

EDAD DE ORO

Depósito Legal: M. 17.254-1984
I.S.B.N.: 84-7477-025-4
Diseño y cuidado de la edición: Mario Hernández

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

EDAD DE ORO

III

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

1 9 8 4

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
<i>Noticia introductoria</i>	9
ALBERTO BLECUA: <i>Un nuevo manuscrito de la «República Literaria»</i>	11
JOAQUÍN CASALDUERO: <i>La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco. (Por qué Cervantes rechaza la Pastoril y no acepta la picaresca)</i>	29
DANIEL DEVOTO: <i>Prosa con faldas, prosa encadenada</i>	33
AURORA EGIDO: <i>Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro</i>	67
PABLO JAURALDE POU: <i>La prosa de Quevedo: «El Chitón de las Tarabillas»</i>	97
JOSÉ LARA GARRIDO: <i>La estructura del romance griego en «El peregrino en su patria»</i>	123
MARÍA GRAZIA PROFETI: <i>Función referencial, connotación y emisor en «La culta latiniparla»</i>	143
ASUNCIÓN RALLO GRUSS: <i>Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista</i>	159
AGUSTÍN REDONDO: <i>De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazurra en el «Quijote»</i>	181
ANTONIO REY HAZAS: <i>Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en «La Pícara Justina»</i>	201
FRANCISCO RICO: <i>Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca</i>	227

LEONARDO ROMERO TOBAR: <i>El arte del diálogo en los «Colloquios satíricos» de Torquemada</i>	241
FLORENCIO SEVILLA: <i>Sobre el desarrollo dialogístico de «Alonso, mozo de muchos amos»</i>	257
DOROTHY SHERMAN SEVERIN: <i>La parodia del amor cortés en «La Celestina»</i>	275
ENRIQUE TIERNO GALVÁN: <i>El pensamiento científico en el Siglo de Oro</i>	281
JORGE URRUTIA: <i>Paralelismo formal en «El Licenciado Vidriera»</i>	289
DOMINGO YNDURÁIN: <i>Las cartas de Laureola (Beber cenizas)</i>	299

NOTICIA INTRODUCTORIA

La III edición del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro se celebró en Madrid, entre los días 2 y 7 de mayo, sobre Los Géneros Literarios: Prosa. Las Actas que ahora se publican recogen la mayor parte de las colaboraciones y actuaciones allí expuestas y discutidas.

El Seminario contó, además, con la asistencia y participación de Luciano García Lorenzo, José Monleón, Juan Mesaguer, Ricardo Miras, Nicasio Salvador, Francisco López Estrada, Francisco Javier Hernández, Christopher Maurer, Andrés Amorós, Fany Rubio, Álvaro Delgado, Fernando Lázaro Carreter y Antonio García Berrio.

Hubo, además, otros actos culturales y académicos varios, entre los que destacaron el recital poético de Guillermo Marín y el concierto de Pablo Cano.

Comisión Organizadora del III Seminario:

*Cristina Alonso Maeso
Yolanda Cadenas de la Vega
Guillermo Carrascón Garrido
Juan Carlos Conde López
Juan Bautista Crespo Arce
Cathy Dunn Decker
Olga de Frutos Alonso
María del Carmen de la Fuente Ibáñez
Jesús María Hernández Echevarría
Macarena Herrero Pérez-Gámir
Elena de Miguel Aparicio
María Teresa Pérez Tapia
Santiago Piñel Vallejo
Leonor Romo Fernández
María del Carmen Valcárcel Rivera*

UN NUEVO MANUSCRITO DE LA *REPÚBLICA LITERARIA*

ALBERTO BLECUA

Esta nota tiene por objeto dar cuenta de un manuscrito desconocido de la *República Literaria*, habitualmente atribuida a Saavedra Fajardo. Se trata del ms.2102 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca y hasta la fecha, que yo sepa, no había sido citado por la crítica. El valor textual del manuscrito es grande porque, como hemos de ver, representa la versión retocada y al parecer definitiva de la famosa obra. Sin embargo, como los problemas textuales de la *República Literaria* no han sido dilucidados en su totalidad, antes de pasar a la descripción del manuscrito, me ocuparé de la filiación de los testimonios conocidos para poder así situar este nuevo texto en el lugar correspondiente de la tradición¹.

I. LA FILIACIÓN

La *República Literaria* vio la luz pública por vez primera atribuida a un tal Don Claudio Antonio de Cabrera con el título de *Juizio de Artes y Sciencias* en Madrid en 1655². La editaba don Melchor de Fonseca y Almeida, personaje no bien conocido³, que en el prólogo daba a

¹ Para los problemas bibliográficos *vid.* John Dowling, «Saavedra Fajardo's *República Literaria*: The Bibliographical History of a little Masterpiece», *Hispanófila*, 67 (1979), págs. 7-38; 68 (1980), págs. 11-27; 69 (1980), págs. 27-44.

² Descrita en Dowling, art. cit., 67 (1979), págs. 22-25.

³ Además de los escasos datos que da Nicolás Antonio —*vid.* Dowling, art. cit., pág. 24—, más información bibliográfica en José Simón Díaz, *BGLH*, X. Fonseca vi-

entender que Claudio Antonio de Cabrera no era más que un nombre sin correspondencia física⁴. Ninguna alusión había en las páginas preliminares, del propio Fonseca y de don Gaspar de Seixas, a una posible autoría de Saavedra Fajardo. Quince años después⁵, sin embargo, apareció en Alcalá el mismo texto, atribuido a don Diego y con el título de *República Literaria*. Editaba la obra don José de Salinas, tesorero de la Santa Iglesia Magistral de Alcalá. Don Francisco Ignacio de Porres, canónigo de la misma iglesia y catedrático de griego de la Universidad Complutense, daba cuenta del hallazgo del manuscrito «original» que, aunque perdido en un naufragio, su texto se había librado del olvido gracias a una copia realizada por don José de Salinas cuando era bibliotecario del cardenal don Antonio de Aragón en cuya biblioteca se guardaba el «original» mencionado. De este texto derivan, en general, las ediciones de la *República Literaria* impresas en los siglos XVII y XVIII, que a partir de la edición de Mayáns (Valencia, 1730) elevaron el opúsculo a la categoría de clásico de la prosa castellana, uno de los pocos modelos vernáculos dignos de imitación.

Pero no todos los beneméritos ilustrados dieciochescos participaban de la misma opinión que el erudito valenciano. El P. Estala, cuyos furros polémicos son bien conocidos y que por entonces no andaba demasiado bien con Mayáns ni con García Prieto⁶ —que acaba de publicar en 1788 la más hermosa de las ediciones de la *República Literaria*—,

vía todavía en Madrid hacia 1663, y al mediar el siglo frecuentaba las academias madrileñas (vid. J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, págs. 162-164). El *Sueño político* ha sido reeditado en fechas recientes por Miguel Avilés, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1981.

⁴ No he podido comprobar si el Conde de Molina, a quien se dirige el libro, es un personaje histórico. La genealogía del mismo que ocupa los folios iniciales (*3-***2v) tiene todo el aspecto de una burla de las falsas genealogías tan abundantes en la época. Así parece indicarlo el propio Fonseca con la alusión siguiente: «hasta no ser conocido su dueño ay razón de congruencia entre el protector y el libro» (*5).

⁵ Pero, en realidad, la aprobación es de 1665. No deja de ser significativo que los prologuistas —Salinas y Porres— no mencionen la edición de Fonseca y que, en cambio, soliciten el privilegio cuando caducaba el de éste, es decir, diez años después. Y, además, quien concede la licencia a Fonseca era don Juan de Narbona, tesorero y canónigo de la Iglesia Magistral de Alcalá, antecesor en el cargo, al parecer, de Joseph de Salinas. Demasiado alcalaíno hay implicado en ambas ediciones para que el silencio no resulte sospechoso.

⁶ Sobre la edición de Estala y el entorno crítico vid. Dowling, art. cit., 67 (1979), págs. 11-16.

encontró en la Biblioteca de San Isidro un manuscrito de la obra en una primera versión que, según él, no coincidía en nada con el espíritu ni la letra del texto divulgado. El texto de este manuscrito apareció impreso con el título de *Discurso curioso, agudo y erudito acerca de la multitud de libros que cada día se publican; y juicio de los autores en todas facultades, así modernos como antiguos: Escribióle en meditación retirada, nacida de la continua lición y estudio de todo género de escritos N. de N. Secretario de S. M.*, sin nombre de editor, en el volumen VI del *Gabinete de Lectura Española* (Madrid, 1792-93) colección dirigida por Don Isidoro Bosarte. El prologuista anónimo —sin duda el P. Estala—, que considera, y con toda razón, muy superior el texto de la primera redacción al de la segunda, decía haber encontrado el manuscrito entre los seis tomos misceláneos que había recopilado el P. Arana (1588-1650), con una nota autógrafa del mismo que rezaba lo siguiente: «Autor el licenciado Navarrete, canónigo de Santiago, y secretario de la Reyna doña Margarita, año de 1620»⁷. El P. Estala no ponía la mano en el fuego por la veracidad de la atribución⁸, pero en el extenso prólogo, en el que hay lúcidos juicios y alguna que otra ofuscación pasional, negaba la autoría de Saavedra y consideraba la segunda redacción como la tarea de un mediano escritor que sólo había conseguido estropear con sus insensateces estilísticas y conceptuales la fina obra de arte que era la primera redacción.

Pero los argumentos aducidos por el P. Estala para defender sus tesis poca fuerza podían tener ante la aparición de nuevos datos que demostraban de forma incontrovertible, al parecer, que la obra era, sin

⁷ *Gabinete*, pág. X.

⁸ Ni por la veracidad de estas referencias de Estala. El título parece dieciochesco. El *N. de N.* podría ser auténtico, pero recordemos que éstas eran las siglas, como *F. de N.*, para referirse a Fulano de Tal (cf.: «En el pleyto que tratan N. y F./Zutano con Fulano significan/la N. con la F. entre dos puntos», Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, en *Comedias y entremeses*, ed. Schevill-Bonilla, III, pág. 129, v. 17). Yo me inclino a creer que sí existió la nota del P. Arana con la atribución a Fernández de Navarrete y con la datación de 1620, porque de tratarse de una invención del P. Estala no hubiera puesto esa fecha, sino una anterior, puesto que en el prólogo intenta probar que la obra es de un autor de finales del siglo XVI. Ni Navarrete ni la fecha se ajustaban a esta hipótesis. La primera redacción, en efecto, se debió componer por aquellos años: después de 1613 —año en que se publica la segunda centuria de los *Ragguagli* de Boccalini, que se utiliza como fuente— y antes de 1627 —en que se publica la *Guerra de Granada* de Hurtado de Mendoza y que en el texto se cita como inédita—, aunque el contexto cultural del autor, y la referencia al Múrtula y a su altercado con Marino, nos lleva a una fecha más cercana a 1613 que a 1627.

duda, de Saavedra Fajardo. En efecto, se descubrió un manuscrito de la segunda redacción que no sólo llevaba el prólogo y la dedicatoria —que faltaban, extrañamente, en las ediciones de 1655 y 1670—, sino que, además, la firma y las correcciones eran autógrafas de Saavedra. Se trata del ms.6436 de la Biblioteca Nacional de Madrid que ya fue utilizado en el volumen XXV de la BAE (que recoge las obras de Saavedra y de Navarrete) y en fechas más recientes por García de Diego y por Dowling⁹. Como se ha indicado, este manuscrito es una copia con numerosas correcciones de la misma mano que firma la dedicatoria a nombre de don Diego y que, desde luego, tiene notabilísimo parecido con la letra del diplomático murciano.

En 1907 Manuel Serrano y Sanz publicó un nuevo manuscrito de la primera redacción¹⁰. Se trata del ms.7526 de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyo texto presenta ligeras variantes en relación con el publicado por el P. Estala.

A) Filiación de la segunda redacción¹¹.

Dado que *OR*₁ es el borrador, las dos ediciones, *M* y *A*, se remontan en última instancia a él, bien como ramas independientes bien como ramas procedentes de un subarquetipo β perdido. Las variantes nu-

⁹ En Cásicos Castellanos, 46 (Madrid, La Lectura, 1922, revisada en 1956) y Biblioteca Anaya, 79 (Salamanca, Anaya, 1967), respectivamente. González Palencia en su edición de las *Obras Completas* de Saavedra (Madrid, Aguilar, 1946) reproduce el texto de García de Diego, con ortografía modernizada, y a pie de página el texto del P. Estala. Para otras ediciones de menor interés, *vid.*, Dowling, art. cit., 69 (1980), págs. 37-41.

¹⁰ Para el ms., *vid.* Dowling, art. cit., 67 (1979), págs. 19-21. El texto está reimpresso a pie de página en la edición de García de Diego.

¹¹ Utilizaré las siguientes siglas:

[*O*] = ms. original perdido de la primera redacción.

[*E*] = ms. utilizado por el P. Estala.

E = ed. del P. Estala.

S = ms. 7526 BNM.

*OR*₁ = ms. 6436 BNM, con el borrador de la obra.

*OR*₂ = ms. 2102 Biblioteca Universitaria de Salamanca.

M = ed. de Madrid, 1655.

A = ed. de Alcalá [1665], 1670.

V = eds. del siglo XVIII.

Ω = el original ideal de la primera redacción.

ΩR = el original ideal de la segunda redacción.

merosas de *M* frente a *A* y *OR*₁ podrían hacer pensar en que se trata de un texto que procedía de un original, traslado del borrador, con nuevas correcciones de autor, mientras que *A* se remontaría indirectamente a *OR*₁. Los errores y variantes comunes, numerosos, de *M* y *A* ponen de manifiesto que ambos derivan de un subarquetipo perdido β que ponía en limpio, sin añadir absolutamente nada —a no ser errores—, el texto de *OR*₁. Doy unos ejemplos¹²:

- 1) 11.4 buscavan entre el elébora la nacardina para hazerse memoriosos *OR*₁: buscavan el elébora, la nacardina para hazerse memoriosos *MA* (elébora y la anacardina *M*).

De acuerdo con el contexto y con las propiedades del elébora y de la anacardina —el primero cura la locura, mientras que la segunda es la que favorece la memorización—, la lección correcta es la de *OR*₁. Dice el pasaje: «Por el camino fui notando que aquellos campos vecinos llevaban más elébora que otras yerbas, i, preguntándole la causa, me respondió que la divina Providencia ponía siempre vecinos los remedios a los daños, i que así avía dado a la mano aquella yerba para cura de los ciudadanos, los quales con el continuo estudio padeçían graves achaques de cabeza. Muchos buscavan entre el elébora la nacardina para hazerse memoriosos, con evidente peligro del juicio.»

- 2) 44.2 Manuel Alvarez *OR*₁: Miguel Alvarez *MA*

Error evidente de *M* y *A* que no parecen conocer al célebre gramático portugués.

- 3) 94.11 vida moral *OR*₁: vida mortal *MA*

Error claro de *M* y *A*, dado que el contexto exige *moral*: «¿Cómo queréis que no me ría viendo que destos ciudadanos reciben las gentes los documentos de la vida moral, el aprecio de la virtud i la composición del ánimo...»

¹² Las citas se hacen a través de la edición de García de Diego. En el caso de la segunda redacción se indica la página y la línea; en el caso de la primera, sólo la página.

- 4) 104.12 Architas Tarentino *OR*₁: Archisas Tarentino *M*: Archisa Tarentino *A*

La lección correcta es, evidentemente, *Architas* de *OR*₁

- 5) 121.7 reñía *OR*₁*SE*: reía *MA*.

La lección correcta es la de *OR*₁*SE*. Dice el pasaje:

«Yo me reía de ambos, viendo que aquél reñía [*se refiere a Heráclito*] porque éste [*Demócrito*] no lloraba, i éste se burlaba porque aquél no reía.» La lección de *MA* carece de sentido. Puede considerarse una *lectio facillior*.

- 6) 126.7 habiéndole jubilado Cayo César, se retiró *OR*₁: habiéndole retirado Cayo César, se retiró *MA* (se fue *M*)

Se trata de un error de lectura por atracción del segundo término y por sinonimia. *M* advirtió el error y subsanó en el lugar que no correspondía con una trivialización.

En los casos en que *OR*₁ lee con *SE* frente a *M* y *A*, las lecciones de éstos tienen todo el aspecto de errores propios de copista —inversiones, pequeñas lagunas, ligeros cambios— y ninguna de ellas presenta los rasgos característicos de los retoques de autor. Doy unos ejemplos:

- 1) 9.9 para grangear con sus escritos *OR*₁*SE*: para grangear *MA*
- 2) 12.5 unas gruesas vigas *OR*₁: unas vigas *MA*
- 3) 12.13 Escondió pródidamente la naturaleza *OR*₁: Escondió la naturaleza pródidamente *MA*
- 4) 15.12 columnas histriadas de jaspe *OR*₁: columnas de jaspe *MA*
- 5) 15.18 i una esquadra en la mano *OR*₁: *om. MA*
- 6) 17.23 mármol i de otras piedras *OR*₁: mármoles i otras *MA*
- 7) 19.13 se puede reducir *OR*₁: puede reducirse *MA*
- 8) 21.7 muchas cosas *OR*₁: muchas veces *MA*
- 9) 41.12 dejó correr libremente su vena *OR*₁*SE*: dejó correr libre su vena *MA*
- 10) 41.14 encendiéndose en *OR*₁*SE*: encendiéndose de *MA*
- 11) 43.14 afeó mucho *OR*₁: afeó *MA*
- 12) 45.5 me respondió *OR*₁: así *add. MA*
- 13) 45.25 en que *OR*₁: en quien *MA*

- 14) 58.16 padecen también *OR_i* (*y Empresas*): tambiaén padecen *MA*
- 15) 59.17 solamente *OR_i* (*y Empresas*): sólo *MA*
- 16) 77.5 fijos todos los ojos *OR_i*: fijos los ojos todos *MA*
- 17) 82.18 aviéndolas de obrar *OR_i*: aviendo de obrarlas *MA*
- 18) 88.6 que entre *OR_i*: que en *MA*
- 19) 87.17 si le tuviese hermoso no biviese a todas horas *OR_i*: si le tuviese hermoso no estuviese a todas horas *MA*
- 20) 90.2 se retiró dentro *OR_i*: en entró dentro *MA*
- 21) 96.8 está de sí *OR_i*: de sí *MA*
- 22) 99.17 pudiese *OR_i*: pudiera *MA*
- 23) 105.2 giravan *OR_i*: giraron *MA*
- 24) 109.10 en quien *OR_i*: donde *MA*
- 25) 115.5 la causa dellas *OR_iSE*: la causa *MA*
- 26) 120.24 seguros y verdaderos *OR_i*: verdaderos y seguros *MA*
- 27) 131.17 he sido desterrado *OR_iSE*: he salido desterrado *MA*
- 28) 131.18 dos veces castigado *OR_iSE*: castigado dos vezes *MA*
- 29) 131.25 integerrimos *OR_iSE*: *om.MA*
- 30) 133.2 si no se divierten los juezes *OR_iSE*: si los juezes no se divirtieran *MA*

A la vista, pues, de estos errores comunes y variantes comunes, resulta patente que *M* y *A* se remontan a un subarquetipo bastante fiel a *OR_i* del que probablemente era copia directa. Si este subarquetipo hubiera tenido correcciones de autor, habrían pasado a *A*, texto que, a pesar de los errores, intenta reflejar en toda su pureza el modelo. En cambio, *M* da un texto con numerosas intervenciones de orden estilístico y de interés escaso, salvo dos importantes adiciones. Ambas ocurren en un lugar en el que, presumiblemente, había un error en *OR_i*: en la enumeración de las musas *OR_i* —y β — sólo aparecen seis, lo que no corresponde al *usus scribendi* del autor de la segunda redacción, incapaz de ahorrar al lector ese tipo de enumeraciones. En *OR_i* existe, con toda probabilidad, el error, que se produjo al cambiar el copista tras la descripción de la sexta musa¹³. Curioso yerro que pasó inadvertido al autor de las correcciones de *OR_i*, que llega a cuidar hasta pequeños

¹³ Puede verse reproducida en mi *Manual de Crítica Textual*, Madrid, Castalia, 1983, Lám. LI.

detalles de grafía y puntuación¹⁴. El corrector de *M* advirtió la laguna y añadió la descripción de las restantes musas y unas líneas más para cerrar la de Apolo:

- a) 14.7 Melpomene los alentaua con la memoria de muchos que merecieron con las hazañas los elogios: Thalia disimulando en el donaire la censura, a un tiempo entretenia y enseñaua: Y Euterpe formaua diuersas fabulas acomodando a todas diferentes sentidos con tal propiedad, que parecia, que para cada vno las auia fabricado *M:om.OR,A*
- b) 14.10 Ocupava su mano derecha el plectro y la izquierda la lira *OR,A*: y aun sin herir las cuerdas hazía armonía al discurso, si no al oído, la propiedad *add.M*

Aparte de algunas lagunas menores, propias de copista, el corrector de *M* —presumiblemente Fonseca—, llevó a cabo una supresión a todas luces consciente. Es la siguiente:

33.21-23 algo me encogí, temiendo aquel rigor en mis *Empresas Políticas*, aunque las avía consultado con la piedad, i con la razón i justicia *OR,A*

Por motivos que desconocemos, que son los mismos por los que la dedicatoria y el prólogo firmados por Saavedra desaparecieron en *M* y *A*, el editor suprimió este pasaje en el que la autoría no admitía ninguna duda.

Podría aducirse que las adiciones, supresiones y cambios de *M* se incorporaron a β o a la rama de donde descende el texto *M* después de que se copiara el manuscrito base de *A*. Esto es, las variantes de *M* podrían ser de autor y no del editor. Esta hipótesis debe descartarse porque el corrector de *M* muestra un tan alto grado de incomprensión del texto, que sería impensable de ser el mismo autor. Unos ejemplos:

- a) 18.18 Vernino *OR*; Veruino *A*: Verbino *M* (*Vrbino en la fe de erratas de Murcia de la Llana*)

¹⁴ En algún caso cometiendo errores, como sucede con *Jaliso* (20.21) que el corrector enmendó al margen —y por dos veces— en *Lalyso*, cuando la lección correcta era la primera del copista (la fuente es Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 10). No estoy seguro de que el texto del copista sea del mismo autor que lleva a cabo las correcciones.

Resulta evidente que en β aparecería Veruino, como lee *A*, y que *M* desconoce, al igual que Murcia de la Llana, a Bernini. La emienda era elemental porque a continuación se menciona el grupo escultórico de *Apolo y Dafne*.

b) 131.24 Vida *OR*/*AE*: Viva *S*: Beda *M*

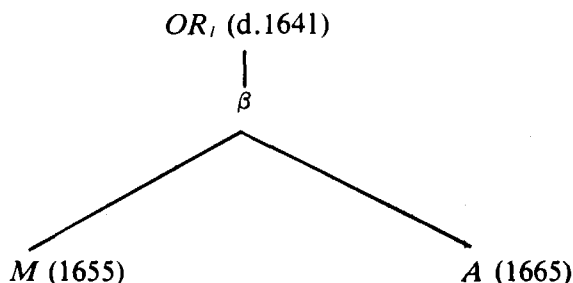
Como en el pasaje se lee «ha puesto la mano en los autores píos y religiosos, como Sanazaro, Vida, Pontano, Fracastorio i otros», el corrector de *M* supuso que se trataba de un error y enmendó en *Beda*, autor sin duda pío y religioso, pero no más que Jerónimo Vida, que también entraba en esa categoría, y a quien desconoce el corrector de *M*¹⁵.

c) 39.12 elegías *OR*/*S*: elogios *A*: églogas *ME*

La lección correcta es, evidentemente, dado el contexto, *elegías*¹⁶. En β se leía *elogios* que mantuvo *A*, mientras que el corrector de *M* advirtió el error pero no lo supo subsanar adecuadamente.

Bastan estos ejemplos como muestra, pero la lista, particularmente en el caso de los nombres propios, podría alargarse notablemente: indicio claro de que Fonseca utilizó una copia de β bastante deteriorada.

En resumen, tras el análisis de las variantes de *OR*, *M* y *A*, la filiación de la segunda redacción es la siguiente:



¹⁵ García de Diego edita también *Beda*, mal.

¹⁶ Como lee la fuente del pasaje, es decir, Herrera en las *Anotaciones* a Garcilaso (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, pág. 315).

Como β no presenta correcciones de autor, las de M son apócrifas y A no introduce más que algún cambio conjetural, pueden considerarse M y A como *editiones descriptae* de OR , sin más valor editorial que el histórico.

B) La filiación de la primera redacción y su relación con OR .

Los dos testimonios de la primera redacción, el publicado por Estala — E — y el descubierto por Serrano y Sanz — S —, no presentan ningún error común por lo que, en principio, podemos admitir que se trata de ramas independientes que se remontan al original [O]. El texto editado por el P. Estala no puede considerarse —a pesar de sus dictámenes contra los filólogos poco escrupulosos— como reflejo fiel del manuscrito perdido. El P. Estala alteró las grafías y corrigió el texto con ayuda de una edición de la *República Literaria* (muy probablemente la reciente de García Prieto). Un ejemplo de esta contaminación:

39 descubrió los sentimientos del alma, y como estos son tan propios de las canciones y elegías, por eso en ellas se venció a sí mismo, declarando con elegancia los afectos y moviéndolos a lo que pretendió; y, si en los sonetos alguna vez se descuidó, la culpa tienen los tiempos que alcanzó. S

El autor de la segunda redacción, que advirtió el *homoioтелеuton* evidentemente poco grato a un oído de la época, cambió los tiempos verbales dejando el pasaje así:

i moviéndolos a lo que pretendía. Si en los sonetos es alguna vez descuidado, la culpa tienen los tiempos que alcanzó OR ,

El P. Estala publica el pasaje con la lectura de OR , porque tampoco le debió parecer modélico y, sin duda, podía restar valor a un texto que él considera muy superior estilísticamente al de la segunda redacción. Pero hizo mal el P. Estala en seguir la enmienda de OR , porque estaba haciendo desaparecer una finísima alusión al soneto «Amor, Amor, un hábito vestí» y a sus rimas agudas¹⁷. El *lapsus* del P. Estala

¹⁷ Para el problema del verso agudo y su rechazo hacia 1554, *vid.* Francisco Rico, «El destierro del verso agudo», *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 525-552.

es comprensible; ya no lo es tanto que *OR*₁, de ser el autor de la primera redacción, eliminara una ironía consciente que, a la fuerza, debería recordar al volver sobre el texto primitivo.

Salvo algún otro caso en el que Estala parece haber cotejado el ms. sobre un ejemplar impreso, por lo general su texto coincide con *S*, hasta el punto de que Dowling llega a sospechar¹⁸ que este manuscrito es el mismo que se copiaba entre los papeles del P. Arana y que posteriormente se reencuadró en el tomo misceláneo en que se halla en la actualidad. No es hipótesis desechable, porque Estala pudo hacer desaparecer los errores de *S* y retocar el texto en algunos lugares *ope ingenii* o, como ya se ha indicado, con ayuda del texto impreso. Hay, sin embargo, algunas lecciones que no parecen conjeturas o cambios voluntarios de Estala. Unos ejemplos:

- 1) 42 como lo es a los campos demasiadamente loçanos, que producen tantas hierbas entre los mieses, que ni dellos se puede sacar el fruto que se esperaba, ni aplace a la vista aquella hermosura fértil, antes ofende por haber sido dañosa y fuera de lugar *S*

En el texto del P. Estala se lee «tantas flores y yerbas... que por ellas no se puede... hermosa fertilidad...». Parece evidente que en el caso de *flores* y el ms. traía una lección auténtica, exigida por el contexto¹⁹.

- 2) 111 Pues madre que tal enseña *S*.

El P. Estala omite *Pues*, lo cual no tendría mayor valor si este mismo pasaje no se hallara en *OR*₁ con la misma omisión. Y este pasaje no pudo ser conocido por el P. Estala porque se tachó en el borrador y, por consiguiente, no pasó a las ediciones²⁰. *OR*₁ utiliza muy probablemente un manuscrito de la primera redacción que en ese pasaje concreto coincidía con el del P. Arana.

¹⁸ Art. cit., 67 (1979), pág. 21.

¹⁹ Aunque en este caso podría tratarse de un añadido de Estala, ya que la segunda variante manifiesta una intervención suya en la sintaxis. No encuentro, sin embargo, ninguna edición similar en las variantes de Estala.

²⁰ Se trata de la fuerte *vituperatio* contra juristas que el corrector —escandalizado al parecer— tachó. El pasaje se halla en el folio 82 del ms. (entre *dictó* y *Tales*, pág. 111.3, de la edición de García de Diego).

- 3) 124 Nunca pensé que, ciñendo ésta, *S*
Nunca pensé que, siendo yo español, *E*

La lección correcta es, sin duda, la de *S*. Estala utilizó un ms. con un error por *lectio faciliior* que difícilmente podría haber ocurrido si el texto utilizado fuera *S*, en el que se lee con toda la nitidez la frase.

- 4) 132 desperté bien lastimado y dudoso si había sido verdad o sueño
lo pasado *S*

Estala edita «verdadero sueño», lección errónea puesto que *dudoso* exige la de *S*. Si Estala hubiera tenido a la vista este ms. en el que, de nuevo, se lee con claridad la frase, no habría cometido este tipo de error.

En resumen, y sin desechar del todo la hipótesis de la identidad de *S* y la del ms. del P. Arana, lo más lógico es pensar que Estala se sirviera de un manuscrito antiguo que editó con no demasiada fidelidad, porque pretendía dar a la luz una edición depurada —con conjeturas propias y correcciones derivadas del texto impreso— y no una transcripción rigurosa. El P. Estala quería, en otras palabras, que el texto de la primera redacción viniera a sustituir, como clásico de la palabra y del pensamiento, al para él deleznable engendro que era la segunda redacción, habitualmente atribuida a Saavedra Fajardo, quien —apostilla Estala— «no necesita de este negro honor para ser uno de nuestros Autores clásicos»²¹.

El autor de la segunda redacción, que se presenta como Saavedra Fajardo, dice en la dedicatoria al Conde-Duque que el texto de la versión primitiva volvió a su presencia «tan ultrajado», que lo rehízo «de nuevo, con tales contraseñas, que se pareciese más a su padre». Las contraseñas —sin duda, los fragmentos tomados de las *Empresas Políticas* y la propia alusión al autor de las mismas— no vienen al caso; sí, en cambio, la referencia al texto estragado que podría parecer un tópico sin fundamento verdadero. En esta ocasión, sin embargo, y en contra de lo que se esperaría, el autor de la segunda redacción, en efecto, no sólo se sirvió de una copia defectuosa sino que, además, dejó pasar algunos errores culturales de suma importancia. Varios de estos errores se encuentran también en *S*. Son los siguientes:

- 1) 81.4 Vesalio, Fernelio y Picolomino *E*
Besalio Farnesio y Picolomino *S*
Vesalio Farnesio i a otros *OR*,

²¹ *Gabinete*, pág. XXXIV.

