dinero se justificaban así plenamente merced a la respuesta obligada que el punto de vista único del pícaro exigía en el lector cortesano, probablemente aludido e implicado en sus ataques. Se establecía así una suerte dialéctica entre personajes marginados y lectores integrados, motivada precisamente por el único ángulo de enfoque que llevaba anejo la autobiografía picaresca, obviamente interesado y que, por ello mismo, precisaba de la contestación latente del lector, que pertenecía a la clase dominante. El estímulo del punto de vista único del personaje-narrador pícaro exigía la respuesta del punto de vista del lector-receptor del mensaje, que, por pertenecer comúnmente a la clase opuesta, estaba directamente implicado en aquél. Con ello, los burgueses y conversos iniciadores del género picaresco (me refiero, claro es, a los autores del *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* y *La pícara Justina*) —tercera perspectiva, aunque fundamental, por ser la que manejaba los hilos de los otros dos ángulos de visión, con el fin de que se produjera la dialéctica apuntada— perseguían, probable-

¹⁵ Antonio Rey Hazas, «Poética comprometida de la novela picaresca», *Nuevo Hispánico*, 1, 1982, págs. 53-76.

¹⁶ *Op. cit.*

mente, más que demostrar, incluso hacer ver y sentir la futilidad y vacuidad de unos conceptos-clave (herencia de sangre, honra adquirida en la cuna, honra como mera apariencia) que, sin embargo de su carácter falaz y superficial, los mantenían al margen de la hidalguía y de los privilegios que conllevaba. Nada de revolucionario había en todo ello, pues, seguramente, lo que intentaban era acceder ellos a dichos privilegios; nunca anularlos.

Pues bien, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, que se jactaba de su origen hidalgo¹⁷, probablemente pretendió contrarreplicar dicha dialéctica desde su perspectiva nobiliaria y, lógicamente, dentro del género que la ponía en entredicho. Quizá porque se sintió directamente afectado, «escribió su *Hija de Celestina* en tercera persona —aunque respetó la autobiografía para que Elena narrara su innoble origen y asumiera su clase—¹⁸ con la intención de evitar la dialéctica pícaro-noble desde su perspectiva del narrador omnisciente y todopoderoso, planteando, eso sí, la misma problemática, aunque haciendo que los planos de la hidalguía y la truhanería (Sancho y Elena respectivamente) se rozaran, pero no se unieran verdaderamente en ningún momento. Según creo, Barbadillo, que no dejó de censurar, como Quevedo, el carácter externo, meramente aparential de la honra, pretendió que la dialéctica estuviera dentro del texto de la novela, manejada y controlada por él, y no en la relación personaje narrador-lector. La tercera persona de la narración le permitió, además de la realización de las dos acciones simultáneas —Elena huyendo de la justicia y Sancho tras ella pensando que era una dama respetable—, imposible de otra forma, zanjar definitivamente (esto es, anular la dialéctica) la cuestión ideológica con una obvia gradación del castigo: Sancho fue, sí, ridiculizado; pero la pícara acabó en el patíbulo. Para matarla era también imprescindible la tercera persona, que, según lo expuesto, no invalida en absoluto su condición de plena novela picaresca, antes al contrario, pues me parece que, sin la picaresca como plano de obligada referencia, no tendría sentido esta única y excelente incursión del novelista en el género de *Guzmán de Alfarache*».

¹⁷ Aunque quizá, verdaderamente, no lo fuera, en caso similar al de Lope de Vega, como apunta E. Arnaud, *op. cit.*, págs. 8 y ss.

¹⁸ Permitaseme citar palabras textuales de mi art. cit., págs. 74-75.

SOBRE ALGUNOS PROBLEMAS PLANTEADOS POR LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS DEL RENACIMIENTO

JOSÉ RICO VERDÚ

INTRODUCCIÓN

Existe en el hombre una tendencia natural a clasificar y ordenar el mundo de acuerdo con unas categorías que, prescindiendo de diferencias individuales, pongan de relieve lo común. Podemos decir que se trata de una aplicación de la ley del mínimo esfuerzo, la cual se realiza de una forma instintiva e inconsciente en la lengua¹ y que formulan consciente y científicamente los filósofos. Los criterios con que se establecen dichas categorías cambian de un pueblo a otro y de una época a otra.

Entre los antiguos destaca Aristóteles en sus obras de Lógica, Física y Metafísica. Ahora bien, el filósofo estagirita no se limitó a clasificar el mundo de lo real, sino que aplicó sus principios taxonómicos al mundo de la ficción, del arte y, dentro de él, a lo literario, sobre todo a lo referente a la epopeya y a la tragedia, géneros considerados superiores. Para Aristóteles, como veremos, la ποιησις es μίμησις, es decir, parte del axioma de que la obra de arte es imitación de la realidad y, por tanto, se pueden aplicar a la literatura criterios semejantes a los que sirvieron para clasificar el mundo real.

Una vez clasificada, con criterios apriorísticos, la producción literaria, Aristóteles observa la realidad de los entes concretos que integran cada género y deduce unas normas o reglas empíricas que, presentes en cada

¹ Charles Bally, *El lenguaje y la vida*, Buenos Aires, Losada.

uno de ellos, se puede decir que constituyen la esencia de dicho género. Este estudio, sin embargo, no es exhaustivo, pues, como apuntó Robortello, pese a que al principio promete tratar todos los géneros, *de Tragodia loquitur & Epopoeia, de Comoedia et aliis ne verbum quidem*², lo cual induce a pensar que la *Poética* nos ha llegado incompleta.

La segunda parte posee un valor pragmático evidente, que además puede ser desarrollado aisladamente y sin tratar de modo necesario aquellos principios. Es lo que hacen Horacio y otros teóricos de la época imperial y bizantina, tanto latinos como helénicos.

En la Edad Media creo que, más que de géneros, habría que hablar de estilos³. La teoría de los géneros literarios en los gramáticos de la baja latinidad queda desplazada por las doctrinas de la «rota virgiliana», y aunque surjan nuevos géneros, como por ejemplo el «lai», no tienen reflejo en las enseñanzas escolares. En el Renacimiento⁴ se vuelve a las doctrinas clásicas y se intenta, por parte de algunos, volver al Aristóteles original, quitándole todas las adherencias de los comentaristas helenistas. Así Scaligero clama contra los *Graeci Grammatici* que limitaron la poesía a sólo la dramática y la lírica; división que resultaba absurda, pues ignoraba el hecho de que cualquier género podía recitarse en escena y de que muchos poemas no se cantaban con la lira ni se recitaban en los escenarios⁵.

² Cfr. Francisci / Robortelli Vtinensis, in librum Aristotelis de Arte Poética, ex/plicationes. Basileae, per Ioannem Hervagium / iuniorem, anno MDLV, 6 h. prel., 285 págs. de poética y 52 sobre Horacio. BN: 3/21655 (se trata de una exposición académica: texto griego, traducción latina y comentario).

³ Cfr. J. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, La Haya, 1940. J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds*, Iowa, 1949. Edmond Faral, *Les Artes Poétiques du XII^e et XIII^e siècles*, París, 1962. Warner F. Patterson, *Three Centuries of French Poetic Theory*, Ann Arbor, 1935. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, París, 1972.

⁴ François Brunetière, *L'évolution des genres*. Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana en Europa*, Madrid, 1977; *Formación de la teoría literaria moderna* (2). *Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, 1980; «La teoría literaria en la Edad Renacentista», en *Studia Philologica Salamanticensia*, 5, 101-120, 1980. M. Newells, *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, Wiesbaden, 1959. Vernon Hall, *Renaissance Literary Criticism*, Nueva York, 1945. K. Hut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, 1973. S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid. Antonio Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III, Barcelona, 1968. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1974.

⁵ V. nota 22.

El concepto de género literario no ha sido el mismo a lo largo de la historia. En el siglo XIX, a partir de los tratados de estética de Hegel y Vischer, la noción de género se altera y Croce y Vossler atacan la validez de una clasificación de la literatura basada en los géneros, ya que cualquier asociación de una obra con otra se habría de efectuar por motivos extrínsecos a ambas.

En la actualidad se intenta reivindicar la noción de género literario, ofreciéndose distintas definiciones, de las cuales la más neutra sea, tal vez, la propuesta por Kayser: «estructura determinada por una ley de construcción inmanente y uniforme»⁶; de ella deduce Porqueras la suya: el género es lo que «específicamente organiza y determina unas estructuras literarias»⁷.

Existe una diferencia fundamental en el enfoque con que se estudian hoy los géneros y el que le daban en el Renacimiento. La causa no reside sólo en que los criterios taxonómicos actuales se basen en principios filosóficos distintos de los aceptados en el quinientos, sino en la finalidad no-preceptiva de los estudios actuales.

Efectivamente, mientras hoy se pretende facilitar el estudio y comprensión de la obra literaria encuadrándola dentro de unas determinadas casillas y prescindiendo de la repercusión que esto pueda tener sobre el futuro escritor, en el siglo XVI, al analizar en clase unas obras teóricas y al obligar al alumno a realizar unos determinados ejercicios de redacción en los que debía imitar a los modelos clásicos, se querían obviar las dificultades del escritor y facilitar el que la obra se deslizase por unos determinados carriles; la valoración estética de la obra quedaba relegada a un segundo plano.

En el Renacimiento las normas que hemos visto que Aristóteles estudiaba en la segunda parte de su *Poética* se amplían con la incorporación de las doctrinas horacianas y de nuevos preceptos obtenidos del análisis de los clásicos grecolatinos⁸. Esta normativa, íntimamente relacionada con las teorías de la imitación, se dirigía de forma especial a los alumnos de latín. Ahora bien, no faltaron autores que aplicaron dichos métodos a las obras en vulgar; sobradamente conocidas son las actitudes de un Brocen-

⁶ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, 1965, pág. 435.

⁷ Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, pág. 94, Madrid, 1957.

⁸ Cfr. Brunetière, *op. cit.*, págs. 48 y 55.

se, un Comendador Griego, un Valdés o un Palmireno, así como las de Bembo o Claudio Tolomei. Quiero mencionar una postura contraria, de menosprecio a los líricos en lengua vulgar, expresada por el francés Du Bellay, que puede aclarar la diferencia entre la lírica francesa y española en el Renacimiento. Du Bellay aconseja, como todos, el estudio de los líricos grecolatinos; y prohíbe a los futuros poetas la lectura de lo que en la crítica española actual se conoce como poesía de cancioneros, porque corrompía el gusto y no servía más que para testimoniar la ignorancia de aquellos poetas y trovadores ⁹.

Aunque los resultados clasificatorios vengan a ser prácticamente los mismos, los principios de que se parte son completamente diferentes. Cabe preguntarse: ¿con qué criterios nos debemos enfrentar a su estudio?, ¿aplicando las modernas teorías a las obras antiguas o estudiando las antiguas en su contexto? Como afirmaba González Amezúa, lo más fácil es lo primero; también lo más seguro e infalible para no entenderlas ¹⁰. Por lo tanto procuraremos acercarnos a los autores de nuestro Siglo de Oro con los mismos criterios y creencias que ellos poseían.

En este sentido nos centraremos en los comentaristas de Aristóteles, y esto por dos motivos, cada uno de ellos válido de por sí. El primero es el hecho de que Horacio no se preocupa por los géneros literarios concretos ¹¹; el segundo es la importancia que Aristóteles posee en el Renacimiento ¹², pues llega a informar muchas veces las doctrinas de los comentaristas de Horacio ¹³, a quien, a su vez, habría que incluir dentro de los seguidores de la *Poética* aristotélica.

⁹ Du Bellay, *Déffense ou Illustration de la langue française*, 1561, f.º 23 r. BN: R/10909.

¹⁰ González Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española*, I, pág. XI, Madrid, 1956.

¹¹ Cfr. García Berrio, *La tópica horaciana*, p. 86.

¹² Los autores se quejan de la falta de estudios sobre la *Poética* de Aristóteles. Cfr. Robortello, *op. cit.* (α 3 r). V., además Antonii / Sebastiani Mintvrni/ de Poeta... Venetiis, anno MDLIX, 4 h. prel. (la segunda rota) y 567 págs. de texto. BN: 7/14327.

¹³ Aunque, como afirma Berrio, la «tradición teórica confesionalmente aristotélica» deba muchos, por no decir la mayoría, de sus presupuestos doctrinales a la noticia de los mismos difundida por los textos teóricos horacianos, él mismo reconoce que «del examen pormenorizado de los grandes comentarios italianos a la *Poética* de Aristóteles que se escribieron durante el siglo XVI concluimos sin posible duda que el índice de horacianismo deslizado en los mismos es infinitamente más reducido que lo era, a la inversa, el fondo doctrinal aristotélico traducido —de grado o por fuerza— al sistema tópico horaciano» (*La teoría literaria*, págs. 102 y 108).

Hecha esta aclaración, veamos qué entendían los escritores del Renacimiento por literatura o, como diría Aristóteles ¹⁴, ¿qué hay en común entre el teatro, la lírica y la prosa literaria? La literatura o poesía (en el sentido griego de ποιήσις, «acción de hacer») es considerada como imitación de la realidad hecha con palabras; así Magii y Lombardi, parafraseando al estagirita, afirman que los instrumentos de la literatura son *sermonem videlicet, rhythmum & harmoniam* ¹⁵.

Al ser imitación de la realidad, la principal cualidad literaria será la verosimilitud. Los hechos que se narran han de parecer verdaderos; pero no serlo. Es lo que separa los versos de Homero de los de Empédocles ¹⁶. La concepción de la literatura como algo falso, pero que guarda apariencia de verdad, planteó a los teóricos diversos problemas, no sólo literarios, como el incluir la historia dentro de la literatura, sino religiosos, como la moralidad intrínseca de la poesía, es decir, de lo falso. Es esta última consideración la que justifica a los inquisidores que censuraron unos párrafos de la Retórica de Núñez, en los cuales se mostraba que Cicerón, modelo que debían imitar los alumnos, había mentido en sus discursos forenses ¹⁷.

El problema de la verdad aparece en la base teórica de las doctrinas de Robortello sin el menor eco de una implicación moral; sin embargo, conforme se camina hacia el Barroco, las consecuencias morales cobran mayor importancia, como se observa en las obras de Carvallo ¹⁸ y de Vera ¹⁹.

Según Robortello, efectivamente, entre las ciencias y artes que utilizan la palabra como medio de expresión se da una verdadera jerarquía, de acuerdo con el grado de verdad que impliquen sus materias: lo verda-

¹⁴ *Poética*, 1447 a.

¹⁵ Vicentii Madii / Brixiani / et / Bartholomaei Lombardi / Veronensis / in Aristotelis / librum de poetica / communes explanationes. Venetijs, in officina Erasmiana Vincentij / Valgrisij. MDL 6 h. prel. más 370 de texto. BN: 2/50523.

¹⁶ V. *Poética*, 1447 b.

¹⁷ V. el ejemplar de la BN (R/28482) de las *Institutiones Rethoricae* que tiene tachado todo el párrafo 19 del «Método de Prudencia». Un ejemplar sin censurar se encuentra en la biblioteca escurialense.

¹⁸ Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, Ed. de Alberto Porqueras Mayo, 2 vols, Madrid, 1958.

Cfr. Diálogo I, párrafo VI; además, en el pár. XIV del mismo diálogo identifica a Apolo con Cristo (en adelante citaré por el número de diálogo y párrafo).

¹⁹ *Panegyrico / por la poesía* / [grabados].

dero es objeto de la Demostrativa; lo probable, de la dialéctica; lo persuasivo, de la Retórica; lo probable y verosímil, de la Sofística; y, en el último escalón, lo falso y fabuloso que constituye la Poética. El poeta inventa, no copia; imita, no fotografía; en este sentido el poema es falso y, en este sentido, el poeta es como un dios que crea un mundo de la nada ²⁰.

Menos tajantes en sus posturas ante el problema de la verdad en literatura se muestran otros autores que, como Torres Naharro para sus comedias ²¹, aceptan en la imitación lo fingido junto a lo verdadero; recordemos a Scaligero ²², a quien Carrillo de Sotomayor traduce así:

La Poesía llamaron, porque no sólo con voces declaraba las cosas que hubiesen acontecido, sino también las que no acontecieron, imitando como si fueran, como si pudieran ser, o como debieran forzosamente o con semejanza a verdad, como Aristóteles ²³.

La literatura, pues, consiste en imitación; pero imitación ¿de qué? En principio de cualquier tema siempre que no exija un tratamiento científico ²⁴; sobre todo se imitará al hombre o, más exactamente, las acciones humanas. Ya Aristóteles ²⁵ advertía que no se puede representar el interior, sino los actos externos de los hombres; la mayoría ²⁶ sigue las mismas doctrinas y considera que la verdadera inspiración, el éxito de una obra, reside en lograr que el público llegue a formarse una verdadera imagen del interior (bondad o maldad de los individuos) a través de la vi-

²⁰ Cfr. Robortello, *op. cit.* 3a y 4b.

²¹ *Propalladia de Bartholome de Torres Naharro*, ed. facsímil de la R. A. E., 1936, f.º a III vto.

²² V. Julii Caesaris / Scaligeri, viri / clarissimi, / Poetices libri septen: / Ad Sylvivm filium /. Apud Antonivm Vicentium / MDLXI, 8 h. prel. y 364 págs. de texto más 18 h. de índices. Encuadernado con las fábulas de Higino. BN: 2/20521.

V., además, notas 15, 44 y 47.