La lectura correcta es, sin lugar a dudas, la de *E*. Se refiere, claro está, al célebre médico del siglo XVI. El error se produjo al confundir la —s— larga con la —l—. En su modelo debía faltar, como en —*S*—, la coma. Quizá se trate, en el caso de *E*, de una finísima conjetura del P. Estala, de gran filólogo, pues el error había pasado inadvertido a los mejores editores anteriores —y aún se sigue aceptando—, pero verosímilmente se hallaba en el manuscrito del P. Arana. El lapso de *OR*₁ es grave porque retocó el pasaje y debería haber advertido de inmediato el yerro del manuscrito que le sirvió de modelo. Demasiado grave y extraño tratándose del mismo autor de ambas redacciones, e injustificable porque, como hemos de ver, en el nuevo manuscrito de Salamanca, con correcciones de la misma mano que *OR*₁, reincidió en el yerro cuando lo podía y debía haber subsanado.

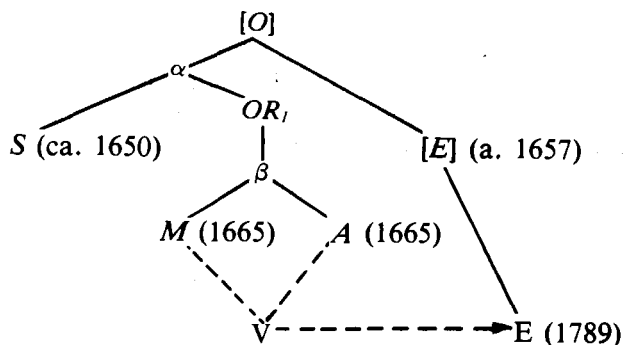
b) 76.5 Malthino *E*: Malquino *SOR*₁

La lección correcta es la de Estala, aunque el error ya había sido enmendado por Mayáns. El autor de la primera redacción aludía a un poema de Horacio (*Sat.*, I, 2), a quien menciona, además, de manera explícita.

c) 110.6 Charinundas *OR*₁*M*: Carimundas *S*: Charondas *AE*

La lección correcta es la de *AE*. En el subarquetipo β se leía *Charinundas*, que pasó a *M* y que *A* subsanó al advertir el error cultural. Parece evidente que *OR*₁ utilizaba un manuscrito con la lección dañada, manuscrito estrechamente emparentado con la rama *S*.

Dado, pues, que *OR*₁ y *S* presentan errores propiamente comunes y no poligenéticos (en mi opinión difícilmente explicables de ser el mismo el autor de ambas redacciones), la filiación de los textos es la siguiente:



II. EL NUEVO MANUSCRITO DE SALAMANCA Y SU FILIACIÓN

Una vez determinada la filiación de los testimonios conocidos (filiación clara, salvo el caso de *E*) pasaré a describir el nuevo manuscrito de Salamanca y su situación en el *stemma*.

Como ya se ha indicado, se trata del ms. 2102 de la Biblioteca universitaria de Salamanca (signatura antigua ms.1162). Procedía de los fondos de Palacio (ms. 2-1-5) y había pertenecido inicialmente al Colegio de Cuenca (n.º 56). Es un códice en 8.º, con una caja de 24 líneas por página. Está constituido por ocho cuadernos y dos hojas con la siguiente distribución: 1 h. blanca s.n. + 1-60 + 4 h. blancas s.n. + 1 h. de guarda. La numeración es moderna y a lápiz. El manuscrito está copiado por un solo copista, pero un corrector, que es el mismo de *OR*₁ —es decir, la presunta mano de Saavedra Fajardo— ha llevado a cabo algunos cambios estilísticos y algunas enmiendas en la ortografía y en la puntuación, ha escrito la portada y al final del folio 60, tras el *Laus Deo* del copista, ha añadido el guarismo 60, que corresponde al número de folios de portada y texto. La portada reza:

República Literaria
de don Diego Saavedra
Faxardo Cavallero dela
orden deSantiago y del
Consejo deIndias
deSuMag^d

Se trata, como puede comprobarse por la constitución del manuscrito, de un ejemplar preparado, verosíblemente para la imprenta. De un cotejo muy superficial²² se deduce que este manuscrito, al que denominaré *OR*₂, no presenta errores comunes con *M* y *A* y, por consiguiente, no puede remontarse a β sino a otra rama de *OR*₁, de quien podría, incluso, ser copia directa. En todo caso, al presentar correcciones del autor de *OR*₁ sobre el texto conocido, lo que no ocurría con β —ni *M* ni *A*—, el manuscrito de Salamanca es, por el momento, el texto definitivo de la segunda redacción.

²² Sólo realicé unas calas porque esperaba obtener el microfilm del ms. antes de la publicación de esta nota. No ha sido posible, porque, al parecer, los servicios de microfilmación de la citada biblioteca, están paralizados. Agradezco, sin embargo, las facilidades para la consulta directa del manuscrito.

El copista reproduce, con toda la fidelidad de que es capaz un amanuense, el texto de *OR*₁. En las grafías, sin embargo, la fidelidad es menor (ya el corrector de *OR*₁ había cuidado en extremo la ortografía y la puntuación). El aspecto más significativo es el cambio de la conjunción copulativa, representada por *i*, que en el manuscrito de Salamanca pasa a estar transcrita como *y*. Para el problema de la autoría son de suma importancia las correcciones de grafías en dos de los errores comunes de *OR*₁ y *S*: el copista había escrito *Vesalio farnesio* y *malquino*; el corrector advierte el error y enmienda en *Farnesio* y *Malquino* escribiendo encima de la minúscula la mayúscula. En otras palabras: desconoce quién es *Fernelio* y quién *Malthino*. El primero de ellos, sobre todo, es un error cultural inexplicable, a no ser, repito, que los autores de ambas redacciones fueran personas distintas.

Los cambios que introduce en el texto no son muy numerosos. En algún caso corrigen errores de *OR*₁; en la mayoría se trata de correcciones estilísticas. Doy unos cuantos ejemplos²³:

- a) 10.18-19 y fuimos caminando en buena conversazion, por el camino fui notando **yo**, que
- b) 13.6-7 siendo causa de infinitos pleitos y de la banidad de **diversas** Religiones y Sectas.

En *OR*₁ aparece con letra del copista *variedad*, pero el grupo —*rie*— se lee dificultosamente y se confunde con *vanidad* hasta el punto de que el corrector escribió al margen *varias* que habría de intercarse, como indica la llamada, entre *de* y *religiones*. Esto prueba que el corrector de *OR*₂ no tiene a la vista —o no utiliza— el original o no le interesa cotejarlo.

- c) 16.1-2 una tabolaza con diversos colores **pendiente** una mascara del cuello (tabolaca... y una mascara pendiente dël).
- d) 21.18-19 pintor. pues del estava retratãdo **Diego Velazques al Rey** Ph^c Quarto con tan (retratãdo al... Quarto Diego Belazquez...)
- e) 24.11-12 los efectos de su fama **conservada** en los grandes hechos
- f) 37.12 el Marino en su Adonis (sus adonis)

El error había sido subsanado ya por *A*, pero se halla en *OR*₁ y *M*.

- g) 37.17 Torquato Tasso en su Poema, Ara **fue** de las Musas (Ara de las musas)

²³ Las correcciones van en negrita.

En *OR*₁ el copista había escrito *Poema. Ara de las*. El corrector tachó *Ara de* y volvió a escribir lo mismo. En *A* se omite *de las Musas* y *B* lee como *OR*₁. La corrección de *OR*₂, con la adición de la coma y del *fue*, hace que el pasaje gane en claridad, pero la adición exigía el punto tras *Poema*²⁴.

h) 63.16 imagen de la muerte. Antes me respondió es **retrato** de la eternidad (imagen)

i) 64.2 y aviendole **distribuido el tiempo**, la vigilia y **en el** sueño (dado los tiempos, uno de... y otro para de sueño)

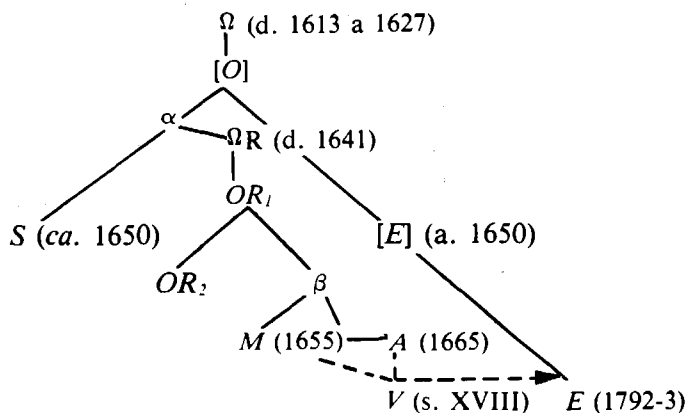
En el ms. *OR*₁ un copista, que no es ninguno de los dos habituales, ha copiado todo el episodio al margen. El pasaje fue corregido por el corrector del siguiente modo:

una semejanza de Dios y **aviendole dado** (dado **dos**) **dos** tiempos uno de vigilia y otro par **de** sueño (vigilias... para el sueño)

Como puede observarse, el copista de *OR*₂ debió utilizar muy probablemente *OR*₁, en el que, al no estar del todo tachado *para el*, leyó *para de*. Tampoco en este caso el corrector se preocupó de consultar el original y corrigió como le pareció conveniente para hacer inteligible el pasaje.

CONCLUSIÓN

Tras los datos expuestos, la filiación de las dos redacciones de la *República Literaria* queda representada en el siguiente *stemma*:



²⁴ Mal en las ediciones modernas que editan *Ara de las Musas* como si se tratara de una obra del Tasso. La lección correcta es «en su Poema, ara de las musas...»

EL original Ω de la primera redacción se reconstruirá con los testimonios S , OR_1 y E , pero siempre atendiendo al hecho de que E es un texto con conjeturas y contaminaciones, por lo que el testimonio S posee un valor editorial muy superior. Para reconstruir ΩR —que no debe identificarse con OR_2 — se recurrirá, claro está, al borrador OR_1 para subsanar todos aquellos errores de OR_2 que han pasado inadvertidos al autor de la segunda redacción. Las variantes de las ediciones de Madrid y Alcalá no poseen, creo, mayor valor que el histórico y, como *editiones descriptae*, no deben utilizarse en la reconstrucción de ΩR . El nuevo manuscrito de Salamanca (OR_2), por consiguiente, anula —aunque no del todo— al borrador conocido y, hoy por hoy, su texto nos da la versión al parecer definitiva de la segunda redacción de la *República Literaria*. Queda sin contestar la pregunta sobre la autoría de ambas redacciones. Pero esta respuesta artículo por sí merece²⁵.

²⁵ De estos problemas me ocupo en un artículo que aparecerá en *El Crotalón*, I (1984). Conuerdo, en líneas generales, con la tesis del P. Estala. Y, desde luego, el texto de la primera redacción es muy superior, en todos los sentidos, al de la segunda.

LA SENSUALIDAD DEL RENACIMIENTO Y LA SEXUALIDAD DEL BARROCO

POR QUÉ CERVANTES RECHAZA LA PASTORIL Y NO ACEPTA LA PICARESCA

JOAQUÍN CASALDUERO

Quisiera recordarles que el Renacimiento, que surge en Italia, comienza en el s. XV y perdura durante la primera mitad del s. XVI. Europa —España, Francia, Alemania, Inglaterra— no se incorporan a esta nueva visión del hombre y del mundo hasta comienzos del s. XVI, y hacia 1550 ya ha terminado. Es decir que el Renacimiento europeo es de muy corta duración. En cambio el Barroco, es un período que empieza en la 2.^a mitad del s. XVI y no termina hasta finales del s. XVII.

Hay que tener siempre en cuenta que al *Nihil admirari* horaciano, que es la norma del Renacimiento, el Barroco le opone la maravilla *continua*, y si el Barroco protestante se esfuerza en eliminar el milagro, el Barroco católico llega a afirmar que todo es milagro; el primero de todos la vida, el hecho de vivir.

Igualmente a la belleza serena renacentista de ojos claros, azules y con esa sonrisa que Leonardo immortalizó, el Barroco opone la belleza apasionada, delirante con la faz regada por las lágrimas.

Si la sonrisa es la flor del corazón que ha dominado sus pasiones, las lágrimas expresan el sacrificio de la *mater* dolorosa, el arrepentimiento de la Magdalena y de San Pedro, el furor del condenado.

El Renacimiento goza con la naturaleza del mundo y la del hombre, ese ser feliz que dispone de los cinco sentidos para apoderarse de la realidad presente sin ir en busca de símbolos que le conduzcan al más allá.

El hombre renacentista tiene ojos golosos, tiene un sentido táctil, no va en busca de sombras y visiones, su mundo es el de lo concreto y de puro perfil. Todo iluminado por igual. Rechaza las tenebrosida-

des. Se siente conducido por el sol y por la razón, busca lo exacto, la proporción justa de las cosas. Los sentimientos y las pasiones no le aterran, los estudia y analiza.

El Renacimiento aísla a la pareja amorosa, y al mismo tiempo que la aleja de todo comercio humano la puede hacer vivir en sociedad, que es siempre un círculo amable y elegante en el cual se puede decir todo, si se dominan las formas cortesas, tanto en la palabra como en el gesto. En la *Diana* de Jorge de Montemayor se nos ofrece ese mundo delicioso donde oímos hablar de la ausencia, del desdén, del olvido. Y no se excluye al sexo por vulgar como se pudiera creer. Contemplamos escenas lesbianas y al hombre con su ansia irrefrenable de poseer a la mujer. Las caricias, las miradas vienen envueltas en un ritmo lleno de gracia, y cuando aparece la brutalidad del macho aterrorizando al deseo femenino se trata de sátiros seducidos por el cuerpo de las ninfas que un transparente caudal lo hace aún más atrayente, pero todo se resuelve en un encantador arabesco de danza. A nosotros nos parecía estar con Diaghilev, con Debussy, con Stravinsky, en la Siesta del fauno, en la Consagración de la Primavera.

El hombre del Renacimiento maneja colores límpidos, puros, muy ceñidos al dibujo. Siempre pendiente del centro y sometido a la perspectiva lineal, que nos entrega en un *allegro assai, casi cantabile*, ese divino don de la proporción y la medida.

Sabemos muy bien cuál es su ritmo, estamos en un mundo perfecto, ordenado; como nos dicen sin cesar «paso a paso».

El Renacimiento, en contra de lo que se ha dicho siempre, no se escandaliza, no es el humanismo, no es el mundo del hombre. Es una creación de Filósofos y Poetas empeñados en alejarse de la vida y encerrarnos en la jaula de lo abstracto-ideal.

Cervantes rechaza la pastoril renacentista por artificial, por ser una belleza que no tiene en cuenta la realidad.

El Barroco nos dice que la vida es algo complejo, que al lado del placer está el dolor, y al lado de la felicidad el sufrimiento. Vivimos, vivimos, pero no para morir, es peor, moriremos.

Cómo ocultar que esta tierra es un valle de lágrimas. El hombre del Barroco se enfrenta valientemente con esta realidad que el Renacimiento le ha enseñado a ver. Pero el Barroco no excluye la virtud, está muy bien, pero a su lado está el vicio; la belleza muy bien, pero a su lado está la fealdad; la vida muy bien, pero no podemos ignorar la muerte.

Rechaza la danza, el gracioso juego del amor; el amor es el sexo,

ese instinto que hace que el hombre desee y que la mujer quiera ser deseada. Esta relación no se puede eludir, hay que reconocer su realidad.

El sol y también la noche, el claro-oscuro, las tinieblas. La perspectiva fue un gran invento, pero era algo estático y el hombre del Barroco sabe que todo está en movimiento, que la vida es eso, dinamismo, fuerza, impulso. No quiere saber nada del más allá, en el cual se puede creer, pero también dudar.

Hay que olvidar el mundo ideal, el mundo del hombre es la sociedad, siempre mal hecha, pero siempre perfectible.

No hay que renunciar al amor, pero se tiene que declarar sinceramente que la base del amor es el sexo. Como los animales, no y sí, el instinto es el mismo, pero el hombre ha creado algo que los animales no pueden realizar; el matrimonio, que no es una felicidad tonta. El instinto lleva la mujer al hombre y el hombre a la mujer, para que ellos sean la célula fundamental de la sociedad. El amor no puede ser sólo egoísmo; si se quiere ser feliz, verdaderamente feliz, se tiene que ser generoso. La pareja debe saber que antes del sí hubo un terrible impulso, algo malo, no, pero ese impulso se debe encauzar y formar la civilización, el hombre urbano frente al hombre del bosque.

Todo el Barroco es drama, el «paso a paso» del Renacimiento se convierte en «los pasos desiguales y en proporción concorde tan iguales».

Y ahora para terminar, el poeta del Renacimiento es de una gran economía en su expresión, que trata que sea lo más natural posible. El Barroco, en cambio, acude frecuentemente a dos extremos: o bien a un estilo exuberante metafórico y complicado o a un máximo laconismo. Sencillez renacentista, complejidad Barroca; el arte imponiéndose a la naturaleza.

Si Cervantes no acepta la picaresca es porque él siempre ha creído que el hombre pecador puede arrepentirse y salvarse. Siempre Cervantes; tiene Esperanza. La dignidad del hombre se pierde al perderse la libertad y lo cierto es que la libertad con cualquier excusa, con cualquier odio, por los intereses más viles, que siempre se presentan como altos intereses, se la hace perder al hombre. Pero Cervantes dispone de la Esperanza, cree en ella; la esperanza de poder, en medio de todas las bajezas, ser dignos; Cervantes no quiere que la perdamos nunca.

PROSA CON FALDAS, PROSA ENCADENADA

DANIEL DEVOTO

A Ana María Barrenechea, para Anita

En un estudio general, encaminado hacia el de la métrica de los romances¹, coincidíamos con algunas de las mayores autoridades en la fonética y la métrica españolas sobre la total comunidad de los elementos constitutivos de la prosa y del verso: formados una y otro por la articulación sucesiva de fonemas, contruídos ambos a base de palabras, obran en ellos las pausas, los acentos (incluso aquéllos dichos, en razón de su proximidad, «obstruccionistas»)², la contracción de diptongos, el refuerzo de las enclíticas por «naturaleza» átonas (si de atonicidad puede hablarse), así como los diversos procedimientos de la ornamentación retórica, de «acumulación» a «zeugma», pasando naturalmente por la rima. Para avalarlo con una autoridad harto tonante, la de don Tomás Navarro Tomás, la «unidad de entonación» de la prosa equivale al verso», y los mismos elementos esenciales obran en los dos casos³.

No corresponde aquí volver a indagar cuáles elementos esenciales, fuera de los esencialmente comunes, son de manera peculiar esenciales ya al verso, ya a la prosa: de esto se trató en el trabajo arriba citado. Sí cabe recordar que los elementos comunes son tales y tamaños que

¹ «Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso», en *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 5 (1980), 67-100 y 7 (1982), págs. 5-60.

² Los acentos inmediatos son tan molestos en prosa como en verso, y no respetan ni siquiera a los héroes epónimos: todo porteño dirigirá a quien lo interroge convenientemente, a «la calle Bartolomé Mitre», sin practicar la inspiración necesaria para pronunciar correctamente «Bartolomé / Mitre».

³ «Leves o alevés...», pág. 24.

incluso los más exquisitos catadores no siempre han sabido separar la prosa del verso, sea dándonos a veces por prosa probada lo que mejor examinado resultó estar en verso, sea excogitando versos hasta en aquéllas que con justa razón pasan por las mejores prosas de la lengua. Sin entrar en travesuras puramente gráficas (el caso de textos métricos dispuestos en prosa corrida, como sucede en Unamuno, y en los que corresponde al lector decidir una «ejecución» en prosa o en verso), dos ejemplos bastarán. Don Américo Castro, en su edición de 1910 de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, transcribe como veinte líneas de prosa un bando que años más tarde editará en veintidós y pico endecasílabos blancos⁴. Inversamente, don Francisco Rodríguez Marín enrostra a Cervantes, más o menos a cada página y media de sus sucesivas y excelentes ediciones, el mechar versos octosílabos o endecasílabos en su límpida prosa: y también aquí un ejemplo de lo liviano de tales inculpaciones bastará para desvanecerlas. Tomamos uno sólo de sus numerosísimos ejemplos (solamente en el índice de su edición póstuma del *Quijote* se estampan, bajo diversas remisiones —«Versos endecasílabos, algunos quizá no involuntarios, deslizados en la prosa», «Versos en la prosa», «Versos ocasionales no endecasílabos», «Versos octosílabos casuales»— unas cuarenta remisiones, sin contar el caso inverso de los versos ajenos «estampados como prosa en las ediciones antiguas»). Rodríguez Marín, al comenzar el capítulo LI de la Primera parte del *Quijote*, anota:

Parece que el cabrero va a contar en verso su historia, pues la comienza con un sonoro endecasílabo:

Tres leguas de este valle está una aldea... (Clás. cast., 10 —tomo IV del Quijote—, p. 293, l. 4).

Para empezar, Cervantes no acaba su frase en «aldea», sino que escribe: «está una aldea que,...» lo que rompe —o encaballa— todo endecasílabo; y en segundo lugar, si nuestro don Francisco tenía apetencia de endecasílabos, ¿por qué se detuvo, sin ofrecernos dos: «Tres leguas de este valle está una aldea / que, aunque pequeña, es de las más ricas...»?

Verso y prosa —dominios hermanados en una publicidad simbolista— pueden ser tanto una cosa sola que para diferenciarlos la

⁴ Tirso de Molina, *Comedias*, tomo 1, no 2 de la colección *Clásicos castellanos*, 1.^a ed., 1910, pág. 156, y «2.^a edición muy mejorada», 1932, págs. 150-151.

retórica extremó siempre sus precauciones. La oratoria antigua, aún sostenida por auletas y tibicines, prohibía con Cicerón los finales de tirada que supiesen a metros familiares (ya que no podía excluírseles, se exigía que fueran éstos exquisitos y no usuales)⁵, los preceptos del *cursus* tendían igualmente a dotar a la prosa de ritmos propios, diferentes de los propios del verso. Todavía ayer André Gide enrostraba a Catulle Mendès los versos blancos que sobrenadan en su teatro, y los estigmatizaba en la prosa de Maeterlinck. Pero es sobre todo la rima —esa rima que para un tardío Juan Ramón Jiménez es el único elemento que diferencia el verso (rimado, para él, siempre) de la prosa (corrida, o distribuida en segmentos carentes de esa única cadencia diferenciadora)—, la rima o, para decirlo con Rodríguez Marín, «los consonantes, enemigos de la buena prosa», la que ha sido siempre el elemento exorciado con mayor tenacidad.

También aquí dos ejemplos bastarán. Juan de Valdés estima que las consonancias no son recomendables en la prosa:

... Pero dezidme ¿tenéis por buena manera ésta de los refranes, que parece van con no sé qué consonantes?

—Sí, que es buena por estas sentencillas assí breves, pero siempre aconsejaría a quien quisiese hablar o escribir bien que se guardasse de ella, porque, si no es en semajantes dichos breves, en lo demás es muy agena del estilo castellano.

—Pues ¿cómo ay algunos que imprimen libros en este tiempo que usan esta manera de scrivir?

—Porque también ay algunos que imprimen libros en latín que usan otras cosas muy agenas del buen estilo de la lengua latina⁶.

⁵ «Cicerón... s'exprime en ces termes: *Aristóteles versum in oratione vetat esse, numerum jubet*. Aristote ne veut point qu'il se trouve un vers dans la prose, c'est-à-dire, qu'il ne veut point que lorsqu'on écrit en prose, il se trouve dans le discours le même assemblage de piés, ou le même nombre de syllabes qui forment un vers. Il veut cependant que la prose ait de l'harmonie; mains une harmonie qui lui soit particulière, quoi-qu'elle dépende également du nombre des syllabes et de l'arrangement des mots.» Du Marsais, *Des Tropes...* 3e. édition, París, Pascal Prault, 1775, págs. 117-118.

⁶ *Diálogo de la lengua*, ed. José F. Montesinos (Madrid, Ediciones de «La Lectura», 1928 - *Clas. cast.*, 86), p. 156. Cf. la observación del editor (p. LX de la *Introducción*): «Deben evitarse las consonancias (¿se había dicho esto antes alguna vez?...). Terrones del Caño lo veda también en su *Instrucción de predicadores*: «...guardándonos siempre de decir consonantes, sino en caso muy a pelo y muy gravemente. En esto tuvo gracia y frecuencia San Agustín» (ed. de *Clásicos castellanos* pág. 144). (Se refiere al uso del *similiter cadens y similiter desinens*.)

Un siglo más tarde, Vaugelas extrema la prohibición:

Il faut avoir un grand soin d'éviter les rimes en prose, où elles ne sont pas un moindre défaut, qu'elles sont un des principaux ornements de notre poésie. Et il n'est pas assez de les éviter dans la cadence des périodes ou des membres d' une période; elles sont même à fuir fort proches l'une de l'autre. Et si, dans une même période de deux ou trois lignes, il y a trois mots comme *considération, réception, affection*, ou comme *délivrance, souffrance, abondance*, encore que pas un des trois ne se rencontre ni à la fin de la période, ni à aucune cadence des membres qui la composent, si est-ce qu'ils ne laissent pas de faire un très mauvais effet. [...] Mais ce n'est pas encore assez d'éviter les rimes, il faut même se garder des consonnances, comme *amertume* et *fortune, soleil, immortel*, et d'une infinité d'autres de cette nature. Il ne faut guère moins fuir les unes que les autres⁷.

Las consideraciones que preceden son los supuestos imprescindibles para presentar ciertas características no vulgares en la prosa de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*⁸. Esta continuación no es una simple novela picaresca: al vaivén narrativo y moralizante, no del todo infastidioso, de la primera parte, se junta todo el arreglo de cuentas de Mateo Alemán con Mateo Luján de Sayavedra, partido éste en dos para mejor partirle la cabeza: un hermano mayor, «latino», en quien por ser letrado merece menos indulgencia la condenable deshonestidad, y el hermano menor, Sayavedra a secas, que desvalija al yo narrador (o sea, en Guzmán el pícaro, al propio Mateo Alemán) para poder ser consecuentemente condenado y desvalijado, y sobre ello —colmo de la humillación— perdonado y tomado como servidor, y convicto además de ladronzuelo menor para reducirlo a comparsa auxiliar del pícaro grande que lo mueve y asesora, hasta que solamente en medio de un ataque de locura se atreva el malaventurado a equipararse, no ya con su maestro, sino con la mera sombra de éste: modesta *hybris* seguida inmediatamente de su castigo, la muerte, y —más todavía— la satisfecha expo-

⁷ (Véase la nota 12) *Remarques sur la langue française...*, 1647, en: Étiemble et Jeannine Étiemble, *L'art d'écrire* (Paris, Seghers [c. 1970], p. 131. Cf. la ed. de las *Cartas marruecas* de Cadalso, en *Clásicos castellanos*, pág. 44: «Su prosa, como la de los autores de los siglos XVI, y XVII, no rehúye las asonancias que los prosistas modernos suelen evitar cuidadosamente, por lo cual disuenan [*sic*] en el oído de un lector actual.»

⁸ Citamos por la ed. de Samuel Gili Gaya (*Clásicos castellanos*, nos. 73, 83, 90, 93 y 114), por las tiradas de 1942, 1928, 1946, 1929 y 1936 respectivamente.

liación por su educador. La novela acarrea también la cuestión pertinente a las impertinentes premáticas (¿Quevedo o Alemán?). La prosa que vehicula todo esto no es menos compleja que su mensaje mismo; pero sólo queremos ocuparnos aquí de los «elementos esenciales» del verso que esa prosa contiene.

A diferencia de otros escritos contemporáneos o ulteriores, los metricismos de esta Segunda parte son raros. El único pasaje de alguna entidad se lee en V, 146, en siete octosílabos consecutivos: «imposible semejante, / no por eso desmayó, / y, recibiendo el carnero, / lo hizo llevar a su casa, / según se le había mandado / y, puesto a imaginar cómo / saldría con su deseo...». Incluso la cita o la alusión a refranes⁹ o a romances viejos, no infrecuente en páginas anteriores, desaparece aquí a ojos no vistas¹⁰. Si los metricismos son contadísimos, la abundancia de las rimas es impresionante: tanto, por lo menos, como el hecho de que haya pasado desapercibida¹¹. Mateo Alemán practica, a tin-

⁹ Por lo que hace a refranes y modismos, véanse algunos ejemplos del t. II: «me veo y me deseo» (págs. 199 y 234), «Ande cada oveja con su pareja» (pág. 264), «el diablo trajo a palacio necios y lerdos» (pág. 253; recuérdese el refrán que da nombre a una comedia de Tirso). Cuando Alemán no tiene a mano refranes, los inventa: «Conocía desde el papa hasta el que estaba sin capa» (*id.*, pág. 181).

¹⁰ El editor señala acertadamente algunas de estas referencias a romances: el del prisionero, con *e* paragógica y todo (II, 55 y nota a línea 11; no levanta sin embargo el grupo octosílabo precedente: «un traidor de un despensero» [eco del «balletero» escamoteado] / ¡déle Dios mal galardone!); la alusión a uno de la muerte de D. Fadrique y prisión de D.^a Blanca (III, 167, y n. a la l. 17); a uno del Conde Dirlos (III, 173, y n. a l. 22, y IV, 121, n. a l. 11); a otro de D. Pedro el Cruel (III, 164 y n. a l. 22); y a otro de las quejas de Jimena (I, 247, n. a l. 12, y IV, 22 n. a l. 17). No registra, en cambio, otros tantos: tres contrafacturas, una del «Rey Don Sancho, Rey Don Sancho» («que si ladrón era el padre, mayor ladrón es el hijo», III, 273); otra del «Morir os queredes, padre» («quién te lo quitare, hijo, la mi maldición le alcance», IV, 78), y otra de un romance del cerco de Zamora cuyos versos se tornaron proverbiales («¿Que si de una parte me cerca Duero, por otra Peñatajada?», IV, 202). Le escapa un eco del consabido de Gaiferos («Déjalo pasar y haz tu negocio. Harto os he dicho, miradlo, que yo me vuelvo al mío», III, 280); y toma al pie de la letra el tan manifiesto verso «en figura de romeros» de la infancia de Montesinos (I, 160, y III, 113) repitiendo en ambos lugares, como si se tratara de un hecho real, las ordenanzas contra romeros y vagabundos: tan sabida era la expresión —recordada dos veces por Maluenda, y otras muchas por muchos otros— que Dr. Diego de León y Moya reprueba usar en el púlpito el «no lo conocerá Galván» (Gallardo, III, col. 935).