²³ Luis Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, ed. de Manuel Cardenal Iracheta, pág. 60. Madrid, 1694. V. poética.

²⁴ Así lo afirma Robortello en el f.º 7 r de Francisci / Robortelli Vtinensis / de / Artificio dicendi / Ad illvstriss. et reverendiss. / Bononiae, Typis Alexandri Benatij, 1567. BN: 2/59172.

²⁵ *Poética*, 1450 a.

²⁶ Cfr. Robortello *op. cit.*, Scaligero *op. cit.*, 348 a y Minturno: *L'Arte Poetica* / del sig. Antonio / Mintvno / con le postille del dottor / Valvassori, non meno chiare che briui. / Per Gio. Andrea Valuassori del MDLXIV. El colofón, sin embargo, adelanta un año: In Venetia, Per Gio. Andrea Valuassori, del MDLXIII, 30 h. prel. más 455 págs. BN: 3/45069.

sión de sus actos exteriores, lo cual sólo se consigue con la ayuda de Apolo.

Definimos la poesía como imitación realizada mediante el lenguaje. Hemos hablado de la imitación, de la ποιήσις, como acción creativa; veamos ahora algo del lenguaje, es decir, del instrumento con que se efectúa la imitación.

Aristóteles observa las diversas manifestaciones literarias griegas y ve que en ellas se da el canto, la recitación y la danza; por este motivo incluye entre los medios de la imitación la armonía, el lenguaje y el ritmo ²⁷. Esta idea subyace en la definición de poesía de Minturno:

Imitatione di varie maniere di persone, in diversi modi o con parole o con harmonia o con tempi separatamente o con tutte queste cose insieme o con parte di loro ²⁸.

Robortello ve en el lenguaje la base común de abogados, filósofos, oradores y poetas, pues la elocuencia de los científicos podría, en algunos casos, reducirse a la del orador o poeta; sin embargo, se hace eco de las doctrinas aristotélicas ²⁹ y distingue tres niveles de lenguaje: el vulgar del cual se diferencia, por la selección del léxico empleado; el oratorio, que, a su vez, se distingue del poético por la utilización del metro.

Antes de pasar al tema de la clasificación de los géneros trataré una última cuestión: la de la finalidad de la literatura. Los griegos le atribuyen un fin hedonístico; para Aristóteles la poesía produce un placer que deriva de contemplar la imitación de la realidad. Se trata de un placer, estético sí, pero intelectual, que lleva implícito el aprendizaje o la identificación ³⁰. El pasaje del texto aristotélico no está así de claro, aunque fácilmente se puedan inferir estas conclusiones del mismo.

Erastótenes, geógrafo, poeta y erudito griego del s. III a. C., afirmaba que el fin de la literatura era deleitar ³¹. Dos siglos más tarde, Estrabón, que, aunque aprovechara los escritos de Erastótenes, estuvo en contacto con la civilización romana, le da a la literatura un fin didáctico.

²⁷ V. *Poética*, 1447 a y Madius Lombardus *op. cit.*, 57.

²⁸ *Arte Poética*.

²⁹ Cfr. Robortello, *Artificio*, 9 r y 8 vto.

³⁰ V. *Poética*, 1448 b y Minturno, *op. cit.*, 23.

³¹ Cfr. Robortello, 3 A.

EDAD DE ORO, II

Fue un contemporáneo de Estrabón quien, en un hexámetro lapidario, consiguió unir ya para la posteridad ambos criterios:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci ³².

Los renacentistas, incluso los más aristotélicos, defienden este precepto horaciano. Robortello ³³ es consciente de que toda imitación lingüística, si se declama, es decir, si a su recitación se unen unos determinados movimientos, arrastra al público mediante la incitación e inflamación de los ánimos; y, sin embargo, a pesar de que acepte esta cualidad apelativa de la literatura, considera prioritario el placer y relega el provecho a un segundo plano ³⁴.

CRITERIOS TAXONÓMICOS

Todos siguen a Aristóteles, quien, ya al principio de su *Poética*, habla de los elementos que deben regir toda clasificación de las obras poéticas: la materia, el instrumento y el modo de la imitación ³⁵.

El estagirita, en primer lugar, clasifica las obras según la materia. Esta la ofrecen las personas o, como dice Minturno, «i costumi, affetti e fatti delle persone». El obispo de Crotone, que tenía presente el fin morali-

³² *Ad Pisones*, 343.

³³ Cfr. Robortello, 2 a y 26 a, Scaligero, 1 b y Minturno, 71.

³⁴ Debemos tener presente lo que hoy llamaríamos «compromiso del escritor», esto es, el didactismo de la literatura, que consiste en la exposición de unas situaciones y de unas acciones «buenas» o «malas» (según el concepto ético de cada individuo) que inciten a la imitación o repulsión de dichos actos. El olvido de esta finalidad, casi constante en la literatura universal, nos llevaría a no comprender episodios concretos de nuestra historia literaria, como la polémica en torno a las *Soledades*, la novedad de algunas posturas poéticas o las ideas de los teóricos españoles aferrados a las doctrinas aristotélicas y tridentinas. Este compromiso moral subyace en Pinciano (V. Epístola, IV).

En Italia, los tratados de teoría poética (no los de práctica versificatoria) no aparecen hasta que se difunde el estudio de la obra de Aristóteles y se siente la necesidad de escolios, paráfrasis y comentarios de la misma, que la expliquen y armonicen, primero con la literatura grecolatina y después con los tratadistas latinos, especialmente Horacio y Cicerón. En España, los autores (su aparición coincide con la detección de un cierto hedonismo literario general) prescinden de estas lucubraciones puramente estéticas y se centran ya en la práctica, ya en la ética; aunque no falten los tratados polémicos contra un determinado autor.

³⁵ También Robortello sigue estos criterios.

zante de la literatura, adaptará las teorías aristotélicas y considerará a los hombres como buenos o malos y juzgará a los personajes de la antigüedad clásica de acuerdo con los criterios morales de su propia época. Así, las acciones de los dioses, semidioses, héroes, reyes, caballeros [...] serán las propias de personas «migliori che gli huomini dell'età nostra»; las de los ciudadanos u hombres corrientes «che nè per eccellentia di uertù nè di fortuna si leuano sopra gli altri»; finalmente las de los sátiros, silenos, cíclopes, labradores, pastores, parásitos y, en general, todos aquellos «chi ci muovono a ridere», serán peores o inferiores que las del tipo humano considerado normal ³⁶.

Todo esto en teoría, porque, en la práctica, Minturno se da cuenta de que la materia de la imitación no sirve de criterio taxonómico, pues en cualquier género se pueden encontrar imitaciones tanto de hombres superiores como inferiores; es más, en una misma obra se dan acciones de gentes depravadas frente a otras virtuosas, tal y como sucede en la *Divina Comedia*, en la que Dante opone los condenados en el Infierno a los que salva en el Paraíso. Este criterio sólo es útil para distinguir algunas especies dentro de cada género ³⁷.

En segundo lugar, puede servir para clarificar las obras literarias, el instrumento de la limitación, es decir, el lenguaje y demás medios que señalan Platón y Aristóteles. Las obras se agruparían según fuesen o no acompañadas de música e, incluso, de danza. Trisino, sin embargo, es consciente de que lo mismo el canto que la danza son propias del músico y no del poeta, por lo que esta clasificación resultaría absurda ya en la Antigüedad y mucho más en el Renacimiento, aunque hubiese romances cantados o en las representaciones teatrales se siguiesen introduciendo partes cantadas o bailes, o hubiese piezas líricas que fuesen cantables. La poética, por lo tanto, deberá limitar su estudio al lenguaje, rima y armonía, dejando el ritmo para la música ³⁸.

Desechados los dos primeros, nos queda el tercer criterio de clasificación: el modo o cómo se imita. El modo depende de cómo se presente la acción, y en esto influye la presencia e identidad del narrador. Si la acción la presentan los personajes directamente, sin que intervenga un narrador, tendremos el género dramático; si la presenta un narrador no

³⁶ *Arte Poética*, 2.

³⁷ *Id.*, 5.

³⁸ Cfr. «Le sei divisioni della Poetica», recogidas en el vol. II (págs. 1-139) de las *Opere*. Verona, Jacobo Vallarsi, 1729. BN: 2/69816.

EDAD DE ORO, II

identificado con el autor (éste «si veste dell'altrui», dice Minturno), da lugar al género épico o narrativo; finalmente, si es el propio autor el que refiere la narración («quando ritiene la sua persona nè in altrui si transfigura»), la obra pertenecerá a la mélica. Otro punto de vista, aunque con idénticos resultados, adopta en el *De Poeta*: la obra puede ser sola narración, como en los ditirambos; sola imitación, como en el teatro; o ambas cosas, como en la épica ³⁹.

GÉNEROS EXTRALITERARIOS

Una vez determinados los géneros de acuerdo con los presupuestos implicados en la definición de literatura y antes de ver cada género, me parece conveniente tratar algunos problemas derivados de definición. Por ejemplo, no se considera literatura a la oratoria, y consecuentemente a la epistolografía, porque ni su fin es enseñar deleitando ni su materia la imitación ⁴⁰. Pero no es éste un asunto que inquiete demasiado a los tratadistas; mayor interés muestran, según el número de páginas que le dedican, hacia la consideración de las obras científicas e históricas como literatura.

El texto de la *Poética* de Aristóteles, tal como nos ha llegado, no trata con claridad el tema. Resulta curioso ver cómo Buonamici ⁴¹ defiende al estagirita de la acusación de no haberse ocupado de la historia. Buonamici acepta el planteamiento de que la historia preceda a la poesía, pues lo verdadero precede a lo verosímil ⁴²; sin embargo, niega que el arte de la historiografía tenga que ver con la poética, pues se relaciona con la retórica y la política, por lo cual Aristóteles hizo bien al no mencionarla.

La postura más «original» es la que adopta Scaligero, quien, a fin de incluir todas las obras dentro de la poética, interpreta al pie de la letra el texto aristotélico ⁴³, distingue dos períodos en la evolución del concepto de poema y termina en un eclecticismo en el que todo cabe. Por lo cual, mientras la mayoría de los autores califican la *Farsalia* de historia en

³⁹ Minturno, *De Poeta*, 27.

⁴⁰ Cfr. Robortello y Carballo, *Cisne*, III, 21-26.

⁴¹ Cfr. *Discorsi poetici / nella accademia / fiorentina / in difesa d'Aristotile / Dell'Eccelesentiss. Filosofo / messer Franceso / Buonamici / in Fiorenza / Appresso Giorgio Marescoti / MDXCII*, 8 h. prel. y 156 págs. de texto. BN: 2/32659.

⁴² Id.

⁴³ *Poética*, 1447 b y 1448 b.

verso, él lo cree un verdadero poema; esto no obsta para que en otras ocasiones considere epopeyas algunos tratados de historia. También quiere incluir las *Geórgicas* de Virgilio; a este fin distingue entre género narrativo, que ejemplifica en el *De Rerum Natura*, el dialogado, como el teatro o algunos diálogos, y el mixto, al que pertenecería la épica ⁴⁴.

Minturno ⁴⁵, apoyado en el mismo texto, niega el título de poema a toda composición que narre o represente la realidad tal como es. Es la imitación lo que hace poeta al escritor. Las *Geórgicas* o el *De Rerum Natura* no son poesía, sino ciencia, como pudiera serlo un tratado de Gramática escrito en verso; pero si algunos se obstinan en considerarlos como poemas, «vinca il volgo e ciascuno di costoro epico si dica».

El problema que se les presentaba a los aristotélicos era doble: ¿qué hacían con los libros de Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, si por una parte eran realidad y, por otra, resultaba imitación? ¿Dónde incluían a la *Farsalia*, si unía también historia e imaginación? Pero, además, los españoles necesitaban integrar en la literatura toda la épica histórica, en especial las epopeyas de tema hispanoamericano ⁴⁶.

Para diferenciar la épica de la historia, se venía afirmando desde Aristóteles que en la historia se presentaban múltiples acciones, algunas sin que tuviesen ninguna relación entre sí, y además los protagonistas eran muchos y contrarios y además representaban seres concretos y reales. Todo esto, como repetía Robortello ⁴⁷, se consideraba contrario a la poesía. La historia no es imitación, no hay creación en ella ni de caracteres ni de acciones.

El género más cercano a la historia, la épica, cuenta las cosas no como fueron, sino «come convenia o por verisimile che dovessero avvenire» ⁴⁸, y crea unos protagonistas universales que no reflejan a ningún individuo concreto.

⁴⁴ Scaligero, *op. cit.* 3b, 5b-c, 6a-b, y Carballo (*Cisne*, III, 2).

⁴⁵ Minturno, en primer lugar, distingue entre composición en verso y poema en verso o prosa, y en segundo lugar niega el nombre de poemas a las composiciones carentes de fábula.

⁴⁶ Cfr. *Cisne*, III, 8.

⁴⁷ Cfr. Robortello, 234 AB, 78 A, 78 AB y 20.

⁴⁸ Cfr. Minturno.

EDAD DE ORO, II

LA ÉPICA

Si tenemos presente lo expuesto en la presentación de los criterios utilizados para clasificar las obras, no nos extrañará encontrar en las definiciones de los distintos géneros características como la ausencia o presencia de la música y/o el baile ⁴⁹. Así, Minturno define el poema épico:

«Imitatione d'atti gravi e chiari, de' quali un contesto perfetto e compiuto sia di giusta grandezza, col dir soave, senza musica e senzo ballo, hor narrando semplicemente hor introduciendo in atto & in parole altrui; accioche & per la pietà & per la paura delle cose imitate e discritte l'animo purghi di tali affetti con mirabil piacere e profitto di lui» ⁵⁰.

En el análisis de la definición nos encontramos planteado el problema de las unidades. En efecto, al explicar qué entiende por «contesto perfetto e compiuto», nos habla del argumento y de la unidad de acción, manifestados en la fábula o desarrollo del asunto. Esto implica que todos los componentes del tema tiendan a un mismo fin y que sean de tal modo importantes que el cambio o supresión de cualquiera de ellos altere la fábula; que posea un tema único al cual se subordinen los episodios necesarios para la belleza de la obra, o para la instrucción del lector ⁵¹, cuya supresión implicaría falta de belleza ⁵².

Tampoco habrá demasiada diversidad de lugares y tiempos, que no sólo atacarían a la unidad, sino también a la verosimilitud. El tiempo máximo de la acción no debe sobrepasar el término de un año.

Scaligero ⁵³ aconseja que, una vez determinado el héroe y las hazañas (*inventio*), éstas se coloquen de acuerdo con las normas usuales de la *Dispositio*; pero ni se empezará por el principio (*ab ovo*), sino por algún hecho relevante, ni se seguirá un orden cronológico, sino que se intercalarán episodios y digresiones a fin de tener suspenso el ánimo del lector hasta el final. Podemos ver ejemplificada esta doctrina en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

⁴⁹ El Pinciano lo hace en la epístola II, pero no en la III.

⁵⁰ *Arte Poética*, 9.

⁵¹ *Cisne*, III, 8.

⁵² «Si ni uno episodio il poema ornato havessero, della sua bellezza havrieno la poesia spogliata» (25).

⁵³ 144 a.

Para mantener el interés, se alternarán los momentos de sentimientos alegres con otros en los que dominen los tristes (evita la monotonía) y se harán depender unas acciones de otras, en una perfecta sucesión causal.

La epopeya puede ser, según el argumento, sencilla o compleja (con uno o varios tipos de personajes); simple o compuesta (con uno o varios sucesos); patética o moral (si se fundamenta en las pasiones o en las costumbres).

LA NOVELA DE CABALLERÍAS

En íntima relación con la epopeya se encuentra la novela, sobre todo la de caballerías. Son conocidos de todos los ataques que sufrió tanto por parte de teóricos (Vives, Arias, Montano, Valdés...) como de novelistas (Cervantes...).

Minturno se encuentra con la obra de un Ariosto, que no es una verdadera epopeya según la normativa clásica, sino que más bien se podría considerar como una obra de caballerías en verso. El *Orlando* se diferencia de la verdadera epopeya en la materia, pues no canta la acción de un individuo, sino de distintas acciones realizadas por varios caballeros; además, en la geografía, por la diversidad de lugares y de acciones⁵⁴. En otras palabras, Minturno echa en falta el cumplimiento de las unidades y de la verosimilitud, primera consecuencia de la recta imitación de la naturaleza⁵⁵. Otra diferencia estriba en que la épica se basa en hechos verosímiles o reales y lo que añade (lo puramente literario) nunca traspasa las normas⁵⁶. En definitiva, los escritores sin arte no pueden realizar una obra perfecta⁵⁷, pues el genio debe someterse a la preceptiva.

Ahora bien, aunque desde el punto de vista de la teoría literaria estas obras sean imperfectas, las gentes⁵⁸ las leen más y con mayor agrado que los versos de Petrarca. Lo peor, sin embargo, es que muchos autores se empeñen en defender estos errores literarios⁵⁹, cuando serían fácilmente evitables, si estas digresiones se introdujesen como referidas en banquetes,

⁵⁴ Minturno, 27.

⁵⁵ Id., 25.

⁵⁶ Id., 30.

⁵⁷ Id., 30.

⁵⁸ Id., 26.

⁵⁹ Id., 27.

EDAD DE ORO, II

descripción de cuadros, etc.⁶⁰. Recordemos a este respecto la actitud de Cervantes en el *Quijote* de 1616 frente a la «Novela del Curioso Impertinente».

EL TEATRO

En general, se entiende por literatura escénica o dramática «aquella que los Latinos llaman actiua, imitatiua, o representatiua, en la qual nunca el poeta habla en su nombre, pero induze ò introduce personas, que hablen, y representen el mismo caso»⁶¹.

Uno de los problemas que se presentan es el de las obras escritas en prosa. En el fondo es la lucha entre la verosimilitud y el didactismo. Tanto las tragedias como las comedias solían escribirse en verso, porque eran más agradables y porque las frases, sobre todo los epifonemas, solían grabarse mejor en la memoria de los espectadores, con lo cual se facilitaba el recuerdo de algunas sentencias en las que el autor vertía sus enseñanzas. Pero si el verso en el teatro favorecía el consejo horaciano de unir lo útil a lo agradable, contravenía el principio de la verosimilitud, que triunfaría definitivamente en el siglo XVIII, pues ni los reyes ni las gentes de la calle hablan en verso.

Los teóricos se inclinan ya por la verosimilitud, ya por el didactismo. Así, el Pinciano dice: «Yo, a lo menos, soy tan aficionado a la buena imitación, que por ella olvidaré de buena gana el deleyte del metro»⁶². Otros, como Minturno⁶³, defienden la comedia en verso, porque los antiguos conocieron la poesía en prosa y siempre representaron en verso; porque también en verso se puede imitar el estilo popular; y porque con el verso se puede conseguir la misma gracia que con la prosa.

En cualquier caso, todos exigen un tipo de metro que no se diferencie demasiado de la prosa. Siguen en esto los consejos de Aristóteles, quien pedía el uso del trímetro yámbico, porque recordaba el tono conversacional⁶⁴.

⁶⁰ Id., 29.

⁶¹ *Cisne*, III, 2, y Minturno, *Arte Poética*, 65.

⁶² Epístola, VII.

⁶³ Minturno, 66.

⁶⁴ *Poética*, 1449 a y 1459 a, y Robortello, 38 B.

Otro problema es el del tiempo. La representación debe durar de tres a cuatro horas, porque en menos tiempo resulta imposible una perfecta exposición del tema y una duración mayor cansaría al público. Aunque no todos acepten estas doctrinas de Minturno, la verdadera controversia no gira alrededor del tiempo de la representación, sino del tiempo interno de la obra.

Aristóteles habla de que el dramaturgo debe esforzarse para que la acción suceda en una revolución del sol o sobrepasarla muy poco. Lógicamente este encorsetamiento de la acción impide un desarrollo lógico y natural, y los tratadistas aristotélicos se esfuerzan por suavizar la norma. Robertello piensa que la frase *μίαν περίοδον ἥδιον*, es ambigua, pues se puede referir al día natural y al día artificioso, y se inclina por una acción que se pueda desarrollar en un solo día, sí, pero un día artificioso, es decir, que lo que se representa en escena no dure más de veinticuatro horas, aunque sean de días naturales distintos, y pone el ejemplo del *Edipo Rey*⁶⁵.

Minturno acepta que la acción no sobrepase el término de dos días y, a fin de que pueda desarrollarse completamente, aconseja que se empiece «in medias res» y que el «prólogo» supla los antecedentes, a fin de que el público pueda entender la obra⁶⁶.

Scaligero, que, como siempre, se pierde en sus divagaciones acerca del origen y etimología de todos los vocablos pertenecientes al campo semántico de «drama», nos ofrece, en medio de tanta enojosa erudición, algunas opiniones curiosas; por ejemplo, el que la obra dramática sólo existe en cuanto que es representada, es decir, sólo se da en escena y fuera del teatro, únicamente es un poema dialogado⁶⁷.

LA TRAGEDIA

Se diferencia del resto de las obras escénicas por la grandeza de sus personajes, por la exquisitez de su lenguaje y por la finalidad de purgar el ánimo de pasiones mediante la piedad o el miedo.

Los grandes (dioses, semidioses, reyes, caballeros) también realizan acciones malas, por lo que deberán ser castigados, pero la punición vendrá

⁶⁵ Robertello, 45 A y 43 B.

⁶⁶ Minturno, 71.

⁶⁷ Cfr. Scaligero, 11 a y 12 a; *Cisne*, III, 6.

EDAD DE ORO, II

de manos de un ser superior, en este caso de la Fortuna adversa. Para protagonistas, puesto que se da una cierta identificación del público con ellos, se elegirán aquellos que no sean ni completamente malos ni completamente perfectos. Minturno además recomienda que los episodios coincidan con las escenas, que estén separados por la intervención del coro y que no exista un número determinado.

Son interesantes, por su posible incidencia en la teoría de la comedia nueva, las ideas acerca de la polimetría, basadas en las doctrinas de Aristóteles⁶⁸. Las actuaciones del coro, que sirven para mudar la situación, serán isométricas, en cambio, la polimetría, según Minturno, es necesaria en las escenas y diálogos, donde se representan y manifiestan los distintos personajes con sus pasiones y costumbres. En la narración, y cuando se traten temas graves, se utilizará el endecasílabo; en las situaciones corrientes, heptasílabos u octosílabos, y el trisílabo y pentasílabo cuando el personaje haya de expresar grandes sentimientos de llanto o de dolor.

LA COMEDIA

Al hablar de ella hacen hincapié en su valor moralizante, siguiendo las palabras de Cicerón: *Comedia est imitatio vita speculum consuetudinis & imago veritatis*⁶⁹.

Es general dividir su historia en tres épocas o períodos de acuerdo con lo expuesto por Plutarco (*Comparación entre Aristófanes y Menandro*). También las suelen clasificar en togata, paliata, etc., como se puede ver en cualquier manual de literatura.

Robortello, al hablar del argumento o fábula, trata de las unidades: debe haber una sola acción sin episodios y realizarse en el término de un día⁷⁰.

LA TRAGICOMEDIA

Tanto la tragedia como la comedia se basan en ejemplos tomados de la vida humana; pero se distinguen por la condición de los personajes,

⁶⁸ *Poética*, 1449 b.

⁶⁹ *Cisne*, III, 3; y Minturno, 116.

⁷⁰ Cfr. Robortello.

por la importancia de los sucesos y por el desenlace. Circunstancias estas que determinan estilos diferentes para cada una de ellas ⁷¹.

La separación entre ambas no es tajante. Son muchos los que no admiten la intransigencia de Cicerón cuando afirmaba que cualquier elemento cómico en una tragedia se debe considerar como un defecto y al revés ⁷². Scaligero, en los últimos libros de su obra, admite la mezcla de personajes ⁷³; sin embargo, al principio toma como chanza de Plauto la mezcla en el *Anphitruo* y el que la llamase «tragicomedia» ⁷⁴.

Minturno, aunque en su primera obra sobre la literatura clásica testimonia la denominación plautiana, en la segunda, en la que se dirige a los escritores en italiano, se muestra partidario de la denominación «comedia doble» en lugar de «tragicomedia» en unos términos que se podrían aplicar a la producción teatral de Lope de Vega ⁷⁵.

Otro caso es el de *El Cíclope*, de Eurípides, tragedia en la cual intervienen seres inferiores. Su designación como «trágica sátira» o «satírica tragedia» es una muestra de cómo los teóricos, llevados de unas ideas preconcebidas, se esforzaron inútilmente en dar normas que nadie seguía y buscar unos fundamentos teóricos y argumentos de autoridad para la mezcla de estilos, de personajes y de acciones bajas y heroicas que se da en los mismos términos de «tragicomedia», «comedia doble» o «satírica tragedia».

Para explicar *El Cíclope*, Minturno divide la sátira en dos clases: la épica, propia de los latinos, y la escénica, de la cual no existe ningún ejemplo puro, pues tanto Varrón como Menandro resultan más filosóficos que dramáticos. Scaligero se limita a reseñar este hecho ⁷⁶.

SUBGÉNEROS MENORES

Había dos tipos de obras que, por diferentes motivos, los aristotélicos relacionaban con el teatro y la representación; cosa que, a nosotros, nos puede parecer absurda. Me refiero, de una parte, a las églogas y diálogos y, de otra, a las sátiras.

⁷¹ Cfr. Scaligero, 11 aB.

⁷² Cfr. Cicerón, *De Optimo Genere Oratorum*, I, 1.

⁷³ Cfr. Scaligero, 144 b.

⁷⁴ Id., 14 a.

⁷⁵ Minturno, 125-126.

⁷⁶ Cfr. Scaligero, 14 b.

EDAD DE ORO, II

En el caso de églogas y diálogos hay un cierto fundamento formal, pues son los distintos personajes quienes exponen el tema⁷⁷. Evidentemente, la acción dramática, cuando existe, queda reducida a la mínima expresión.

El Pinciano incluye en la égloga aquellas composiciones que imitan la «gente rústica»; unas veces será menester «ponerlos sentados, como los leñadores y aradores. Los viandantes, los pastores y los pescadores pueden ser imitados ejercitando su oficio».

Esto nos lleva de la mano a la determinación del género literario de las *Soledades* gongorinas. Siguiendo la doctrina del Pinciano, no podemos menos que dar la razón a don Antonio de las Infantas cuando las califica de «égloga cuya naturaleza introduce varios personajes». Aunque, en realidad, sean poesía lírica, como las designa el propio Góngora, el bucolismo determinaría temas humildes y formas elevadas o medias⁷⁸. Mas, como decía el mismo Pinciano,

sea en hora buena, que no parece cosa para nos detener en su disputa; y sea también que la imitación bucólica es por razón del sugeto más principal que todas las demás rústicas, digo, de los viandantes, pescadores, hortelanos, segadores, leñadores y los demás⁷⁹.

En el caso de la sátira se basan en razones de tipo histórico, pues, siguiendo a Aristóteles y Horacio, consideran que el teatro surgió de la sá-

⁷⁷ Id., 6 aB y bA; *Cisne*, III, 12 y 7.

⁷⁸ Góngora elige unos temas bajos (salvo en alguna ocasión, como cuando ataca la ambición) y los trata con un estilo elevado, con una varita mágica que sublima todo lo que toca (cecina, hoguera o choza); pero sin olvidar la crítica y, a veces, la burla; no en vano se trata de una exaltación del campo y desprecio de la corte.

En sus ataques, Jáuregui dirá que el cordobés quiso crear una epopeya sin una verdadera traza, pues no se da una localización, y el héroe o protagonista, del cual se desconocen todos sus antecedentes, «no sirve sino de mirón»; en el mismo sentido critica el ejercicio de la caza, propio de la égloga, no de la épica. Los demás puntos del *Antidoto* van contra pasajes defectuosos en sí, prescindiendo del género y estilo: cacofonía, mala interpretación de fenómenos naturales o título impropio.

Pedro de Valencia aprecia «lo lírico destas *Soledades*» y rechaza ciertos ornatos «que proceden de afectación de hincharse y decir extrañezas y grandezas».

Góngora, al contestar a la primera carta atribuida a Lope, en la que se le acusa de faltar a la finalidad de la literatura (le niega que tengan algo «de útil, honroso y deleitable»), afirma que las *Soledades* están escritas en sentido lírico y con lenguaje heroico. Si unimos estas manifestaciones al auge que entonces tenía la silva, como acaba de mostrar Eugenio Asensio, creo que podemos tener la clave de la estética del gran poema gongorino.

⁷⁹ Epístola, XII.

tira, ya se representara ésta en las fiestas agrícolas, ya al final de los banquetes⁸⁰. El Pinciano distingue entre la sátira griega, teatral, y la latina, poema independiente⁸¹. Como pieza de teatro tendría una función semejante a la de los entremeses y bailes de nuestro teatro: relajar los ánimos de los espectadores⁸².

En la definición de la sátira encontramos los elementos de la finalidad de la literatura: «vn razonamiento malédico y mordaz hecho para reprehender los vicios de los hombres»⁸³. En su origen dominaba la maledicencia⁸⁴, después ridicularizaría las acciones de hombres concretos; pero, como esto iba contra las normas de la universalidad del arte, es decir, de la imitación, y podía acarrear disgustos sociales, se terminó satirizando los vicios en general, prescindiendo u ocultando a la persona que los encarnaba.

Los renacentistas, además, debían tener presentes la doctrina cristiana que predicaba la caridad, y los tribunales civiles que, como en el caso de Lope de Vega, perseguían a los maldicientes. De ahí que recomienden utilizar la sátira sólo cuando se esté seguro de conseguir unos resultados positivos⁸⁵ y siempre encubriendo y endulzando la crítica. En este sentido se manifiestan el Pinciano⁸⁶, Carvallo⁸⁷, Bartolomé Leonardo de Argensola⁸⁸ o Cascales⁸⁹.

LA LÍRICA

En general los autores empiezan hablando de los orígenes de la poesía mélica que fijan en los cantos de alabanza de los ángeles a Dios⁹⁰ y se llega a afirmar que si Dios hablase haría poemas y que los niños com-

⁸⁰ Cfr. Robortello, 21 y 22.

⁸¹ Epístola IV.

⁸² Cfr. Robortello, introd. y 21.

⁸³ Pinciano, Epístola XII, y Minturno, 272.

⁸⁴ Cfr. Robortello, introd. y 21 B.

⁸⁵ Id., 25.

⁸⁶ Epístola XII.

⁸⁷ *Cisne*, III, 12.

⁸⁸ V. José Manuel Blecua: Introducción (XXVIII-XLVIII) a *Rimas de Lupercio y Bartolomé L. de Argensola*, Madrid, 1951, vol. II.

⁸⁹ *Tablas*, págs. 306-314.

⁹⁰ Cfr. *Panegirico por la poesía*, período VIII.

prenden antes la lengua poética que la corriente, pues muchos, para dormirse, necesitan que les canten nanas ⁹¹.

Al principio, entre los humanos se dirigían a cantar las alabanzas divinas y solía acompañarse de la lira; después cantó a Baco y a los héroes, acompañada de la cornamusa; finalmente sirvió para la liturgia, pregonar leyes o aconsejar alguna acción loable, y se acompañaba con la cítara. La degradación fue en aumento y «cadde nel grembo dell'amorose ciance e delle vanità del mondo» ⁹².

Scaligero acepta la existencia, anterior a las formas artísticas, de otras composiciones naturales, realizadas sin arte e imitando únicamente los sonidos de la naturaleza ⁹³. Son los cantos pastorales, cazadores y agricultores, origen de las mayas, estivalias y cantos de cosecha. Además considera lírico todo poema cantado con acompañamiento de lira, con temas amatorios, laudatorios, conviviales o dirigidos a los dioses. Entre todos ellos, lógicamente, hace una gradación ⁹⁴.

Normalmente los autores eluden definir la lírica, pues en ella caben todos los temas y el narrador puede coincidir, o no, con el autor ⁹⁵. Los únicos intentos de definición van enfocados hacia el instrumento que acompaña el canto; pero, una vez más, esto no responde a la realidad del momento.

Me parece interesante el hecho de que Minturno considere el *Canzonere* de Petrarca como un todo con proemio, narración y epílogo, estructura que conservarán los cancioneros renacentistas, mientras que los barrocos agruparán sus composiciones por metros.

CONCLUSIONES

En la exposición he prescindido de las doctrinas concretas sobre cada especie; por ejemplo, no he hablado de la materia, ni del número de ac-

⁹¹ Cfr. Scaligero, 3 b.

⁹² Id., 173.

⁹³ Id., 6 bC.

⁹⁴ Id., 6bA.

⁹⁵ Unas veces existirá una identificación entre autor y narrador; otras, por el contrario, el poema puede estar puesto en boca de otra persona; pero sin mezclarse nunca como la épica. Esta norma tampoco sirve; recordemos el soneto XCIX «In vita», de Petrarca, o el de Góngora, «Téngoos, señora tela, gran mancilla».

tos ni de las clases y uso de los metros. Espero, sin embargo, que hayan quedado claros algunos puntos:

a) La escasez de obras teóricas durante la primera mitad del siglo XVI, o primer Renacimiento: varios tratados de Retórica y alguna que otra traducción, paráfrasis o comentario de la *Poética* de Aristóteles. Alrededor de 1550 empiezan a surgir en Italia los tratados de poética, fundados en el estagirita y en Horacio, que exponen de un modo sistemático la doctrina clásica sobre la literatura.

b) Su aparición tardía en España, cuando ya la producción literaria iba por unos cauces distintos a los que se marcaban en las obras teóricas. Los tratados españoles, posteriores a 1580, manifiestan la lucha entre los ideales aristotélicos y los platónicos, entre la valoración de las cualidades internas o subjetivas (sensibilidad, fantasía, imaginación) y las externas y objetivas (orden, claridad, lógica, precisión, seguridad, medida), entre la sumisión a las normas de la Antigüedad y la creación de modelos y formas que estuviesen más de acuerdo con los nuevos tiempos e ideales.

c) El predominio de Aristóteles, con cuyos conceptos fundamentales y resultados todos coinciden. Las diferencias se deben a motivos secundarios: divergencias en la interpretación (como el ataque de Vincenzo Maggi a Robortello, porque éste afirmó que la *Poética* de Aristóteles carecía de prólogo) o en la creación de nuevas teorías en aquellos puntos no tratados, o perdidos, por el filósofo.

d) El desacuerdo sobre qué ciencia debía estudiar la literatura, reflejado en la discusión sobre si la historia o la epístola era literatura. Esto se manifiesta en el punto de vista de los «retóricos», quienes consideraban que las estructuras y medios (tópicos y figuras), tratados por ellos, eran universales y aplicables en cualquier lengua y a cualquier obra escrita, y que las teorías sobre la redacción debían dictarlas ellos. Los «poéticos», por su parte, veían la literatura como imitación y se creían los únicos capaces de establecer las normas para escribir, juzgando a la oratoria (y por lo mismo a su formulación científica, la retórica) como ajena a la literatura.

e) La separación entre el teórico y el escritor. Aquél, mirando al pasado, intenta dar normas para el futuro o bien quiere en vano determinar la esencia de lo literario, mientras que el creador, inmerso en una comunidad, detecta y orienta los gustos de ésta en cada momento.

f) Finalmente, creo que habrá resultado evidente el influjo que, sobre las obras del Siglo de Oro, ejerció el principio de que la literatura es

EDAD DE ORO, II

imitación de la realidad y obliga a la verosimilitud. En este sentido quiero terminar con una pregunta: si a principios del siglo XVII y guardando la verosimilitud, algún escritor hubiera querido escribir una obra no de aventuras o de guerras europeas ni de conquistadores o colonizadores americanos, sino de caballeros andantes, ¿cómo habría tenido que hacerlo?