¹¹ Mi amigo Francisco Márquez Villanueva, tan excelente conocedor del *Guzmán de Alfarache* y de todo lo que a éste se refiere (e inda más), me certifica que este aspecto de su prosa no ha sido estudiado.

tero agotado, todo lo que Juan de Valdés consiente y todo lo que Vaugelas prohíbe. Cabe insistir, sin embargo, en lo que las sucesivas y reiteradas condenas de la rima en el verso arriesgan hacernos olvidar: si su empleo —o su rechazo— obedecen por lo general a la intencionalidad del escritor, la rima es una innegable realidad de la lengua, que existe independientemente de toda intención artística. Si afirmamos que Roberto es tuerto mientras que ciertos etíopes son amblíopes, el rimarlo no depende de la «voluntad de estilo»: sí solamente dependería de ella el no enunciarlo así, reemplazando «tuerto» por «monóculo» y «amblíopes» por lo que tampoco convenga exactamente. Las rimas casuales o forzosas brotan espontáneamente en la conversación, en el periodismo de cada día o en la novela policial; y doy de intento muestras de quienes hubieran podido conocer y respetar el deviedo vaukelasiano:

...Il entreprit de contrecarrer notre politique avec une habileté diabolique. [...] Jobert était un homme d'une intelligence formidable et un négociateur redoutable. (Henry Kissinger, «Le diabolique Michel Jobert», en *L'Express*, 26-II / 4-III 1982, p. 113, sin nombre de traductor).

Les fleurs fleurissent docilement à profusion et le ciel d'un bleu profond fait une superbe toile de fond. —Soundain, Holly se lance dans la drogue dure. Comment est-ce qu'elle se la procure? (Carter Brown, *Rocking chéries*, traduit de l'américain par F. M. Watkins. (Paris), N. R. F.—Gallimard [c. 1980], pp. 52 y 128. Série Noire, 408).

Lo mismo, con refinadas cadencias métricas, en la crítica literaria:

Barjavel nous séduit dans son histoire simple sur l'histoire parce qu'il écrit avec le cœur. Il y a là une touche d'authentique qui ne trompera pas le lecteur. (A[lain-] B[ernard] V[elle], sobre el *Journal d'un homme simple*, de René Barjavel, en *Le Figaro-Magazine*, 13-III-1982, p. 46).

La frecuencia de su fatalidad es todavía más innumerable en el español de España, referida a la rima imperfecta en un país donde la asonancia (inaudible para muchos oídos extranjeros y hasta hispanoamericanos) ha sido por excelencia un instrumento de la poesía artística, pero esta fatal casualidad se despliega bajo todos los cielos¹². Salvo que la casua-

¹² Así como el excelente poeta que fue Miguel D. Etchebarne me declaró que una rica onomatopeya («y rápidamente repite dos notas / girando la rueda del viejo molino» —y cito de memoria) era puramente involuntaria y casual, así sé de quien en otra

lidad tiene por característica etimológica y esencial el ser casual (como la rima en —*al* que precede): las muchas casualidades se erigen, ya en ley científica, ya en procedimiento artificioso. No es de alzar el grito ante una secuencia aislada de rimas consonantes y/o asonantes, por rica que ésta fuere, como «para que cualquiera buen discursista reconociera la ofensa y hiciera *penitencia della*» (IV, 164). Para evidenciar mejor lo que es sin dudas en Mateo Alemán un procedimiento sistemático, limitaremos los ejemplos a los casos de homoteleuton: o sea, para decirlo con las propias palabras de Vaugelas, cuando las homofonías se presentan «dans la cadence des périodes ou des membres d'une période»¹³.

encarnación estampó, con idéntica inocencia, la secuencia «hartándose de peces en los charcos que van quedando aislados», con su sucesión de asonancias en *ao* y sus cinco *ees* centradas y repercutientes («de peces en», «que», «quedando»).

Estos percances no son exclusivos de la prosa, aunque en el verso suelen darse por «ornato» («orquestación» en el lenguaje post-simbolista). Dos o tres similares se leen de *La viuda de Padilla*: en el romance heroico asonantado en *eo* conviven con la asonancia real algunas rimas parásitas: «...por tantos deudos / y amigos tiemblo, sin que tenga a mengua», incluso consonancias perfectas que saltan al ojo y al oído: «¡Hijo de gran Padilla!... el tierno cuello / ofrece a la cuchilla...» (Martínez de la Rosa, *Obras dramáticas*, ed. Sarrailh —*Clásicos castellanos*, 107—, pp. 89 y 125). La versificación no excesivamente cuidada de la obra —bastantes consonancias deslizadas reemplazan las obligatorias asonancias— permite suponer casuales, o fatales, estas rimas secundarias.

¹³ Bernard Dupriez, en su rico léxico (*Gradus. Les procédés littéraires. Dictionnaire*. París, Unión Générale d'Éditions [achevé d'impr. 1981], Coll. 10° / 18 n.º 1370), s. v. *homotéleute*, pág. 232, lo define como «rien d'autre que la rime ou l'assonance... introduites dans la prose». Y califica —con justeza— de «antique... la distinction entre homoteleuton et homeoptote», es decir, entre *similiter cadens* y *similiter desinens*: tornándose anticuada al desaparecer las declinaciones, las conjugaciones similares, los adverbios en —mente, y otros vasallos de esta última figura entran en el dominio del homoteleuton. Y como formas del homoteleuton, y no de la rima (incluso las formas de la autorrima misma) aparecen las consonancias en un raro trozo de *La Conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide: «...¿no la amaste primero? ¿No la llamaste primero? ¿No la buscaste primero? ¿No la preveniste? ¿No le rodeaste la puerta? ¿No la convidaste? ¿No la rogaste? ¿No la aficionaste? ¿Pues qué mucho que María ame, amada? ¿Que responda, llamada? ¿Que se deje hallar, buscada? [...] ¿Quién te amó sin que le amases? ¿Quién te buscó sin que Tú le llamasas? [...] don tuyo es que te amemos, y deuda es que te debemos, y que la pagamos cuando te amamos... cuanto más te amo, más te debo el don con que te amo. Pues, luego que María te ame mucho, no le es de agradecer mucho, y más te debe a Ti, porque le diste que te amase mucho, que Tú a ella porque te ama mucho.» (T. III de la ed. de *Clásicos castellanos*, págs. 156-157). Advuértase cómo al homoteleuton corresponde la anáfora, y cómo más que de la rima propiamente dicha se trata del empleo de la figura llamada repetición, correspondiéndose los finales tanto como los comienzos del período.

Nos limitaremos igualmente a las rimas estrictas, clásicamente catalogadas como tales, sin acercar ejemplos más anómalos¹⁴; tampoco entrarán en consideración los casos de contrarrima —si la denominación es reciente, su empleo es antiguo; en su *Gattopardo*, Tomasi de Lampedusa defiende la antigüedad de los *snobs* a pesar de su catalogación tardía, del mismo modo, dice, que los tísicos existían antes del descubrimiento del bacilo de Koch—; nos referimos a casos como el de la contraposición de *hacia* y *vacío*, o de *ebrio* y *sobrio* (pp. 10 y 11 del t. V): pueden verse en numerosos sonetos burlescos del mismo Siglo de Oro paronomasias semejantes. Ni registramos tampoco casos como el de *descuida*, que con *caza* y *Sabina* van a repercutir en *hija de Haja* (IV, 153). Queremos solamente recordar, como una muestra más, inversa, de la intencionalidad de estos jueguecillos en Mateo Alemán, el «desrimamiento» de locuciones proverbiales, como «Era piedra movediza, que nunca la cubre moho» (V, 13: en la forma corriente, «nunca moho la cobija», la protección implícita en «cobijar» tiene mayor sentido y mayor peso que el vaguísimo «cubrir» empleado aquí), o como en el refrán señalado por María Rosa Lida de Malkiel como «forma prosaica, sin ritmo ni asonancia»: «Si me quebré la pierna, quizá por mejor», pero que figura ya en el *Libro de refranes glosados* de 1549 como «Quebréme el pie, quizá por mi bien»¹⁵.

La menor expresión rimada es el pareado; limitándonos salvo indicación contraria a los que se esconden en el t. V del *Guzmán* (y siempre recordando que el papel del cuento silábico es aquí inferior al que juegan las cadencias que marcan el fin de períodos o de miembros), los vemos empleados en gran variedad de rimas, consonantes tanto como asonantes:

consonancias en á:

—*ad* Quise saber mi voluntad; / que alguna vez podían obligarme de necesidad. (147).

¹⁴ Como el caso de «no por inhabilidad ni falta de solicitud, que buena traza y mañas tuve» (IV, 243), donde sobre «falta», «traza» y «mañas» se da el caso de *ú* pura (solicitud) junto a una *ú* con el equivalente de una *e* paragógica (tuve). Ni siquiera sacaremos por bueno el *apostolorum* rimado en *óo* (pág. 255 del mismo tomo), ni el de *profundis* que rima con *azumbre* en V, 127.

¹⁵ Para estos refranes, citados en sus «Tres notas sobre Don Juan Manuel» y en los *Altspanische Sprichwörter* de Joseph Haller, cf. mi *Introducción al estudio de Don Juan Manuel*, págs. 401-402.

—án el qué dirán / de ver a un jayán... (30).

—ar son torpes en andar, / inválidos para pelear... (30); No osaba tomar / ni dejar. (71).

consonancias en áa:

—aba Si la una hablaba/, la otra razongaba (96).

—acias Dile por eso las gracias, / que fueron principio de mis desgracias. (81; cf. III, 104: Sin son amigas de gracias,/ no se maravillen de las desgracias).

—amas Excusábame de amas, / que son peores que llamas. (31).

—anas causas mundanas / y vanas. (16).

asonancias en áa:

¡Cómo limpian las arcas / y qué sucias tienen las casas! (31).

[Como son harto numerosas (barbas-Peñaranda, 30-31; semana-guarda, 33; amancebadas-casa, 34-35; estafaba-entraban, 130), sólo citaremos por extenso algunas que triplican o cuadruplican la cadencia:] aquella / belleza / de sardinas arencadas, / que nos dejaban / arrancadas / las entrañas (27-28); sólo aquel día estuvo en casa. / Despedíla para / por la mañana, / que ninguna mujer quería venir a mi casa, / por las nuevas que de mí le daban (33-34); Diéronme cuerda larga, / hasta / dejarlas / dentro de su casa (45); Tan ajustada / la tenía y tales lecciones le daba, / como aquélla que del vientre de su madre nació enseñada. (94).

consonancias en ae [saltando la cita de un refrán: De donde se vino a decir: No con quién naces, / sino con quién paces. (131).]

—arme Su cuidado era mucho en robarme / y no menor el mío en recelarme. (142; cf. III, 277: salvarte / o condenarte).

asonancias en ae:

Ellas en fin son perjudiciales, / indómitas y sisantes, (32).

consonancias en ao [salvando también la adaptación de un idiotismo: Unos con mi señor don Fulano / y otros con don Zutano (96).]

—ario No solamente me contentaba con el sustento y vestido necesario; / sino con el regalo extraordinario. (71).

asonancias en ao:

los ojos quebrados, / falto / de ambos (17); su maldad, bellaquería y mal trato, / me obligasen a tenerlo por bueno y santo (35); El uno decía ser / su amigo el juez, / el otro el escribano, / el otro que dentro de dos horas haría que me diesen en fiado (119); el otro iba cojo de llevar el pie descalzo / y todos los más muy fatigados (133).

consonancias en ea:

—*echas* averar o inferir sospechas, / que por ventura son de cosas nunca hechas. (III 282).

—*ela* Cuando íbamos a la vela, / tenía cuidado con la orza de abante [*sic*] y con la orza novela. (172).

—*era* la delantera / de una casa, pregunté cuya era... (99).

asonancias en ea:

Estos tales van al bodegón por la comida, por el vino a la taberna / y a la plaza con la espuerta (66). [Abreviamos otras (letras-ellas, 15; letras-escuelas, 30; bajezas-afrentas, 97) para ofrecer una en la que juegan la preposición y el artículo como rima-puente suplementaria:] no hay tales cuentas / como en las que se reza (115). [Consonancias más asonancias:] Era mi prisión primera, / hasta que diera / finanzas de estar a derecho por aquella / deuda (119).

consonancias en ee:

—*ere* Así él, no se le da un real que sea el preso quien fuere; / sólo repara en lo que le diere. (119).

asonancias en ee:

No son personas que agradecen, / porque todo se les debe. (144).

Consonancias en eo:

—*echo* había de ser franco de pecho / y de todo derecho... (82; cf.: porque a el seso / le falta el peso, III, 107).

asonancias en eo:

si se lo dais, os infaman de casero: / y nada de esto / hacen sin su misterio. (34); Que no sufrió dos cabezas un gobierno / ni se anidaron bien dos pájaros juntos en un agujero. (72); Envióme su mensajero, / pidiéndome reconciliación y favor en su levantamiento. (174; sùmase

la asonancia incidental «reconciliación» y «favor»). [Caso de esdrújulo y grave: crédito-deseo, 67].

consonancias en í:

—*ir* El hombre comenzó a huir / y los otros a perseguir. (77).

asonancias en ía:

La ropa blanca tenía buena salida, / por la buena comodidad que se ofrecía (98); Hiciéronme volver arriba, / fulminándome nueva causa, me remataron por toda la vida (128); cf.: no sean molestadas / de las justicias / ni vituperadas / de sus vecinas (IV, 258).

consonancias en íe:

—*ime* Partíme / y perdíme. (81).

consonancias en ío:

—*idos* Vanse a su casa donde son servidos, / por las calles adorados, por todo el pueblo temidos (III, 277).

asonancias en ío:

Para fuera soy solícito, / y para en casa sufrido. (67).

consonancias en ó:

—*ón* Esta estación / fué causa y principio de toda mi perdición. (40; prolongado en «destrucción», etc.); una tácita permisión / sin género de sumisión (66).

—*or* o por el mucho amor / o por el mucho dolor / o por no dar otra campanada mayor (86: también rima triple, sin contar la repetición de la preposición consonante).

—*ós* Reservastes lo mejor para vos, / pues aquese os llevará Dios. (17).

consonancias en oe:

—*ones* tapiar a piedra y lodo —como dicen— las imaginaciones, / dando las evidentes ocasiones (III, 107).

asonancias en oe:

Considere a lo que se pone, / y qué peligro corre. (16).

consonancias en oo:

—oso En sólo hacer mal / y hurtar / fui dichoso. / Para sólo / esto tuve fortuna, para ser desdichado venturoso (11); ¡Que tratase de hacerme religioso, / teniendo espíritu escandaloso! (15).

asonancia en oo:

Consolábame que también había entre nosotros / algunos casi como yo y estábamos / mezclados / como garbanzos / y chochos (31, con tres asonancias en ao).

asonancias en úa:

les hacíamos confesar en la escritura / que aquella posesión era suya (IV, 236); La ensalada de la noche era muy menuda / y bien mezclada con harta verdura (28); una salsa de oruga / hecha con azúcar (61: en la nota a la línea 4, «oruga de azúcar u de miel», donde la rima no cae en fin de miembro y es por tanto menos audible); quise probar mi ventura / mas no la tuve nunca (127).

consonancias en úo:

—utos como absolutos / y disolutos —digo algunos—... (95, consonancia más asonancia).

asonancias en úo:

[sobre la precedente:] Porque mejor es pan duro, / que ninguno (71).

A veces se siguen dos breves pareados:

Miré / y hallé / mi dinero / menos. (149),
otras los períodos rimados son más extensos:
Que, aunque sea verdad que todo lo consentía / y dello comía, / ya me cansaba, / porque cada cual me acosaba. (96-97).
... que no es más propia la respiración o el vivir, / síguese de necesidad ser lo más dificultoso de reprimir / y el enemigo más terrible / y el que con más poder y fuerzas nos acomete, asalta y rinde (54).

A veces las rimas se imbrican siguiendo ya el esquema abab, ya el esquema abba:

le vale mucho más a el cuerdo / la regla, / que a el necio / la renta (IV, 239).

rodar / un melón, / volar / una tabla de turrón (V, 37).
 los ingenios / hábiles / y los cuerpos / ágiles (38).
 Ya nuestros amores / iban muy adelante, / los favores / eran grandes
 (48).
 corrupción / de nuestra naturaleza, / flaqueza / de la razón (56).
 Nunca me faltó / qué / jugar, / siempre me sobró / con qué / triunfar
 (76).
 por mal gobierno / no fuimos / ricos / y dimos / juntos en el suelo (77).
 Hácenseos, / como decíamos, los trabajos / ásperos; / desconocémos-
 los, / porque se nos entiende poco dellos (158),
 hasta dar en el esquema *ababad* (Si me quisiera / contestar / y supiera
 / gobernar, / no me pudiera / faltar, IV, 176) o en *abbaa* (...desea, /
 y aun por ventura / lo procura, / meterla / debajo de la tierra, IV, 251).

Otras veces se siguen dos, tres o cuatro pareados o rimas enlazadas:

pues todo / era tan limitado, / tan poco / y mal guisado, / como
 para estudiantes / y en pupilaje... / con más deseo / de comer / que
 el entendimiento / de saber (V, 29).

Mi reputación se anegaba, / nuestra honra se abrasaba, / la casa se
 ardía / y todo por el comer se sufría (63). Iban cada día vendiendo /
 las alhajas para el sustento. / No le pareció / buena / cuenta / ni aun
 razonable a mi huésped / ser mucha la sujeción / y poca la provisión
 (82). Y nunca se me olvida / mi mala vida / y más la del discurso pasa-
 do, / el mal estado... (85).

la ciudad estaba / muy apretada, / cerradas / las bolsas / y nosotros
 abiertas las bocas, / muriendo / de hambre, vendiendo / y comiendo
 (95).

Con estos últimos ejemplos entramos ya en la perpetua maraña de correspondencias que hormiguea en esta segunda parte: sería menester citar todo el libro. Del centenar y medio de pasajes más salientes que he apuntado, extraigo una muestra, compuesta por aquéllos que presentan combinaciones más complejas o emplean rimas menos frecuentes:

Tomo III:

La viuda honrada, / su puerta cerrada, / su hija recogida / y nunca
 consentida, / poco visitada / y siempre ocupada. / Que del ocio / nació
 el negocio. / Y es muy conforme a la razón que la madre holgazana /
 saque hija cortesana... (106).

Críeme consentido: / no quise ser corregido. / Y como la prudencia / es hija de la experiencia, / que se adquiere por transcurso de tiempo, / no fuera mucho si errara como mancebo. / Más habiéndome sucedido / lo que ya de mí has oído... (148).

a hecho / y contra derecho, / hinchere su casa hasta el techo. (266).

Tomo IV:

que como buenos caseros, / jamás vinieron / las manos en el seno. / Eramos cuatro, tres a la faena / y el capitán para nuestra defensa. (32).

Trújoseme la cera / y, en estando las llaves hechas / y daba la muestra / dellas / por Aguilera... (54).

que ya le parecía / volverse atrás los pasos que adelante daba / y que a su posada / nunca jamás llegaría. / El corazón la reventaba / en el cuerpo de alegría. (159).

Así pasó aquel día / hasta el siguiente, / que, viniendo a la visita / el asistente / con sus dos tenientes... (168).

... como si yo no fuera / ni ella allí estuviera. / [...] empero ni ella se mostraba / esquiva o desgraciada / ni yo le hablé palabra, / hasta que a mi parecer, enfadada / de verme tan necio de tan callado, / creo diría / entre sí: ¿Quién será este tan pintado / pandero, / que me ha tenido a terreno / de puntería / dos horas / y no ha disparado ni aun abierto la boca? (178-179).

... viéndose preñada y afligida, / como primeriza, / hablando con otra señora, su amiga, / le dijo: «En verdad / que me hallo tal, / que no sé qué me diga. / En mi vida / me vide tan judía.» (183).

Porque con las contraescrituras / no hay crédito cierto ni confianza segura, / siendo lo más perjudicial de una república... (227).

Ese ídolo de Baal que adoraron, / en él se confiaron. / Pensaron / que los pudiera socorrer, / librar y defender; / empero, / cuando lo hubiesen de veras menester, / no hayáis miedo / ni creáis / que os ha de enviar fuego / con que encendáis... (260).

Tomaba la capa, / salíame de casa, / dejábala / en sus anchos, que hiciese / y dijese, / hasta que más no quisiese (262).

Tomo V:

qué batalla de cuidados, / qué tormenta se ha levantado / en el puerto de mi mayor bonanza / —dije? ¿Cómo en tan segura calma / me sobrevino semejante borrasca...? (46).

dejándome caer encima de la cama, / la boca y ojos en el almohada, / vertí por ellos mucha copia de lágrimas, / enterrando los suspiros entre la lana. (47).

trayéndome aseado, / limpio y oloroso, / mirado / y respetado / como señor de todo. (49).

Paciencia en esperar, / miedo en acometer, policía en hablar, / vergüenza en pedir, / juicio en seguir, / freno en considerar (52).

Vímonos desbaratados, / como quien escapa robado / de cosarios.
/ Recogímonos / como pudimos / a casa de un vecino (61).

A mediodía / ya sabían / que habían / de tener el campo / franco.
/ Entraban / en sus casas, / hallaban / las mesas / puestas, / la comida
/ buena / y bien prevenida / y que no habían / de calentar mucho la
silla / ... en dando las Avemarías / volvían / otra vez... Y acontecía /
detenerse hasta el día, / porque iban / a visitar a sus vecinas. (65).

y puse mi tienda. / El extranjero / me hacía mil zalemas / y yo al
ropero / la cara de perro. / Tanto como el uno me llevaba / tras de sí,
/ procuraba / ir / sacudiendo al otro de mí (73).

excepto por tercerías / de su amiga, / huésped / que había sido nues-
tra, / y allá se vían / en achaque de visita (73).

cuanto allí / me pasó cuando de Sevilla salí. / Vi la fuente donde
bebí, / los poyos en que me quedé dormido, las gradas por donde bajé
y subí. / Vi... / Cuando de vos me véis rico, / acompañado, / alegre
y hombre casado (89-90).

hice mucha instancia / para traerla conmigo, por la mala / gana /
con que dejaba / su mozuela, / tanto por haberla criado, / cuanto por
no venir a manos / de nuera. (92).

en la hondura de los valles... / sufriendo tempestades, / continuas
pluvias, vientos y aires, / y en el verano, riguroso sol que tuesta los ár-
boles, / abrasa las piedras y derrite los metales? (108).

república confusa... / trata de sola su locura... / como la barra de
uvas... / y sin sentir se los chupan, / dejándole solamente las cáscaras
vacías en el armadura (117-118).

Mas de todos ellos entre mí me reía, / porque los conocía / y sabía
/ su trato, / que sólo viven de coger de antemano / lo que pueden / y
después con dos yuntas de bueyes / no los harán dar paso (120).

Los ejemplos que preceden, y que hubieran podido multiplicarse¹⁶,
no tienen otro fin que el de mostrar la frecuencia de un procedimiento

¹⁶ Para dar una idea de la abundancia de rimas diseminadas en esta Segunda parte, se señalan aquí los pasajes más salientes entre los que no han sido utilizados en el texto: Tomo III, pp. 118 (larga - falda - engualdrapadas - hilaza), 148 (Toledo - enredos; experiencias - cautela - nuestra; aquesto - verdadero - cierto), 266 (testigo - digo - cumplidos - leídos) 249 (extrañas - mañas, trabajo - cuidado - año), 250 (faltar - ocupar; deseo - infiernos - llenos; importaba - acomodaba). Tomo IV, pp. 17 (valenciano - honrados - hermanos y entrambos - desgraciados - de niños quedamos consentidos - fue la fuerza de nuestra estrella - della), 20 (ellos - pobretos; casa - plata; achaques - partes), 24 (manos - brazo; suceder - comer; bella - ternera - primera), 25 (tierra -

retórico que Mateo Alemán no ha inventado —en español, sin contar obras de fines de la Edad Media, pueden hallarse bastantes muestras de él en escritos del período precedente: Guevara, el hermosamente retórico Fray Luis de Granada, etc., claro está que sin tanto amontonamiento— pero que Mateo Alemán practica intentensivamente sin daño mayor de la marcha narrativa (ni siquiera en desmedro de las consecutivas moralizaciones). Contribuye ciertamente a que este uso pase sin ostentación tanto la deliberada falta de metricismos cuanto el acopio constante —permítasenos la extensión de sentido— de «rimas internas»: si desmenuzamos un ejemplo preciso, sólo los grupos octosí-

ella - atreviera; alargábamos - ánimos; decíamos - tendríamos - seguridad - podríamos entrar - habíamos de recelar), 29-30 (mesas - velas; dormido - pedido), 30 (parte - trabajase; derechos - ciertos), 53 (seguro - enjuto), 81 (logrero - deshonesto - presto - tormento - soberbio; Lucifer - cruel; murmuradores - ladrones), 83 (desvaídos - encogidos - raído - artificio), 84 (parecer - merecer - parecer), 84 (falso - amancillado - gustando; castigo - delito), 85-86 (testigo - edad - castigar - oficio - testigo - ratificar - edad), 86 (ladrón - yo; algo - alto), 87 (reputación - adulahallar o pujar - voluntad - callar - diestro y siniestro - suelo), 88 (ahorcados - causas - lado - callan - barato - caro), 89 (aumento - consentimiento; memoriales - disparate - generales; pobreza - queda), 91 (replicase - practicantes; faltaba - hallaba; embajador - señor; alma - ejercitaba) abrigados - acomodados - necesario; prendas - fiesta), 92 (menospreciarante - juzgarante; lado - desplumado; tales - representantes), 98 (vivo - tío mío; cabeza - muestra; dél - conocer), 101-102 (pudriendo - esto - conocimiento; muchacho - honrados; Roncesvalles - semejante - enterarme; corridos - conocidos - consigo mismo; rigor - elección). 106 (agradecido - acetando ni repudiando - engañando - hito - facilidad - mazo - contrario - cuidado - seguridad), 123 (regalo - criados - fieles - mujeres - gastos - necesitados y apretados - cargo - dejando robados a sus amos), 141 (últimamente - quedamos - cansados - siguiente - acostamos temprano - deuda vieja- perdido - estábamos - descuido - galera - Sayavedra - mar - timonera - cobrar - golpe - voces - mar - recordamos - hallándolo - remediar), 144 (curiosidad - ciudad, comparación - mortificación; llegaban - desabrigada; temor de la murmuración y de ocasión - honor), 153 (mudar - agotar; desvelan - piensas - cuenta; descuida - ánimo - caza - manos - días - Sabina, hija de Haja), 168 (cárcel - antes; estaba - pateaba), 176 (prudente - fueses - conociese - tienes - puedes - tienen), 176-177 (empero - dinero - cuerpo, alma - nada - trabajaba - perdía - era como la rueda de la zacaya - henchía - vacilaba; Estimábalo - guardábalo), 177-178 (desta manera - tierra; toda - Zaragoza - persona - pequeño contento - aportar - ciudad - principal - generosa - mocedad, instimulaba - sobraba - damas - incitaban), 230 (dueños - tiempo del remedio desto - efectos - buenos efectos - ajenos dueños - en todo solos aquellos), 233-234 (entretenimiento - sentimiento - ser miradas y muy remediadas), 236 (género de censo perpetuo - hipotecada ni obligada - esto - plazo - pagaban - manga - concertados - tanto - cargábamos - ejecutándolos), 247 (sustente - copetes - hiede), 249 (palabra - salida - misa - madrugada - saya de paño - manto - criada - como a esclava fugitiva la trata), 250 (esto - aquesto que tengo - hijos - enemigos - desean - heredar-me - casarme quiero y sea con un triste negro - ganaron - padres - traen - pedazos),

labos finales —el último reforzado por una rima perfecta— alertan al oído ejercitado para que vaya percatándose de las asonancias sabiamente esparcidas:

habiendo Fermín entrado en galera robusto, gordo y fuerte y habiéndole procurado hacer amistad teniéndolo en mi servicio, no comiendo bocado que con él no lo partiese, tanto se desmedra más cuanto yo más lo acaricio? (V, 145).

250-251 (temía - heredarla - deudos - deseaban - vida - menos - deseo - limpia), 251 (tratan - livianas - amores - ventana - casas - noche sobresaltadas en sus camas), 254-255 (zarzaparrilla y china - medicinas), 255 (seso - ellos - de manera que si el freno de la vergüenza no les hiciera resistencia, fueran - suelto), 260 (fuego del cielo - leña; piedras y cenizas - mismas - Elías), 262 (algazara - casa - nada - cien semanas santas - malas - dejarla - palabras). - Tomo V, pp. 12 (naturaleza - ayudamos - ponemos - queremos - diligencia - aguardamos - venga - deja), 22 (quitar - llevar - pagar - ciento - perpetuos - precio - vendo - dinero - mejoramiento; hijos - edificios), 28 (orégano - carnero - huesos - pasteleros; par - pan), 29 (orejas - cerveza), 32 (jarro - cuarto - llorando - quebrado y derramado), 37-38 (floridos ingenios - ejercicios en aquellos colegios - estudiantes - semejante concurrir en las artes los estudiantes; ejercicio - amigos; en las armas, en danzar, correr, saltar y tirar la barra), 40-41 (hijas - lindas - Iban con otras amigas - Gracias - llamaba - hija de la mesonera, de tal manera las aventajaba - arrastradas - estrellas), 44 (comedimiento - grado - mandado - manteo - sentado encima - pequeña - porfía - razón - valió - cena. Cuando hubieron acabado sacó la criada la vihuela que debajo del manto llevaba, y dándomela Gracia - mano - manera - diestreza y arte - excelencia - prenda - rematase), 47 (gastaría - sabía - disimulé - desdicha - haré - fatiga), 48 (llorando - bocado - atravesado, veneno - entendimiento - meses - quisiese - perderse), 49 (velas - cuidados - escuelas - actos - grados), 52 (perdona - misericordia, muerte fuerte - impaciente; firmeza ni vergüenza y siempre yerra - ligereza - a ciegas aprueba - ligereza; taes - falte; paciencia en esperar... policía en hablar, vergüenza en pedir, juicio en seguir, freno en considerar - Amé con mirar; punto - transcurso - algunos), 53 (desbaratado - concierto - contrario - primero; Dios - crió nació), 53 (corrupción - imperfección; habiéndolo dejado el pecado inficionado todo), 54 apetecemos - tratado - conseguirlo - contrario - maestro - corregimos - mano - acusándonos - obramos - niños - castigo - regalo), 54 (queda, que no debiera; apetito - señorío) verdad - lugar - sagacidad - mal - facilidad - robar de improviso la voluntad - dicho - apetito y voluntad; corazón - señor - recibió), 55 (obedecer ni reconocer; superior - amor), 56 (con la misma voluntad. Que, cuando en la primera edad) desto - aquellos - efectos - tiempos - trato - también - bien - figuramos - sabemos - verdadero - queremos - mano - deslumbreados - vamos desalados - encadilados...), 58 (yerra - piensa - pueda - parecer algo bien ajena), 60 (compañero - diezmos - quisieron - cebada - casa - creo - dello), 66 (que sin máscara ni rodeos pasaban por ello y aún lo solicitaban, llamando y trayendo consigo a los convidados, comiendo en una mesa y durmiendo...), 68-69 (prevenido - venido - habíamos - grandísimos amigos), 71 (silla - daba - tenía - hacía - entrar en casa - libertad - quedaba), 71 (exceso - benemérito - cuento), 71-72 (atreví - cuadrillas

La astucia consiste aquí en oponer un «rythme pair» a otro impar que no casa con él: en este caso, al grupo octosilábico formado por las tres palabras iniciales, sigue un grupo endecasilábico y otros dos de ocho sílabas más un quebrado con compensación entre versos inmediatos; y luego —nuevo quiebro rítmico— un grupo heptasílabo coronado por tres grupos de ocho. Rompiendo brutalmente las leyes de la prosa, una disposición en renglones cortos nos revela este rimado balanceo:

8 habiendo Fermín *entrado*
 11 en galera robusto, gordo y fuerte,
 8 y habiéndole *procurado*
 8 hacer amistad *teniéndolo* (en)
 4 mi *servicio*,
 7 no comiendo *bocado*
 8 que con él no lo partiese,
 8 tanto se desmedra más
 8 cuanto yo más lo *acaricio*?