ARQUITECTURA Y TEORÍA NARRATIVA EN EL *QUIJOTE* DE 1605

ALBERTO SÁNCHEZ

ESTRUCTURA DEL PRIMER «QUIJOTE»

A pesar de los indicios sagazmente valorados por Jaime Oliver Asín acerca de la posible existencia de un *Quijote* de 1604¹, para nuestro análisis hemos de partir de la evidencia de una edición príncipe, impresa en Madrid por Juan de la Cuesta el año 1605, rápidamente agotada y reimpressa a continuación con numerosas y notables variantes, principalmente ortográficas, según el minucioso estudio de Flores². Estas dos ediciones de Madrid en 1605, conocidas hoy comúnmente con el apelativo de *Primera parte del Quijote*, sirven de base a las ediciones modernas más recomendables de nuestro libro cimero: las de Martín de Riquer, Gaos, Allen, Murillo y Avalle-Arce (basada solamente en la primera de las dos) y alguna otra³. Yo mismo seguí preferentemente esta lectura para mi edición en Clásicos Noguer, frente a las enmiendas propuestas por Rodríguez Marín en la más extensamente anotada de todas, aunque no tan crítica

¹ Vid. Jaime Oliver Asín, *El «Quijote» de 1604* (Madrid, S. Aguirre, 1948).

² Cfr. *The Compositors of the first and second Madrid editions of Don Quixote, Part I*, by M. R. Flores: ... London, The Modern Humanities Research Association, 1975.

³ Vid. ediciones del *Quijote*: al cuidado de Martín de Riquer (Barcelona, Planeta, 1962),⁴ Vicente Gaos (Madrid, Edias, Giner, 1967, 4 tomos; en preparación, muy avanzada en el momento de la muerte de Gaos en 1980, la edición *definitiva* en Ed. Gredos), John J. Allen (Madrid, Cátedra, 1977, 2 vols.), Luis Andrés Murillo (Madrid, Castalia, 1978, 2 vols.), Juan Bautista Avalle-Arce (Madrid, Alhambra, 1979, 2 vols.), etc.

como afirma la portada, pues en ella seguía fundamentalmente el texto de la edición de 1608 ⁴.

Siguen con plena utilidad las ediciones facsímil de la RAE (1917) y la *crítica* —sin ponderación— de Schevill y Bonilla en sus dos primeros tomos ⁵.

Casalduero nos ofreció, hace más de treinta años, el primer análisis estructural del *Quijote*, admitido y finalmente ilustrado por el lingüista danés Knud Togeby, fallecido en desgraciado accidente de automóvil (1974) cuando cabía esperar mucho aún de su excelente método y preparación; quedan como logrados frutos de su investigación el estudio del verbo español y una sugestiva interpretación del arte compositivo del *Quijote* ⁶.

Frente a los que hablaron de improvisación en el *Quijote* de 1605, compensada en la segunda parte de 1615 con una mayor reflexión, Casalduero vio en toda la obra como una meticulosa labor de jardinería, en expresión de Vicente Gaos, lo que también parece demasiado ⁷.

En el *Quijote*, incluso reduciéndonos al de 1605, creo que no puede hablarse de inconsciencia (Unamuno) ni de improvisación (Madariaga, Moreno Báez) por ser producto de un escritor ya muy maduro en edad y lecturas, muy atento a las doctrinas tradicionales de la retórica y poética, y no poco experimentado en el arte de escribir. Sobre estos supuestos voy a examinar el entramado del *Quijote* de 1605, considerado universalmente como el inicio de un género literario: la novela moderna; analizar sus piezas constitutivas y el posible fundamento de su organización interior, con el diseño de instaurar un sentido crítico de la narración, audaz, su-

⁴ Vid. *Don Quijote de la Mancha...* Nueva edición crítica con el comentario refundido y mejorado y más de mil notas nuevas. Dispuesta por Francisco Rodríguez Marín... Madrid, Ed. Atlas, 1947-1949, 10 tomos.

⁵ Por fallecimiento de Adolfo Bonilla y San Martín en 1926 hubo de terminar la tarea de la edición crítica de las *Obras Completas* de Cervantes el profesor Rudolf Schevill, de la Universidad de California. Los dos primeros tomos del *Quijote*, que corresponden al de 1605, aparecieron en Madrid, impresos por Gráficas Reunidas, S. A., en 1928 y 1931.

⁶ Cfr. Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*. Madrid, Ediciones Ínsula, 1949; y Knud Togeby, *La composition du roman «Don Quijote»* (Copenhague, 1957), *La estructura del Quijote* en su traducción española, con estudio preliminar y notas de Antonio Rodríguez Almodóvar (publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977).

⁷ Vid. las excelentes páginas de Vicente Gaos dedicadas a los problemas estilísticos del *Quijote*, en su libro *Claves de Literatura Española*, tomo 1 (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971).

perador de modelos preexistentes, libre y polivalente, germen de toda posible renovación del arte de novelar.

Para que no parezca hipérbole desmesurada el que en nuestros días pueda opinar Alejo Carpentier que «todo está ya en Cervantes»⁸. O que Juan Goytisolo, en una lectura sobre pauta cervantina de la novela de Guillermo Cabrera Infante, con título un tanto en trabalenguas (*Tres tristes tigres*), encuentre en el *Quijote* «crítica y creación, escritura e interrogación acerca de la escritura, texto que se construye sin dejar de ponerse él mismo en tela de juicio»⁹.

Hemos preferido la denominación de *Quijote* de 1605, propuesta por don Joaquín Casaldueiro, frente a la de *Primera parte del Quijote*, precisamente por la división en cuatro partes de este *Quijote*, procedimiento abandonado en la unitaria *Segunda parte del Ingenioso Caballero...* (1615), como ya tuve ocasión de analizar en otro momento¹⁰.

La cervantista cubana Mirta Aguirre sugiere que las cuatro partes del *Quijote* de 1605 pueden ser un recuerdo de la división del *Amadís de Gaula* en cuatro libros, puesto que aquel paradigma caballeresco es básico en la parodia de *Don Quijote de la Mancha*¹¹.

También es cierto que la división en partes del primer *Quijote* viene a ser un tanto irregular e inoperante, si bien no carece de peculiaridades distintivas. Cabe destacar, ante todo, la gran desigualdad de contenido y extensión de estas partes.

Comprende la primera los capítulos I al VIII, y en ella distinguimos al padre, o *padrastro* según el prólogo (Cervantes), que deja entrever un instante fugaz su presencia, mediante la primera persona de un verbo de voluntad: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre *no quiero acordarme...*», para desaparecer inmediatamente, tras el anonimato de «los *autores* que deste caso escriben», a propósito de la polionomiasia del héroe: *Quijada*, *Quesada* o *Quejana* en el capítulo I, *Quijana* en el V («Pero

⁸ Vid. Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (Madrid, Siglo XXI, 1981, pág. 194).

⁹ Vid. Juan Goytisolo, *Disidencia* (Barcelona, Seix Barral, 1977).

¹⁰ Cfr. mi estudio «Arquitectura y dignidad moral en la segunda parte del «*Quijote*, *Anales Cervantinos*, XVIII, 1979-80, págs. 3-23.

¹¹ Vid. Mirta Aguirre, *La obra narrativa de Cervantes* (La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978).

esto importa poco a *nuestro cuento...*)¹². Queda interrumpida la primera parte al final del capítulo VIII «por culpa del *autor* desta historia» (ahora en singular), que deja sin concluir una batalla pendiente, por falta de fuentes documentales: «Bien es verdad que el *segundo autor* (¿Cervantes?) desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos *los ingenios de la Mancha*, que no tuviesen en sus archivos y en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen...».

La segunda parte (caps. IX al XIV) es la más breve de las cuatro, poco más de la mitad de la primera. Tras de rápidas incursiones del *curioso* Cervantes («como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles»), en el capítulo IX conocemos al historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, a quien se atribuye (hasta el final de la obra en 1615) la principal responsabilidad de su redacción. Decimos *principal*, ya que, a partir de ahora, hemos de contar con la colaboración, más o menos explícita, de tres personas: el *historiador* Cide Hamete Benengeli, el *traductor* (un morisco aljamiado, natural de Toledo, que cobra en especie su versión castellana de la historia, exactamente «dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo»), y el *coordinador* —como se dice hoy—, que sería el mismo Cervantes. Algunas veces están los tres de acuerdo, pero en ocasiones discrepan abiertamente, discuten sobre la propiedad o verosimilitud de algún pasaje, e incluso admiten la existencia de capítulos apócrifos¹³. Insondable laberinto en el que se difuminan las fronteras de la ficción y la realidad, de la vida y del ensueño.

Sin detenerse a estudiar los precedentes literarios, ya que la figura de un cronista fantástico no suele faltar en los libros de caballerías, Américo Castro ha puntualizado *el cómo y el porqué* de Cide Hamete Benengeli¹⁴. Entiéndase las originales funciones asignadas por Cervantes a su *alter ego*, a quien se elogia constantemente a lo largo de la historia (¿por el traductor o por el coordinador?) y no sólo con intenciones irónicas, sino

¹² Sobre la polionomasia y variados aspectos de la simbología onomástica en el *Quijote*, véase el reciente *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantès, suivi d'une analyse structurale et linguistique*, de Dominique Reyre (Paris, Editions Hispaniques, 1980).

¹³ Cfr. André Labertit, «Estilística del testimonio apócrifo en el *Quijote*» (*Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Universidad de Pisa, 1973), y Mariano Baquero Goyanes, «Los capítulos apócrifos del *Quijote*» (*Estudios sobre literatura y arte, dedicados al Prof. E. Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, tomo I, págs. 68-91).

¹⁴ Vid. Américo Castro, *Hacia Cervantes* (Madrid, Taurus, 1967, págs. 409-419).

con el apenas disimulado regusto de la obra *bien hecha*. Para completar las volutas del juego, resulta que Cide Hamete es pariente de un rico arriero de Arévalo, amigo de Maritornes (cap. XVI), con lo que se convierte en personaje episódico de la historia que nos cuenta.

La tercera parte se extiende desde el capítulo XV al XXVII, ambos incluidos. Contiene bastante más que la primera y segunda juntas, con un capítulo XXV que tal vez sea el más largo de toda la historia. Podemos considerar esta tercera parte como la de mayor unidad lineal narrativa del *Quijote* de 1605.

Por último, la cuarta parte comprende los capítulos XXVIII a LII, con una extensión equivalente a la de las otras tres partes juntas. Es como si la narración se ensanchara en pluralidad de perspectivas, que merecen consideración especial.

CONTENIDO Y SINOPSIS CRÍTICA DEL «QUIJOTE» DE 1605

Como hemos adelantado, las cuatro partes de este *Quijote* presentan peculiaridades de composición y problemas que conviene deslindar.

La primera parte (I-VIII) expone completa la *primera salida* del héroe, sin escudero (II-V), más el comienzo de la *segunda*, ya en compañía de Sancho Panza, escudero a la vez que «caballero asnalmente» (VII-VIII). Entre una y otra, queda el capítulo VI dedicado a la crítica literaria, ingrediente que nunca falta en la obra y que a veces adquiere plena sustantividad, como ocurre en este caso («del donoso» escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la librería de Don Quijote). La condena de un conjunto de libros, sentenciados por un eclesiástico y llevados al fuego por el «brazo secular del ama» ha llevado a considerar en este excursus bibliográfico la parodia de un auto de fe.

En otro respecto, los lances de la primera salida del héroe se han estimado por algunos críticos como el proto-*Quijote* o célula germinal del libro: se iniciaría como una *novela corta*, y solamente a partir del capítulo VII, con la relativamente tardía aparición de Sancho Panza, cobraría los vuelos de una novela mayor.

Sin entrar en el fondo de la cuestión, aunque señalando las vacilaciones en la personalidad de Don Quijote durante esos capítulos y la entereza constante en los siguientes, don Ramón Menéndez Pidal estudió «un

aspecto en la elaboración del *Quijote*¹⁵; allí sentó la curiosa teoría de que Cervantes se había inspirado en un mediocre *Entremés de los romances* al comenzar su obra, dejando luego la parodia del noble romancero para seguir con la de los desacreditados libros de caballerías.

No solamente el cervantista Astrana Marín se opuso a esta hipótesis en destemplados términos¹⁶, sino que el sereno y ponderado Rodolfo Schevill lo rebatió con abundantes razones: «Siento no poder estar conforme con esta conclusión de mi amigo y maestro»¹⁷.

El punto culminante de las coincidencias con el entremés puede reducirse al capítulo V del *Quijote*. Y también cabría defender la hipótesis contraria; es decir, que el anónimo autor del entremés imitó las primeras andanzas y desventuras del ingenioso hidalgo. Sin que falte algún erudito del siglo pasado (Adolfo de Castro) para atribuir la paternidad del entremés al propio Cervantes, que no vaciló más de una vez en llevar al teatro algunas de sus creaciones novelescas¹⁸.

En cuanto a la consideración de la génesis del *Quijote* como una novela corta que Cervantes decidiría ampliar a partir del capítulo VII, nos parece poco sólida, en vista del primer capítulo, donde se dan pormenores sobre la dieta, vestidos y entornos de un hidalgo rural, encaminados a crear el ambiente de un relato de largo alcance, bien lejos de la técnica impresionista del cuento o novela corta. Además de las variadas referencias que se encuentran en los primeros capítulos acerca del curso ulterior del relato.

Vicente Gaos rebatió la hipótesis del comienzo del *Quijote* como novela corta, a mi juicio con razones convincentes¹⁹. No obstante, el cervantista Stagg se ha esforzado en demostrar la existencia de una reelabo-

¹⁵ Cfr. mi ensayo bibliográfico «Los estudios cervantinos de Menéndez Pidal», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970* (Madrid, Ed. Castalia, 1975, págs. 599-610).

¹⁶ Vid. Astrana Marín, *Cervantinas y otros ensayos* (Madrid, Afrodísio Aguado, 1944, pág. 392).

¹⁷ Vid. *Don Quijote*, tomo I, ed. Schevill, pág. 417. Gregorio Palacín también rebate la tesis de Menéndez Pidal en su libro *En torno al Quijote* (Madrid, Leira, 1965, pág. 75). Últimamente Louis A. Murillo replantea, bajo otros supuestos, la influencia del romancero en la génesis del *Quijote* («Lanzarote and Don Quijote», *Folia*, New York, septiembre, 1977, pág. 55-68).

¹⁸ Cfr. Dámaso Alonso, «*El Hospital de los podridos*» y otros entremeses atribuidos alguna vez a Cervantes (Madrid, Signo, 1936).

¹⁹ Vid. Vicente Gaos, *op. cit.* nota 7.

ración de los primeros capítulos del *Quijote*, que afectaría en principio al texto de cuatro de ellos (I, III, IV y VII) para ponerlos de acuerdo con la historia prolongada que se abre en la llamada segunda parte (IX). No me parecen definitivos los datos que se aducen a este particular, ni tampoco determinante la secuencia sintáctica o congruencia gramatical señalada entre el fin del capítulo III y el comienzo del IV (creadora de un sintagma imposible, señuelo de imitadores idólatras: «la del alba sería...»), ni menos la clara unión entre el V y VI ²⁰.

La más breve de las cuatro partes que integran el *Quijote* de 1605 es la segunda (caps. IX-XIV). Contiene el *intermezzo* pastoril de Marcela y Grisóstomo, precedido del episodio realista de los cabreros, marco rústico de acusado contraste para que Don Quijote pronuncie su almirado discurso de la Edad de Oro, tópico renacentista de antigua ejecutoria. Grisóstomo, el malogrado «pastor estudiante», ha dejado un poema de título prenerudiano, la *Canción desesperada*, que ya tenía compuesto Cervantes desde tiempo atrás y que ahora refunde con notable acierto ²¹.

Para calibrar el cruce de lo pastoril y lo caballeresco, queda muy a trasmano y, por supuesto, bien excedido, el modelo de *Amadís de Grecia*, del pintoresco cuento prolífico Feliciano de Silva.

De la tercera parte (caps. XV-XXVII) ya hemos dicho que desarrolla la más completa unidad narrativa lineal de todo el primer *Quijote*, centrada en las aventuras del héroe manchego. Si exceptuamos la de los molinos de viento y la de vizcaíno (primera parte), o la de los cueros de vino tinto y la de los flagelantes (cuarta parte), todas las aventuras significativas de nuestro caballero se suceden en esta tercera parte: la de los yangüeses, la de los rebaños-ejercitos, la del cuerpo muerto, los batanes, la ganancia del yelmo de Mambrino y la liberación de los galeotes, que conduce a la penitencia en Sierra Morena, a imitación de la que hiciera Amadís de Gaula en Peña Pobre, bajo la apelación de Beltenebros. La locura caballeresca se contrapone aquí a la locura amorosa: al Roto de la Mala Figura se encuentra en el Caballero de la Triste Figura. Se abrazan

²⁰ Cfr. Geoffrey L. Stagg, «Sobre el plan primitivo del *Quijote*», *Actas del I Congreso Int. de Hispanistas*, celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962. Publicadas bajo la dirección de F. Pierce y C. A. Jones (Oxford, The Dolphin Books, 1964, págs. 463-471).

²¹ Cfr. André Labertit, «Sur 'le berger étudiant' du Don Quichotte. (Analyse stylistique du témoignage contradictoire)», *Le Genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle. Publications de l'Université de Saint Etienne*, 1980, págs. 87-112.

Cardenio y Don Quijote y se enlazan los temas de la novela sentimental y la caballeresca.

Por último, en la extensa cuarta parte (caps. XXVIII-LII) nos encontramos con la discutida interpolación de novelas ajenas al relato central y la multiplicación de episodios marginales que convierten el libro en un *mar de historias*, en expresión de Moreno Báez que veía falta de plan el *Quijote* de 1605, explayándose en ornamentales flecos narrativos por la fértil inventiva del autor²².

En esta exuberante *Silva* o selva narrativa de variadísima lección, siempre fue lo más controvertido el intercalar la novela de *El Curioso Impertinente* (XXX-XXXV) y la historia del *Capitán cautivo* (XXXIX-XLI), precedida ésta del discurso de las Armas y las Letras. De este último cabe afirmar que es una feliz renovación del añejo binomio *sapientia-fortitudo*, seguida por Curtius, que subraya la extensa difusión del tópico en la España del Siglo de Oro, con las descollantes figuras de Garcilaso, Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca, aunque sin mencionar la distorsionada versión de Quevedo en *La hora de todos y la fortuna con seso*²³.

Nótese el diferente recurso utilizado por Cervantes para insertar los dos relatos indicados en el escenario crucial de la venta de Palomeque el Zurdo, lugar del manteamiento de Sancho en una ocasión anterior (tercera parte, XVII). La novela del *Curioso Impertinente*, de marcado valor psicológico e incluso psicoanalítico, según la aguda observación de Ayala²⁴, es leída por el Cura ante los viajeros reunidos en el mesón, mientras duerme Don Quijote, que interrumpirá de pronto la lectura con su semi-soñado ataque a los cueros de vino tinto (XXXV). Cabe insistir en que, si bien la novela del psicópata Anselmo interrumpe la historia del caballero

²² Vid. Enrique Moreno Báez, *Nosotros y nuestros clásicos* (Madrid, Gredos, 1961), apartado XV sobre «El análisis de la estructura», págs. 114-122. Del mismo autor puede consultarse con fruto el libro *Reflexiones sobre el Quijote* (Madrid, Ed. «Prensa española», 1968), que se abre con un «análisis de la estructura», donde defiende la tesis de que el *Quijote* fue comenzado como una novela corta; encuentra falta de plan toda la primera parte, es decir el *Quijote de 1605*, a diferencia de la segunda, o *Quijote de 1615*, que sí lo tiene.

²³ Vid. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955, tomo I, págs. 256-258).

²⁴ Vid. Francisco Ayala, «Los dos amigos», *Revista de Occidente*, número 30, septiembre, 1965, págs. 287-306. Incorporado a su libro *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* (Madrid, Aguilar, 1972, págs. 695-714).

andante, no es menos cierto que la acción desaforada de Don Quijote interfiere la lectura de la novela, próxima ya a su triste desenlace.

Poco tiempo después, el capitán Ruy Pérez de Viedma cuenta su propia historia a los huéspedes de la venta, incluido ahora el mismo Don Quijote. Se presenta de este modo como algo rigurosamente sucedido y actual, frente a la lectura de una creación literaria, equiparable a lo que habían de ser las *Novelas Ejemplares* (1613) de Cervantes, que ya anuncia una de ellas, *Rinconete y Cortadillo* (XLVII), entre los manuscritos que guardaba el ventero Palomeque el Zurdo, junto al del *Curioso Impertinente*. Maravilloso entrecruzamiento de verdad y poesía, bien lejos de la técnica primitiva del ensartamiento de relatos como cuentas de collar.

Aún quedan otras historietas, bastante más breves, en esta cuarta parte: la de los amores del mozo de mulas con doña Clara, la hija del oidor y sobrina del capitán, contada por don Luis, el disfrazado mancebo, en las primeras páginas del capítulo XLIII. (¿Dónde empieza realmente este capítulo, puesto que en la edición del *Quijote* se retrasa unos párrafos, si atendemos a la sugerencia de las últimas investigaciones textuales de Flores?) La otra mitad del mismo capítulo refiere la desdichada burla que hicieron a Don Quijote la hija de la ventera y Maritornes.

El último cuento interpolado es el de Leandra y Vicente de la Rosa (LI), que oímos de labios de un cabrero desdeñado, inspirador de una lozana noveñita de nuestros días, *El rapto*, de Francisco Ayala²⁵.

Añadamos a toda esta selva narrativa el desenlace de la novela sentimental de los amores cruzados —Dorotea, Luscinda, Cardenio y don Fernando—, iniciada en la tercera parte con las narraciones autobiográficas de Cardenio y Dorotea, la segunda con el acertado colofón del enigma de cada existencia humana: «es todo milagro y misterio el discurso de mi vida» (XXX).

La oposición de Unamuno a la presencia del *Curioso Impertinente* junto a la vida de Don Quijote y Sancho, bien rebatida por Julián Marías y Bruce W. Wardropper, ya debió de empezar en tiempos de Cervantes,

²⁵ Vid. Alberto Sánchez, «Cervantes y Francisco Ayala: original refundición de un cuento narrado en el *Quijote*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 196, abril, 1966. Publicada por primera vez la novela *El rapto* de Ayala en 1965, como número 1 de la Col. La Novela Popular, ha sido incorporada, con alguna corrección, en el libro de novelas cortas *De raptos, violaciones y otras inconveniencias* (Madrid, Alfaguara, 1966).

como se colige de terminantes párrafos del *Quijote* de 1615: las críticas del bachiller Sansón Carrasco (III) y la discrepancia entre Cide Hamete y su intérprete en el umbral, doctrinario y aleccionador, del capítulo XLIV.

Incluso se han publicado ediciones modernas del *Quijote* sin las dos novelas del Impertinente y el Cautivo (Ramón Gómez de la Serna); y al revés, ediciones separadas de cada una de ellas, sin el acompañamiento de las aventuras de Don Quijote²⁶. Podríamos añadir en este punto la temprana traducción al francés (1609) del episodio exento de Marcela y Grisóstomo, según nos informa André Labertit²⁷.

CUENTOS Y EPISODIOS

Es importante recordar que en el primer párrafo del capítulo XXVIII, donde se inicia la cuarta parte de la historia, que se va a singularizar por esta proliferación de relatos secundarios, Cervantes se cree obligado a justificar su inserción, lo cual daría un rotundo mentís a quienes piensan en la improvisación o descuido del escritor. Vale la pena repasar su argumentación, incoada mediante unos elogios superlativos al héroe, traspasados de enfática ironía en refinada parodia:

Felicitísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería, gozamos ahora, en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma

²⁶ Aunque *El Capitán Cautivo* cuenta con más de una edición separada, la mayor difusión como novela independiente corresponde a la del *Curioso Impertinente*; podemos mencionar la de la Biblioteca Anaya, con prólogo y notas de Francisco Ayala (Salamanca, 1967), y la traducción al griego moderno con breves adiciones de Georgios S. Menardos, con el título de *O Apokotos Periergos* (Athenai, Diphros, 1972). Como nota curiosa podemos añadir la traducción al esperanto de Luis Hernández: *La malprudenta scivolulo* (Valencia, 1955).

²⁷ De traductor anónimo, lleva un prolijo título que pretende indicar los motivos de la trágica historia: *Le meurtre de la fidélité et de la défense de l'honneur, où est racontée la triste et pitoyable aventure du berger Philidon (sic) et les raisons de la belle et chaste Marcelle accusée de sa mort, en espagnol et en français*.

historia; la cual, prosiguiendo su *rastrillado, torcido y aspado hilo*, cuenta que...²⁸.

Vemos aquí perfectamente separada la *verdadera historia*, es decir, la acción principal, con las aventuras de Don Quijote, de los *cuentos y episodios* agregados.

Llamaremos *cuentos*, ya que Cervantes no distingue con precisión las distintas acepciones o modalidades del sustantivo posverbal de *contar*, a las novelas y relatos en que el protagonismo dual de Don Quijote y Sancho Panza no tiene intervención ninguna o meramente se presentan como miembros del auditorio. Tres narraciones de este tipo encontramos en la cuarta parte del *Quijote* de 1605: la del Curioso Impertinente, la del Capitán Cautivo y la más breve de Leandra-Vicente de la Rosa.

Consideramos *episodios* a los sucesos en que Don Quijote comparece, e incluso interviene, siquiera sea de modo marginal, indirecto o pasivo. Con tal estimación, contamos también tres episodios: el de Grisóstomo y Marcela, en la primera parte; el de Cardenio, Dorotea, Luscinda y don Fernando, en la tercera y cuarta, y, en esta última, el de Clara y don Luis.

Para confirmar y reforzar tal distinción de *cuentos y episodios* es conveniente consultar el criterio del propio narrador, bien paladino en el preámbulo del capítulo XLIV del *Quijote* de 1615:

... Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos *episodios* que lo pareciesen, *nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece*, y aun éstos, *limitadamente* y con solas las *palabras que bastan a declararlos*; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den *alabanzas*, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir²⁹.

Cabe matizar todavía en la diferenciación de los distintos cuentos y episodios apuntados. Algunos críticos han establecido correspondencias y simetrías estructurales entre ellos. Así, Immerwahr, que encuentra el tema amoroso como principio ordenador de toda la obra, coloca en el centro de ella la novela del *Curioso Impertinente*, y a los dos lados sur-

²⁸ Vid. *Don Quijote de la Mancha*, con prólogo y notas de Alberto Sánchez (Barcelona, Ed. Noguer, 1976, pág. 304).

²⁹ Vid. Ed. cit. nota anterior, págs. 833-4.

gen tres historias amorosas: antes del *Curioso*, las de Grisóstomo, Cardenio y don Fernando; después, las del *Cautivo*, la de don Luis y la de Leandra ³⁰.

Por otro lado, Letizia Bianchi y Edward C. Riley han estudiado la función de estos segmentos narrativos dentro de la *verdadera historia* de Cide Hamete Benengeli ³¹. No me parece aconsejable separar el contenido de la historia de Cardenio de la de don Fernando (Immerwahr, Bianchi), porque implicaría buscar la fórmula de inserción de una en la otra: como una sola entidad, aparece el dilema de Luscinda, amada o deseada por dos hombres (Cardenio, don Fernando); desde otro ángulo, la situación de Dorotea y Luscinda respecto a don Fernando nos acerca al conflicto de *Las dos doncellas*, con la irónica alusión de que una haya dejado de serlo.

Más plausible se nos aparece la presentación unificadora del tema amoroso con sus matices diferenciadores en cada relato particular. Siguiendo por esa línea, cabría añadir que todos los casos de amor en cuentos y episodios (ficción literaria) reflejan situaciones verídicas o verosímiles, en contraposición al esfumante neoplatonismo de la adoración de Don Quijote a Dulcinea, en el eje central de la historia *verdadera*.

Otra ruta cabe emprender para calibrar las unidades narrativas menores incorporadas a la historia general. M. Molho ha buceado en las fuentes folklóricas de Cervantes y M. Chevalier ha descubierto la importancia de los cuentecillos de transmisión oral en las letras del Siglo de Oro. Sabida es la importancia que revisten en la novela picaresca, empezando por el *Lazarillo de Tormes* ³².

En estos orígenes populares o fuentes tradicionales debemos situar otros breves relatos que esmaltan la crónica de la «segunda salida» de nuestro hidalgo. Junto a los cuentos literarios y episodios que venimos destacando convendría sumar ahora dos cuentecillos de posible origen folklórico: el de la pastora Torralba (tercera parte, cap. XX), narrado por

³⁰ Cfr. R. L. Immerwahr, «Structural symmetry in the episodic narratives of "Don Quijote", Part One», *Comparative Literatures*, 10, 1958, págs. 121-35.

³¹ Vid. Letizia Bianchi, «Nella Prima Parte del *Quijote*», *Collana di Testi e Studi Ispanici*, III, Pisa, Giardini Ed., 1980. Y Edward C. Riley, «Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*», *Anales Cervantinos*, V, 1955-56, págs. 209-30.

³² Cfr. Mauricio Molho, *Cervantes: raíces folklóricas* (Madrid, Gredos, 1976), y Maxime Chevalier, *Folklore y Literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro* (Barcelona, Ed. Crítica, 1978).

Sancho Panza con todas las muletillas y repeticiones del sabroso y castizo estilo popular: «Érase que se era, el bien que viniere para todos sea y el mal para quien lo fuese a buscar...».

Y el de «la viuda rica enamorada del mozo motilón», relato alegre y desenfadado que cuenta Don Quijote en el capítulo XXV. Por cierto, nada congruente con el sentimiento puro, desinteresado y honesto del enamorado caballero («por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la Tierra»). Pero el *Quijote* está amasado de esta prodigiosa mezcla de burlas y veras, de lo sublime y lo grotesco. Rodríguez Marín se refirió a este cuento, «de final picantillo», como él decía, para ilustrar su afirmación de que, en general, se lee muy poco el *Quijote* ³³. Que este chiste atrevido debió hacerle gracia a Cervantes, es buena prueba el hecho de haberlo repetido con alegre variante, digna de atención, en el entremés de *La cueva de Salamanca*. Si en el *Quijote* se establece el punto de comparación con la filosofía de Aristóteles, en la pieza teatral se alude a la sabiduría gramatical de Nebrija.

UNIDAD Y VARIEDAD

Cervantes reconocía, como ya hemos visto en el preámbulo del capítulo XXVIII (inicial de la cuarta parte, donde se acumulan la mayoría de los cuentos y episodios), que todos estos relatos marginales torcían o estorbaban el hilo de la historia principal. A pesar de lo cual, los incluye y defiende o justifica con buenos argumentos su inclusión.

Evidentemente, nuestro autor intentaba seguir las indicaciones de los preceptistas clásicos en torno a la unidad artística y la integración en ella de diversos elementos, para hacerla más agradable. La unidad en la variedad era un concepto bimembre y antitético muy favorecido en aquella época, según observa Edward C. Riley ³⁴. Eso sí, había que cuidar la proporción, la oportunidad y en todo caso la extensión, más bien *brevedad* en el desarrollo de estos segmentos narrativos adicionales...

Cervantes selecciona y se limita, en lo posible, para no resultar excesivo. Riley compara la relativa contención del *Quijote* de 1605 con la exuberancia del *Persiles*, la novela póstuma.

³³ Vid. F. Rodríguez Marín, «¿Se lee mucho a Cervantes?», en *Estudios cervantinos* (Madrid, Ed. Atlas, 1947, págs. 461-2).

³⁴ Vid. Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. Carlos Sahagún (Madrid, Taurus, 1966, págs. 191-212).

Debemos reconocer que en la forma se trata de dos novelas de esquema itinerante, aunque de intención y estructura dispar. En *Don Quijote* nos encontramos la reducción cómica y realista de la aventura caballeresca, la conversión en epopeya de la vida vulgar y cotidiana, mientras que el *Persiles* eleva el paradigma clásico y estoico del *homo viator* a la peregrinación simbólica del hombre sobre la tierra en busca de la perfección moral. A lo largo de las rutas de estas dos novelas se cruzan los caminos y senderos de historias y más historias. Cada uno de los peregrinos del *Persiles* se cree obligado a contarnos su vida. Junto a ese laberinto de veredas humanas, el *Quijote* de 1605 mantiene evidentemente una *unidad* más estricta, dentro de la *variedad* de sus elementos narrativos.

También es cierto que Cervantes manifestó en el *Quijote* de 1615 su intención de limitarse más en esa unidad; y de hecho lo consiguió, no del todo aunque en admirable medida. La superabundancia de los elementos puede dañar la armonía del conjunto.

Resulta ejemplar la continencia cervantina al sugerir y no desarrollar nuevas historias al margen de la central, en aras del repetido principio de la unidad. Los ejemplos podrían multiplicarse; en el capítulo VIII una frase muy breve de la aventura del vizcaíno sugiere la posibilidad de otro cuento o episodio: «Venía en el coche, como después se supo, una señora vizcaína que iba a Sevilla, donde estaba su marido, que pasaba a las Indias, con un muy honroso cargo...»