- tres - bien - venía), 74 (licencia - platos - nuestra mesa - secreta - criados - llevaban - plata - pesaba dello - descubierto - leño; mujer - conocer - lleva - pesa - consintiera - recibiera - fuera), 75 (Nuestro extranjero - libertad - tanta - posada - siempre - trece - amistad - honrado - espuma - colgaduras - verano - adamascados - damasco - colchas - alfombras - estrado - ducados - año), 76-77 (esta felicidad, esta serenidad y fresco viento - franca - menos - medios - creo - borrascas tales - navegaren este océano - fama - caballeros - paseos), 81 (sustentándose ambas casas y aquello nos bastaba por paja), 87 (solicitar comisiones y buscarme ocupaciones - casa - codiciaban - desentendido - infamia - casa - banquetes - dineros y vestidos - creyesen - a humo muerto y por sus ojos bellidos), 91 (acompañase - calles - gustare; gente - francamente; cuaresma - semana santa - manera que allí la celebran - cera que se gasta - pasmada), 92 (valían - podían - della - traerla), 93 (buenos consejos - demás de infamar, decía dellos que son como el agua de por San Juan, quitan el provecho y ellos no lo dan [rehace un refrán conocido]), 94 (pajes - estudiantes - son como cuervos, que huelen la carne de lejos y de otra cosa no valen que para picarla y pasearla), 96 (cansada de tanta suegra - tanta libertad y se hallaba con ella sujeta, sin ser señora de su voluntad), 98 (faltaba - trascorrales - coladas - canastas - trasponíamos en los aires - arrabales y en Triana casas - hacíamos alto y después poco a poco lavado y enjuto - muros - estaba retirada paño - dábamos - entregados), 99 (guardaría - encima - hacía - venía - había), 112 (dinero - ello - quitaba para mí la nata - suero - Si quería hacer alguna bellaquería, lo primero que para ello procuraba - capa - disimularla...), 118-119 (portero - tratamiento - calidad - corporal - atrocidad - feo - aquestos), 124 (cara de mulata - lágrimas - tantas; cabellos - dijeron - pleito - huelgues - acuerdes - ello - verdugo - músico - miedo - lo suyo y lo ajeno; encomiendas - conserva; palabras - cara - congracia), 126 (escribano - enojado - procurador - solicitador - ¡pajas! - sustancia), 127 (cama - prevenido - vestido - navaja - barba - tocado y afeitado), 128 (claros y sanos - abajo - puerta - calle - fuera - delante

Pero casos como éste, de cooperación rítmica, son —repetimos— contadísimos. Y la frecuencia abusiva del homeoteleuton no sería bastante para justificar esta presente y detenida prospección: queremos ir más lejos al señalar el intento, clarísimo en Alemán, de llevar a la prosa corrida —la prosa corriente— y que corre procedimientos propios de la escritura poética de su tiempo, e —inclusive— la voluntad de superarlos.

En el ejemplo precedente, la contraposición del metro de ocho sílabas —unido a rimas en intervalos bastante regulares— con el endecasílabo y heptasílabo (el tetrasílabo casa con uno y otro grupo) refleja un procedimiento usual del romancero nuevo, donde los estribillos, allí ordenadamente barajados, son casi constantemente de siete y once sílabas. Dentro del esquema *abba* ya señalado, en

Mi suegra lo era mía, y mi cuñada mi esclava, mi esposa me adoraba
y toda la casa me servía (V, 58),

Alemán introduce dos refuerzos internos de la rima *b* (cuñada, la casa) y nuevas rimas complementarias: suegra / lo era, esposa / toda; y si consideramos como autorrimas, bien que átonas, las cuatro partículas *mi*, los dos *me* y las dos *y*, podríamos asegurar que todas las palabras de esta frase riman: pero basta con la correspondencia de todas las voces de más de dos sílabas para aseverarnos que no puede tratarse de un metro azar.

Junto a estas jugarretas y picardías, dos son las innovaciones más salientes y frecuentes de nuestro escritor: el uso de las faldas, y el del encadenamiento.

El pareado no es tan solamente, como se dijo, la mínima expresión de la rima (aun en el caso de las autorrimas, se necesitan por lo menos dos apariciones de una voz homofónica): la fuerte correspondencia de los consonantes inmediatos, reforzados por los acentos caudales de dos versos seguidos, convierte al pareado en la cadencia conclusiva ideal de muchas canciones petrarquescas, de las variables tiradas de la silva y de los grupos de versos blancos, cuando éstos se cierran, así como en la clausura obligada de formas estróficas fijas: la octava real, ciertos

- portero tuerto de un ojo, ¡que a Dios pluguiera que del otro fuera ciego! - miróme
- reconocióme luego), 132 (aherrojando - nos entregaron a un Comisario - paseándonos - Sevilla - izas - mesando - arañándose - aquella braveza de leones fieros que solían, porque no les valía hacerlos), 152 (comenzando - luz - virtud - protestando - firmeza - fea - amo - regalo - limpieza - mesa).

tipos de sextinas y quintillas, las liras. (En Quevedo se llama incluso «liras» a ciertas estrofas compuestas de tres pareados de once y siete sílabas; hasta una composición como su *Epitalamio* burlesco está toda escrita en pareados de estos dos mismos metros diversamente combinandos entre sí: véanse como ejemplo las páginas 131-136 y 129-131 de la edición de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, tirada de 1952 dicha «3.^a edición»). En esta función terminal, la denominación de «falda» (que falta con este sentido en el Diccionario de la Real Academia) la recibe el pareado en el Arte poética de *La pícara Justina*: en la tercera parte del libro segundo, capítulo primero, se leen unos «Esdrújulos sueltos, con falda de rima» (son octavas esdrújulas - sus «sueños» suelen alguna vez asonar del tipo *abcdefgg*; y «gg» es la «falda», simplemente denominada, en el capítulo siguiente, «fin de rima»: es allí una nueva derivación de la octava real, con un grupo de seis versos graves sueltos con «fin de rima» o «falda» aconsonantada).

Alemán emprende, de manera análoga, el cerrar con una «falda» sus párrafos de prosa. Apenas manifiesto en la primera parte de su novela, el procedimiento se despliega con gran amplitud en los volúmenes finales; damos aquí tan sólo los ejemplos más notorios:

Tomo II:

Si te hace caricias el que no las acostumbra a hacer, / o engañar te quiere o te ha menester. (172; el segundo «verso» huele a proverbio).

Si el miedo me acorbardaba, / sin gozar de más dulce me quedara. (266).

Tomo III:

... que serán tenidas por discretas; / y pierden el nombre de castas, quedándose después para necias. (106).

¿qué maravilla es que en lo malo despedace y que haya sospechas, / donde no faltan hechas? (107; la rima, ya registrada, anda por los refranes).

Júpiter, movido de su ruego, / concedió su demanda, con lo cual quedó el asno menos malcontento. (122).

A lo menos excursarlo hasta no poder más, / y que sea más por fuerza que necesidad. (270).

Pásase la ocasión, / por no escribirse la petición. (276).

Bien es que te llamen cuerdo sufrido / y no loco vengativo. (290).

Tomo IV:

... tomó por donde quiso / y dijo: (10).

no quiero yo decir en el infierno; / dilo tú, que tienes mayor atrevimiento, (12).

Que no sólo a confesores, letrados y médicos ha de tratarse verdad; / pero entre los de nuestro trato jamás faltó entre nosotros mismos, para podernos conservar. (17).

dije ser de allá y púseme su apellido; / mas no estuve jamás en Sevilla ni della sé más de lo que aquí he dicho. (18).

sin empacharme por el tiempo / y a pesar del sueño. (21).

Teníamoslo por caso de menos valer ir a mesa puesta / sin llevar por delante la costa hecha. (26).

El mercader que su trato no entienda, / cierre la tienda. (43; cf. el refrán «El que tiene tienda, que la atienda»).

darle al maestro cuchillada / sobre buena reparada. (47; reposa sobre la locución «darle al maestro cuchillada», que no lleva rima).

acabado es el cuento: / con todos está hecho. (47; la primera frase remeda las formulillas narrativas finales: «este cuento se ha acabado», etc.).

Sayavedra quedó remediado / y Aguilera remendado. (73).

«Porque así conviene a servicio de Dios / y del Conde, mi señor. (86, final de cuentecillo).

...y dé con su poder en el suelo con mi pobreza? / Más me quiero ir a el amor del agua lo poco que me queda. (89).

Cuando había duda, yo las resolvía: / si se buscaban / trazas, / yo las daba; / en los casos graves, yo presidía. / (91; intercalada una asonancia en aa).

Pasan gallardos / y, como los atunes, gordos, / muchos y llenos; / mas, después que desovan, vuelven flacos, / pocos / y de poco / provecho. (96).

trocado el amor de la criatura en su Criador, / se determinase / a ser fraile / y así lo puso en obra, entrándose / luego en religión. (110).

como luego se ausentó mi padre, todo se quedó sepultado, / pareciéndoles / menor inconveniente / dejarlo / así suspenso, / que levantar el pueblo / ni más publicarlo. (118; asonancias en ee-eo intercaladas).

como se fuese obrando / y ella cobrando. (145).

de quien tenía satisfacción de cualquier secreto, / que le ayudasen con su solicitud en este hecho. (159-160).

con determinación de volver la noche siguiente a los mismos pasos, / por si acaso / pudiera encontrarme con aquella / buena / dueña / que nos vendió el galgo. (199).

Tomo V:

y por su buena gracia / estaba en él aparroquiada. (61).

que no bondades / y linajes. (71).

alborotan el pueblo / y descomponen el crédito. (94).

que como tan baquiana / en la tierra, / todo lo conocía, y como sabía,
/ todo lo transcendía. (94).
como si tal no lo fuese, lo vuelve suave. / Y acompañada con la verdad,
es el monarca más poderoso y su fortaleza inexpugnable. (108).
pues en breve hizo público / lo que siempre con instancia procuré que
fuese oculto. (109; procede una asonancia más, «tuvo», aunque no en
fin de miembro).
pues lo que antes no me / habían oído / me sintieron entonces, que fue
roncar como un cochino. (148).

La acumulación de estos ejemplos no es ociosa: muestra que se trata de un procedimiento intencionado y no de un acaecer casual, como el solitario lugar de Fernando del Pulgar, que cierra un párrafo con «e qué primores escribía, y qué locuras a las veces decía», o como los casos —únicos en los dos primeros volúmenes de su *Conversión de la Magdalena*— en que Malón de Chaide junta hasta tres correspondencias con la palabra final de un párrafo:

Heme aquí que te llamo, que te pido, / que invoco tu misericordia,
que te pido / la palabra; / no consientas que me vuelva avergonzada,
/ si soy de tu rostro desechada.

... aun en ley de hombres discretos / es notable defecto / la poca firmeza en un parecer cuando es bueno ¹⁷.

Con su habilidad para amplificar cualquier procedimiento literario, Alemán corta «faldas» de tres picos, ya con una primera rima fuera de la frase,

... dejando franca mi puerta. / Que a fe que tengo de dar buenas
/ aldabadas en ella, / y no quedarme descansado / a la sombra ni holgando / en la taberna. (IV, 86),

ya introduciendo ella las tres rimas, si no cuatro:

Tomo III:

Mas quien de mí se fiaba / y tanto me confiaba, / ¿qué aguardaba?
(106).

Quién medio no tiene / y fuerza se le ofrece, / mayores daños comete. (249).

¹⁷ Pulgar, *Letras (Clásicos castellanos, 99)*, p. 124: caso no absolutamente «solitario», como que la página siguiente termina con una autorrima repetida: «pues la doncella es buena e fija de buena, concludido en ora buena»; pero no hay más. Malón de Chaide, pp. 98 y 122 del t. II (*Clásicos castellanos, 104*). El procedimiento es propio de la lengua popular y de su imitación: «—Quítenme de delante a ese pescado mal remojado, cara de ansarón pelado...», *Lazarillo de Luna*, p. 45 (*Clásicos castellanos, 215*).

Tomo IV:

Demás, que siendo igual mío, era criado / y me reconocía por amo,
/ que no es pequeña ventaja para cualquiera cosa llevar la mano. (16).

...no tanto / por lo que nos habían de dar / cuanto / por lo que les
habíamos de quitar, / dando vista a los gallineros / para trazar / cómo
mejor poderlos / despoblar. (23).

Comunicábamos muy particulares casos y secretos; / empero, / que
de la camisa no pasasen adentro, / porque los del alma sólo Sayavedra
era dueño / dellos. (96).

...soldado de amor, / y por quien siempre padeció / pobreza; / que
nunca prendas / buenas / dejaron de ser acompañadas della. (*ibid.*).

...vino a visitarme, / rodeado de algunos principales / de mi linaje.
(98).

Dímonos nuestros finiquitos, / quedando muy amigos, / como siem-
pre lo fuimos. (264).

Tomo V:

...por saltador de caminos / o por otros atrocísimos / y feos deli-
tos. (117).

...como mi primero malcasamiento, / y consoléme con los muchos
que semejante tormento / quedaron padeciendo. (140).

También puede ir la falda bordada de nuevos consonantes, diferentes de la ri-
ma terminal:

Júpiter... primero que criase / a el hombre, crió los más animales.
/ Entre los cuales / quiso el asno señalarse: / que si así no lo hiciera,
/ no lo fuera. (III, 120).

y déjanlas / para necias, / burladas / y engañadas. (III, 122).

ganadas / en ira / y sustentadas / con mentiras. (III, 264).

comienzo con el trote / y a dos galopes / me canso: / todo lo hallo /
malo. (IV, 49).

Como esto pasé algunos días encerrado en casa, / con muy gentil bra-
sero, / hasta que ya no me buscaban, / pasado aquel primero / movi-
miento. (V, 100).

todos aquellos pasos / eran enderezados / a cobrar buena fama, /
para mejor quitar a el otro la capa. (V, 111).

Pueden entretejerse en ella tres rimas (*úo, ae, i*):

Pudiera leerles a todos ellos cuatro cursos / de latrocinio y dos de
pasante. / Porque me di / tal maña en los estudios, / cuando lo aprendí,
/ que salí / sacre (IV, 19), hasta cubrir todo el párrafo:

Otras veces nos abonaban, / cuando había pasado la palabra / con
el hurto y no se nos hallaba, / porque ya lo teníamos de allí tres calles

o cuatro. De manera, que sus buenas palabras, / intercesiones y abonos
hacían que fuéramos libres de la mala / opinión que se nos achacaba.
(IV, 33-34), o hasta cerrar un capítulo con cinco cadencias en *abba*:

Que cierto / entonces con mayor / facilidad / se hiere de mazo, /
cuando / el contrario / tiene de la traición / menos / cuidado, / y de
sí mayor / seguridad. (IV, 106).

Otro de los artificios retóricos introducidos por Mateo Alemán en su prosa consiste en el encadenamiento de los párrafos sucesivos. Así como el poeta hace repercutir al comienzo de una estrofa la última cadencia de la estrofa precedente, Alemán rima, análogamente, la palabra final de un párrafo —voz aislada a veces, pero más frecuentemente borde exterior de una «falda»— con la primera que cierra un inciso en el párrafo siguiente. Si no faltan casos de complicación en la «falda» antecedente,

...y, todo bien cubierto, / me puse a un rincón de la sala, según otras
veces lo había hecho, / aguardando lance y dando a entender ser criado
de alguno de aquellos caballeros. /

Dos que jugaban a los cientos... (IV, 29);

...que por sustentar la pasión / dirá contra toda su generación / y
déstos nos libres Dios, / que son los que más nos dañan. /

Dejémoslos y vengamos a los de mi oficio y a la cofradría más anti-
gua y larga. (II, 86);

...que yo lo aderezaré de mi mano, / que aún reliquias me quedaron
/ de tiempo / de un buen cocinero.» /

Agradecióme mucho el cumplimiento... (V, 134);

es común que esta rima encadenante, perfecta o imperfecta, sea inmediata:

Tomo III:

...es como quitarlo del altar. /

¿Ves cómo es menor mal / que se vaya el que te ofendió con su atrevi-
miento / y que tú te quedes libre de tanto detrimento? (278).

Tomo II:

cuya bienaventuranza consiste sólo en aquella idolatría. /

Son gente de ancha vida... (80).

se nos hace cierta, / cruel y presto. /

¿Quién no considera / un logrero... (81; doble asonancia encadenan-
te).

rematándosela por mucho menos. /

¿Por qué no me dices lo que sabes desto? (88).

Que tengo a mayor delito, y sin duda lo es, preciarse del mal, que
haberlo hecho. /

Pudriendo / estaba con esto / y díjale: No puedo / venir en conoci-
miento... (101; dos rimas en *eo* en la falda, y cuatro en el párrafo enca-
denado).

su vida, costumbres y nacimiento. /

La relación que le hicieron... (147 hay alguna asonancia más).

sin temor de celoso pensamiento / ni de alguna otra cosa que le pu-
diera causar desasosiego. /

Vivían contentos... (149).

queriendo con cuidado / acecharlos. /

Con esta ocasión el teniente andaba muy apasionado / y cansado...
(151: dobles asonancias en *ao*).

hija de Haja. /

Tomó el negocio a su cargo / y comenzó desde aquel punto, dando
trazas, / como el que se propone en el ajedrez dar mate / a tantos / lan-
ces / en casa señalada, (153; asonancias intercalares en *ao* y *ae*).

Cada cuerdo en su casa sabe más / que el loco en el ajena.» /

Volvile a decir: «Si acá / no hay más / ley de aquesa... (180; el ante-
cedente vuelve del revés un refrán conocido ofreciendo además el apoyo
de una asonancia —y autorrima— en *á*).

y con menos / pesadumbre de riesgo. /

Mi caudal crecía, / porque ya me había / hecho / muy gentil moha-
trero. / Crédito / no me faltaba, porque tenía / dinero. / (219, con re-
percurción de la asonancia —y rima perfecta— en *eo* y *ero*, más la rima
auxiliar en *ía*).

porque anda todo tan marañado, / que los del caso / son más ino-
centes, / quedando los más engañados / y por el consiguiente / agravia-
dos.

La causa es, / porque quien / trata el engaño... (238; asonancias se-
cundarias, *ée* en la falda, y *é* en el párrafo encadenante).

no se nos daba de ello un cuarto. /

Eso mismo era lo que buscábamos. (236).

rebatir y bajar / todo lo que lícitamente no pude llevar. /

Si cuando me vinieron a pagar... (238).

y así la pobre nunca consigue lo que con su imaginación propone. /

Tratan otras livianas de casarse por amores. (251).

que por el consejo / de mi suegro / quise usar de medios / de algún
rigor. /

¡Buenas noches nos dé Dios! (261).

Tomo V:

mas quien otro medio no tiene / y otra cosa no puede, / acometer
debe / a lo que hallare. /

No tengo más que barloventear, / esto es, echar / la llave / a todo... (14; varias asonancias secundarias).

y como la muerte / fuerte.

No tiene ley ni guarda razón. Es impaciente... (52; cf. *Cant.*, 8, 6, etc.).

Pues la [pena] que se siente / más es / en la falta de los bienes / acordarse / de los muchos poseídos. /

Dio la vuelta conmigo, / con mi mujer y toda su familia. Mi suegro, que haya buen siglo... (59; cf. Dante y su huella en la literatura española).

y durmiendo en una cama juntos. /

Yo conocí uno... (66).

sin darle ninguna entrada por donde pudiera perderse respeto. /

Andaba el extranjero / por su parte bebiendo vientos... (72; la n. a la l. 12 recuerda la locución «beber los vientos [y los elementos]».).

contaré mis desdichas, / discurso de mi amarga / vida / y en mí tan mal empleada. /

Caminábamos a Sevilla, / como dicen, al paso del buey, / con mucho espacio, / porque se le mareaba / en el coche una falderilla / que llevaba / mi mujer, / en quien ponía / su felicidad y era todo su regalo... (88; a las correspondencias en *ía* (desdichas, vida, Sevilla, falderilla) y en *aa* (amarga, empleada, mareaba llevaba), se agregan buey-mujer y espacio-regalo).

que acostumbra ella / con las continuas gotas cavar las duras piedras. /

Es la costumbre ajena... (109; sigue: y el tiempo / nuestro).

Hiciéronme terrible cargo. Quedóse la data en blanco. /

Acudieron al fraile, / dándole / parte / del caso. (115; entre las dos asonancias en *ao* de la falda y la del período encadenado, se interponen las tres de fraile, dándole y parte).

todo se remediará con el favor / de Dios / y ese / señor / teniente. /

Aun bien no te has de quedar ahí para siempre. (124; favor, Dios y Señor pasan sin esfuerzo en el antecedente).

y es amigo / de taza de vino. /

De todo te doy aviso... (125-126; la locución proverbial asonantada del antecedente reaparece en el *Guzmán* y se lee en el *Estebanillo*, pág. 109 de la ed. de Clásicos Castellanos).

les acometimos en tal orden, que, cerrando los cuernos / delanteros / [de la media luna formada por los galeotes], nos quedaron en medio / y, a bien librar del mozuelo, / veníamos a salir a lechón por hombre. /

Bien que dio gritos, haciendo exclamaciones... (133).

Conocerás de veras las de su alma para contigo.» /

Fue contetísimo el rey con esto y dijo:... (146).

Es común que se enriquezca esta repercusión, ya recogiendo más de una rima precedente, o ya interponiendo resonancias suplementarias entre las dos rimas encadenantes:

Tomo III:

Seis años más o menos de galera / no importa, que ahí son quequiera.

No sienten / lo que sientes / ni padecen / lo que tú; son dioses de la tierra. (277).

Cuánta ignorancia / es echarse sobre su hombros cargos ajenos, / que ni en sí tienen sustancia / ni pueden ser de provecho.

Pónese la otra en su ventana / y el otro a su puerta en acecho... (282).

Tomo IV:

...determinado de morir en aquel puesto / sin apartarse dél, o de sacar en salvamiento la galera. /

Allí le preguntábamos algunos / a menudo, / y muchas más veces de las que él quisiera, / si corríamos mucho riesgo. / Ved nuestra ceguera, / si lo creyéramos... (139).

...pareciéndoles el último [instante] de su vida. /

Desta manera padeció la pobre y rendida / galera / con los que veníamos / en ella, / hasta el siguiente día,... (140).

...ninguna se podía ofrecer / que a brazos cruzados / no se pusiese a hacer / toda su voluntad. /

Los buenos terceros bien intencionados, / que sin respetos humanos / tratan de las cosas honestas / con libertad / y verdad, / tienen tal fuerza, / que persuaden con facilidad (149).

Mas a la casta Dorotea [...] como si dél no fuera. /

Mostrábase a todos estos combates / fortísima peña / inexpugnable... (152).

Acudió la defensa / con diligencia / y halló a los dos amantes, / que apriesa / y por salvarse / buscaban los vestidos y, teniéndolos en las manos, ninguno hallaba el suyo. /

Ya podréis considerar / cuáles podrían estar / y qué pudieran sentir, viéndose desnudos, / la casa llena de gente / y sobre todo su mayor enemigo el teniente, / que los había cogido juntos. (165).

Que se cumplió el refrán en él: / «Así tengáis el sueño». /

No lo tuvo bueno, / ni es de creer... (166).

Bien puede salir seguro.» /

Salí de allí sin color, / el rostro ya difunto. / Maravíllome mucho, / según mi temor / y turbación, / con semejante susto,... (182-183).
Salí perdido / y aun casi corrido; / empero / procurélo / disimular, / por no levantar / alguna polvareda que no me viniese a cuento. /

Preguntéle / qué había sido aquello, / y díjome: «Sosiéguese / v. md.
y mándeme dar luego / un par de sueldos.» (183).

...alegando hidalguía o alguna otra ecepción que les valiese / o de que
pudiesen / aprovechar. /

Cuando habíamos / de dar / alguna partida, / reconocíamos / la di-
ta / y, siendo persona de quien sabíamos / que tenía / de qué / pagar
/ y que la tomaba por socorrer / de presente alguna necesidad... (235-236).

ni reparábamos en poco más o menos. /

Yo bien sé / que todo el tiempo / que desto / traté / verdaderamente
nunca me confesé... (237).

Aborreciόμε, / como si fuera su enemigo verdadero. /

Ni mis blandas palabras, / amonestaciones / de su padre ni ruego
/ de sus deudos, / conocidos, ni de parientes, fueron / parte para vol-
verme a su gracia. (242).

No sabe la desventurada / lo que se hace ni lo que se dice. /

Pues ya, si se hallan obligadas / de confites... (255).

le acontecería como a la hormiga, para su perdición: así no se atreve
/ ni consiente. /

Sólo esto basta para que luego ella se arañe y mese, / llamándose /
la más desdichada de las mujeres... (256).

Mas mirad a quién se lo digo / ni para qué me quiebro la cabeza. / No
temió a su marido, / perdió a Dios la vergüenza / y quíerosela poner
con estos disparates, que no son otra cosa para ella. /

También hay otras que se casan / por ver que se pierde / su hacienda
/ y sin dar ellas / alguna causa, / más de por ser mozas, / les traen los
maldicientes / las honras / en almoneda... (259).

con bebidas / y comidas, / con vestidos / demasiados / o con otros
vicios. /

Entiéndame, señor vecino. / Con él hablo. / Bien sabe por qué se
lo digo... (262).

Tomo V:

...qué podenco, / qué galgo, / qué lebel salió a el monte que lo llevasen
hambriento. /

Tengan y tengamos, / que bueno / es en todo el medio. / Aquí les
confesaremos... (30).

¿Cuáles entretenimientos / de todo género / dellos / faltaron a los estu-
diantes / y de todo mucho?

Si son recogidos, / hallan sus iguales; / y si perdidos, / no les faltan
compañeros. /

Todos hallan sus gustos / como los han menester. / Los estudiosos tie-
nen con quién / conferir sus estudios... (36).

la espada / debajo de la cama, / la rodela / en la cocina, / el broquel
con el tapadero de la tinaja? /

¿En qué confitería / no teníamos / prenda / y taja, / cuando el crédito faltaba? (39).

y ella riéndose / dello, / tomándo [lo] en pasatiempo. /

Era taimada / la madre, buscaba / yernos / y las hijas maridos. (45).
quedamos / muy grandísimos / amigos.

Veníamos / a visitar, / llevábanos / a holguras, a cenar / al río... (69).

así se alegró / cuando la vio / en su casa, como si por sus puertas entrara / todo su remedio.

Yo me acomodé con otras camaradas / para pasar la vida, en cuanto se llegase otro mejor tiempo. (97).

en que poderme recoger, / que los pobres no tenían / qué temer / ni qué perder, / pues aun traen sobrada / la vida. /

Diome licencia de muy buena gana / y dentro de cuatro días... (99).

se bajó conmigo a el suelo / y me los ayudó a recoger, sin que faltase blanca. /

Dile las gracias / por ello / y fuime muy contento / a mi casa. (101).

Cuando a la venta / llegamos a sestear, quisiera / el Comisario que partiéramos del hurto con él, que, pues había sido consentidor, / tenía la misma parte que cualquier agresor. /

Mandó le asasen uno / y sobre cuál había de dar el suyo / se levantaba un alboroto de la maldición. / Porque no había en todos / nosotros / tres que tuviesen uso de razón. (133-134).

y por un real / se dejarán / quitar / el pellejo. / Pues crea el perro / que ha de dar / el trencellín / o la vida». /

Mandóme llevar / de allí / a mi despensilla... (170).

como todos los más forzados. / Mi banco / era el postrero / y el de más trabajo, / a las inclemencias / del tiempo, / el verano, / por el calor y el invierno / por el frío, por tener siempre la galera / el pico al viento.

Estaban a mi cargo / los ferros, / las gumenas, / el dar fondo y zarpar en siendo / necesario. (171-172).

Llega Alemán a ingerir entre las dos rimas del encadenado una misma voz o un adverbio de terminación similar:

cuál me había de llevar a su casa primero, / haciéndome mayor fiesta. /

En sólo el día primero / que hice diligencia... (IV, 97).

como si realmente / lo hubiera pasado. /

Ultimamente, / como de la tormenta pasada quedamos / tan cansados, / la noche siguiente / nos acostamos / temprano... (IV, 141).

Y a veces prolonga el encadenamiento por todo el interior del párrafo:

El [pan] no tal, que sale del moyuelo, / del corazón y algo morás moreno, / come la gente de casa, / los criados, / los trabajadores y personas de menos cuesta. Y del salvado / se hace pan para perros / o lo dan a los puercos. /

La hermosa y de buena / cara, / luego que llega / en alguna parte donde no es conocida, lo primero / se llevan los mejores / del pueblo, / los principales / ricos dél y los que son señores / o más valen. / Luego entran, / cuando / ya éstos están hartos, / los plebeyos, / los hijos / de vecinos / y gente que con [...] una cestilla de higos / por el tiempo, / pagan salario / para todo el año, / como al médico / y barbero. / Mas, en pasando / destos, / anda / ladrada / de los perros, / no hay zapatero / de viejo / que no les acometa / ni queda / cedacero / que no las haga / bailar al son de la sonaja. /

Yo le había dado / un vestido / de azabachado / negro, / guarnecido / de terciopelo / con un manteo / de grana... (V, 69-70).

o, a veces, mantiene la rima encadenante a lo largo de varios parrafillos:

No puedo / más; / pero sí puedo. /

¿Guzmán, / amigo, esto / por ventura corre por tu cuenta ni nada dello?

No por cierto. /

¿Piensas que tú solo eres el primero / que lo siente o serás el último en decirlo? Di lo que te importa y hace a tu propósito, que dejaste las mozas / merendando, / el bocado / en la boca / y a los demás suspensos / de las palabras de la tuya. /

Vuélvenos a contar tu cuento. / Quédese aqueese así, para quien hiciere a el suyo.

Razón / pides, no te la puedo negar / y, pues con tanta facilidad / te la concedo, / concédeme perdón / de aquesta culpa, / que ya vuelvo. (V, 43).

Nos hemos extendido muy largamente, aun sacrificando multitud de ejemplos (repetimos que hubiera podido citarse prácticamente todo el libro) para mostrar que Alemán no sólo usa, y abusa, de un procedimiento bien catalogado de la prosa retórica, sino que además introduce en su discurso narrativo-didáctico, artificios propios de la poesía lírica contemporánea¹⁸. Tal demostración no parecerá quizá del todo inútil

¹⁸ No se ha señalado demasiadamente esta adhesión de la prosa a la métrica contemporánea o ambiental: los prosistas del siglo XV (Lucena, San Pedro) reflejan el ritmo del arte mayor (cf. J. M. Blecua, pág. xcii de su edición de Mena). Y si Baquero Goyanes muestra en sus *Elementos rítmicos en la prosa de Azorín* la «abundancia de

a quien contemple las perspectivas que este proceder anexa al estudio de la novela picaresca, junto a ejemplar antes aislado y al parecer supéradito de *la Pícara Justina*; pero no parece por entero desatinado aplicarla a un delicado problema de autoría: el de las premáticas contenidas en el capítulo primero, libro tercero de la Segunda parte. Por una, resulta obvio que el texto de estos aranceles, cotejado en dos ediciones responsables (junto a la de Gili y Gaya que seguimos puntualmente, colocamos la de las *Obras satíricas y festivas* de Quevedo por José María Salaverría, *Clásicos castellanos* 56, tirada de 1937), es más correcto en Alemán que en Quevedo; basten unos pocos parrafillos:

Quevedo

...nombramos y señalamos por jueces a la Buena Política, Curiosidad y Solicitud, nuestras legadas... (p. 34).