En el capítulo XIX, la aventura del cuerpo muerto ofrecía la posibilidad de incluir una historia del caballero fallecido en Baeza, a quien trasladan a Segovia. Desde Fernández de Navarrete, en el siglo XVIII, algunos cervantistas han querido ver en este pasaje un trasunto literario del controvertido traslado de los restos de San Juan de la Cruz, desde Ubeda hasta Segovia, en 1593, por las fechas en que Cervantes empezaría su libro. Claro que en el *Palmerín de Inglaterra*, libro de caballerías perdonado del fuego en el famoso escrutinio del capítulo VI, se nos cuenta «lo que aconteció a Florián del Desierto en aquella aventura del cuerpo muerto de las andas» (libro 1.º, cap. LXXVII), probable fuente literaria del pasaje quijotesco; pero ello no invalida la posibilidad de haber contado la historia del difunto caballero en sus rasgos más notables.

Por el capítulo XXII sabemos que el bribón Ginés de Pasamonte ha escrito su *Vida* y es un libro tan bueno «que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o se escribieren». Se trata, por tanto, de una ponderada novela picaresca, cuyo texto

no llegamos a conocer, quizá por la consabida renuncia de Cervantes hacia este género. Solamente a título de curiosidad añadiremos que un olvidado novelista contemporáneo quiso reconstruirla, con ocasión del centenario III de la muerte de Cervantes: *Una vida ejemplar, o sea la vida de Ginés de Pasamonte, que fue pícaro y ladrón y bogó en galeras*. «La halló y publica ahora por primera vez Diego San José» (Madrid, Biblioteca Hispania, 1916).

Al mismísimo *Ingenioso Hidalgo* se le había ocurrido en alguna ocasión continuar la ajetreteada crónica de *Don Belianís de Grecia*, sin llegar a realizarlo, como se nos asegura en el primer capítulo del *Quijote* de 1605: «... alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino el deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran».

Me parece que la mayor tentación que hubo de vencer la inagotable inventiva de Cervantes fue la de contarnos el episodio cardinal de su vida heroica. De haberlo hecho, la historia del *Capitán Cautivo* hubiera realizado el más brillante fleco autobiográfico (extendido hoy por algunos comentaristas algo más allá de lo razonable):

Sólo libró bien con él un soldado español llamado tal de SAAVEDRA, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez; y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros har-to mejor que con el cuento de mi historia (cap. XL).

Otros pasajes más podrían aducirse para contemplar la voluntad unitaria en el *Quijote* de 1605, pese a la abundancia y variedad de cuentos y episodios que lo exornan. El autor supo elevarse muy por encima de los relatos insertos en serie desarticulada, del tipo de *Las mil y una noches*, con sus interminables viajes de Simbad el Marino y los relatos tentaculares de la fabulación primitiva. El paralelo y contraste del *Quijote* con el *Persiles*, subrayado por Riley, resulta muy ilustrativo.

En pugna con la unidad artística de la obra, pueden presentarse asimismo los detalles minuciosos y las digresiones. El vocablo *digresión* en

la pluma de Cervantes, y siempre dentro del *Quijote*, puede presentar dos significaciones divergentes.

En primer lugar, se refiere a las divagaciones, reflexiones morales y expansiones afectivas. Así lo podemos interpretar en el capítulo XXVII, hacia el final de la tercera parte. Cuando Cardenio increpa a la *cruel memoria*, que le representa la singular belleza de su amada Luscinda, se desespera entre interrogaciones retóricas, sin posible respuesta; de pronto, se disculpa ante la posible inconveniencia de recargar su relato con tales manifestaciones:

No os canséis, señores, de oír estas *digresiones* que hago; que no es mi pena de aquellas que puedan ni deban contarse sucintamente y de paso, pues cada circunstancia suya me parece a mí que es digna de un largo discurso.

La réplica inmediata del licenciado Pero Pérez le anima a proseguir, pues aquí la *brevedad* necesaria en toda relación importa menos que la pintura exacta de un estado de ánimo; si bien estimamos el artificio inherente a toda hinchazón verbal:

... respondió el cura que no sólo no se cansaban en oírle, sino que les daba *mucho gusto las menudencias que contaba*, por ser tales, que merecían no pasarse en silencio, y *la misma atención que lo principal del cuento*.

Por otro lado, las *digresiones* equivalen a las *descripciones*, más o menos pormenorizadas que suelen acompañar a la narración y que tantas veces recargaban de superfluos detalles los libros de caballerías. Tal acepción puede encontrarse perfectamente delineada en el *Quijote* de 1615, a propósito de la casa del Caballero del Verde Gabán, donde el intérprete de la obra disiente de Cide Hamete Benengeli y suprime por su cuenta la descripción de un hogar acomodado del agro español:

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor de esta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las *frías digresiones* (XVIII).

En todas estas pinceladas críticas (o autocríticas) atisbamos la vigilancia atenta de un narrador bien dotado, al mismo tiempo que meticuloso promotor de una estética renovadora del arte de contar.

TEORÍA DE LA NOVELA EN EL «QUIJOTE» DE 1605

Como bien se sabe, el tema literario —teoría y crítica— constituye un ingrediente fundamental en la elaboración del *Quijote*; ya lo destacaron Américo Castro y Joaquín Casaldueiro. Me atrevería a puntualizar que en el *Quijote* de 1605 la presencia del tema es más constante y presenta remansos de mayor extensión que en el de 1615, quizá por el mayor cuidado de la *unidad* de composición en el segundo.

Ya en el capítulo I («de la condición y ejercicio del famoso hidalgo»), los párrafos segundo y tercero se dedican a criticar el estilo y la verosimilitud, respectivamente, de reputados libros de caballerías: *Don Florisel de Niquea* y *Belianís de Grecia*. Con parecidos argumentos se refiere en el capítulo VI al estilo rebuscado de Feliciano de Silva, aludido ahora como autor del *Amadís de Grecia*; si en el primer capítulo opone irónicamente «la claridad de su prosa y aquellas intrincadas razones suyas», en el VI se condenan las «endiabladas y revueltas razones de su autor». La parodia cervantina del capítulo I («la razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece que con razón me quejo de la vuestra fermosura»), ha sido bien ilustrada por Clemencín con varias citas de *Don Florisel de Niquea* y el fuerte *Anaxartes*, a las que podrían añadirse otras de la primera escena en la *Segunda Celestina*, continuación del mismo Feliciano de Silva; «¡Oh amor que no hay razón en que tu sinrazón no tenga mayor razón en sus contrarios! Y pues tú me niegas con tus sinrazones lo que en razón de tus leyes prometes, con la razón que yo tengo para amar a mi señora Polandria, para ponerte a ti y casarte con la razón que en ti continuo falta»...

Todo esto viene a acreditar las palabras del cronista de nuestro ingenioso hidalgo en su primer capítulo, al asegurar que «en muchas partes» (de los libros de Feliciano de Silva) hallaba escritas puerilidades del mismo estilo.

Y si de *Don Belianís* parece exagerado el número de heridas que daba y recibía (Clemén contó 101 graves solamente en los dos primeros libros de su crónica), tal como se comenta en el capítulo I, se corrobora en el VI que

«tiene necesidad de un poco de ruibarbo para purgar la demasiada cólera suya». Correlaciones críticas semejantes podrían rastrearse en los juicios sobre otros caballeros andantes, a lo largo del *Quijote* de 1605: Amadís de Gaula, Caballero del Febo, Don Galaor...

Todo el capítulo VI, con su escrutinio de la biblioteca del hidalgo, es un diálogo renacentista, matizado de humor y de ironía, de acerada crítica literaria centrada en los libros de caballerías y en la ficción pastoril, que alcanza el *clímax* laudatorio y ambiguo en el encomio de *Tirante el Blanco*, calificado como el pasaje más oscuro del *Quijote*.

Tópicos literarios de noble retórica y de amplia difusión encontramos en los discursos de Don Quijote, ya mencionados: el de la Edad de Oro y el de las Armas y las Letras.

Cada uno de los cuentos y episodios, rápidamente enumerados en las páginas anteriores, son objeto de pinceladas críticas y observaciones agudas, desde el pastoril de Marcela hasta el de Leandra, pasando por la novela *El Curioso Impertinente*, criticada por su propio lector, el cura Pero Pérez al final del capítulo XXXV; y la historia del Capitán Cautivo, autocensurada por el propio narrador Ruy Pérez de Viedma al terminar el capítulo XLI y alabada muy entusiásticamente por don Fernando en el inicio del XLII.

En todas estas críticas siempre hay referencia al contenido de la fábula y al modo de exponerlo, diríamos que al fondo y forma, según la vieja denominación: *Sentido y forma...* en reiterados títulos de Casaldueiro. En el *Coloquio de los perros*, que debe seguir en importancia al *Quijote* en lo que respecta al planteamiento y discusión de la ficción narrativa, se recuerda muy certeramente por Cipión, el perro crítico y censor, a su amigo Berganza, narrador de la historia, que «los cuentos, unos encierran y tienen la gracia de ellos mismos, otros en el modo de contarlos; quiero decir, que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos ni ornamentos de palabras, dan contento: otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz, se hacen algo de nada, y de flojos y desmayados, se vuelven agudos y gustosos...» Invención y exposición, dos fundamentos de valor intrínseco en el arte literario.

Hacia el final del *Quijote* de 1605 tres capítulos concentran en brillantes y amenos diálogos doctrinales lo más sustancioso de las teorías literarias de la época, influidos principalmente por la *Philosophia Antigua Poética* (1596) del Pinciano, como lo ha venido estableciendo la crítica, desde la *Historia de las Ideas Estéticas* de Menéndez Pelayo (severo censor de Cer-

vantes en este aspecto) hasta las más recientes investigaciones de Jean Canavaggio, Sanford Shepard y Edward Riley ³⁵.

Nos referimos a los tres capítulos consecutivos XLVII, XLVIII y XLIX. En líneas generales, el XLVII discute el tema de la ficción narrativa, con pretexto de la impugnada licitud de los libros de caballerías; el XLVIII debate la cuestión del teatro nacional, con una rígida condenación preceptista de la comedia de Lope de Vega por su desprecio de las unidades dramáticas (aunque, más tarde, el propio Cervantes cantará la palinodia en *El rufián dichoso* —acto II, escena primera— y admitirá el canon lopista, preconizando en el *Arte Nuevo de hacer comedias*). Por último, el capítulo XLIX plantea la dicotomía aristotélica de historia y poesía, con los felices atrevimientos de convertir en personaje vivo a la dueña Quintaño de los romances de Lanzarote (conocida por una abuela materna del ingenioso hidalgo) y dar ascendencia histórica al mismo Don Quijote al asegurar que descende «por línea recta de varón» del valiente Gutierre Quijada, mencionado en la *Crónica de Juan II* y en los *Claros varones de Castilla*, de Fernando del Pulgar ³⁶. Prodigioso intento de fundir en uno el binomio historia/poesía o de borrar los confusos límites entre la historia y la leyenda; proyecto que se expande en las primeras páginas del siguiente capítulo L, con evocación del lago encantado, mítico lugar recurrente en los libros de caballerías.

Pero nuestro interés se ciñe ahora al capítulo XLVII, donde se defiende con encendidos y ágiles tonos, cambiando del estilo directo al indirecto sin transición señalada, una teoría posible del arte narrativo, tal como el autor lo concebía, inspirado en muchas lecturas, y decidido a plasmarlo en su creación novelesca.

La rotunda afirmación que cierra el capítulo XLVII, «*la épica también puede escribirse en prosa como en verso*», estaba ya en el Pinciano, aunque no en forma tan clara y terminante, pues viene a proclamar en el razonado contexto la irrupción de la novela moderna como sucesora de la épica antigua, empuñando el centro mayestático de los géneros literarios:

Porque *la escritura desatada* destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria...

³⁵ Vid. J. F. Canavaggio, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, VII, 1958, págs. 1-100; Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro* (Madrid, Gredos, 1962); y Edward C. Riley, *op. cit.* nota anterior.

³⁶ Vid. Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles* (Madrid, Espasa Calpe, 1967, col. Austral, núm. 1.397).

EDAD DE ORO, II

En la *Philosophia Antigua Poética* se había elogiado la *Etiópica* de Heliodoro como épica en prosa de fina calidad. Y en esa línea se expresa también Lope de Vega:

NISE.—Bien lo merece Heliodoro, griego poeta divino.

CELIA.—¿Poeta? Pues parecióme prosa.

NISE.—*También hay poesía en prosa...*

(*La dama boba*, I, 5.^a)

Alonso López Pinciano incluso llega a relacionar los libros de caballerías más destacados con el género épico, en el que no se atreve a incluirlos, quizá por la fuerte campaña contra ellos de los humanistas y escritores religiosos:

La épica es imitación común de acción grave; por común se distingue de la trágica, cómica y ditirámica, porque ésta es enarrativa y aquellas dos activas; y por grave se distingue de algunas especies de Poética menores, como de la parodia y de las fábulas apoloéticas, y aun estoy por decir de las milesias o libros de caballerías, los cuales, aunque son graves, en cuanto a las personas, no lo son en las demás cosas requisitas; no hablo de un Amadís de Gaula, ni aun del de Grecia y otros pocos, los cuales tienen mucho de bueno... ³⁷.

Como ya sabemos, Cervantes no tenía un concepto tan elevado del Amadís de Grecia, aunque sí del de Gaula, y preconiza para el nuevo género narrativo las exigencias de sabiduría universal o enciclopédica que han de conducir a la novela total de nuestros tiempos. Traspasa a la novela la añeja teoría épica y la sobrepasa en el momento de la praxis. Insiste en la «apacibilidad de estilo» y la «ingeniosa invención». Por supuesto, el estilo apacible no será el sobrecargado y preciosista.

Repite una y otra vez la doctrina clásica que atribuye a todos los escritos el doble fin de enseñar y deleitar. Pero en la práctica de estos principios es visible la laxitud con que se concibe el fin docente, al par que se amplía el meramente recreativo.

El prólogo de las *Ejemplares* había de sentar el entretenimiento de los lectores como fin primordial de la novela, mediante símiles muy convincentes:

Sí; que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios por calificados que sean: horas hay de

³⁷ Cito, según Sanford Shepard, *op. cit.* (nota 35), págs. 138-9.

recreación, donde el afligido espíritu descanse; para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines.

Por encima de todo, brillan sus reiteradas aseveraciones en pro de la libertad de composición en el arte narrativo. Por eso, de todo cuanto malo había dicho de los libros de caballerías, hallaba en ellos una cosa buena, que se eleva sobre todas: la materia que ofrecían «para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban *largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma...*».

Máxima incitación para el novelista nato. Corolario del «buen entendimiento» cervantino, surge la consideración de que en ese *campo narrativo* no deben aparecer solamente «naufragios, tormentas, reencuentros y batallas» de paladines esforzados y singulares, sino la vida compleja, varia y cotidiana del hombre común. Con sus proyectos, ilusiones, esfuerzos, triunfos y fracasos. Con sus sueños y caídas. La novela moderna había de conferir la dignidad de la antigua epopeya a la vida humana corriente.

«Epica de una sociedad que se funda en la crítica, la novela es un juicio implícito sobre esa misma sociedad», ha dicho Octavio Paz. «En primer lugar, según se ha visto, es una pregunta acerca de la realidad de la realidad. Esta pregunta —que no tiene respuesta posible, porque su mismo planteamiento excluye toda contestación— es un ácido que corroe todo el orden social. Aunque el mundo feudal no sale bien parado en la novela de Cervantes, tampoco su época merece la absolución»³⁸.

Una gran amplitud de conocimientos cabe en el orbe novelesco cervantino, junto a la profundidad y violencia de las pasiones humanas o el contraste de afectos: el novelista o narrador «ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de Estado, y

³⁸ Vid. Octavio Paz, «Ambigüedad de la novela», en su libro *El arco y la lira* (México, Fondo de Cultura Económica, 1956, págs. 224-225).

El discurso pronunciado por Octavio Paz en el paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares el 23-IV-1982, al recibir el Premio Miguel de Cervantes, termina con una exaltación del *Quijote* en su ironía, que significa ruptura de la correspondencia entre este mundo y el trasmundo: «con Cervantes comienza la crítica de los absolutos: comienza la libertad. Y comienza con una sonrisa, no de placer, sino de sabiduría. El hombre es un ser precario, complejo, doble o triple, habitado por fantasmas, espoleado por los apetitos, roído por el deseo: espectáculo prodigioso y lamentable. Cada hombre es un ser singular y cada hombre se parece a todos los otros. Cada hombre es único y cada hombre es muchos hombres que él no conoce: el yo es plural. Cervantes sonríe: aprender a ser libre es aprender a sonreír». El texto íntegro puede verse en el «ABC» de Madrid, sábado 24-IV-1982.

tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere». Con tal amplitud de contenido, se nos viene a la memoria *La montaña mágica* de Tomás Mann como el paradigma de la gran novela de nuestro tiempo, augurada ya en la teoría cervantina. Que no en balde Tomás Mann viajó a Norteamérica con el *Quijote* como libro de cabecera (*Meerfahrt mit Don Quixote*, 1935).

Y nuestro malogrado Luis Martín-Santos se pregunta una y otra vez, al frente de las seis «espirales» de su magnífica novela *Tiempo de silencio* (1962), cuál era el verdadero propósito de Cervantes: «¿Renovar la forma de la novela, penetrar el alma mezquina de sus semejantes, burlarse del monstruoso país, ganar dinero, mucho dinero, más dinero para dejar de estar tan amargado como la recaudación de alcabalas puede amargar a un hombre?... ¿Qué es lo que ha querido decirnos el hombre que más sabía del hombre de su tiempo? ¿Qué significa que quien sabía que la locura no es sino la nada, el hueco, lo vacío, afirmara que solamente en la locura reposa el ser-moral del hombre?» Mucho antes, el pensador Ortega y Gasset se había planteado cuestiones parecidas en sus *Meditaciones del Quijote* (1914), diluidas en una teoría de los géneros literarios y un interrogante sobre el sentido de la cultura española simbolizado en el equívoco Don Quijote.