Y nos desde aquí señalamos por hermanos mayores de esta liga a los que fueren celosos cada uno en su lugar, y al que lo fuere más que los otros, nuestro fiscal; será la Diligencia mullidor de fama. (*id*).

Los que brujulean los naipes mucho, sabiendo de cierto que no por aquello se les ha de pintar o despintar de otra manera que como les vinieren a las manos... (p. 36).

Los que habiendo poco que comer y muchos comedores, se divierten

a contar cuentos, gustando más de ser tenidos por lenguazes decidores y graciosos que quedarse hambrientos-, por ser tontos en lana y batanados, los remitimos con los incurables y mandamos se tenga mucha cuenta con ellos, porque están en siete grados y falta muy poco para recogerlos. (p. 37).

Alemán, t. IV

...nombramos y señalamos por jueces a la Buena Policía, Curiosidad y Solicitud, nuestros legados... (187).

Y Nos desde aquí señalamos por hermanos mayores desta liga los que fueren celosos, cada uno en su

endecasílabos y heptasílabos», Torner, el primero en estudiar los metricismos en la prosa de Valle-Inclán, señala la persistencia del ritmo de gaita gallega en un trozo de la *Sonata de otoño* grabada por el autor: «Antes de llegar a lo alto la puerta abrióse en silencio y asomó una criada vieja, que había sido niñera de Cóncha. Traía un velón en la mano y bajó a recibirme. —¡Páguele Diós el haber venido! Ahora verá a la señorita. ¡Cuánto tiempo la pobre suspirando por vucencia. Nó quería escribirle. Pensaba que ya la tendría olvidada...»

lugar y el que lo fuere más que los otros. Nuestro fiscal será la Diligencia y el muñidor la Fama. (*id.*).

Los que brujulean los naipes con mucho espacio, sabiendo cierto que no por aquello se les han de pintar o despintar de otra manera que como les vinieron a las manos... (p. 189).

Los que, habiendo poco que comer

y muchos comedores, por hablar se divierten a contar cuentos, gustando más de ser tenidos por lengua-ces, decidores y graciosos, que de quedarse hambrientos, por ser tintos en lana y batanados, los remitimos con los incurables y mandamos que se tenga mucha cuenta con ellos, porque están en siete grados y falta muy poco para ser necesario recogerlos (190-191).

Sobre estas diferencias, imputables —si el texto se atribuye a Quevedo— a las fuentes manuscritas de Alemán, está el hecho de que —a pesar de medio siglo (con el *affidavit* de Garnier hnos.) de considerar estas premáticas como típicamente quevedianas— su agenciamiento casa infinitivamente más con el resto de la novela que con la manera de Don Francisco de Quevedo, más afecto a las figuras de pensamiento y a otros tipos de colisión verbal que al empleo del «bijou d' un sou» en su prosa. No son usuales en él los «encadenamientos» frecuentes en Alemán; citamos, ahora, por las *Obras satíricas y festivas*:

...so pena que no lo haciendo se procederá contra ellos. /

Los que brujulean los naipes mucho, sabiendo de cierto / que no por aquello... / los condenamos a lo mismo. / (pp. 35-36; el texto de Alemán refuerza las rimas asonantes: «que no lo haciendo se procederá contra ellos como se hallare por derecho».).

...se tenga mucha cuenta con ellos, / porque están en siete grados y falta muy poco para recogerlos. /

Los que por avarientos... (p. 37).

Y les mandamos poner a los tales una seña admirativa, / y que no anden sin ella por el tiempo de nuestra voluntad. /

Los que después de haber oído misa, / y cuando recen las Aves Marías, / a la campana de alzar, / o a otra cualquiera al entrar / en la iglesia, se hacen señal... / (p. 39; variantes de Alemán: «después de oída misa», «rezan», «e en otra cualquier hora que en la iglesia se hace señal»).

En las restantes diez páginas (40-50) no hay ejemplo de encadenamientos tan precisos como los precedentes.

Si el nombre de Quevedo aparece aquí para tratar de aquilatar la diferencia de sus procedimientos con los de Mateo Alemán, el de la *Pícaro Justina* se saca por razones de parentesco. En el *Prólogo al lector* se menciona «el libro del Pícaro tan bien recibido», y la protagonista se dirige «a mi señor Guzmán de Alfarache» y se dice «llamada por otro nombre la Guzmanita de Alfarache». Cabe preguntarse si la estafalaria «Arte poética» que precede los capítulos de la novela no nace también como reflejo más o menos directo —y llevado al extremo que caracteriza a toda la obra— de los procedimientos métricos del *Guzmán*. Si lo que en esta lectura hemos postulado fuera exacto, Mateo Alemán habría introducido en su prosa nuevos artificios retóricos echándole, a un tiempo, un sello de propiedad muy difícilmente deletable, y engendrando además procedimientos similares en otra obra de un género cuyo valor narrativo ha sido hasta ahora casi lo único tomado en cuenta por la crítica.

LAS FRONTERAS DE LA POESÍA EN PROSA EN EL SIGLO DE ORO

AURORA EGIDO

Lope sabía muy bien lo que se hacía cuando en la academia amorosa de *La dama boba* se permite entretener al auditorio con un corto diálogo entre la cultiniparla Nise y su criada Celia sobre si existe o no poesía en prosa. En 1613, un problema largamente debatido por los preceptistas y escritores servía para deleitar a un público avisado que suponemos sonreiría ante tan subidas explicaciones en boca de mujeres. Pero para empezar por el principio, conviene recordar dos cosas. En primer lugar, el carácter esotérico de la *Poética* de Aristóteles, punto de partida de cuantas discusiones ha originado el tema que nos ocupa. Y, por otro lado, el olvido de siglos en que el libro cayó hasta su rescate definitivo en el Renacimiento italiano; precisión que obliga a plantear cualquier tema de preceptiva aristotélica a partir de 1498, fecha de la primera traducción latina hecha por Giorgio Valla de la *Poética* y arranque no sólo de la posterior edición griega y de las traducciones latinas y romances, sino de una larga secuela de anotaciones y comentarios con que el humanismo italiano revistió el escueto texto aristotélico¹.

¹ Véase la edición de Valentín García Yebra de la *Poética* de Aristóteles, (Venecia, 1579), Madrid, Gredos, 1974, que recoge la traducción latina de Antonio Ricobbono en págs. 125 y ss. La obra, perteneciente al grupo de escritos acroamáticos de Aristóteles, permaneció en estado letárgico hasta finales del XV. La primera edición griega se publicó por Aldo Manuzio en Venecia, 1508. Hubo posteriormente una edición, también veneciana, bilingüe (griega-latina) en 1536, la de Alessandro de Pazzi. Cuando Francisco Robortello publicó sus *De Arte Poética Explanaciones* (Florencia, 1548), tenía una clara conciencia de rescate del texto aristotélico que tiñe de novedad sus comentarios y los de los preceptistas posteriores (*Ibid.* págs. 10, 15 y ss. y 35). El esoterismo aludido pedía implícitamente comentarios y explicaciones que en el Renacimiento hicieron proliferar un neoaristotelismo extralimitado. El caso de la reglamentación renacentista de

Por lo que a España se refiere, sabido es que la falta de ediciones y traducciones de la *Poética* y la tardía incorporación de nuestros preceptistas al debate suscitado, obliga a mirar constantemente a Italia². Pero si puede hablarse de prioridad y dependencia estricta por lo que a la lectura de esta obra se refiere, no ocurre lo mismo, como se sabe, en el campo de la teoría y de la creación literaria³. Dejando aparte los juicios de valor, debemos ajustar los términos de la polémica. La preceptiva literaria renacentista consideró subsidiario el problema de las fronteras entre poesía y prosa, centrando los debates en la teoría de la imitación aristotélica que es la que sirve para establecer distinciones como las de los géneros.

Respecto a la oposición entre poesía e historia, es obvio que ésta se centra en la existencia o no de imitación, ya que las coincidencias entre una y otra en el plano retórico son muchísimas y también ambas persiguen un doble fin horaciano de utilidad y deleite. La ausencia o no de imitación marca además el ajuste a las reglas de la verosimilitud frente a las de lo verdaderamente acontecido que fijará el nacimiento de la novela moderna, por oposición a la historia. Así, por ejemplo, el *Ragionamento* de Atanagi (Venecia, 1559) parte de la base de que lo que hace a la poesía es la imitación y no el hecho de que esté escrita en prosa o en verso. La existencia de poemas épicos en prosa es admitida sin dis-

tres unidades, no existentes —como se sabe— en la *Poética*, es, creo, el ejemplo más significativo. José Alcina Clota apunta, a propósito de la *Poética*, su esquematismo, «con frases apodícticas que a veces no son sino una especie de «notas» que sirven a su autor como muletas para una recitación oral». De ahí se derivan los problemas interpretativos (cf. su ed. de Anónimo, *Sobre lo sublime* y Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Bosch, 1977, págs. 212-3).

² Sobre las traducciones, *Ibid.*, págs. 49 y ss. La primera traducción al castellano de la *Poética* de Aristóteles fue la de Alfonso Ordóñez de Seyjas y Tovar (Madrid, 1626) y no hubo reimpresión hasta 1778. No cabe tener en cuenta la de Vicente Mariner, aún manuscrita (*Ibid.*, págs. 60 y ss.).

³ Robert Clemens, «López Pinciano's *Philosophia Antigua Poética* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory», *HR*, XXIII (1955), págs. 48-55, llamaba la atención sobre el olvido en que ha caído siempre cuanto se refiere a las teorías de preceptiva española en los estudios de literatura comparada. Hoy cabe matizar esa afirmación, gracias a los estudios de E.C. Riley, Elias Rivers y otros a los que aludiremos más adelante. Con todo ello, es obvio que aunque hoy sean más conocidas las obras de nuestros preceptistas, no puede compararse la amplia teoría italiana con las contadas preceptivas españolas. Y en todo caso, la prioridad temporal de Italia es indiscutible. Sobre ello insistió Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, CSIC, 1973, pág. 26.

cusiones, porque existe la opción del poeta para poder elegir la prosa como vehículo de imitación. Y en parecidos términos se expresan Salviati y otros a la hora de diferenciar la historia precisamente por su carencia de imitación⁴. Pero no todos pensaban lo mismo, según ha demostrado Weinberg. La concepción de la poesía como ciencia universal de la que dependía la filosofía corría parejas con la exaltación de la poesía en el caso de Benedetto Varchi y de los preceptistas platónicos: Ricchieri, Tomitano y Menechini. Ellos defendieron la superioridad de la poesía y, en la mayoría de los casos, extendieron al verso valores más altos que a la prosa, considerándolo el vehículo más apropiado para la poesía, por su armonía, persuasión y capacidad imitatoria⁵. El realce del

⁴ Para todo lo relacionado con las poéticas italianas, me baso en la obra fundamental de Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1963, 2 vols. Véase Dionigi Atanagi, *Ragionamento de la eccellentia et perfettione de la historia*, Venecia, 1559, cuando dice: «La historia è differente de la poesia, non perche questa in verso, & quella in prosa si scriva, come volgarmente si crede; stimando, che tutto ciò, che i uerso è scritto, sia poesia. Percioche se bene il uerso è proprio de la poetica facoltà, nondimeno non il uerso, mala imitatione fa la poesia, & che ciò sia uero, ni ritruouano de le poesie anco in prosa tessute... Adunque la uera differenza, & diversità loro è in questo, que la poesia imita, la historia nò...» (*Ibid.*, pág. 458 n). Véanse págs. 16, 40 y ss. Sin embargo, para Francesco Patrizi, *Della historia* (Venecia, 1560), la historia es un tipo de poesía en prosa que trata de parecidos materiales que los de la poesía y como ella pertenece a la oratoria (pág. 148). En *Della poetica: La deca disputata* (Ferrara, 1586), niega que la poesía sea imitación y ataca a Aristóteles sin consistencia, según Weinberg (págs. 64-5). Sobre la poesía como imitación y la prosa y el verso, a propósito de la teoría de los géneros, véase el trabajo de José Rico Verdú. «Sobre algunos problema planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento», *Edad de Oro*, II, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, págs. 157-178. Véase así mismo el clásico estudio de J.E. Spingarn, *Literary Criticism in the Renaissance*, Columbia Univ. Press, Nueva York-Londres, 1963.

⁵ *Ibid.*, pág. 16. Sobre la defensa de la poesía por los platónicos, págs. 250 y ss. Benedetto Varchi, *L'Hercolano* (circa 1560) ed. en Florencia, 1570, no sólo diviniza la poesía sino que cree que el verso y el «favellare poéticamente» en cuanto al estilo, son los dos componentes del «poetare» (*Ibid.*, pág. 149). Para Lodovico Richieri, *Sicuti Antiquarum Lectionum XX* (Venecia, 1516), es obvia la superioridad del verso sobre la prosa (pág. 257). Tomitano establece, entre otras cosas, el verso como parte que distingue la poesía de la oratoria, pues ésta utiliza la prosa (pág. 267). Andrea Menechini, en *Delle lodi della poesia, d'Omero, et di Virgilio* (Vinegia, 1572), asienta la defensa de la poesía en la superioridad del verso como vehículo más adecuado para lograr la armonía, la persuasión y la imitación (pág. 298). Otros, como Paolo Beni, veían peligros en el uso del verso, aplicado a la tragedia y a la comedia, porque desviaban hacia el placer los valores morales de la obra (pág. 344).

verso se hace muchas veces dentro de los cauces de la teoría de la imitación, como es el caso del ya citado Lionardo Salviati que define la poesía como imitación en verso, haciendo que éste forme parte esencial de la misma. A su vez, la finalidad poética del *delectare*, que andando el tiempo iba a convertirse en la razón fundamental del quehacer literario, implicaba en muchas ocasiones la sobreestimación del verso sobre la prosa, al creerse que éste era más capaz de alcanzar tales logros⁶.

La polémica dista de ofrecer cualquier intento de simplificación y no son pocas las ramificaciones que suscita. Pues junto a las relaciones aludidas entre poesía e historia, o poesía y filosofía, hay una de capital importancia por la que también se implican prosa y verso: la de la poesía con la retórica. Poetas y oradores, aunque gobernados por preceptivas específicas, competían con técnicas afines y pertenecían a una tradición literaria común en el humanismo romano. La relación íntima entre la obra de Cicerón y la de Horacio vuelve a repetirse al cabo de los siglos en las poéticas europeas del Renacimiento que minimizan con frecuencia la diferencia entre prosa y verso, como ya hiciera Cicerón, al observar en la oratoria no sólo la medida y el número, sino un lenguaje brillante, próximo al de la poesía. Las diferencias entre una y otra serían de grado (predominio de *verba* o *res*), pero no esenciales⁷.

⁶ *Ibid.*, págs. 609 y ss. Salviati, al traducir y comentar ampliamente la *Poética* de Aristóteles, no sólo defiende la poesía por la imitación, sino por su finalidad, la búsqueda del placer y del provecho (págs. 612 y 616-7). Otros creyeron que la función primordial de la poesía era la de enseñar y que el placer era accesorio, como Giasón Denores, *Discorso* (1586) que, sin embargo, ve en el verso y en la dicción los constituyentes de lo maravilloso poético, junto, claro está, con la imitación (pág. 624). Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (Venecia, 1559), parte de la superioridad del verso sobre la prosa y cree que con él no sólo se logra mayor deleite, sino mayor utilidad (pág. 144). Sobre el problema del *docere* / *delectare* y *res* / *verba* en España, véase Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna* (2). *Teoría poética del siglo de oro*, Universidad de Murcia, 1980, págs. 423 y ss. Ya anteriormente había tratado el tema de la defensa del *delectare* en las poéticas renacentistas en *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana. Renacimiento europeo*, Madrid, Cupsa, 1977, págs. 377 y ss. y 486 y ss. fundamentalmente.

⁷ Véase Antonio Fontán, *Humanismo romano*, Barcelona, 1974, págs. 69 y ss. Trata del emparejamiento entre poesía e historia en Cicerón, la *Ad Herennium*, Macrobio, Quintiliano, Horacio y muchos más. Oratoria y poesía coincidían en un logro común, el de la búsqueda de la *eloquentia*, además de en la universalidad de temas, el *ornatus* y el fin de persuadir y deleitar (para los beneficios morales de la elocuencia, según Cicerón, véanse sus *Obras Completas*, I, ed. de M. Menéndez Pelayo, Madrid, 1882, págs. 1 y ss.). En cuanto al ritmo o *numerus*, alcanzaba tanto al verso como a la prosa. Aun-

Los italianos admitieron generalmente mayor libertad en el poeta para el uso del lenguaje figurado, así como otras diferencias radicadas en la verosimilitud y en el tipo de conceptos empleados en la poesía y en la oratoria, lo que implicaba, a su vez, marcar distancias entre verso y prosa. En este sentido, horacianos como Portus o Pellegrino establecieron diferencias estilísticas entre la prosa y el verso, alejando a éste del lenguaje coloquial y concediéndole un uso más amplio y libre de las metáforas⁸. El decoro ciceroniano asignaba claras diferencias estilísticas para la retórica, la poesía y la historia en la *Disputatio* de Paolo Beni (1600), que centró su exposición en otro debatido asunto que dividía las opiniones en torno a si la tragedia y la comedia debían escribirse en verso o en prosa. El concepto de utilidad en la obra de arte, así como el de la verosimilitud, le llevan a preferir la prosa, por lo que al drama se refiere. El uso de verbo en la tragedia y en la comedia no sólo distraería al auditorio y rompería la credibilidad necesaria, sino que haría más dificultoso el buen entendimiento de la obra. El placer que proporciona el teatro residiría, sobre todo, en la acción. Partiendo de la base aristotélica, sus argumentos que dirigen hacia el logro de la eficacia a través de la prosa que, como la *Poética* decía, era tan capaz como el verso de lograr la imitación⁹. El auditorio imponía así unos dictados

que para Aristóteles la poética y la retórica fueron diferentes, en el humanismo romano se utilizaron simultáneamente y en ello reside el equilibrio alcanzado entre Horacio y Cicerón (*Ibid.*, pág. 91). Como señala Antonio Tovar, en su prólogo a su ed. de la *Retórica* de Cicerón (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971), éste comparó al orador con el músico por su capacidad de mover al público. Véase además el clásico estudio de Charles Sears Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic. Interpreted from Representative Works*, Gloucester, Mass., P. Smith, 1959.

⁸ Vid. Weinberg, *op. cit.*, pág. 189. El *Commentarius in Longinum* (circa 1570) se atribuyó a Franciscus Portus. Camillo Pellegrino en *Del concetto poético* (circa 1598; *Ibid.*, págs. 242-4 y 1140), establece una mayor libertad del verso en el uso de las metáforas. La prosa implica una mayor moderación. Que la poesía necesita un lenguaje especial no significa siempre, sin embargo, que se sobreentienda ha de estar escrita en verso. Giovanni Pietro Capriano, *Della vera poética* (Vinegia, 1555), cree que todas las formas de la poesía deben ir en verso (*Ibid.*, pág. 736). En la línea platónica de la defensa poética, Bernardino Tomitano, en sus *Ragionamenti della lingua toscana* (Venecia, 1545) ya había asociado oratoria y poesía por lo que se refiere a la invención, pero distingue entre la tendencia de la oratoria a la utilidad, la persuasión, la verdad y el uso de la prosa, y, por otro lado, la de la poesía, proclive al logro del placer a través de la imitación y la fabulación en verso (pág. 267).

⁹ *Ibid.*, págs. 244-5 y 706-8, Paolo Beni, *Disputatio in qua ostenditur praestare comoediam atque tragoediam metrorum vinculis soluere* (Patauii, 1600). Como apunta Weinberg, no son pocos los ligamentos de tales teorías con la *República* de Platón. Por

que, en el caso de la épica o de los géneros no dramáticos, al ser más restringido y culto, podía admitir el uso del verso sin merma de la verosimilitud y buen entendimiento. La generación de Bení, como la que en España encabeza Lope de Vega, ofrece una nueva perspectiva — horaciana en sus planteamientos — ante los problemas teóricos, al partir del auditorio para la formulación de las reglas y definir la esencia y características de los distintos géneros, viejos y nuevos, según el público al que van destinados. En ese sentido, cabría matizar la singularidad del *Arte nuevo* al cotejarlo con sus precedentes italianos, sin olvidar que ya Aristóteles ofreció algunas reglas desde la perspectiva de los efectos del arte en el público.

Si nos detenemos en la polémica del uso de la prosa o del verso en el teatro, comprobamos que son muchas las matizaciones establecidas. Ya en el *Discorso* de Giraldis Cintio (1554), el primer tratado aristotélico en italiano que se preocupa por las composiciones dramáticas, nos encontramos con que se admite para la tragedia un mayor uso de los valores métricos que en la comedia, desterrando de ésta el uso de la rima¹⁰. El ejemplo de los dramaturgos griegos y latinos suscitó distintas opiniones que, como en el caso de Piccolomini, justifican el uso de la prosa en la tragedia y la comedia sencillamente porque gustaba más al público italiano de su tiempo¹¹. Riccoboni, en cambio, clamará en

lo que al drama se refiere, la consideración de que la tragedia y la comedia son imitación de acciones humanas tal como fueron o pudieron ser, obliga a desterrar el verso y a usar la prosa (*Ibid.*, pág. 343). Para Bení, el vulgo era ignorante y no le concedió los valores positivos que Lope le confiere en el *Arte Nuevo*. Y véase M.T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, University of Illinois Press, 1946.

¹⁰ Giovambattista Giraldis Cintio, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (1554) (*Ibid.*, pág. 443). Pietro Vettori, en cambio, critica en sus comentarios a Aristóteles, *In Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum* (Florencia, 1560), el uso de la prosa en la comedia moderna y cree no sólo en la superioridad del verso y en que es necesario para la poesía, sino en que ésta lleva implícita un estilo diferente (*Ibid.*, pág. 463).

¹¹ *Ibid.*, págs. 552-4. Alessandro Piccolomini, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele* (Vinegia, 1575). Pero ello no quita que crea en la superioridad del verso por lo que se refiere a una mayor perfección unitatoria. Agostino Michele, en su *Discorso in cui si dimostra come i possono scrivere le comedie e le tragedie in prosa* (Venecia, 1592 *Ibid.*, págs. 678-9), se preocupó también el tema, como el propio título indica. Sus argumentos sobre el uso de la prosa frente a la autoridad de los clásicos son contundentes. Como Aristóteles, pretende adaptarse a los gustos de su tiempo y destruir los conceptos inamovibles.

De re comica por el uso del verso en la comedia y en la tragedia, por más que la costumbre demostrase posibilidades en contra. La perfección poética y hasta el logro de la verosimilitud del canto trágico hacen necesario, a su juicio, el verso. Y otro tanto piensa Salviati¹². Los argumentos de autoridad suelen acompañar, como en el caso de Minturno, la defensa de un teatro en verso, aunque al parecer no gozase del aplauso del público italiano¹³. Por ello, cabe recordar las enormes similitudes que ofrecen, a este propósito, las argumentaciones de Michele y de Giraldis Cintio con las que Lope propone en su citado *Arte Nuevo*. Unos y otros, perdiendo, en parte, el respeto a Aristóteles, cimentan con citas de su *Poética* la posibilidad de adaptar sus reglas a las necesidades de su propio tiempo, sin servilismos. Aunque Michele partiese de esos presupuestos para defender la prosa en el teatro y Cintio y Lope eligieran el verso como vehículo de expresión dramática¹⁴. Por otra parte, está apenas sin estudiar el tema de la opción prosa/verso en el teatro español del Siglo de Oro que en su largo historial se ajusta al género de la poesía dramática que permitía el uso de ambas.

Las opiniones encontradas distan de haber sido resueltas por los renacentistas que acomodaron la *Poética* de Aristóteles según convenía a sus propios criterios. Aún hoy está sin solucionar el verdadero núcleo del problema, y que no es otro que la traducción al latín o a cualquier lengua romance del fragmento 1447b de la *Poética* de Aristóteles. Efectivamente, de su interpretación depende precisamente la aceptación de la prosa como vehículo poético o el destierro del verso de los campos de la poesía, cuando éste se reduce a la pura metrificación¹⁵. García

¹² *Ibid.*, págs. 565 y 608. Para Salviati, pág. 617. Véase también lo referido a Nicolò Rossi, *Discorsi intorno alla comedia* (Vicenza, 1589), en pág. 666 y sobre la tragedia, *passim*.

¹³ *Ibid.*, pág. 758, Minturno, *Arte poética Thoscana*, 1563.

¹⁴ *Ibid.*, págs. 678-9 y pág. 913, respectivamente. Cabe señalar que los italianos precedieron a Lope en este perspectivismo de seguir las costumbres de su tiempo, mudables como decía Cervantes en *El rufián dichoso*. Cintio coincide con Lope en otros puntos, como el de la valoración del aplauso del público. Véase además *Il teatro italiano II. La tragedia del Cinquecento*, A cura di Marco Ariani, Torino, Einaude, 1977, pág. 183, para las teorías de Giraldis Cintio; y *vid.* vol. I, págs. 957-8, «Lettera sulla Dido» (1543), donde centra toda la polémica que en torno a la *Poética* de Aristóteles y al *Ars poetica* de Horacio se suscitó sobre si la prosa era necesario o no para la tragedia y la comedia italianas. Cintio hace una defensa del verso, contra la opinión de Cavalcanti que le aconsejaba, entre otras cosas, que escribiese sus tragedias en prosa.

¹⁵ Dada la necesidad de remitir al original, me permito transcribir el pasaje: ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνου τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, καὶ τοῦτοις εἶτε μὴ γνῶσται

Yebra dice que el pasaje aristotélico parece sugerir que el término para designar toda imitación por medio del lenguaje podía haber sido el de *ποιήσις*, cuyo estudio sería el objeto de *ποιητική*, pero al asociarse el nombre de poeta y el de composición poética no a *ποιεῖν* (hacer = imitar), sino al verso (*τῷ μέτρῳ*), sucedió en griego lo que en español y otras lenguas modernas, «que los términos de *poesía* y *poeta* suelen implicar la connotación de «en verso». Lo correcto habría sido llamar «poesía» a cualquier imitación por el lenguaje, y *poeta*, al autor de tal imitación, prescindiendo de que la hiciera en prosa o en verso»¹⁶.

De este modo, si en el texto aristotélico sustituyésemos la palabra *poesía* por la de *literatura*, y la de *poeta* por la de *escritor*, estaríamos mucho más cerca de entender el verdadero sentido del problema y sobre todo, alejaríamos de nuestra lectura actual la perspectiva moderna que nos lleva a identificar la *poesía* con unos conceptos mucho más limitados que los que implicaba para Aristóteles y para los preceptistas

μετ' ἀλλήλων εἶθ' ἐνὶ τινι γένοιτο χωρμένη τῶν μέτρων, <ἀνώνυμος τυγχάνει οὕσα> μέχρι τοῦ νῦν. Tomo la cita de García Yebra, que en su ed. cit. de la *Poética*, pág. 246, traduce: «Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un sólo género de ellos, carece de nombre hasta ahora» (pág. 128). Y señala: «El texto mismo es dudoso [*ἐποποιία*] está en II, pero Ar. no lo traduce. Ueberweg lo suprimió, al parecer con razón, pues estaría en contradicción con el anonimato de que se habla. En la línea siguiente, Kassel acepta la lectura de Lobel, poniendo <καὶ> ἢ donde nuestro texto dice ἢ, con lo cual se trataría de dos artes» (pág. 246), esto es, la que usa sólo la prosa y la que usa sólo del verso. Esta se subdividiría en la que combina diversos tipos de verso en una misma obra, como la tragedia; y la que usa un tiempo de verso, como la epopeya. Véase también: Aristóteles, *Poética*, ed. cit. de J. Alsina, págs. 222-3, quien traduce así: «En cambio, el arte que emplea sólo simples palabras o metros, ya sea combinándolos, ya un solo tipo de metro, ha permanecido hasta ahora sin un nombre específico». Por otro lado, cabe recordar que Antonio García Berrio ya planteó el problema en sus justos términos, en su *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Ed. Planeta, 1975, págs. 72-80, con un extenso comentario sobre las opiniones suscitadas al respecto en Robortello, Scaligero y otros a propósito del pasaje citado. Los editores actuales Roselyne Dupont-roc y Jean Lallot, en Aristote, *La Poétique*, Páris, Seuil, 1980, ofrecen —según me sugiere mi colega Carlos Schrader— una interpretación distinta al leer «è de poia», neologismo que vendría a significar el género común, la *composición* para la cual la lengua no ofrece nombre. Respecto a la disyuntiva prosa/verso, también la traducción latina de Antonio Riccobono, recogida en pág. 129 por García Yebra y que los comentaristas y escritores del Siglo de Oro conocieron: «Epopoeia vero solum sermonibus nudis vel metris...», lo que daba a entender claramente que había una sola arte y no dos, como en la lectura apuntada de Lobel y Kassel.

¹⁶ García Yebra, ed. cit., *Ibid.*, pág. 246.

del Siglo de Oro. Desde la primera traducción al italiano de la *Poética* por Bernardo Segni (1549), a las anotaciones de Piccolomini o los comentarios de Riccoboni o Michele, se ve claramente que la traducción de la idea de la poesía de Aristóteles dependía de la interpretación de ese λόγους ψιλοῖς que, entendido por *prosa*, justificaba la extensión de poesía más allá de los linderos métricos¹⁷. Parece, sin embargo, fuera de duda que Aristóteles estableció las distinciones entre las artes por los medios de imitación y que llamó la atención (en 1447b) sobre el hecho de que la gente de su tiempo ya había asociado el verso a la condición de poeta, olvidándose de que la esencia de la poesía residía en el imitar. Por ello, a la hora de distinguir entre la poesía y la historia (1451b), descarta la forma en que una y otra han sido escritas, para definir las por el modo en que imitan:

«El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular»¹⁸.

El problema se repite en cuantos cortes sincrónicos establezcamos en la historia literaria, aunque los caracteres específicos de la métrica griega y latina obligan a establecer diferencias sustanciales respecto a

¹⁷ Como señala Weinberg (*Ibid* pág. 405), para Bernardo Segni el pasaje podía traducirse en *prosa*, pero no todos admitieron esa interpretación. En cuanto a Piccolomini, en sus *Annotationi nel libro della Poeticad'Aristotile* (1575) (*Ibid.*, págs. 552-4 y *vid.*, pág. 1141), lo traduce como «il parlare non misurato dal verso, ma fatto in prosa». Ello justificaba la poesía en prosa, aunque dentro de una perspectiva jerarquizante que aunque admite efectivamente la poesía en prosa concibe la poesía en verso como más perfecta. Respecto a Agostino Michele (*Ibid.*, págs. 678-9), interpreta que el verso no es esencial a la poesía y que por tanto puede prescindirse de él (*supra*).