La genial creación de Cervantes sigue viva y lozana. Cuando leemos en el párrafo último del repetido capítulo XLVII lo de la *escritura desatada* de estos libros, nos estamos asomando al vértigo de todas las técnicas innovadoras del arte narrativo en la novela de hoy.

EL PROBLEMA DE LOS IMPRESOS LITERARIOS PERDIDOS DEL SIGLO DE ORO

JOSÉ SIMÓN DÍAZ

A fuerza de oírlo y de repetirlo con naturalidad y sin sonrojo desde nuestros años escolares, nos dedicamos a enseñar que de nuestro primer dramaturgo se han perdido centenares de comedias; que Cervantes, Gracián y otros mencionan títulos de obras suyas, de las que sólo se conocen esas referencias; que hay motivos fundados para suponer que antes de la *Primera parte del Quijote* de 1605 y de los tres *Lazarillos* de 1554 hubiese alguna otra edición de la que no ha quedado ni una muestra; que géneros enteros como la Oratoria sagrada, con miles de textos impresos, no han sido ni mencionados durante mucho tiempo, etc.

Claro que ya se está curado de espanto, cuando se ha pasado antes por una Edad Media cuya producción anterior a 1500 desapareció de manera total durante casi tres siglos y a partir de fines del XVIII nos va deparando el hallazgo de auténticas piezas de mosaico, que aparecen por puro azar, sin orden ni concierto, de forma que lo hoy tenido por más antiguo, las jarchas, ha sido lo último en conocerse.

Tampoco la literatura de los siglos posteriores está libre de estos males, que no son privativos de ella, pues en todos los restantes campos de nuestra cultura existe un panorama análogo.

El escolar ingenuo podría preguntarnos, al escuchar este cúmulo de atrocidades, qué se ha hecho hasta hoy para acometer el problema con planes y medios proporcionados a su envergadura y debo confesar que habría de responderle que no conozco ni la más leve tentativa en ese sentido.

EDAD DE ORO, II

ALCANCE Y CATEGORÍAS DE LO PERDIDO

Limitándonos a los siglos XVI y XVII, carecemos de bases de mediana solidez para establecer precisiones numéricas, pero, después de más de treinta años de búsqueda de textos de esa época, me atrevo a asegurar que el número de impresos que, al parecer, existieron y que hoy no se encuentran no baja de 25.000.

No todos son, naturalmente, producciones literarias, ni obras desconocidas, ni escritos extensos o notables. Cabría tranquilizarse pensando que el tiempo ha efectuado una rigurosa e implacable depuración, privándonos de lo que no merecía sobrevivir, pero sería aventurado emitir tal juicio sobre algo que se ignora. Cuando resulta que no se conoce ni un poema de vates que Lope, Cervantes y otros ponderan sobremanera, nos quedamos tranquilos pensando que serían hipérboles nacidas de la amistad.

Dentro de lo que suele considerarse «perdido» existe toda una escala que conviene examinar:

1. Lo que el autor tuvo el propósito de hacer, anunció y luego no llevó a cabo, por lo que su referencia afecta a algo que no tuvo nunca existencia real.

2. El texto manuscrito único, propiedad del autor, que éste no destinaba a la prensa y que algunas veces se publicó más tarde (caso de varias obras importantísimas) o quedó inédito.

3. Manuscrito destinado a la publicación, que no pudo salvar los trámites previos.

Aquí pudieron sucumbir algunas obras desconocidas de la mayor importancia, cuyos autores —después del contratiempo— optaron por olvidarlas y no volver a ocuparse de ellas nunca. Otros (Quevedo, Juan de Avila, etc.), en cambio, las rehicieron y, apartándose de los escollos, lograron sacar una segunda versión.

El hecho de que todas las aprobaciones de libros conocidas por estar incluidas en los preliminares sean favorables, ha extendido la creencia de que se trataba de algo rutinario, porque desconocemos las negativas, que determinarían la prohibición del original.

Nos encontraremos aquí con un vacío documental, que impide conocer muchas noticias valiosas. Durante dos siglos el Consejo Real intervino en la concesión de licencias, y mientras, como se ha dicho, poco importa no disponer de los originales de los informes favorables, porque es-

tán reproducidos, sí resulta lamentable la pérdida total de los expedientes con fallo adverso. En varias ocasiones hemos planteado el tema a varios directores del Archivo de Simancas, que nos han asegurado no queda allí nada sobre el particular, y el Histórico Nacional sólo conserva materiales de mitad del siglo XVIII en adelante, que fueron dados a conocer por González Palencia en su estudio de *La censura gubernativa*.

Otro tanto ocurre en el sector eclesiástico, ya que la licencia del ordinario suponía una tramitación previa semejante. En lo tocante a Madrid, hace unos meses hemos tenido ocasión de examinar de forma directa y minuciosa el Archivo de la Vicaría, en la calle de la Pasa, y tan sólo hemos podido encontrar algunos informes correspondientes a los tres últimos decenios del siglo XVIII. Insistimos en que el hallazgo de lo que se da por perdido, o la revisión de lo existente en otros lugares, puede facilitar gratas sorpresas.

4. *Impresos que vieron la luz pública, pero fueron prohibidos después*. El caso más típico es el de los incluidos en los *Índices* inquisitoriales, a los cuales suele achacarse y referirse cuanto atañe a la intervención eclesiástica, bien suponiendo una intervención previa inexistente, bien olvidando la de este carácter realizada por los prelados.

Las numerosas ediciones aparecidas y las variantes que ofrecen hacen indispensable una refundición de todos ellos, labor que forma parte de una tesis doctoral que se prepara en nuestro departamento.

Como se sabe, mientras que estos libros prácticamente desaparecían en el país, a causa de la función inspectora de los visitantes de librerías y de bibliotecas, algunos ejemplares salían al exterior con el tiempo que mediaba entre la aparición y la condena, gracias a lo cual algunos han aparecido en bibliotecas extranjeras, especialmente de Portugal, como la edición princeps del *Audi, filia*, de San Juan de Avila, hallada por Sala Balust.

5. *Lo perdido por sus características intrínsecas*. En principio, suele asimilarse con la «literatura de cordel», bien estudiada en los últimos tiempos por Caro Baroja, García de Enterría y otros, pero se trata de un conjunto muy complejo, en que es menester efectuar las siguientes distinciones:

a) *Carteles*

Es incalculable la cifra de hojas que se imprimieron por una sola cara, en tipos mayores de los habituales, para poner en conocimiento del

público un determinado hecho. Entran aquí los bandos, edictos, avisos, etc., de cualquier clase, incluyendo lo que hoy consideraríamos publicidad. De tan variados productos, que no hemos tenido en cuenta al efectuar nuestro cálculo hipotético, interesan los anuncios de libros nuevos que ponían en lugares concurridos los libreros y los edictos de la Inquisición en que se divulgaba la prohibición de una obra concreta, cuanto era ordenada y antes de que se la pudiera incluir en la siguiente edición del *Index*. Se trataba de unos formularios impresos, llenos de amenazas espeluznantes, en los que había unos espacios en blanco donde se escribían a mano los datos de la obra en cuestión. En la Sección de Raros de la Biblioteca Nacional, dentro de la serie de Varios Especiales de los siglos XVI y XVII, se conservan varios ejemplares.

Sin embargo, desde el punto de vista literario existe una modalidad tan olvidada como interesante, sobre la que venimos llamando la atención desde que en 1977 nos ocupamos en una conferencia de *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*. Después, en diversas reuniones y monografías en prensa, hemos tratado de probar que no se trata de un mero fenómeno cortesano, sino que se propagó rápidamente por todo el país y tuvo una singular proyección en universidades y colegios. Entre los usos que difundió el Renacimiento estuvo el de imitar la costumbre clásica de componer poemas para exhibirlos en un lugar público, sobre materias durables (piedra, plomo, bronce, etc.) en la antigüedad, y sobre otros frágiles (lienzo o papel) ahora, aunque pasando por alto esta circunstancia y partiendo de la idea de que aquellos versos serían leídos durante siglos por varias generaciones. Aparte de la novedad del procedimiento difusor, el tema interesa porque casi todos los grandes autores de la época (Cervantes, Lope de Vega, Góngora, etc.) cultivaron esta especie de subgénero, que tiene recursos estilísticos propios. En los relatos históricos de los acontecimientos festivos o fúnebres que determinaban la exhibición de estas composiciones se conservan muchos centenares de ellas y otra parte se ha incorporado a las obras de los autores correspondientes, aunque, por lo general, sin indicar la causa que las originó, lo que dificultaba su recta interpretación. Aparte de esto, tenemos —y es lo que nos interesa en esta ocasión— unos cuantos ejemplares conservados de los mismos carteles originales, ornamentados a veces con curiosos dibujos tipográficos. En el próximo número de *Cuadernos Bibliográficos* describimos y señalamos el paradero de algunas muestras más de esta especie.

b) *Pliegos poéticos*

Quizás han sido desde hace más de un siglo los beneficiados por una mayor atención. Primero, los hispanistas que localizaron y describieron colecciones existentes en bibliotecas extranjeras; después, los que se cuidaron de divulgar, mediante reproducciones facsímiles, muchos de estos curiosos impresos; y, por último, cuantos se han ocupado de su búsqueda y catalogación han conseguido que algo menospreciado en sus orígenes haya logrado una destacada consideración.

c) *Relaciones de sucesos*

Análoga suerte merecen y esperamos que consigan las «Relaciones de sucesos», precursoras de la prensa moderna, que saciaron la curiosidad de las gentes por espacio de dos siglos, es decir, hasta que dejaron de ser piezas esporádicas para convertirse en periódicas. Durante los dos últimos años nos hemos dedicado a las referentes al Madrid del Siglo de Oro, pudiendo comprobar cómo en las bibliotecas de la capital faltan más de la mitad de las que existieron, que sólo en algunos casos pueden hallarse en otras nacionales y extranjeras. Bajo el título de *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, acabamos de publicar un volumen que reúne un análisis de los orígenes y características de estas producciones, un ensayo bibliográfico de las mismas y la reproducción de ciento sesenta y seis de los textos estudiados. En general, lo conservado es tan poco que, cuando más, llega a dos o tres ejemplares, lo que unido a la desvalorización sufrida puede ocasionar la desaparición absoluta de estos testimonios de hechos notables.

d) *Las ediciones no venales*

En contraposición al poco interés que inspiraban los pliegos de cantares y romances por su misma popularidad y difusión (causa que también ha ocasionado la no conservación en las bibliotecas de cartillas, catecismos, libros de cuentas, etc.), hay otros pliegos que no se encuentran casi nunca en los establecimientos bibliográficos por no haber sido puestos en circulación ni tenido carácter venal, como suelen ser —aparte de las que denominamos «ediciones oficiales»— ciertos escritos de tipo adulatorio y de circunstancias, que no salieron del círculo familiar de los interesados. Esta particularidad afecta muy en especial a la poesía, pues aquí entran poemas natalicios, epitalamios, apologías, elegías, etc., en honor de gran-

des personajes. Así, hace poco dimos a conocer una primera edición, nunca citada, del poema dedicado por Lope de Vega al cardenal Francesco Barberini durante su estancia en Madrid, gracias al ejemplar que éste conservó en su biblioteca privada, incorporada desde principios de este siglo a la Vaticana. De la misma forma, archivos y bibliotecas de grandes casas pueden deparar sorpresas semejantes.

e) *Las comedias sueltas*

También van beneficiándose de una creciente curiosidad las casi siempre detestables impresiones de comedias del Siglo de Oro que para satisfacer la demanda de las gentes realizaron, sobre todo en el siglo XVIII, unos cuantos impresores de diversas ciudades españolas. Estas piezas, aparentemente inconexas y arbitrarias, constituyeron, sin embargo, series, a veces de centenares de números, cuya composición va tratando de reconstituir paciente y certeramente el doctor Jaime Moll. La formación de colecciones monográficas en distintos países y la publicación de los respectivos catálogos va permitiendo apreciar la enorme extensión de este conjunto, cuyos problemas específicos van produciendo nuevas técnicas descriptivas. Hasta ahora, la iniciativa de academias, universidades y estudiosos hacía surgir de vez en cuando, ya en los Estados Unidos, ya en Europa, el inventario de alguna de esas bibliotecas especializadas: ahora, una feliz iniciativa del matrimonio Reichenberger trata de comenzar una nueva etapa en que estas aportaciones adquieran un carácter sistemático y general.

f) *Los sermones*

La celosa constancia con que don Miguel Herrero-García buscó y adquirió a lo largo de su vida ejemplares de una mercancía totalmente despreciada en las librerías de viejo, como eran los antiguos sermones, le permitió formar la valiosa colección, que conserva con todo celo su hijo Miguel Herrero y Rodríguez de Miñón y sirvió de base a la tesis doctoral de Félix Herrero Salgado, sin relación familiar alguna con ellos, contra lo que suele suponerse, como puedo acreditar por haberles puesto en contacto. El gran esfuerzo de Félix Herrero, malgrado en parte por una absurda reducción del texto al publicarse, debe entenderse como el comienzo de una labor que cuando se prosiga en los muchos lugares donde hay composiciones semejantes demostrará hasta qué punto las prensas tipográficas se dedicaron a reproducir oraciones pronunciadas antes en los

púlpitos. Monografías recientes han acreditado que parte de sus valores religiosos y —a veces— literarios ofrecen pormenores históricos y sociales útiles para quien sepa aprovecharlos.

6. *Lo conservado, pero desconocido.* De lo dicho hasta aquí podría deducirse que en la producción impresa del Siglo de Oro se da esta clara distinción: conservado = conocido/perdido = desconocido.

La realidad, sin embargo, es otra, pues —por desgracia— no todo lo que se salvó ha sido debidamente examinado y valorado.

También aquí bastan las primeras figuras para demostrar que no todo lo suyo que figura en impresos disponibles se encuentra en las mejores ediciones de sus Obras Completas. Lo mismo ocurre, en mayor proporción, como es lógico, con los autores menos sobresalientes.

Uno de los motivos radica en la frecuente inserción de textos en obras de otro escritor (misceláneas). La carencia de recursos informativos adecuados ha impedido conocer de manera total las aprobaciones y poemas laudatorios incluidos en los preliminares de los libros de la época, así como los millares de poesías recopilados en relaciones de justas poéticas y de solemnidades públicas. A lo largo de unos cuantos años fuimos reproduciendo en la *Revista de Literatura* escritos de esta índole, recopilados luego en el volumen *Textos dispersos de autores españoles* (1978), tomo primero de una serie que podría tener muchos.

EVOLUCIÓN Y ESTADO DE LAS BIBLIOTECAS ESPAÑOLAS

Los fenómenos apuntados de pérdidas y desconocimientos de los libros españoles antiguos llevan inexorablemente a la conclusión de que no han funcionado de manera adecuada los establecimientos que debían haberlos conservado celosa y ordenadamente, es decir, las bibliotecas. La existencia de este fallo es reconocida con tal unanimidad que se corre peligro de saldar el capítulo con un juicio condenatorio contra los funcionarios encargados de las mismas y pasar a otro tema. Sin embargo, a falta de una historia crítica de la materia, bueno será detenerse en el examen de algunos aspectos esenciales.

En teoría, la Biblioteca Nacional es el archivo o el museo bibliográfico que guarda la producción nacional, definición totalmente inexacta, pues, como veremos al final, ni aun sumando a sus fondos todos los co-

nocidos de las restantes bibliotecas públicas españolas llegamos a reunir semejante muestrario.

Nuestra Biblioteca Nacional no ha nacido, como la francesa y otras, contra lo que suele indicarse, de una colección real que acabó transformándose en nacional y pública. Una pronta y magnífica iniciativa de ese orden da origen a la colección escurialense, que lejos de seguir ese proceso queda aislada hasta nuestros días, después de sufrir, por incendios y otras calamidades, numerosas pérdidas. Tiene que llegar el siglo XVIII para que otra pequeña serie palatina sirva de base a la Biblioteca Real, que tampoco reúne, cuando se produce la transformación, la totalidad de los libros existentes en el regio alcázar, como lo demuestran los muchos e importantes fondos antiguos que han seguido guardándose en el Palacio Real. Ni siquiera la implantación del Depósito Legal sirve para que al menos los impresos modernos ingresen de manera total, pues su casi constante incumplimiento origina enormes vacíos.

¿En qué medida esta Biblioteca Nacional de mediados del siglo XIX contiene los exponentes de nuestra literatura clásica? Es una muy reducida, como se desprende del hecho de que si prescindimos de las incorporaciones posteriores el número de ediciones españolas resultaría casi siempre inferior al de las existentes en la Bibliothèque Nationale de París o en el British Museum de Londres. Cuando después de la desamortización salieron al extranjero por millares los libros españoles, hubo —entre sus muchos competentes compradores— varios españoles que formaron fuera de nuestras fronteras selectas colecciones, que más tarde pasaron por donativo o compra al establecimiento que nos ocupa, salvándole de esa inferioridad señalada. Cualquiera puede hoy comprobar esta realidad restando del total de ediciones de cualquier autor los ejemplares que pertenecieron a Salvá, Heredia, Gayangos y Usoz del Río.