¹⁸ *Poética*, ed. cit., págs. 158, y véanse las notas 152-3 en pág. 276, a propósito de los problemas de traducción. Sin embargo, tal traducción no fue entendida igualmente por todos. Francesco Patrizi, en *Della historia* (Venecia, 1560), según Weinberg, *op. cit.*, págs. 148-9, cree, como Pontano, en la adscripción de la historia a la poesía, pero en prosa. Tanto la poesía como la historia siguen idénticos fines y se aprovechan de parecidos medios, aunque una se escriba en verso y otra en prosa. Lodovico Castelvetro, el primer comentarista de Aristóteles en lengua vulgar, concedió en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata* (Viena, 1570), una gran preeminencia a la historia y la distinguió de la poesía con los citados argumentos de verdad/verosimilitud. Cree que la una debe ir en prosa y la otra en verso (Weinberg, *Ibid.*, págs. 510).

las lenguas romances. Eugenio Garin ha llamado la atención sobre la dificultad de trazar la frontera entre poesía y prosa en el medioevo latino¹⁹. Y es que incluso, el margen de las consideraciones aristotélicas, el puro planteamiento retórico conlleva forzosas ambigüedades²⁰. Pues si para los antiguos la poesía y la prosa pertenían a un mismo tipo de discurso, para los medievales, el ejercicio de la paráfrasis retórica y el de la trasposición de estilos hizo intercambiables el verso y la prosa en numerosísimos casos²¹. Por otro lado, cabe recordar el uso

¹⁹ *Medioevo y Renacimiento* Madrid, Taurus, 1981, págs. 39 y ss. La ambigüedad con que se veía la poesía, tan lindante con la filosofía por un lado y con la teología por otro, lleva en la Edad Media a mezclar la prosa con el verso para expresar la oscilación entre su función terrena de halago de los sentidos y su función contemplativa. En ese marco, se sitúa la obra de Boecio y la de los poetas filósofos del XII, desde Bernardo Silvestre a Alain de Lille. Véase además cuanto se refiere a las relaciones entre lógica y retórica en su obra *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel rinascimento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1981, págs. 177 y ss. Y vid págs. 186-8 sobre el problema de la imitación y las relaciones entre poesía e historia en la preceptiva italiana. Particularmente interesante es su interpretación de la teoría de la imitación en el s. XVI como una tentativa de representar la vida de la realidad, más allá del mero retrato y de la verdad histórica. Esto es, el arte intenta «far vivere in una sola realtà tutta la vita» (pág. 188).

²⁰ Basta con recordar la terminología filológica de la prosa rítmica, métrica o rimada, así como la existencia de cláusulas en el período de los escritores griegos y latinos o los *cursa* con que se adornaba la prosa medieval. Conviene además recordar lo que para Quintiliano y los demás retóricos decían estas voces: «El término prosa (*oratorio*) significa propiamente «discurso vuelto hacia adelante» (*provorsa*). Se contraponen a *versus*, que significa el retorno del mismo decurso métrico regular (...). En la prosa se trata, pues, de la fluencia del discurso vuelto siempre hacia adelante y al que le es extraño el retorno o reiteración. La forma más pura de la prosa es, pues, la *oratio perpetua* no ceñida al *numerus*, al paso que el carácter cíclico del período y su sujeción al *numerus* representan un acercamiento artístico y ponderado al verso, pero este «mirar hacia adelante» de la prosa ha de guardarse de la inartística «desbandada hacia adelante» (*errare fugere*)», H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1956, III, págs. 191., y vid. nn. 977 y 979-981. Sobre el *numerus*. Para la *oratio perpetua* (expresión ensartada) vid. 921-2. Véase el estudio fundamental de Ch. S. Baldin, *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400)*, Gloucester Mass., 1959. También vale citar los artículos sobre «Prose and verse» de la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: «verse and prose» y «prose rhythm», con amplia bibliografía; así como el de *prosa* del *Französisches Etymologisches Wörterbuch* de W. von Wartburg, a cargo de P. Zumthor. Conviene tener en cuenta la significación amplia de *prosa*, como *secuencia* («prosa o verso que se dice en ciertas misas después del gradual») y demás, en Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua española*.

²¹ Vid. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, Madrid, FCE, 1976, 2.^a reimp., I, págs. 212 y ss. El *ars dictaminis* incluyó lo mismo la prosa que

común que de la prosa y el verso se hizo en determinados géneros, como la sátira menipea que implicaba la combinación de ambos y de cuya huella dan testimonio tardío Marciano Capella y Boecio²². Muchos son los géneros aparte de la novela griega que las combinan, siempre u ocasionalmente, a lo largo de los siglos XVI y XVII; tantos, que casi vale interrogarse sobre los que carecen de tal mixtura: las colecciones de cuentos, las misceláneas, la novela sentimental, el *tractatus*, la novela pastoril, la comedia humanística, la novela picaresca, el vejamen académico, la novela morisca, los diálogos, la prosa novelesca academicista, la emblemática, la novela cortesana, los sermones, las relaciones, los prólogos, las epístolas, los comentarios, los libros de ascética y mística, etc. Claro que las funciones que desempeñan prosa y verso suelen estar delimitados y bien podemos decir que andan juntos, pero no revueltos en los distintos géneros.

Existía además la costumbre de los autores e impresores de esos siglos de escribir e imprimir versos a renglón seguido, aunque estos generalmente no pasasen de seis y el dato no deje de ser anecdótico²³. Cabe también hablar de determinados géneros que como el diálogo tenían

el verso. Ambos estaban sujetos a ritmo. Por otro lado, cabe recordar la ambigüedad del término *prosa* (*supra*). Todo ello no quiere decir que falten en la Edad Media definiciones y concepciones diferenciadas ente la prosa y el verso (E. de Bruyne, *Historia de la Estética*, Madrid, BAE, 1963, II, págs. 435, 466 y 536. Y *vid.* I, págs. 180 y 271, 454-8 fundamentalmente). Helen Dill Goode, en *La prosa retórica de Fray Luis de León en «Los nombres de Cristo»*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 17, recuerda que en la Edad Media la retórica llegó a confundirse con la poética. Observa así mismo el empleo del *cursus* desde el siglo XII en el *dictamen* y en la prosa medieval latina de los siglos XII y XIII hasta llegar a ser prosa poética.

²² Sobre el tema, véase el estudio de Ulrich Knoche, *La sátira romana*, Brescia, Paideia ed., 1969, págs. 65 y ss. Tanto Menippo como Varrón utilizaron la forma mixta de prosa y verso, aunque en el segundo los fragmentos poéticos gozaban de mayor autonomía y mostraban mayor complejidad y grado de elaboración. La fuente pudo ser griega o semítica. En opinión de Michael Coffey, *Roman satire*, London-New York, Methuen, 1976, págs. 149 y 22 y págs. 163-4, la técnica de Varrón de mezclar la prosa con el verso fue heredada por Séneca y Petronio.

²³ Véase Cristóbal Cuevas, *La prosa métrica. Teoría. Fray Bernardino de Laredo*, Universidad de Granada, 1972, pág. 42. Parece que únicamente les guiaba la comodidad. Aunque también se tendió a hacer tiradas de versos en medio de la prosa. Hasta el siglo XIX, las retóricas tendían a separar prosa y verso según unos conceptos muy diferentes a los de la poesía actual. López Estrada matiza oportunamente las fronteras entre poesía y prosa al tratar del tema en su *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 46 y ss. (la prosa servía en el siglo de oro para glosar o comentar el verso; el verso, a su vez, venía intercalado con una clara justificación compositiva.

una clara asignación poética, a pesar de no ir escritos en verso. El clásico estudio de Carlo Sigonio lo homologa con la oratoria en cuanto al uso de la prosa, pero lo empareja a la poesía por lo que a la imitación se refiere, y así es cómo lo entendieron los escritores del Renacimiento²⁴. En parecidos términos, aunque desde el lado del verso, habría que plantear la epístola horaciana que, como señaló Elias L. Rivers, tiene toda la andadura del *sermo*, pero se vierte en hexámetros dactílicos con Lucilio y Horacio. En España, Garcilaso, al utilizarla en la «Epístola a Boscán», combina el lenguaje coloquial en la métrica del verso suelto, en una curiosa mezcla en la que se contrastan la dicción y el metro²⁵. Por otra parte, los versos sin rima que aparecen en las comedias polimétricas, como *La Numancia* de Cervantes, por ejemplo, ofrecían un valor contrastivo muy cercano al de la prosa. No conviene olvidar que cuando el endecasílabo llega a España, suena a prosa a los inexpertos oídos sólo avisados a los metros propios²⁶.

La pastoril española aseguró su convivencia armónica, etc.). Sobre el «poema en prosa» en la poética actual ha tratado Jean Cohen en su *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 10 y ss. Sus divisiones genéricas no distan mucho de las que hicieron los neor aristotélicos (*vid.*, págs. 12).

²⁴ *Vid.* Weinberg, *op. cit.*, pág. 483, Carlo Sigonio, *De diálogo* (Venecia, 1562). El diálogo convertía en poeta a Platón, si por causa de la imitación entraba en los terrenos de la poesía. Sabido es que el estilo retórico antiguo en la literatura castellana fue cosa del Renacimiento. Fray Luis de León es un buen ejemplo. Y por ese camino discurre la poética de fray Luis de León en *De los nombres de Cristo* quien ya desde la dedicatoria presume de no hablar «desatadamente y sin orden», sino con «concierto», mirando el sonido de las palabras, pesándolas y componiéndolas «con armonía y dulzura». Él presume de ser el primero que puso *número* en castellano y encuentra en el diálogo el vehículo más apropiado por tradición a tales propósitos. Y lo logró. Pues su prosa alcanzó un ritmo de pies métricos, sin la medida del verso, pero provocando la armonía a través de la disposición de las palabras, como pedía la retórica clásica (Cf. Helen Dill Goode, *op. cit.*, págs. 25-32). Y *vid.* R. Switzer, *The Ciceronian Style in Fray Luis de León*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1927.

²⁵ Elias L. Rivers, «The Horatian Epistle and its Introduction in Spanish Literature», *HR*, XXII (1954), págs. 115-194. El verso sin rima, a juicio de Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 78-81, implicó un mayor acercamiento a la poesía clásica de poetas como Trissino, Alamani, Tasso y Garcilaso. C.A. Brink, en *Horace on poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge University Press, 1963, págs. 3, analiza el uso del lenguaje conversacional en la epístola horaciana. Horacio distingue claramente entre la técnica de escribir en verso y las cualidades propiamente poéticas (*Ibid.*, págs. 213-4).

²⁶ Cf. Antonio Armisen, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán, La edición de 1543*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza - Libros Pórtico, 1982, págs. 365-6, n. 83. Gilbert Highet en *The Classical Tradition*,

Las fronteras distan de ser transparentes, como vemos, cuando nos adentramos en los terrenos de la imitación, pero ya apuntamos que la función compositiva suele ir justificada y aclarada en los casos en los que se mezcla la prosa con el verso en una misma obra. La variedad, sin embargo, impide generalizaciones, pues no cabe comparar las silvas adjuntas a la prosa en *El Siglo Pitagórico* con los versos que sirven de ejemplificación en la *Retórica Eclesiástica* de Fray Luis de Granada o aquellos otros que la prosa glosa en la emblemática. Por lo mismo, no son comparables los descensos en verso que alegran la prosa en *La Conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide, con la función estilística y dramática que las canciones a final de escena desempeñan²⁷ en la *Tragedia Serafina* de Alonso de la Vega, escrita en prosa. El uso combinatorio estaba tan generalizado que los casos más interesantes se ofrecen, como vemos, no en la yuxtaposición de la prosa con el verso, sea

Greek and Roman Influences on Western Literature, Oxford Univ. Press, 1967, recuerda, a propósito de las tragedias barrocas, pasajes de Racine o de Shakespeare que, aunque en verso, parecen «straight prose» (pág. 301). Y cita otros ejemplos posteriores: *Tom Jones* (1749) de Fielding, considerado por su autor como prosa épica, o *Los mártires* (1809) de Chateaubriand, épica en prosa. Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, apunta los préstamos entre la prosa y el verso desde el 98 en adelante. *Vid.* vol. II, págs. 189 y 195-6.

²⁷ Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, Ed. del P. Félix García, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, justifica así en el prólogo las *salsillas* y *sainetes* con que mejora el gusto de su prosa: «Digo, pues, que para sólo desempalagar el gusto cansado de la prosa, he encajado cosillas de verso, porque, aunque no es curioso, haga la variedad del estilo lo que había de hacer la bondad de la poesía» (pág. 15 y *vid.* pág. 95 *et alt.*) Y aporta las pruebas de los cantos bíblicos y de los poetas de la Iglesia. «Y pues tales y tan grandes varones no se desdénaron de hacer versos, no tengo yo por qué correrme de mezclarlos en lo que escrito» (pág. 18). Me llamó la atención sobre el texto de Chaide Cathy Dunn. Eugenio Asensio, con la maestría que le caracteriza ha llamado la atención recientemente sobre las silvas que expresan las transmigraciones de don Gregorio Guadaña de *El Siglo pitagórico* de Antonio Enrique Gómez, en «Un Quevedo incógnito. Las «Silvas». *Edad de Oro II*, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, págs. 13-48. Por otro lado, creo interesante recordar que el verso se utilizó como recurso mnemotécnico, frente a la prosa, más difícil de memorizar. Palmireno, sin embargo, en su *Razonamiento*, recomendaba que los preceptos de gramática anduviesen en prosa. Reaccionaba así contra la utilización del verso en la exposición que había hecho Nebrija: «Bien veo que el verso es suave y ayuda a la memoria; pero por un placer da dozientos pesares». Claro que la culpa no era de Nebrija, pero Palmireno creía un error el versificar las reglas, pues se hacían incomprensibles. Y añade: «Todos estos daños se emiendan en la prosa; va todo claro, breve, pulido». Tomo la cita de Andrés Gallego Barnés, *Juan Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, págs. 244-6.

cual fuere su causa y destino, sino en aquellos que como el diálogo, o la epístola horaciana, muestran desde la prosa ritmos y calidades que el uso asigna al verso, o al revés, estilo y voces que en el verso reclaman la memoria de la prosa.

Sabida es la dificultad que implica la traducción en verso, y en este sentido cabe aducir que a la confusión del problema que tratamos debió contribuir no poco la profusión de traducciones en prosa de obras clásicas cuyos originales estaban en verso. Pues era obvio que la versión no podía implicar un cambio de género. Como señala Beardsley, España no fue ajena a la profusión de traducciones en prosa de los metros clásicos²⁸. La adaptación de novelas cortas al marco de la comedia nueva o la posible novela corta en que para cada autor debió ser una comedia antes de escribirla en verso, es otra razón más en la que se apela a la interacción genérica y a los trasvases de idéntica materia de unos moldes a otros. Y en el caso de los largos poemas épicos, algunos de más de 40.000 versos, como *L'Adone* de Marino, todo hace pensar en un proyecto previo escrito en prosa. Lamentablemente no parece que hayan quedado restos de estos papeles de oficina poética, pero al menos Luzán, en su aún inédita *Giganteida*, muestra en prosa el diseño temático de algunas de las octavas que integrarán luego el poema²⁹. Los ejemplos aducidos no ofrecen, como se ve, un aspecto único del problema. Algunos confirman lógicamente que para la división genérica, según la entendían en los Siglos de Oro, no era esencial la distinción entre prosa y verso. Otros, en cambio, expresan que las diferencias entre ambos, aún no siendo esenciales por lo que a la invención o a la fábula se refieren, determinan un modo completamente distinto de creación artística. Y en cualquier caso, la concepción de la poesía como imi-

²⁸ Theodore S. Beardsley Jr., *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Pittsburg, Pennsylvania, Duquesne University Press, 1970, pág. 120.

²⁹ Juan Manuel Rozas, al comentar el verso del *Arte nuevo*, «El sujeto elegido escriba en prosa», dice que es muy probable —y aduce para ello tres pruebas— que los dramaturgos hiciesen un resumen previo en prosa. Los casos en los que una comedia se repartía entre tres autores hacen más plausible esta teoría (cf. *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, pág. 99 y ss. En breve publicaré el ms. de *Poesías inéditas* de Ignacio Luzán que en ff. 64 y ss. ofrece «La Giganteida. Poema burlesco. Alegoría», tiene además del diseño intencional del futuro poema, una síntesis del argumento; ambos en prosa. El Padre Cañizar, que es quien copió el ms. en Barbastro, 1789, dice en una «Nota»: «No se han encontrado más que unos cortos fragmentos de borrador, i se ignora si fue obra acabada i donde para» (f. 67).

tación relegaba a un segundo plano su aspecto externo y facilitaba la existencia de una prosa poética en determinados géneros.

Poesía podía ser el *Asno de oro* de Apuleyo, las *Piscatorias* de San Martino o las *Prosas* de Sannazaro, como afirma Lope en la «Epístola VII A un señor destos reynos»; pero había un margen de incomodidad y dos de acomodación a los nuevos géneros. Así ocurre en el caso de la novela pastoril, pues si la égloga parecía tan fresca y natural en los versos de Garcilaso, sonaba mal en la traducción en prosa de la *Arcadia* de Sannazaro. Así lo sintieron al menos sus primeros traductores y también Cervantes se sensibilizó con el tema, pues el decoro estilístico de la prosa a que los oídos castellanos estaban acostumbrados imponía, de momento, ciertos recelos ante una profusión adjetiva más propia para el verso³⁰. Y cuando Cervantes dedica la *Galatea* (1585) a sus curiosos lectores, lo hace desde la perspectiva de quien ofrece poesía en prosa³¹. El éxito alcanzado por este género narrativo nos afirma la

³⁰ Sobre el tema, el estudio de Rogelio Reyes Cano, *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla, 1973, recoge las opiniones de Blasco de Garay a propósito de las reacciones que la primera traducción de la *Arcadia* al castellano (Toledo, 1547) podía suscitar. Colaboraron en ella Diego López de Ayala, traductor de la prosa, y Diego de Salazar, que tradujo el verso. Garay dice: «Aunque algunos medio letradillos podrían achacar los muchos epítetos que lleva, diciendo ser agenos de buena prosa. No considerando que toda esa obra tiene nombre de poesía y ficción, donde aquéllos largamente se consienten; y que así estaba en la primera lengua en que no descuidadamente la compuso su sabio autor» (pág. 60). Y *vid.* págs. 66, para las adiciones en verso a la prosa del *Filocolo* de Boccaccio, en traducción de Ayala y Salazar. Para la aclimatación de la égloga en España desde los versos latinos de Geraldino a la novela de Montemayor, véase Marcial José Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento* (1480-1550), Madrid, Gredos, 1970, y la introducción de Francisco López Estrada a *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor, Madrid, 1967, págs; LXII y LXXIII-V-López Estrada considera que la utilización de la prosa fue en este caso una forma de popularización. La *Diana* combinaba prosa y verso, pero la parte de la prosa lindaba, por su musicalidad, con el verso italiano amplificado. Los precedentes en prosa y verso de la *Diana* hay que buscarlos en la obra de Antonio de Villegas, *Ausencia y soledad de amor* (1551), como ha visto Avalle-Arce en *La novela pastoril española*, Madrid, 1974, págs. 42-3, así como en los *Coloquios* de Torquemada (1553) (y *vid. Ibid.*, págs. 216). Para Herrera, la égloga era un «poema dramático» en sus comentarios a Garcilaso (*Ibid.*, págs. 62).

³¹ Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, 1961, págs. 5-9. Para Avalle, Cervantes intentó experimentar en *La Galatea*, la conjunción entre historia y poesía o lo que es igual, entre realismo e idealismo, pero eso sólo lo consiguió años más tarde con el *Quijote* (cf. su ed. de Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, 1969, pág. 11).

fortuna que la mezcla de los dos modos alcanzaría en el Siglo de Oro, no sólo desde el punto de vista de las formas, sino del de la imitación.

Al lado de la pastoril, pero con más fuerza, y utilizada como argumento prácticamente inexcusable en las teorías poéticas españolas sobre el tema que nos ocupa, surge la novela bizantina. La *Historia etiópica de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, aparecida a mediados del siglo XVI, iba a convertirse en el modelo por antonomasia de la prosa poética³². Los erasmistas la tuvieron por novela modélica y sus técnicas fueron imitadas no sólo por la novela pastoril, sino por otras formas narrativas, además de dejar su impronta en el teatro y en casi toda la obra de Cervantes³³. El bizantinismo influyó en la composición, pero también enseñó los márgenes de la verosimilitud y la búsqueda de la deseada armonía entre poesía e historia que discutieron los neoaristotélicos. Dado que la prosa novelesca careció de codificación propia en el Siglo de Oro, es fundamental cuanto concierne a la teoría épica, pues en ella se encuentran las reflexiones sobre la epopeya en prosa que interesan para cuanto se refiere al nacimiento de la novela moderna.

No es extraño que la *Filosofía Antigua Poética* (1596) de López Pinciano, considerada como una de las aportaciones más profundas a la teoría poética del Renacimiento, fundamentase, también con Heliodoro, la existencia de una poesía en prosa, como ya lo había hecho anteriormente Scaligero, a otro propósito, en su *Poetices Libri Septem*

³² Véase la edición de Francisco López Estrada, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea, traducida en romance por Fernando de Mena*, Madrid, 1954. La primera traducción se imprimió en Amberes, en 1554, y la de Mena, en Alcalá, 1587. Sobre ella, véase el estudio citado de T.S. Beardsley, pág. 115, donde confirma fue el texto más popular, aparte del de Homero. Su novedad y el hecho de estar en griego atrajo la afición de los erasmistas por su lectura, como ya señaló Bataillon. Sobre el problema de los traductores, vid López Estrada, págs. 44-5 y también 59-60.

³³ López Estrada en la ed. cit. de la *Historia* de Heliodoro señala la huella de la novela griega en la *Historia de los amores de Clarea y Florisea* (Venecia, 1552) de Alonso Núñez de Reinoso, bajo la influencia de Aquiles Tacio. Heliodoro la dejó no sólo en el *Persiles* (1617), sino en la *Historia de las fortunas de Sempres y Genoradano* (Madrid, 1629). Véase también la ed. cit. de la *Diana* de Montemayor, pág. LXXXI, donde López Estrada fija la novedad de la obra en el dinamismo que resultó de incorporar las técnicas bizantinas. Véase también la cit. ed. del *Persiles* de Avallé-Arce, págs. 22-3. Sobre la huella de la novela bizantina en la pastoril, Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, ed. cit., págs. 114 y 125, E.C. Riley, *Teoría de la novela*, págs. 91 y ss., y vid. *infra*.

(1594)³⁴. El Pinciano parte de la definición de poesía como «arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje» (*Ib.* pág. 195) y, por tanto, al cifrar en la imitación y en la fábula la esencia poética, considera a Platón entre los poetas (I, págs. 185-6) y destierra la idea de que el metro sea necesario a la poesía³⁵. Y así dice:

«(la imitación) está fundada en la verisimilitud, y el hablar en metro no tiene alguna semejanza de verdad; y he caído en la cuenta que la Historia de Ethiopia es un poema muy loado, mas en prosa; y también las comedias italianas en prosa son poemas y parecen muy bien; y los que dizen entremeses también lo son, y parecen mucho mejor en prosa que parecerían en metro» (I, pág. 207).

El aserto no quita para conceder al verso un lugar en la poética. Pues si el verso no es esencial para la poesía, viene justificado por la causa final de la misma que es el deleite, y éste se logra con la palabra y el metro (I, pág. 208). De este modo, el verso es ornato y atavío de la poe-

³⁴ Para las poéticas españolas del Renacimiento, véase, aparte del capítulo de Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, págs. 625, y el estudio fundamental de Antonio Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *HGLH*, vol. III, págs. 567 y ss., el artículo de Arthur Terry, «The continuity of Renaissance Criticism: Poetic Theory in Spain between 1535 and 1650», *BHS*, XXXI (1954), págs. 27-35, para quien «The doctrine of universal analogy [...] in placing the micromacrocosmic comparison at the heart of the problem of poetic invention, laid a corresponding stress on the importance of form». Para el autor que nos ocupa, Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 75 y 126 y 143-4, sobre la relación con Heliodoro. Seguimos en las citas la ed. de Alfredo Carballo Picazo la *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, 1973, en 3 vols. Véase además el reciente trabajo de José Lara Garrido, «Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano», *Revista de Literatura*, XLIV (88), 1982, págs. 5-86.

³⁵ López Pinciano, sin embargo, disiente de Platón «quando dixo de los poetas que unos son imitantes, y otros no; que los que él llama poetas no imitantes, porque hazen metro sin imitación, no son sino metrificadores. Y en suma, el metro no es necesario a la Poética, como está provado; y otra vez quiere Aristóteles, quando dize de la tragedia que es imitación en lenguaje o metro, que, para las disyuntivas, basta la una sea verdadera» (I, págs. 205, y cuanto sigue). En I, págs. 270 y ss., insiste en que no son poetas los que hacen metros sin imitación. Téngase en cuenta que también Herrera cimentó en la *imitación* lo esencial poético: Sigue en ello a Aristóteles, al considerar uno de los pecados de los poetas la «falta en la imitación», *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, Madrid, CSIC, 1973, págs. 682-3. Para algunos, la invención no debía incluirse en el estudio de la retórica, sino en el de la dialéctica, junto a la disposición. Cf. José Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1973, págs. 252.

sía y elemento necesario de algunas partes de la poética, «Y no me pareciera mal —añade— que a la imitación con metro llamasen poesía perfecta y, a la imitación sin metro y al metro sin imitación, poesías imperfectas»³⁶. El autor de la *Philosophia Antigua* quiso buscar el término justo que el metro merecía, pues al desterrarlo como algo esencial en la poesía, cabía considerarlo como «de ninguna sustancia en la poética» (II, pág. 219). Para remediar tal desatino, Pinciano considera el metro como «materia sugetiva en quien la poética se sugeta» y cree que aunque exista *poesía en prosa*, es más perfecta la poesía en verso (*Ib.*). Lo que ocurre es que el metro a secas no sirve, y convierte en metrificadores a los supuestos poetas (I, pág. 273). Sólo del casamiento de la imitación con el verso surge, según él, la mejor y más deleitosa poesía.

Por lo que a la comedia se refiere, admite que pueda escribirse en verso, como la tradición clásica demostraba, pero ofrece también la posibilidad contraria, no sólo refrendada por los antiguos, sino por la comedia italiana de su tiempo³⁷. Pinciano entendía que la prosa estaba sujeta a número y que no cabían, por tanto, las simplificaciones (II,

³⁶ Vuelve a insistir en el delite del metro en I, págs. 279. En I, págs. 278, matiza la función de adorno del metro aplicándolo no a la imitación sino al lenguaje o sujeto poético. Y añade: «la imitación en prosa es un poema sin atavío, pero vivo y verdadero; y la escritura sin imitación, en metro, es un cuerpo muerto adornado». El elogio del verso encuentra amplio espacio en II, págs. 220-1. Por otro lado, la *Philosophia* reza que en el ornato que da el metro consiste el deleite del oyente (I, págs. 278). Y no teme en establecer las distinciones con términos culinarios por boca de don Gabriel: «el pan, el lenguaje, y el repulgo, el metro [...]. Estoy, digo, bien en que el metro sea el repulgo de la empanada, a la qual da ornato, y no ser alguno (I, pág. 304)». Pinciano insistió en que la poética tiene como objeto el deleite (II, págs. 211).

³⁷ II, págs. 221-2. Las fronteras, nuevamente, andaban difusas: «Allende de que, si miramos los metros de las comedias antiguas, son tales que parecen prosa, más, con todo esso, digo que cada uno puede hacer lo que quisiere en este particular sin cometer yerro alguno» (*Id.*). Por otro lado, en II, págs. 2, 96-7, aunque defiende la prosa en la comedia y en la apologética, dice que todas las especies poéticas están con más perfección en el metro y así deleitan más. No deja de ser curioso que el *Diccionario de Autoridades* tuviese en cuenta la obra de Pinciano para probar la voz *prosa*: «La oración corriente y suelta, sin aligación de pies ni consonantes, que se usa regularmente en el modo común de conversar y tratar unos con otros [...] el Pinciano dixo: Pues que no parecen bien las comedias en verso? No parecen mal (dixo Fradique) mas tan bien parecen en *prosa* como en metro». También refrenda con la epístola 2 de la *Philosophia* la palabra «prosador». Sobre el concepto de número en la prosa y las diferencias entre la métrica castellana y la latina, en II, págs. 223-4. Pinciano defendió la existencia en castellano de sílabas largas y breves (II, pág. 113).

p. 223). De cualquier manera, el metro no caracterizaba, según él, los modos de imitación; y lo expresa con esta curiosa imagen:

«Digo, pues, que delante de la imitación no tiene ser alguno el metro, ni le toca el poner diferencias a los poemas, sino que sea la fábula con él como Duero con Pisuerga, quando a la puente de Simancas se juntan, que Pisuerga dexa el nombre a Duero, y no vive más de ay adelante» (I, pág. 270).

A cambio de aclarar plenamente la existencia de poesía en prosa, Pinciano no deja de insistir en que la mejor y más alta poesía es aquella que une la invención con el verso, pues éste produce mayor deleite, como hemos visto. El estilo poético propio del verso permite mayor libertad en el uso de vocablos nuevos y en el uso de un lenguaje alto y peregrino que el decoro impide en los terrenos de la prosa³⁸. Al identificar la imitación con la fábula, precisa que con ello consiste el alma del poema. Su lenguaje es el cuerpo³⁹. Y por ahí van encaminadas todas las pruebas de Pinciano; desde su largo comentario de un poema enarrativo en tercetos, cuyo final completa en prosa, a la declaración de que la poesía descriptiva puede darse en prosa o en verso, siempre que imiten, «que el que describiese a Aranjuez o al Escorial así como están, en metro, no haría poema, sino escribir una historia en metro» (I, pág. 265).

Pero es en la distinción entre poesía e historia donde Pinciano ofrece una posición fundamental para entender el ámbito teórico en el que, como ha señalado Riley, surge la novela moderna con el *Quijote*⁴⁰. Para él, la materia de la poética es el universal, y distingue claramente entre el poeta y el historiador, pues el uno inventa lo que nadie imaginó

³⁸ Vid. II, págs. 183 y ss. «La plática peregrina, por nueva, es grande, y, por admirable, deleytosa: y que, a la poética que está en prosa no conviene el vocablo alterado en el cuerpo; y, a la que en metro, convienen todas alteraciones a sus tiempos, de manera que engrandezcan a la oración y no la oscurezcan». Admite, sin embargo, porque así se veía en la literatura de su tiempo, el que un siervo o una pastorcilla hablen el peregrino lenguaje.