Pero aun así el déficit sigue siendo grave. Para no tomar base aquellos autores de los que sólo existe nuestra búsqueda personal tomaremos como ejemplo tres textos esenciales sobre los que anteriormente se elaboraron monografías bibliográficas destacadas, que luego revisamos y completamos para llegar a unos resultados precisos.

Del *Amadís de Gaula* (libros I-XII), Vaganay, Williams y nuestra *Bibliografía de la Literatura Hispánica* (III, 2.^a ed., números 6572-6659) reseñan en total 81 ediciones, de las cuales hay en la Biblioteca Nacional 24, de las restantes, en otras españolas seis y en algunas extranjeras 16, lo que supone un total de 35 pérdidas o inexistentes.

EL PROBLEMA DE LOS IMPRESOS LITERARIOS PERDIDOS...

Del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, Foulché-Delbosc y la *BLH* (V, 2.^a ed., números 696-756) mencionan 60 ediciones anteriores al año 1900, de las que la Biblioteca Nacional tiene 25, otras nacionales cuatro y hay 14 más distintas en extranjeras, lo que arroja un saldo de 17 perdidas o inexistentes.

Del *Libro áureo de Marco Aurelio*, de fray Antonio de Guevara, Foulché-Delbosc, Frolidi y la *B. L. H.* (XI, números 2929-74) mencionan 46 ediciones, de las que hay 13 en la Nacional, 10 en otras españolas y 17 sólo en extranjeras, restando seis como perdidas o inexistentes.

Si esto ocurre con las obras que han sido celosamente buscadas en distintas fechas, es de suponer que las cifras resultantes sean más negativas cuando se trate de otras que no han sido objeto de esa atención especial.

En otros países, el ejemplo de los monarcas fue seguido de cerca por muchos nobles y magnates que en ocasiones rivalizaron con ellos, como Mazarino o varios personajes italianos. La desdichada suerte de las escasas grandes bibliotecas nobiliarias españolas nos ha privado casi por completo de tal refuerzo, pues desde los avatares de la del Conde-Duque hasta los más modernos de las de Osuna, Gor, Medinaceli, Alba, etc., casi ninguna se ha mantenido intacta y firme.

El sector quizá en posesión de más y mejores restos, el eclesiástico, sufrió por los sucesos aludidos un desastre casi absoluto y aun hoy las tentativas que diversas órdenes religiosas van efectuando para reagrupar lo salvado siguen rodeadas de un cierto misterio que resta eficacia a los resultados de semejante labor.

Y, naturalmente, sus condiciones sociales y la falta de unos descendientes cultos, conservadores de sus recuerdos, hicieron que quienes mejor podían haber formado selecciones inteligentes, es decir los escritores, carecieron casi siempre de medios para conseguirlo y de continuadores para mantenerlo.

Cabe, en efecto, a nuestras bibliotecas una enorme parte de la culpa señalada, pero por las mismas anomalías e irregularidades de su formación y desarrollo.

Las de instituciones modernas: universidades nuevas, centros de investigación, ateneos, etc., no han alcanzado los felices tiempos en que las primeras ediciones estaban al alcance de cualquiera y con sus menguados medios sólo han logrado parte de los recientes. De la insuficiencia de lo

disponible podrían dar buena cuenta los cincuenta becarios que a lo largo de casi treinta años han pasado por la Sección de Bibliografía del Instituto Miguel de Cervantes del C.S.I.C., que tiene a su cargo la información bibliográfica de la *Revista de Literatura*. En el plano teórico no se concibe que un centro de documentación, al que se encomienda la tarea de comunicar a los especialistas del mundo entero las nuevas publicaciones, no posea todo el material básico preciso. Pues bien, tales ex becarios —entre los que hay muchos profesores ya ilustres— saben cómo para revisar los sumarios de las publicaciones periódicas nacionales y extranjeras que suelen incluir trabajos sobre nuestra literatura tenían que acudir periódicamente a más de diez bibliotecas distintas de Madrid.

Detrás de todo esto no hay más que una sola y triste realidad, la de que el tema de las bibliotecas no le ha importado jamás lo más mínimo a la clase política dirigente. Los temas de la enseñanza, por ejemplo, han arrastrado siempre pasiones e intereses y no podían ni pueden faltar de los programas electorales, mientras que —erróneamente— lo tocante a las bibliotecas se ha tenido siempre por algo aparte y diferente. El lugar concedido dentro de la Administración, el tardío nacimiento de una Dirección General específica hace poco más de cuarenta años y los cambios que desde entonces ha sufrido son pruebas elocuentes de ese desinterés.

Por eso no debe extrañarnos que ni siquiera en nuestras revistas técnicas y culturales más prestigiosas encontremos referencias a lo que en otros países se venía haciendo desde el siglo pasado en materia de catálogos colectivos de incunables o manuscritos, de los de impresos de las bibliotecas nacionales o de otras empresas de envergadura similar. La categoría asignada a estas actividades apenas si permitía otra cosa que el mantener abiertos de mala manera unos cuantos establecimientos.

Varias generaciones de magníficos profesionales, formados en las aulas de la Escuela Superior de Diplomática en la segunda mitad del XIX y en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en los primeros años del XX, contribuyeron con notables inventarios y catálogos a dar a conocer las existencias de parte de nuestros principales archivos y bibliotecas. Esa labor fue reduciéndose hasta casi desaparecer, hasta llegar a este momento en el que lo elegante, en determinados sectores, es menospreciar rotundamente las prosaicas labores de la catalogación y de la clasificación, por estimar que el perfecto bibliotecario es aquel que ha recorrido como turista mayor número de países, ha asistido a más congresos y tiene mentalidad de empresario.

PECULIARIDADES DE LA BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA

La Bibliografía española, que se ha ido alzando sobre semejantes cimientos, refleja en cada momento su debilidad congénita, pues, en primer lugar, no ha disfrutado nunca del amparo de instituciones especializadas que favoreciesen su desarrollo con arreglo a planes orgánicos. Con la única excepción de los resultados de los concursos anuales de la Biblioteca Nacional, casi todo lo demás ha nacido de manera esporádica y espontánea, como fruto de una decisión individual no siempre fácil ni conseguida, ya que las introducciones de nuestros repertorios clásicos suelen ofrecer dos tipos de modalidades: la de quienes, al borde de la tumba, acaban decidiéndose a dar a conocer lo recopilado a lo largo de toda la vida, retenido hasta entonces por el temor a las críticas contra un trabajo inacabado; y la de aquellos otros que no pudieron o no quisieron dar este paso y dejaron una labor inédita que familiares o amigos sacan a luz muchas veces en forma tal, que provocarían la muerte fulminante del autor si éste resucitara y viera cómo se han interpretado sus anotaciones. Gallardo, Menéndez Pelayo y otros muchos pertenecen a esta última clase.

Pero no sólo han faltado organismos editoriales, sino que la carencia de una preparación técnica común ha llenado de autodidactas las filas de los bibliógrafos españoles, ya que salvo los salidos de la cátedra de Bibliografía de la Escuela Superior de Diplomática durante la segunda mitad del siglo XIX, los demás han tenido que recurrir a la imitación de los que consideraban mejores modelos. Quien desee comprobar por sí mismo los resultados de tal formación libre y espontánea puede reproducir y comparar las descripciones de una misma edición en veinte o treinta repertorios españoles y, salvo en los casos de evidente plagio, podrá reunir la más pintoresca colección de insólitas variantes en algo que parece que puede ofrecer tan pocas, como la enumeración de los datos fundamentales.

Ni siquiera en los últimos cincuenta años, cuando la creación de una serie de entidades cuyas denominaciones parecían indicar un ámbito comprensivo de la totalidad de cuanto afecta al libro, como el Instituto Nacional del Libro Español, el Instituto «Nicolás Antonio» de Bibliografía, el Instituto Bibliográfico Hispánico, etc., la realidad no ha estado acorde ni con los títulos ni con las pretensiones teóricas, pues limitaciones de diversas clases han impedido que pudieran abarcar tan complejo dominio.

La futura e indispensable «Historia de la Bibliografía Española» tendrá que precisar hasta qué punto la irregular conservación de nuestras bibliotecas ha restado buena parte de su valor incluso a las obras maestras, ya de por sí bastante peregrinas en su misma gestación. El hecho de que la magna empresa de Nicolás Antonio se realizase en buena parte en territorio italiano y a base de consultas epistolares, puede explicar que no aparezcan aquí bastantes impresos citados por él y que otro tanto ocurra con buena parte de los manuscritos, existentes, según nos señala, en colecciones nobiliarias que se dispersaron pronto.

En el siglo XVIII las precisas localizaciones de los bibliógrafos valencianos, especialmente de Ximeno, y las de Latassa, tienen también un valor relativo, ya que casi siempre aluden a depósitos de conventos, desaparecidos años después.

Ya es sabido que buena parte de los textos descritos o copiados por Gallardo no se sabe dónde paran y que el Catálogo de Salvá se hizo para facilitar la venta de ese tesoro familiar, con lo que las piezas capitales de nuestra bibliografía están muy lejos de conducirnos hacia puertos seguros.

Y, sin embargo, entre nosotros se ha convertido en dogma el otorgar el título de «raro» esencialmente a cualquier libro mencionado por ambos, que actuaron sobre un campo limitado: el de las bibliotecas visitadas, el primero, y el de los ejemplares que pasaron por la librería paterna, el segundo, y con criterios selectivos diferentes. El resultado está en que se aplica a obras de las que se conservan muchos ejemplares y se niega a aquellas otras de las que ellos mismos quizá no pudieron nunca encontrar ninguno. Nos asomamos aquí a otro panorama, también digno de estudio, no realizable en este momento: el de la estimación cuantitativa de los libros conservados. En general, su número es muy escaso y lo corriente es que de las obras literarias impresas de los Siglos de Oro queden por término medio en España tres o cuatro ejemplares conocidos y otros tantos en el exterior, siendo explicable y curiosas las excepciones en ambos sentidos. Figuran entre las más abundantes, por estar guardadas con mayor celo, las de tema histórico, y entre las más escasas, las dramáticas. La cifra media apuntada puede indicar hasta qué punto resulta cómico que a veces se tomen entre nosotros como artículos de fe las normas de algún tratado extranjero sobre «la edición crítica» en que se dice que para realizar la de un texto impreso es menester tener a la vista no me-

nos de cincuenta ejemplares de cada edición, lo cual es posible en el país donde tal cosa se escribió, pero no en el nuestro.

Los que enseñaron y aprendieron en la citada Escuela Superior de Diplomática, conocedores del panorama nacional, tuvieron siempre buen cuidado de señalar la existencia de ejemplares de las obras citadas, lo que sirve, a veces, para descubrir el reducidísimo círculo en que se movieron. Compárese la vida sedentaria de un Cristóbal Pérez Pastor, que apenas si vio otras bibliotecas que las de Madrid, con la itinerante y los inmensos recursos materiales de José Torbio Medina, la máxima cumbre de la bibliografía hispánica moderna, y resultará más admirable el fruto obtenido por aquél. Más tarde, la diversificación lógica de catálogos y bibliografías hizo que éstas prescindiesen de señalar el paradero de lo mencionado, y la escasez de aquéllos hizo que cuando se sabía lo que era menester consultar, se ignorase dónde podía encontrarse. Persuadidos de que entre nosotros resulta muchas veces más difícil averiguar lo segundo que lo primero, decidimos desde un principio adoptar la postura «herética» de olvidar la diferencia conceptual de ambos términos y producir unos entes híbridos en los que la información bibliográfica se completase con la catalográfica.

Al hacerlo se ponía en evidencia nuestra propia desinformación, al dejar patentes cuáles eran los títulos no hallados y conocidos, sólo a través de referencias más o menos fiables. Después de treinta años de practicar esta discriminación constante entre lo conservado y lo aparentemente perdido hemos llegado al convencimiento de que era menester llamar la atención sobre la magnitud del fenómeno.

EL RIEPI

En primer término, esta magnitud hace inviable cualquier remedio de carácter individual. En ocasiones hemos conocido con asombro no exento de envidia a estudiosos que llevaban recorridos unos cuantos países en busca de los escritos de un autor de segunda o tercera fila, con evidente desproporción entre el tiempo y el dinero invertidos y la finalidad perseguida. Ni aunque estos seres aislados se multiplicasen hasta convertirse en ejércitos de buscadores, los esfuerzos independientes y monográficos jamás remediarían el problema. Estimamos que más que organizar expediciones, lo que procede es suministrar a los eruditos las noticias sufi-

cientes para que puedan valorar lo que tienen allí donde residen. Naturalmente, la realización adecuada de la empresa tendría que tener carácter de corporativa y estar respaldada por una organización de prestigio y medios adecuados. Como mínimo indicio de lo que podría intentarse, el Departamento de Bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid ha llevado a cabo durante el último semestre una labor cuyo resultado deseo dar a conocer en este momento, mostrando en público el primer ejemplar salido de la imprenta.

Por O. M. de 19 de febrero de 1981, el Ministerio de Cultura convocó unas ayudas a la investigación para la realización de proyectos bibliográficos realizados en equipos por departamentos universitarios, y el nuestro se consideró en el deber de responder al llamamiento. Por todas las razones que hemos expuesto, pensamos que procedía aprovechar la ocasión para destacar la necesidad de remediar el problema de los libros perdidos y por ello propusimos este tema. Al concedérsenos el primer lugar en el fallo del concurso, nos sentimos especialmente obligados y comprometidos, pues disponíamos de menos de seis meses para realizar la obra encargada.

En ese tiempo nadie podía obtener ningún resultado partiendo de cero, de forma que lo que hicimos los siete integrantes del equipo fue recurrir a nuestra propia reserva personal, es decir, al conjunto de notas que durante toda nuestra vida profesional habíamos buscado en vano, para que, debidamente sistematizado con las demás aportaciones con unas estrictas normas de unificación, se pudiese ofrecer un primer conjunto de títulos aparentemente perdidos. En este *aparentemente* radica nuestro peligro y nuestra esperanza, porque presumimos la indignación de los censores, que en parte pretendemos estimular, cuando encuentren allí referencias a títulos que poseen o conocen. Partimos del convencimiento de que no han desaparecido de manera total las ediciones íntegras de decenas de miles de títulos y que sólo la anómala evolución de las bibliotecas y el deficiente conocimiento de sus fondos origina semejante sensación. De aquí nuestra esperanza en que la atenta mirada de unos cuantos centenares de bibliotecarios y de estudiosos baste para anular esta clasificación provisional y permita saber dónde se guarda lo hoy ignorado. Creo que jamás unos autores habrán tenido mayor deseo de que su trabajo quede anulado por completo lo antes posible.

El *Repertorio de Impresos Españoles Perdidos o Imaginarios* (título que he de confesar se adoptó en lugar del de *Repertorio de Impresos Per-*

*did*os, cuya sigla RIP suscitaría demasiadas bromas macabras) pretende ir dando noticia de cuantas desideratas nos faciliten estudiosos de cualquier disciplina, con tal de que se refieran a impresos producidos en España o en lengua española en otros países de Europa y de que los indicios de su existencia procedan de una fuente autorizada.

Al final de cada uno de los volúmenes sucesivos se irán facilitando noticias de los hallazgos realizados.

Sabemos que el depender por completo de las aportaciones ajenas supone para los escépticos penetrar en los mundos de la utopía. En primer término, tenemos motivo para confiar en las tareas colectivas, de gran envergadura, que nos permitieron años atrás penetrar por primera vez en la selva de los diarios del siglo XIX y obtener de ellos centenares de miles de fichas que dieron origen a *Veinticuatro diarios*, *Madrid en sus diarios* y otras muchas publicaciones. Después, la experiencia de un ensayo previo, realizado desde *Cuadernos Bibliográficos*, arrojó como resultado la localización del diez por ciento de lo relacionado, tan sólo con las respuestas espontáneas y la visita de dos becarias a bibliotecas de Barcelona y de Sevilla.



Esta primicia tiene el sentido de una convocatoria y de una petición de auxilio a los profesores y a los estudiantes presentes, cuyo manifiesto interés por las letras clásicas tiene que ir unido por otro semejante hacia los libros que las han conservado. Confiamos en que la ayuda de todos permitirá ofrecer a nuestros sucesores un panorama menos sombrío que el que nos hemos visto obligados a describir.

EUGENIO ASENSIO: *Un Quevedo incógnito. Las «Silvas»*. CARLOS BLANCO AGUINAGA: *Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género*. CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA: *Quevedo y la sátira de errores comunes*. MAXIME CHEVALIER: *Notas sobre la fábula*. ANTONIO GARCÍA BERRIO: *Las letrillas de Góngora. (Estructura pragmática y liricidad del género.)* ROBERT JAMMES: *Elementos burlescos en las «Soledades» de Góngora*. PABLO JAURALDE POU: *Circunstancias literarias de los «Sueños» de Quevedo*. MAURICE MOLHO: *¿Qué es picaresmo?* ANTONIO REY HAZAS: *Novela picaresca y novela cortesana: «La hija de Celestina», de Salas Barbadillo*. JOSÉ RICO VERDÚ: *Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento*. ALBERTO SÁNCHEZ: *Arquitectura y teoría narrativa en el «Quijote» de 1605*. JOSÉ SIMÓN DÍAZ: *El problema de los impresos literarios perdidos del Siglo de Oro*.