³⁹ I, págs. 238-9. Sigue en ello la doctrina aristotélica de que «Fábula es imitación de la obra, no la obra misma, sino una semejança della» y dice que hay cuatro diferencias de poemas: épica, trágica, cómica y ditirámica.

⁴⁰ Véanse sus estudios E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, y *Summa cervantina*, ed. por J.B. Avallé-Arce y E.C. Riley, Londres, Támesis Books, 1973, págs. 297 y ss. Remitimos al lector a su análisis de la teoría y práctica de la prosa y la poesía cervantinas. Para las deudas de Cervantes con los preceptistas italianos, *Teoría de la novela*, cit., págs. 25 y ss.

y el otro no hace sino trasladar lo que otros han escrito (I, pág. 266). Hay veces en las que el historiador copia la imitación poética, pero éste está atado a la verdad, mientras que el poeta puede andar libremente, siempre que no atente contra la verosimilitud que, en el sentir de Aristóteles, es lo más intrínseco de la imitación (I, págs. 266-8). Cabe, pues que exista historia en verso, sin que ello signifique que sea poesía⁴¹.

Queda fuera de toda duda la superioridad de la verdad poética sobre la histórica, así como la existencia de una épica en prosa, idea matriz que serviría para justificar la novela⁴². Un tópico semejante había acarreado, como hemos visto, numerosas cuestiones teóricas. Así la aceptación de la épica en prosa por Giraldis, Tasso y otros, junto con la manida doctrina de que la esencia poética consistía en la imitación, coincidían en las argumentaciones para proponer como modelo de la prosa la *Historia Etiópica*. Pinciano ya observó que la obra de Heliodoro venía con el título errado, pues no era propiamente historia (I, pág. 24), sino poesía, lo mismo que los *Diálogos* de Platón, las *Fábulas* de Esopo, y «la *Ulisea* de Homero, que anda en prosa» (I, pág. 278). Y declara que *Los amores de Theágenes y Cariclea* y los libros de caballerías son tan épica como la *Ilíada* y la *Eneida*⁴³. Como ya señaló Menéndez Pelayo, al Pinciano le había precedido Vives en la concepción de una poesía en prosa y en su elevado concepto de la imitación (extremo éste que fue compartido por Fox Morcillo)⁴⁴, pero él fue quien expresó con

⁴¹ En el capítulo dedicado a la fábula, se preocupa fundamentalmente de distinguir la poesía de la historia por la oposición entre la verosimilitud y la verdad propias de cada una (II, págs. 6 y ss.). Y *vid.* II, págs. 97-8, para el uso que de la historia puede hacer la literatura. También distinguió entre el lenguaje del orador y el del poeta (II, págs. 149). Y estableció en la imitación la diferencia entre épica y tragedia (III, págs. 149 y ss.).

⁴² Sobre ello, las fundamentales observaciones de E.C. Riley en su *Teoría de la novela en Cervantes*, págs. 89 y ss.

⁴³ Véase el extenso elogio de la *Historia de Heliodoro* en III, págs. 166-167. Y además III, págs. 192-4. Como apunta Vilanova, Pinciano seguía, en lo referido a la epopeya en prosa, los *Discorsi del poema Eroico* de Tasso. Según él, Pinciano es el creador de la moderna estética literaria, precisamente por su exclusión rigurosa del puro artificio métrico de la versificación como verdadero fin del arte poética, y por su interés exclusivo en los valores esenciales de la poesía» (*Vid. op. cit.*, págs. 613-4).

⁴⁴ *Historia de las ideas estéticas*, ed. cit., págs. 625, 631 y 640. La Barreda veía en la imitación el norte de la poética, págs. 794 y ss. Para Pinciano, *Ibid.*, págs. 706, fundamentalmente. No se la escapó tampoco la importancia de la prosa poética en Cascales *Ibid.*, pág. 720 y en Cervantes, págs. 742 y ss. Antonio Martí, en su epílogo a la ed. facsímil de Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Madrid, 1606, p. 427, traza

mayor amplitud y riqueza no sólo las implicaciones relacionadas con el tema que nos ocupa, sino con la esencia de la filosofía poética. Su obra no fue superada por ninguno de los preceptistas posteriores que, como los escritores, coincidieron con la letra de sus argumentaciones y ejemplos. La *Philosophía antigua* supuso un adelanto considerable respecto al *Arte poética castellana* de Rengifo (1592), cuyos límites ya quedan patentes desde su misma definición:

«Arte poética es un hábito, o facultad del entendimiento, que endereça y rige al poeta, y le da reglas, y avisos para componer versos, con facilidad»⁴⁵.

Para Rengifo, el objeto y el fin intrínseco de la poesía es el de su propio libro: hacer versos, en el sentido más mecánico de la expresión, aunque atienda también a la tópica horaciana del deleitar y aprovechar.

Especie de triaca contra los nuevos versificadores fue el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carballo (1602), poética ligada desde sus inicios

los precedentes respecto al tema de la poesía y el verso en Juan del Encina y la *Gramática* de Nebrija que los identificaban. Nebrija dice exactamente: «Por todo aquello que dezimos, o está atado debaxo de ciertas leies, lo qual llamamos verso; o está suelto dellas, lo qual llamamos prosa», *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Nacional, 1980, págs. 71. Sostiene la existencia de pies y metros en el castellano como en el latín.

⁴⁵ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606, pág. 1. Subordina la poesía a la aritmética y a la música y cree, con Aristóteles y Horacio, en la poesía innata, aunque luego deba ser completada con el arte. Entiende que la materia de la poesía son todas las cosas y en eso coincide con la oratoria y la lógica. Según Antonio Martí, en el epílogo a la ed. facsímil de Madrid, 1977, págs. 387 y ss. Rengifo se inspiró fundamentalmente en Antonio da Tempo, *Summa artis rethimici* (1509, aunque escrito entre 1329 y 1332). Y en Scaligero, por lo que a la identificación de la poesía con el verso se refiere. Sobre los problemas relacionados con el *delectare* horaciano, Martí observa el fuerte freno que supuso el Concilio de Trento, al poner más énfasis en la retórica que en la poética. Véase también Miguel Sánchez de Lima, *El Arte Poética en Romance Castellano*, Alcalá de Henares, 1540 (Madrid, CSIC, 1944, ed. de Rafael de Balbín Lucas), la primera métrica petrarquista, que incluye además en el diálogo tercero una novelita pastoril en prosa y verso. Sánchez de Lima sigue a Platón en su teoría de la inspiración poética y a juicio de Riley, *Teoría de la novela* cit., págs. 30, influyó en *La Galatea* de Cervantes, pues Sánchez hizo una gran apología de la poesía. Sobre las métricas españolas, desde la primera de Juan de la Cueva, véase Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, 1970, reimp., y págs. 99 y 100, sobre el tema de la poesía y el verso. Sobre la imitación, págs. 109-110.

al *Non satis est puris versum verbis perscribere* de Horacio⁴⁶. Define la poesía como «hábito del entendimiento que rige el Poeta, y le da reglas para componer versos con facilidad» (pág. 50) pero centra la materia, forma y fin de la misma en la invención, disposición y elocución. Creo que Carballo clarifica enormemente el lugar de la poesía, independientemente de su plasmación en prosa o verso, al precisar que corresponde a la disposición, y no a la invención, la forma en que se escribe⁴⁷. La inevitable alusión a Heliodoro surge también como consecuencia lógica de toda su teoría sobre la imitación poética y el artificio métrico, claramente análoga a la del Pinciano. Por otro lado, establece nuevas diferencias de grado entre la poesía y la oratoria por lo que a la utilización del número se refiere.

En cuanto a las *Tablas poéticas* (1617) de Cascales, el preceptista afínca allí la poesía en el conocido terreno aristotélico de la imitación trazado por sus predecesores, distinguiendo netamente del verso como algo accidental, perteneciente al ornato:

«La forma poética es la imitación que se haze con palabras; y si ésta carece la fábula, aunque tenga quantos géneros de versos ay, no por esso se dirá poesía»⁴⁸.

⁴⁶ Sigo la ed. de Alberto Porcheras Mayo, Madrid, 1958, 2 vols., págs. 24. Cabe recordar, como señala Karl Kohut, *op. cit.*, pág. 31, que la poética formaba parte de la gramática y de la retórica en las enseñanzas medievales y en el período clásico. El humanismo español tendió a poner énfasis en la métrica, identificándola con la poética. Simón Abril añadió (Zaragoza, 1569) una *Ars poetica* a su gramática, pero se trata, en realidad de una métrica, y por ahí siguieron Sánchez de Lima, Rengifo y Mondragón.

⁴⁷ *Ibid.*, I, págs. 167. Carballo se preocupa también de la épica y la historia (II, págs. 40 y ss.). Vilanova, *op. cit.*, págs. 615 y ss., señala su originalidad interpretativa por cuanto se refiere a la mezcla de aristotelismo —en lo referido a la mimesis— con neoplatonismo, en lo referido a la imitación. Por otro lado, coincide con Huarte de San Juan en que la poesía y la elocuencia dependen de la imaginativa.

⁴⁸ Sigo la ed. de Benito Brancaforte en Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, págs. 34. Véase A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, ed. cit., págs. 72 y ss., fundamentalmente. La filiación de Cascales a los modelos es cosa probada. Interesa señalar que sus «prosas poéticas», a las que nos referimos arriba, parecen traducir las «parolepoetiche» de Castelvetro, aunque como apunta García Berrio, éste identifique tales «parole» con los versos heroicos. Con acierto apunta el crítico la topicidad que el tema adquirió en las poéticas españolas de los siglos XVI y XVII. Aparte del texto de Pinciano, recoge otro del *Libro de la erudición poética* de L. Carrillo y Sotomayor en el que se distinguen claramente los poetas de los prosificadores. La *Neapolisea* de Trillo y Figueroa defiende la imitación y el estilo poéticos, «que el ser poeta no consistia en hacer versos», pág. 80.

Hay buena poesía sin verso, pero no sin imitación; lo mismo que un historiador no se convierte en poeta por el hecho de escribir en verso. La imitación es también esencial en la poesía dramática y, por ello, si alguien tradujera en prosa el *Eunuco* de Terencio, tan poeta sería como el que lo tradujese en verso. Todo ello no le lleva, sin embargo, a depreciar los valores del verso, sino a colocarlo en el lugar que le corresponde⁴⁹. También concede a la prosa un lenguaje distinto al del verso, pues hay muchos términos que son propios de uno y que no pueden usarse en la otra. Cabe destacar que frente a la usual terminología de *poesía en prosa* a la que aludimos, Cascales emplea la más moderna de «prosas poéticas», al hablar de los diálogos clásicos y de los mimos (pág. 131). Y no por casualidad entiende como obras poéticas la *Arca-dia* de Sannazaro, el *Amor enamorado* de Minturno, la *Diana* de Montemayor y el *Pastor de Fílida* de Montalvo.

Por ese camino aristotélico siguió González de Salas en su *Nueva idea de la tragedia*, y la aceptación de la mimesis llegó hasta los cenáculos académicos. El gongorino Soto de Rojas fundamentó en ella su «Discurso sobre la Poética, escrito en el abrirse la Academia Selvage». Y de ello colige la existencia de *poetas en prosa*, como Heliodoro, Apuleyo y otros, añadiendo:

«Bien declara que lo principal del Poeta es tener las imitaciones vivas y las fábulas artificiosas. No qual oy piensa la ignorancia que califica de poetas a los que a ciegas juntan mímeros y consonancias»⁵⁰.

⁴⁹ Sobre el concepto de poesía e historia en Cascales, Brancaforte opina que la diferencia entre éste y Pinciano es la misma que entre realistas e idealistas. Cascales se opone a Pinciano al considerar la posibilidad de que los hechos históricos reales puedan ser objeto de imitación (*Tablas* ed. cit., págs. XVII-XVIII). Y *vid.* págs. 44-7 y 64-5. Sobre la epopeya, págs. 129 y ss. Sus ideas sobre la verosimilitud propia del género, en págs. 158-9. Cascales concede distinto estilo a la prosa que al verso (págs. 124 y 136) y tratando de la epopeya, señala: «La poesía épica no se viste de los ornamentos que prestan la música y danza a sus hermanas para deleitar; más teje su tela, o con medida en versos, qual en el heroico y bucólico poema se ve, o en un dezir suelto, que comúnmente se llama prosa [...]. Así que sola la epopeia puede hazer su imitación en prosa y verso» (págs. 129-131). Vilanova señaló en *op. cit.*, pág. 633, la distancia y divorcio entre la teoría de Cascales y la práctica literaria de su tiempo.

⁵⁰ *Obras de don Pedro Soto de Rojas*, Madrid, CSIC., 1950, pág. 26. Dice que «La forma sustancial de la poesía, es la imitación variada con narración de cosas, en parte verdaderas y en parte fingidas» (pág. 25). Véase la ed. del *Discurso* hecha por Rafael de Balbín Lucas, en *Revista de Ideas Estéticas*, abril-mayo-junio, 1944. Las poéticas de culteranos y conceptistas contienen numerosas observaciones sobre el tema que nos

Los preceptistas españoles no ofrecen un panorama tan amplio y rico como los italianos y repiten con ligeras variantes las ideas de Pinciano y sus predecesores convirtiéndolas en tópico hasta en la forma de argumentarlas. Todas estas pruebas y otras más que pudieran aducirse sobre la topicidad de la poesía en prosa no pasarían de ser un apretado cañamazo teórico si no hubiesen servido a Cervantes y otros autores para buscar cauces nuevos de creación novelística o precisar los términos en que la narración se ofrecía. Francisco de Quintana, por ejemplo, avalaba la división en poemas de sus *Experiencias de amor y fortuna* (1626), «porque poema es nombre genérico que no sólo a los versos comprende, sino a la prosa»⁵¹. Y en cuanto a Lope, la citada *Dama boba* no sólo consiente en la denominación de poeta para Heliodoro, sino que distingue entre prosa poética y prosa historial, asignando a la primera mayor oscuridad y ornato, y a la segunda claridad y verdad. Por otra parte, la *Dorotea* se presenta, desde sus inicios, como obra poética, pues «puede el poeta usar de su argumento sin verso», ya que, según el mismo Lope, «esta manera de pies y números son en el arte poética como la hermosura en la juventud y las galas en la disposición de los cuerpos bien proporcionados, que el ornamento de la armonía está allí como accidente y no como real sustancia»⁵². Lope aprendió mu-

ocupa, pero su amplitud desborda los límites que nos hemos propuesto. Véase sobre ellas, A. Vilanova, *op. cit.*, págs. 643 y ss. También son de interés sus observaciones sobre las teorías de Suárez de Figueroa en *El pasajero* (Madrid, 1617) cuyo elogio de la prosa conlleva unas bases claramente aristotélicas (*Ibid.*, pág. 677). Cabe recordar que ya los griegos recomendaban no sólo la imitación y emulación de los poetas, sino la de los prosistas (Cf. *Sobre lo sublime*, ed. cit., pág. 63).

⁵¹ Tomo la cita de la ed. de E.S. Morby de *La Dorotea* de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 1958, pág. 44, n. 10. Como el propio Morley señala en el prólogo, págs. 10-11, Lope eligió el diálogo celestinesco en prosa, más cercano a la verdad de su *autobiografía novelada* que el verso. Huyó así de la comedia en verso, tan generalizada, y prefirió una «acción en prosa», con toda la ambigüedad que la frase conllevaba.

⁵² *La Dorotea*, Ed. cit., pág. 44. Lope menciona e incluye un comentario de la *Historia* de Heliodoro en *La Dorotea* (*Ibid.*, pág. 198, y véase n. 2, para su fortuna en Lope). La tan discutida bofetada de la obra viene también adornada con el recurso de la que recibió Cariclea (*Ibid.*, págs. 310), Lope insiste en el prólogo en el carácter de *historia* de su relato (*Ibid.*, pág. 46). Véase también la ed. de Lope de Vega, *Peribáñez y El Comendador de Ocaña. La dama boba*. Ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, págs. 154-5. Según Zamora Vicente, Heliodoro aparece citado por Lope en *La Noche de San Juan, De cosario a cosario* («o sea en su verso Ovidio, / o sea Heliodoro en prosa») *Lo que ha de ser, El Laurel de Apolo* y otras obras. Juan Bautista Avalle-Arce, en su prólogo a la ed. de Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973, págs. 23-4, señala la frecuente inclusión de poesía dramá-

cho de Heliodoro, al que cita en comedias y otras obras, y es evidente que *El peregrino en su patria* se adaptó a las técnicas y fórmulas de la novela bizantina que se tenía por la *Iliada* y la *Eneida* en prosa.

El caso de Cervantes muestra hasta la saciedad el impulso renovador que el bizantinismo supuso en su aclimatación a los distintos géneros y hasta *Los tratos de Argel* llevaban ecos de Aquiles Tacio. La relación, o mejor, la coincidencia entre poesía e historia había sido apprehendida por Cervantes a través de los ejemplos de Plutarco, Dión Crisóstomo y Luciano. Pero no se trata de consignar las huellas más conocidas que, por otra parte, no son otras que las de las poéticas italianas y españolas neoaristotélicas de su tiempo. En la *Galatea*, el ejemplo de la novela pastoril y el de la novela bizantina le prestaron una trabazón poética, una composición dinámica en el cruce de las historias y una prosa armónica que se combina con el verso, como la tradición pedía desde Montemayor. La evolución de Cervantes respecto a sus predecesores es esencial en lo que atañe a la integración de lo poético en la realidad novelada. La suma del mito pastoril con el heroico iba a favorecer una nueva perspectiva en el arte cervantino a partir de la *Galatea*⁵³. Las *Novelas ejemplares* muestran también una fina percepción de la teoría imitatoria y del fin poético del *delectare* y a la par contienen, en algunos casos, una visión clásica e idealista del quehacer poético —*La gitanilla*, *La ilustre fregona*— que se desmitifica en *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*⁵⁴. La ambigüedad se mantendrá también en el *Quijote*, tanto en el terreno de las valoraciones como en la lucha dialéctica de la poesía y la historia. De suerte que el lopesco «mi-

tica en las obras narrativas en el Siglo de Oro; aparte del *Peregrino* cita, la *Selva de aventuras* (1565) de Jerónimo de Contreras, la novela pastoril, y las novelas cortesanas. Lope ofrece una pensada elaboración simétrica ajena a otros modelos. Sobre el bizantinismo del *Peregrino*, pág. 28. Sobre la presencia de Heliodoro en Lope, véase además López Estrada, prólogo a la ed. cit. de la *Historia*, donde recoge otras referencias al mismo en Gracián, Tomás Tamayo de Vargas, etc. Y, del mismo, «Suerte y olvido de la historia etiópica de Heliodoro», *Clavileño*, 13, 1952. Más bibliografía al respecto en la ed. cit. del *Peregrino* por Avallé-Arce, pág. 28 nn.

⁵³ Véase E.C. Riley, *Teoría de la novela*, págs. 28 y ss. y J.B. Avallé-Arce, *La novela pastoril*, págs. 125 y 233.

⁵⁴ William C. Atkinson, «Cervantes, el Pinciano, and the *Novelas ejemplares*», *HR*, XVI (july, 1948), págs. 189-209 y Peter Dunn, Las «*Novelas ejemplares*», en *Suma cervantina*, ed. por J.B. Avallé-Arce y E.C. Riley, págs. 85 y 96. Sobre la idea y estimación de la poesía en Cervantes, E.L. Rivers, *Ibid.*, págs. 120 y ss. Véanse también las páginas dedicadas al concepto de la poesía en Cervantes, en *Ibid.*, págs. 297 y ss.

notauro de Pasife» por lo que a la narrativa se refiere, resultó de la sabia conjunción de ambas. La doble naturaleza permitía en ocasiones la desmitificación genérica de lo poético, visto desde la perspectiva de la historia, o medir las consecuencias que sufre lo ideal puesto a la prueba de la realidad. Pero también una clara distinción entre verso y prosa que, paradójicamente no estaba reñida con el empleo de la poesía en prosa. De ahí la importancia de este tópico al insertarse plenamente en el ejercicio narrativo, y llevar implícito, como sabemos, cuanto se refiere al decoro estilístico y a la verosimilitud. Cervantes hizo de la reflexión sobre las reglas agente dinamizador de su propio discurso. Pero en el *Quijote* no pretendió unir la novela con la historia, sino contrastarlas, medirlas y hacerlas dialogar. Si se hubiese limitado sólo a seguir la teoría y práctica imitatoria de la poesía en prosa o aún a avanzar en esa línea, tendríamos el *Persiles*. Pero es evidente que hizo mucho más.

En el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* se afirma la existencia de una épica en prosa. Si los preceptistas italianos habían admitido como poesía las novelas de caballerías y los «romanzi», Cervantes avanza en esa corriente de vanguardia que supone en Europa la novela heroica y tiente en el *Persiles* hacer «una novela bizantina de ambiente contemporáneo»⁵⁵.

Pero en el *Quijote* se avisa y se hace prueba de los peligros de la poesía en prosa cuando en el plano retórico se rompen los límites estilísticos del decoro y la prosa habla con un ornato desmedido que cuadra mejor al verso. Y en el plano de la imitación, surge el choque de la prosa poética novelesca en su traducción bizantina, plagada de idealización, con la realidad exigida a la historia. Dicho de otro modo. Ya no es la verdad y la verosimilitud las que se contrastan, sino que, aceptada la verosimilitud poética como el norte literario, se ven también en ella dos vectores diferentes; uno que tiende a lo ideal y otro a lo posible, como dice Riley:

«El logro que alcanzó en el *Quijote* fue el de iluminar la misteriosa interdependencia de los dos. Mostró con una profundidad sin precedentes en la prosa narrativa las acciones humanas motivadas por los ideales,

⁵⁵ E.C. Riley, *Teoría de la novela*, pág. 93. Avalu-Arce recuerda en su ed. cit., pág. 23 del *Persiles* que «componer una epopeya en prosa es la intención declarada del canónico toledano al delinear lo que sería el *Persiles*»; cree con Riley, que en ello estribaba el estar con la verdadera vanguardia literaria del Siglo de Oro.

creencias, aspiraciones e ilusiones —toda la vida interior— de un hombre»⁵⁶.

Porque la «realidad» también es literaria cuando hablamos del *Quijote* y es la invención de su fábula uno de los mayores logros. Pero si descendemos al problema compositivo del verso o de la prosa, veremos cómo Cervantes, aceptando el molde que con la etiqueta de Heliodoro predicaba hasta la saciedad el tópico de la *poesía en prosa*, avisa de los peligros de una errónea interpretación del mismo. Poesía, sí, pero claramente diferenciada de las libertades imitatorias que el verso admite en el plano retórico y en el de la fabulación. Delimitadas las fronteras entre lo ideal y lo real, al novelista podía viajar cuanto quisiera de un territorio a otro, contrastándolos y acercándose o alejándose de sus fronteras, pero la perspectiva ya no era engañosa. Y tampoco para el lector avisado, que al leer posteriormente el *Persiles* podía aceptar en él, como un lector actual, que el uso de la poesía en prosa ya no era igual que en Heliodoro, porque el *Quijote* había mostrado previamente los linderos del tópico⁵⁷.

Los preceptos son mudables, como la naturaleza, y permiten, como ésta, los injertos; así lo admitía Tirso en el «cigarral primero», para justificar la mezcla de tragedia y comedia de su tiempo. Lo que valía para *El vergonzoso en palacio*, valía para la comedia nueva en general⁵⁸. To-

⁵⁶ E.C. Riley, *Suma cervantina*, pág. 319.

⁵⁷ *Ibid.*, págs. 319-320. Creo que Cervantes vio claramente en el *Quijote* el proceso retardatorio a que se sometía el relato con la intercalación de versos. Esta suerte de digresión lírica era tan antinovelesca, en el sentido más activo de la palabra, como la nefasta utilización de descripciones que dio al traste con la novela para desembocar en el costumbrismo. Así lo ha planteado muy agudamente Luisa López Grijera, en su reciente trabajo «En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 347-358. Detrás andaban implícitas la confusión de descripción y narración, así como la de poética y retórica por lo que a la «epopeya en prosa» se refería. Ello dio en un discurso mestizo narrativo-descriptivo que produjo la hipertrofia de la novela. El triunfo de la retórica sobre la poética, en este caso, supuso el agostamiento de un género naciente, el novelesco.

⁵⁸ Véase Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo (1621)*, «cigarral primero». Y también Francisco de Barreda, *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras* (Madrid, 1622), quien afirma: «Es hoy la comedia española en línea de poema, uno de los más elevados que en algún siglo se han conocido» (el subrayado es mío). Tomo las dos referencias de la antología de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Perceptiva dramática Española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, La cita, en pág. 341. Recientemente Pierre Heugas, al plantear

do era poesía y el teatro se decantó por el verso, admitiendo sólo la prosa en las cartas ocasionales que los personajes se cruzaban. La loa y el entremés adoptaron el verso y la estilización de la comedia, en Cervantes y en otros muchos, olvidándose de la tradición prosística.

Pero para terminar, quisiéramos señalar que si entre los preceptistas españoles es Pinciano quien acuña la definición de poesía en prosa colorándola con el ejemplo de Heliodoro y así la repiten preceptistas y escritores, es Cervantes quien supera los límites de la misma en el *Quijote*. Su teatro y su prosa narrativa van ligados a esa idea. Pero cuando crea la novela moderna y la concibe como poesía dentro de la amplia idea de la imitación neoaristotélica, lo está haciendo desde la prosa y delimitando claramente que hay unos modos de fabular y un lenguaje que van mejor al verso. El lado ridículo o «indecoroso» —por decirlo con terminología retórica— que podría resultar de una perspectiva simplista mostró con creces las limitaciones de la poesía en prosa según y como se venía entendiendo. Tal vez por ello, seguir a Heliodoro en el *Persiles* supuso, en ese sentido, un retroceso, vistas las cosas «a posteriori»⁵⁹.

La poética de la prosa, sobre la que luego volverían con tanto afán los formalistas rusos, ya estaba inventada, como hemos visto, mucho

las fronteras entre teatro y novela a propósito de *La Celestina*, se remite también a estos problemas genéricos en relación con la *Poética* de Aristóteles (*Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (Literatura e Historia)*. Homenaje a Marcel Bataillon, Sevilla, 1981, págs. 161 y ss. Por lo que atañe a las estimaciones, cabría recoger los numerosísimos lugares en los que se personifica en el Siglo de Oro a la poesía y a la prosa. Pues si bien andan ambas de doncellas, suele la prosa ir de mesonera o campesina, descalza o mal calzada, mientras que la poesía va de dama ricamente adornada, estableciéndose así diferencia de lugares en las jerarquías del decoro.

⁵⁹ Por otro lado, me permito recordar que a los contemporáneos de Góngora las *Soledades* les parecían de género semejante a la *Historia etiópica* de Heliodoro. Góngora llevaría a término al envés de quienes practicaban el género de la *poesía en prosa*, contando la peregrinación de un príncipe en el más alto estilo, pero en verso. Así justifica Díaz de Rivas la oscuridad del cordobés, aduciendo que no es poesía bucólica simplemente, sino algo más: «Así en estas *Soledades*, si miramos al modo de decir, se ha de reducir al sublime; si a la materia, a aquel género de poema de que constaría la *Historia etiópica* de Heliodoro si se redujera a versos». (En *Discursos apologéticos por el estylo del «Poliphemo» y «Soledades»*, ed. de E. J. Gates, *Documentos gongorinos*, El Colegio de México, 1960, pág. 52). Góngora resultaría así, a juicio del comentarista, un traductor al verso de la obra de Heliodoro. Claro que Díaz de Rivas arguye en sus defensas con otras muchas cosas a su favor.

antes de Cervantes, pero él formuló, anticipándose a cualquier preceptiva, la poética de la novela⁶⁰. Una vez más, la práctica literaria se adelantaba a la teoría.

⁶⁰ Véase fundamentalmente Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, París, Ed. de Seuil, 1971. Y B. Eichenbaum, «Sobre la teoría de la prosa», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, París, Seuil, 1965, págs. 147 y ss. Para una clara síntesis de lo que supuso el análisis del verso, Víctor Erlich, *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974, págs. 231, 322-3, 324 y ss. Y sobre la confrontación entre discurso poético y ordinario, págs. 268-1. Sklovskij partía de la primacía del sonido sobre el significado en la elocución poética (págs. 103 y ss.), y estableció una teoría de la prosa alejada del realismo y ligada a la concatenación de las repeticiones verbales y de hechos. Por supuesto que para Jakobson, como para los demás, en el lenguaje poético el signo no se identifica con el referente como en el lenguaje ordinario. Aunque la distancia entre formalistas y neoaristotélicos es enorme, cabe decir que tanto Brik, como Tomackevski y otros, al igual que los comentaristas de la *Poética*, jamás identificaron el ritmo poético en su resultado gráfico o con la línea de verso. Todos entendieron que el ritmo afecta tanto a la prosa como al verso, aunque de distinta forma.

LA PROSA DE QUEVEDO: «EL CHITÓN DE LAS TARABILLAS»

PABLO JAURALDE POU

A comienzos de 1630 se leyó en Madrid con regocijo secreto un opúsculo, impreso por la Viuda de Alonso Martín, en la misma capital, que se titulaba *El Chitón de las Tarabillas, obra del Licenciado Todo-lo-sabe*, y que no llevaba pie de imprenta, aunque al final decía haber estado escrito en Huesca, «a primero de enero de 1630». La obrita se reprodujo ese mismo año en Zaragoza y se recogió, finalmente, a partir de 1648, en las ediciones y antologías de prosa quevediana¹.

¹ Lope en Carta al Duque de Sessa que narra la aparición del libelo [*apud* Astrana, *Epistolario*, pág. 245, nota], dice: «Son cinco pliegos de impresión de letra más grande que pequeña, y en las floridas se conoce que es impreso en Madrid, aunque dice en Huesca de Aragón». Según Astrana [Quevedo, *Obras Completas. Verso*, Madrid, Aguilar, 1954, pág. 1.580, n.º 41 del catálogo] es obrita uno de cuyos ejemplares perteneció al librero Vindel e iba unido a *El Tapa-Boca que azotan* [Gerona, 1630]. Es noticia que proviene de Durán, según Palau [244.259]. Todo ello puede verse en el catálogo de Fernández Guerra [*Obras de Quevedo*, en SBA, pág. 420], quien tampoco lo vio, y por tanto editó según texto de 1648 [BAE, vol. 23, pág. 247 y ss.]. La obra fue inmediatamente reproducida por Pedro Vergés en Zaragoza [1630], y de esta edición [Jiménez Catalán, 301 —Astrana, 43— Palau, 244.257] conozco dos ejemplares, el de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza y el del British Museum. De la edición princeps conozco dos ejemplares, el de la Casa de Velázquez en Madrid, descrito por Jaime Moll en su artículo «Les éditions de Quevedo dans la donation Olagüe a la Bibliothèque de la Casa de Velázquez», *MCV*, XVI (1980), págs. 457-494, quien, por cierto, dice que se halla impreso por la viuda de Alonso Martín. Otro ejemplar, en la Biblioteca Nacional de Madrid (R. V. E., 61-94). No conozco ninguna reedición, ni creo que exista, anterior a la recopilación de 1648. En las impresiones póstumas se denomina al opúsculo *Tira la piedra y esconde la mano*, y se da como de Quevedo, sin ningún comentario ni explicación adicional. Luego se recoge en la primera parte de sus obras en prosa (Mateo de la Bastida, 1658, págs. 437 y ss.) V. Remedios Morales Raya y Gabriel Martín Cuenca, *Catálogo de la exposición bibliográfica, IV Centenario de Quevedo...*; Gra-

No existe ningún documento que avale directamente su autoría, y si pudo despistar momentáneamente a sus contemporáneos —ya que, por ejemplo, no es blanco de las acusaciones del *Tribunal de la justa venganza* (1635)—, resulta entre los anónimamente publicados por Quevedo, el de atribución menos discutible: temas, circunstancias, tono y estilo son de nuestro autor.

Se trata de una defensa apasionada de las medidas económicas dictadas por el Conde Duque en los años inmediatos, saliendo al paso de los detractores que, también mediante libelos anónimos, las habían criticado, particularmente —según piensa Astrana y admite la crítica— Mateo Lisón de Biedma, quien contrarreplicó a Quevedo con opúsculo del mismo tono (*El tapaboca que azotan...*).

Poca fortuna crítica ha tenido esta obrita quevediana, escrita, sin embargo, en plena madurez, llena de aciertos literarios y relativamente densa de contenido. Sólo en los últimos años Antonio Domínguez Ortiz se ha referido a ella brevemente como «la cúspide del colaboracionismo quevediano», «el que menos honor hace al gran escritor, el que más nos hace dudar de su integridad moral»². Y R. Quérillacq se ha ocupado de sus aspectos económicos, desde una perspectiva, a mi modo de ver, demasiado actual, que le lleva a criticar a Quevedo como «adulador de la peor especie» que llega a «la prostitución intelectual»³.

Pero mi intención ahora es muy otra que la de referirme a sus conocimientos de economía monetaria o juzgar sobre, sólo, su actitud ética. Quisiera centrar estas líneas sobre *El Chitón* desde la perspectiva literaria: prosa de Quevedo.

PROSA. ¿DE QUÉ GÉNERO?

Como muchas de las cosas que escribió, esbozó o proyectó el *Chitón* entra bajo el capítulo de lo que en la época se llamaban «papeles», muy próximo al género periodístico actual. Y por aquí cabría seccionar en la masa desordenada de sus obras para distinguir entre el resultado

nada, Universidad, 1981. *El Tapa-Boca que azotan*, de M. Lisón de Biedma, se puede leer en la edición de L. Astrana (*La vida turbulenta de Quevedo*; Madrid, 1945, págs. 579-581).

² En *Historia 16*, V (1980), n.º 55, págs. 55-10.

³ «A propos du *Chitón de las Tarabillas*, de Quevedo», en *BHi*, LXXXII (1980), págs. 402-420.

de una actitud reflexiva, con pose literaria y resabios de sabiduría tradicional, que conduce al tratado largo, a veces aburrido, serio, de estilo denso, cortado, frecuentemente oscuro y hasta árido: la *Política de Dios*, los tratados morales, versiones y traducciones de los clásicos, el *Marco Bruto*, la *Vida de San Pablo*, etc.

Pero otras veces Quevedo empuñó la pluma para referirse vivazmente a algún asunto de flagrante interés, que o es el tema de actualidad o le ha afectado personal e ideológicamente: la guerra con los franceses, la última publicación de alguno de sus enemigos, la moda literaria, los acontecimientos palatinos... El resultado entonces se acoge sólo fronterizamente a los moldes de alguna tradición literaria; es un «papel» a modo de parodia, memorial, libelo, epístola, etc., que busca ser leído inmediatamente en el círculo en donde aquel tema es actualidad. ¡Cuántos aspectos de la historia literaria y, desde luego, de la estructura y estilo del texto derivan entonces de ese condicionamiento peculiar!⁴. Se juzgará la importancia que tiene si se piensa que en buena medida conviene ese origen a obras como los *Sueños*⁵, probablemente al *Buscón*, prácticamente todos los opúsculos festivos, muchas de sus obras políticas, tal el *Lince de Italia* o *Mundo caduco*, y la mayoría de sus memoriales (*Su espada por Santiago*, por ejemplo). Esto último es el caso del *Chitón de las Tarabillas*.

Cuando esto ocurre la pose previa de Quevedo es muy característica: a la actitud reflexiva erudita y moral se contraponen la perspectiva desenfadada y polémica, la despreocupación erudita, el estilo polémico y agresivo que, cuando el género y el tema lo permiten, conducen al sarcasmo paródico. Rasgos acrecentados, si cabe, por el ocasional anonimato del «papel» (*El Buscón*, obrillas festivas varias, *La Perinola*, *El Chitón...*).

Sólo en los años finales, Quevedo conjugará sabiamente lo uno y lo otro para trazar panoramas amplios con obras de entramado y fina-

⁴ Sobre estos aspectos V. mis siguientes trabajos: *Quevedo, leyenda e historia*, Granada, Universidad, 1980. «¿Escribió Quevedo una biografía extensa de Santo Tomás de Villanueva?», en *Mayéutica* (Navarra), VI (1980), págs. 71-77. «Obras de Quevedo en la prisión de San Marcos», en *HR*, L (1982), págs. 159-171. Y en general el capítulo que le dediqué en el vol. III de *Historia y Crítica de la literatura española*; Barcelona, Crítica, 1983, págs. 535-629.

⁵ «Circunstancias literarias de los Sueños de Quevedo», en *Edad de Oro*, II (Madrid), UAM, 1983, págs. 119-126. Y mi edición de *Obras festivas*; Madrid, Castalia, 1982. V. también el artículo F. Ynduráin citado en la nota siguiente.

lidad más complejas como *La Hora de Todos* y *La Fortuna con Seso* (h. 1635?).

Pues bien, es al resultado literario de una de aquellas circunstancias —la que produce *El Chitón*— a la que nos vamos a intentar referir en un intento de caracterización literaria⁶.

LA PARODIA EPISTOLAR

La obrita se estructura como una epístola o memorial, es decir, va dirigida directamente a otra persona («a vuestra merced que tira la piedra y esconde la mano») y rematada al cabo paródicamente como tal («Guarde Dios a vuesa señoría de sí mismo, y a todos de vuesa merced, para que vuesa excelencia y todos estén guardados de lo peor»); fechada y firmada por el Licenciado Todo-lo-sabe. El tono epistolar da entrada: a la segunda persona, al lenguaje apelativo, al tono conversacio-

⁶ La caracterización literaria de la prosa de Quevedo cuenta ya con una abundante bibliografía, que podría abrirse con la recopilación —más general— de los artículos de R. Lida, *Prosas de Quevedo*; Barcelona, Crítica, 1980. Y los más extensos, por libros, trabajos de Ilse Nolting-Hause, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*; Madrid, Gredos, 1974. Y J. Iffland, *Quevedo and the Grotesque*; Londres, Tamesis Books, 1979-1983, 2 vols. Al margen de los estudios generales sobre el estilo barroco y su poesía, que no citaré, los artículos más ricos en este aspecto son, todavía, el de Leo Spitzer, «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*» (1927, ahora traducido por G. Sobejano —ed.— en *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*; Madrid, Taurus, 1978, págs. 123-184). F. Lázaro Carreter, «Quevedo: la creación por la palabra», en *Academia Literaria Renacentista* (Salamanca), II, 1982, págs. 9-24. Del que se verá también «Sobre la dificultad conceptista», *EMP*, VI (1956), págs. 355-386. Alexander A. Parker, «La buscona piramidal: aspectos del conceptismo de Quevedo» (1969), ahora en G. Sobejano, ed., *op. cit.*, págs. 97-105. Otros artículos sobre aspectos estilísticos generales: P. Penzol, «Comentarios al estilo de don Francisco de Quevedo», *BHS*, VIII (1931), págs. 76-88. J. A. Castro, «Estructura y estilo de los *Sueños* de Quevedo», *Anuario de Filología* (Maracaibo), I (1982), págs. 73-85. F. Ynduráin, «La prosa de Quevedo: intensidad», en *Quevedo en su Centenario*; Cáceres, Ministerio de Cultura, 1980, págs. 171-183. Del mismo, «Prosa doctrinal de Quevedo, pensamiento y expresión»; en *Academia Literaria Renacentista*, *ob. cit.*, págs. 389-403. A. Marasso, «Lenguaje y estilo: aspectos de Quevedo», *Revista de Educación* (La Plata), V (1960), págs. 116-174. M. Loretta, «Struttura e Stile nei *Sueños* di Quevedo», *Studi Mediolatini e volgari*, XV-XVI (1968), págs. 121-167. Lia S. Lerner, «Creaciones estilísticas en la prosa satírica de Quevedo» (tesis Universidad Illinois, 1970). *Id.*, «El juego de palabras en la prosa satírica de Quevedo», *Anuario de Letras* (México), XI (1973), págs. 149-175. V. las notas 12, 13, 14, 15, 17, 19.

nal. Rasgos fundamentales para explicarse el estilo y la estructura del *Chitón*.

Habrà que recordar —ya lo hizo Spitzer a propósito del *Buscón*— la pericia de Quevedo en parodiar un género tan noble en obritas como las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, el *Memorial pidiendo plaza en una Academia*, la *Carta de un cornudo a otro jubilado*, etc. Rasgo mayor del tan generalizado en Quevedo consistente en establecer una distancia expresiva o estética entre el discurso y el contenido: la evidente y buscada dislocación juega como procedimiento enriquecedor de la expresión. La gesticulación estilística de estos casos tiene como objetivo otra de sus obsesiones: el desenmascaramiento de lo ilusorio o de lo ficticio —que para él puede ser lo noble o lo óptimo, de ahí la dificultad de sistematizar su crítica—, mediante la puesta en juego de una técnica degradadora que coloca en primer plano lo feo, ridículo, grotesco, falso, etc. En términos, para el caso, muy simples, el género serio —la epístola— se rellena de contenido chusco. Así ahora Quevedo adopta la pose epistolar —amistosa y seria a priori—, manteniendo el tono formal en algunos pasajes del *Chitón*, para quebrarlo otras veces.

En el primero de los rasgos señalados, el tratamiento de segunda persona, es motivo constante de burla desde el primer párrafo del *Chitón*:

«Sentiría mucho que tan grave personaje se corriese de que le llamo merced: ya sé que a ratos es casi excelencia, a ratos señoría, y a ratos vos. Todo esto, batido a rata por cantidad, le viene de molde una merced reverenda, que también sabe vestirse deste título.»

Creando, muy de Quevedo, una enorme confusión lingüística que aplica a su interlocutor, y jugando sutilmente con los problemas de tratamiento en la época, de modo que su interlocutor representa la defensa de unas ideas tan confusas, nos da a entender, que ni siquiera tiene clara su propia definición lingüística. Quevedo «tropieza» adrede en el tratamiento cuantas veces éste asoma en el *Chitón*, de modo que un rasgo inocente del estilo epistolar se convierte en arma añadida de su ofensa:

— «Demonio es el señor pedrisco de rebozo, granizo con máscara, que no quiere ser conocido por quien es, sino por honda, que ya tira chinias, ya ripio, ya gujarros, y esconde la mano, y es conde, y marqués, y duque, y tú, y vos, y vuesa merced.»

— «¡Que fue de ver a vuesa merced, excelencia, y tú y señoría, cuando se bajó la moneda, disparando chistes...!»

— «¡Qué cuenta de millones usurpados a esta monarquía le hicieras tú y señoría, por no haber ayudado a este arbitrio...!»

— «Y por lo menos, señoría y tú, más piadosamente y con menos recelos acabaremos con nuestras manos que por las ajenas.»

— «Para convertir estos malditos que se lamentan, y lo resisten, y a tí, y a tú, y a vuesa señoría que lo llora, como si estos cuartos fueran los de sus cuerpos, quisiera sacarles el de España hecho cuartos.»

Y, por supuesto, a lo largo del *Chitón*, de manera más discontinua, colocando tratamientos desiguales en una misma oración, por ejemplo: «Con perdón de vuesa excelencia, con tu licencia me atrevo a una comparación». O: «Sueños parecen por las señas de vuesa señoría, de vuesa merced, y de vuesa excelencia».

En el segundo de los rasgos —lenguaje apelativo— junto a la batería de vocativos que confunden sistemáticamente el tratamiento y que acabamos de ver, Quevedo aprovecha las referencias directas al interpelado para vapulearlo sin piedad, de modo que la sola serie de vocativos usados nos exime de todo comentario: «Señor discurso tempestad», «picarazo», «alma precita», «endemoniado», «maldito», «gusano», «chicharra», «Graduado en Mahoma», «Escariote de advertimentos», «sayón de virtudes», etc.

A medida que el texto avanza y Quevedo va exponiendo sus argumentos, aumentan las interpelaciones al interlocutor mediante imperativos e interrogativos, hasta llegar a momentos de auténtica histeria —clímax final— en los que el interlocutor se halla acorralado por el lenguaje. Véase este pasaje, refiriéndose a la juventud del rey:

«Mírate a tí, picarazo, en esta edad, si te has dado buen hartazgo de ofensas de Dios, siendo conocido por hambrón de Dios. ¿Qué chiste no has dicho?, ¿qué pulla no has echado?, ¿qué testimonio no has levantado?, ¿qué horca no ha merecido tu cuello?, ¿qué cuchillo tu lengua?, ¿qué tranca tus costillas?...»

El lector va quedando atrapado por el procedimiento: la carta misiva y el tono confidencial, al estructurar la obra y proveer su estilo, se emplean como arma arrojadiza.

Otra variante del estilo señalado es la que consiste en emplear las fórmulas cortesas de la epístola o del lenguaje amistoso en función degradante, produciendo un cambio brusco en el enfoque que defrauda las expectativas del lector. En efecto, el *Chitón* se salpica de fórmulas

cortes como las que comienzan: «Sentiría mucho que tan grave personaje...», «Tiene V. M....», «Alegará vuesa merced...», «Con tu licencia me atrevo a una comparación...», «V. M. lea esto con cuidado...», «Razón sería que V. M. no se desvelara tanto...». Pero este aire amistoso, confidencial y cortés desaparece si continuamos leyendo cualquiera de las fórmulas citadas: «Me es forzoso darle a conocer y advertirle / que pues tiene el tejado de vidrio, obedezca la cola del refrán». «Merced le hacen ← pues le ayudarán a vomitar, que es su mejor comer de vuesa excelencia».

Lo mismo ocurre con las fórmulas más confidenciales: «Considera que estábamos ya en estado que...», «hablemos algo», etc., tono que adopta Quevedo para arrogarse la actitud del maestro a quien no le importa un trato amistoso con su discípulo, indigente o ignorante en esos asuntos:

— «Piense vuestra excelencia en esta bachillería, que no perderá el tiempo.»

— «Cosa de que me excusará V. M. leyendo las historias.»

— «Esto no lo puede haber leído V. M., pero alguien se lo puede haber chismeado.»

Y, en efecto, no puede por menos Quevedo que de vez en cuando presumir de erudición y traer a colación tal o cual otra autoridad, citada literalmente. Así se aleja, por la sabiduría, de su interlocutor, a quien deja en una distancia ignorante: «Oye tú a Casidoro...», «Suetonio lo refiere así...», «No lo digo yo, Casidoro lo dice. Oye, endemoniado...», etc.⁷

Hablábamos, en tercer lugar y sólo por no señalar más que los rasgos sustantivos, del tono coloquial y amistoso que, en líneas generales, imponía la epístola. Lo más llamativo del *Chitón* en este sentido es la vivacidad tonal, con amplios pasajes de interrogativas o admirativas, particularmente en las páginas finales. En efecto, el ritmo —a medida que va Quevedo acumulando argumentos y desarrollando ideas— se hace particularmente vivo y agresivo, de manera que hacia el final se exageran todos los procedimientos retóricos que se venían utilizando, para llegar a la sarta de apelativos, enumeraciones caóticas, las anáforas de

⁷ El repertorio de citas del *Chitón* recuerda a los siguientes autores: Tácito, Casidoro, «Justino de Galicia», «el consejo de Antioco a Anibal según lo refiere Justino», Sinesio, cédulas reales del rey Juan, San Agustín y la Biblia.

interrogaciones, el desbordamiento de las estructuras lingüísticas, etc. en párrafos extraordinarios en los que el arte de Quevedo se refina hasta lo imposible⁸. Transcribiremos más tarde, como colofón, alguno de estos pasajes. Véase por ahora un ejemplo característico de los anteriores:

«Dime, contador de desdichas, picaza, que tú solo te untas con la matadura; gusano, que sólo tratas con lo podrido (...) Chicharra, porque no te me escapes te he de seguir por mar y por tierra, que en la una eres sapo y en la otra tiburón, que empozoñas y muerdes. Dime cómo no te comes tu propia lengua y te restañas los justes, y sanas de la enfermedad que padeces...»

En consecuencia, el registro lingüístico adoptado por Quevedo es mayoritariamente el coloquial, es decir, de periodo cambiante, con disposición hacia el corto y tajante, pero a veces enredado por la polémica con incisos y oraciones parentéticas o desbordado por las interrogaciones. No es lo usual en él. Sobre todo en sus obras serias —recuérdese la caracterización de Borges⁹— emplea períodos medios, de oraciones cortas y estilo árido, elusivo y conceptuoso. En las páginas del *Chitón*, por el contrario, ya se emplea el periodo tajante y cortado, ya se alarga en las admiraciones hiperbólicas, se precipita en enumeraciones apasionadas o se remansa en la introducción de ejemplos y chascarrillos.

Ejemplos y chascarrillos que se suceden humorísticamente endulzando la obra:

«Si le preguntan a la sanguijuela qué se ha de hacer con la vena, dirá que chuparla; y si se pregunta a la vena, dirá que quitar la sanguijuela.»

Y con frecuencia tomando como motivo de burla al interlocutor o a sus palabras:

«Tira la piedra, que andas escondiendo la mano y muy raposo de palabras, rodeando el hablar con que su majestad tiene pocos años, ¿quieres que tenga más de los que ha que nació?»

⁸ Cf. Leo Spitzer, «La enumeración caótica en la poesía moderna», (1945), ahora en *Lingüística e historia literaria*; Madrid, Gredos, 1955, págs. 295-355.

⁹ Borges, «Quevedo», en *Otras Inquisiciones*; Buenos Aires, Emecé, 1960, págs. 55-64.

Concluimos, una vez más, que se planteó Quevedo, arropado en el anonimato, la polémica desde una perspectiva burlesca, y que ello le abrió las puertas a ese desparpajo expresivo que utilizó para romper moldes y moverse con completa libertad; fuera de todo precepto. A esto quisiera referirme precisamente ahora.

LA LIBERTAD DEL SATIRIZAR Y EL CONTENIDO DE LA OBRA

El anónimo delator a la Inquisición del *Chitón* acusó a Quevedo entre otras cosas de su «libertad en el satirizar»¹⁰. Y, en efecto, a poco que se conozca poesía y prosa de Quevedo llamará la atención frente a su dogmatismo teórico y a su conservadurismo a veces recalcitrante, esa libertad para moverse entre todo lo divino y lo humano, sin respetar nada. Y eso molestaba a sus contemporáneos que insisten, en cuantas delaciones conozco, en señalar ese osado privilegio del polígrafo madrileño.

Es verdad que el *Chitón*, si no llega a ser un caso de «prostitución intelectual», como señalaba el crítico francés antes citado, es, para empezar, una defensa del rey, del valido y de su política monetaria. Y una defensa en los términos que entonces se hacían: aduladora. Sólo que resulta hartó difícil clasificar cualquier obra de Quevedo bajo un solo motivo o con una única función. Veámoslo.

Quevedo toma el partido de defender —diríamos hoy— al Gobierno, es decir, por ese lado su postura es la más cómoda:

«Yo, que veo conjurar las nubes que apedrean los trigos y las viñas, viendo cuánto más importa guardar de la piedra la justicia, el gobierno, los ministros y el propio rey nuestro señor, como heredad donde se deposita todo el bien del mundo, y toda la defensa de la Iglesia, he determinado conjurar a vuestra merced...»

¹⁰ El libro fue delatado enseguida a la Inquisición, prohibido inmediatamente e iniciado un proceso (Cf. Astrana, *Obras Completas. Verso*, págs. 1.436-1.443). El delator al final de sus acusaciones dice: «escandalizando que tales cosas se permitan en una República cristiana y a un sujeto que en la materia tiene escandalizado este reino, que aunque no puso su nombre en la inscripción del libro —por lo que merece lo que el expurgatorio determina—, no puede disimularse porque el estilo del hablar, la indecencia del discurrir, la libertad del satirizar, la impiedad del sentir y la irreverencia del tratar las cosas soberanas y sagradas, dicen manifiestamente que es el mismo autor del infierno enmendado, del sueño del juicio, del infierno, del Marqués de Villena en la redoma, del alguacil endemoniado, y otros muchos».

Jugando el papel de vasallo indignado, quien si no fuera por la excesiva bondad del rey y valido hubiera tomado ya las cosas de otro modo más violento:

«Al rey su religioso y prudente celo le libra de tus manos; y a los ministros y al valido se las ha atado la humildad y conciencia: que a ser otro, ya vuestra señoría tuviera las suyas donde tirara uñas y no piedras.»

A lo largo del texto, claro está, directa e indirectamente, se hacen continuas indicaciones a la «resolución tan favorable del rey», que merece más agradecimiento que otros monarcas en nuestra historia por hazañas grandiosas. «La providencia inestimable del rey» llega así hasta defender la negada religión, porque si el rey —argumento de Quevedo— no nos defendiera de la codicia de los extranjeros, éstos entrarían en las iglesias y «amenazadas estaban cálices y cruces». Clásico sofisma quevediano de corolario sacro. «Este género de gente —añade Quevedo refiriéndose al valido— vive desvelado en remendar el mundo y en enderezar las costumbres.» Y por aquí vamos advirtiendo otro curioso rasgo de los cuadros humanos presentados por Quevedo, infernales o celestes, maniqueos hasta el punto de no poder hallar en ellos lo más específico de la condición humana: el cruce de vicios y virtudes o la relatividad. Las visiones literarias de este escritor extrapolan la realidad y la hiperbolizan, la desencajan, presentándonos cuadros grotescos o claramente falaces¹¹. Distorsión, aparatosidad y grandeza del Barroco al fondo.

El texto llega a veces, en efecto, a empalagar con su tono adulator, en realidad como toda literatura panegírica de la época. «Rey tan gran-

¹¹ Esta visión desencajada de la realidad le ayuda en sus razonamientos extremados y claramente falaces, obsérvese como en el siguiente ejemplo la tributación que supone la bajada de la moneda se justifica o porque todos son «leales rendidos o ladrones». «...páguelo quien lo debe, y salga de quien lo sienta, y quítese a quien lo arrebató, y ayuden al rey y al reino y al leal rendido, con su tributo, y al ladrón despojado, con su castigo.» Los razonamientos sofísticos de Quevedo son constantes y tanto al descubierto o jocosos como muy en serio; V. dos ejemplos: «Ves un monarca con sumo poder tan en paz con sus apetitos, que las cosas ajenas no saben dellos. Piadoso, no lo puedes negar, pues no te ahorca...» «Oye a San Agustín: Quien alaba a Dios por los milagros de los beneficios, alábale por los asombros de las venganzas, porque halaga y amenaza. Si lo halagan, no hubiera alguna exortación. Si no amenazan, no hubiera alguna corrección. Tú peor intencionado con Dios que con los hombres, ¿te quieres privar destas dos partes?»

de, tan celoso del remedio de sus reinos..., ministro cuyo blasón es el desinterés, cuya tarea las mejoras del gobierno...» El rey, «como heredad donde se deposita todo el bien del mundo y toda la defensa de la iglesia». Etc.

Aparte de estas concesiones, la ideología expresa de Quevedo asoma en confesiones bélicas y autoritarias:

«Más debilita a los reyes lo que les toman que lo que gastan; y así se echa la culpa a la guerra de lo que peca la paz entremetida y desapoderada. Notable es la desorden del mundo.»

Los argumentos reales con que se opone a Lisón de Biedma son de muy diverso tipo; no quiero entrar en el terreno de la historia económica de España, pero hay argumentos económicos e históricos, principalmente los que se refieren a un saneamiento de la economía, vistos desde los aspectos más superficiales —molestias de la moneda de vellón— y subrayando los errores de gestiones económicas anteriores. En el desarrollo de sus argumentos Quevedo no deja de señalar también algunos de los mayores inconvenientes, como la especulación («No niego que hizo gran ruido, y causó grande admiración en todos los mohatrereros el platicarse el remedio con que estancaron las mercancías»). Y deja abierta la posibilidad de otros: «Confieso que serán grandes los inconvenientes, y más de los que sabrá prevenir alguna prudencia; mas las grandes cosas nunca se acabaron sin aventurarse.» E incluso, en pasaje sinuoso, de que todo sea un desastre: «Y si me aprietan, concederé lo que dicen los cohechadores, los estanques del caudal, que no le dejan correr: Que podrá ser que con la baja se pierda todo. Aun entonces fue bien y forzoso hacerlo». La justificación de Quevedo en este caso se apoya secillamente en la jactancia y en su habilidad lingüística: «... más piadosamente y con menos recelos acabaremos con nuestras manos que por las ajenas. Mejor será que nos acabemos por conservarnos, que no conservarnos para que nos acaben».

Los argumentos históricos se traen a colación para recordar la justicia de los impuestos y cómo en otras épocas y países habían sido más fuertes y arbitrarios. «Así que estas calamidades son inseparables a los dominios. Desto enferman los vasallos y los príncipes. Es dolencia de los gobiernos, no de las edades.»

Otros pasajes, en los que asoma la ideología explícita del Quevedo conservador, son tan de su tiempo, que quizá no hiciera falta señalar-

los: «¡De qué provecho puede ser dinero que junta una cláusula tan fuerte, que mancomunó ricos homes, clérigos, moros caballeros y judíos?» Dice comentando un impuesto «universal» del pasado.

Quevedo dedica dos pasajes largos, más tarde, al rey, a su política y al valido. En ambos casos aparece entre líneas la queja histórica y la crítica sinuosa, barrida por el incondicional patriotismo de que se hace gala; pero bien visible para el que quisiera leerlo. Véase por ejemplo la irónica referencia al «glorioso» emperador Carlos V:

«Dice el real de plata (...) que él valió cuatro reales de cobre en tiempo de don Fernando el Católico; que vino el glorioso emperador Carlos V, y las necesidades o la desorden —que no afirma cuál destas cosas fue— le quitaron un real y quedó valiendo tres.»

De igual modo no ahorra claras críticas cargadas de ironía a los otros dos Austrias:

«Su majestad —Dios le guarde— halló en esta monarquía con muchas canas el empeño, llorado con arrepentimiento de su bisabuelo, considerando la herencia tan necesitada que dejaba a Felipe II, que con el Escorial y otras niñerías la extremó más. De suerte que el grande, el bueno, el amado, el dichoso, el santo Felipe III, a fuerza de milagros nos divirtió de la atención desta calamidad...»

Luego, por lo que se refiere a los diez años de su reinado, Quevedo defiende su mocedad, porque ha hecho muchas cosas («vive canas cuando cuenta niñeces»); y enumera confusamente una larga serie de acontecimientos históricos, desde la política interior, hasta su política europea y africana. En el comentario de todo ello no dejan de aparecer notas contradictorias clarísimas. Véase este pasaje, pongo por caso, en donde alude a los gravísimos sucesos que trajo consigo el cambio de reinado:

«Acuérdate poco ha de los destierros del maestro, de las deposiciones atropelladas de los ministros y obispos, del Presidente de Castilla, santo y grande varón, arrojado hasta arrinconarle en su muerte entre dos paredes. ¿Con qué has sacado las manchas de tanta sangre como se derramó a deshora, con tantos que se almorzaron su vida o se la sorbieron, con los justiciados de memoria y a oscuras, sin ejemplo y con escándalo?»

Hay otro pasaje en el que se alude claramente al anterior gobierno y en particular al Duque de Lerma: «Notable es la desorden del mundo. Yo, en tiempo que he vivido, he visto derribar muchos hombres por haber crecido en poco tiempo mucho, diciendo se hacía para restituir a la majestad el caudal, y escarmentar a otros, y autorizar la templanza; y he visto que a los reyes y a los reinos les ha costado diez veces más el premiar los que los descompusieron y castigaron, que les costaba su desorden, si lo era. De donde colijo que son pocas las enmiendas en estas cosas...»

O en casos como el siguiente, en donde Quevedo tampoco oculta el hecho histórico negativo:

«Esconde-la-mano, si tiras piedras porque se perdió el Brasil por traición y por pecados, destíralas porque se cobró con valor y dificultad y con ventaja. Si las tiras porque entró en Cádiz el inglés, destíralas porque salió con pérdida y sin reputación. Si las tiras porque se perdió Balduque y Wesel, destíralas porque se ganó Breda y se rompieron las Pesquerías.»

Los pasajes dedicados al valido son, si cabe, más ambiguos, ya que en ellos Quevedo extrema la adulación como compensadora de la crítica oculta que evidentemente destila, aunque sólo sea porque la mayor alabanza que se hace del Conde-Duque estriba en que ¡no tiene hijos que le sucedan!: «Dime, demonio, ¿no te le ha dado Dios y el rey, sin hijos, que es el arrabal más costoso de poblar en los privados y el tarazón más caro para los reinos de valía?...» El pasaje que sigue es de los más geniales de todo el *Chitón*, pues Quevedo imagina toda la villa llena de privados, como de fuentes, de manera que «anduviéramos agotados de inclinaciones y de zalemas, la mitad del año a gatas y en cuclillas a puras reverencias».

Luego recoge lo que deberían ser quejas molientes en la época acerca del Conde-Duque: «...y dices ¿es invisible? ¿Qué recela? ¿Por qué no sale? Para esta ocasión se dijo el «aquí te tengo». Si el privado no sale, dices: «No le veo». Si sale: «No le puedo ver».

Y, en fin, Quevedo deja ver sus reservas: «Yo no te le canonizo: sé que es hombre a quien el Rey —como lo había de dar a otro— ha dado el mayor puesto y el primer lugar de ministro. Mi ojeriza tengo yo con el hombre que priva, mas no con el privado...» Y trae a colación las acusaciones más graves del momento contra la política del Conde-Duque, débilmente defendidas por «la providencia divina»:

«Ya te veo apelar a la pérdida de la flota, y las ponderaciones de “no se ha visto otra vez en tiempo de ningún rey”. Dime, paradislero de historias y sucesos, ¿todas las demás flotas, sin exceptar alguna, no han venido así? ¿Armó el conde los bajeles que la tomaron? ¿Es su pariente quien la robó o quien la perdió? ¿o su parecer y su tema le dio el cargo? Es cierto que todo fue al revés: ¿pues qué le acusas? ¿El acontecimiento? ¿No quieres dejar albedrío a la providencia de Dios? ¿Quieres que aquella mente eterna no disponga sus castigos y favores contra nuestra prevención y ruegos?»

Que, so pretexto de justificación, Quevedo expusiera la retahíla de males y quejas de sus contemporáneos, convierte al *Chitón* en una obra profundamente ambigua, como quevediana por lo demás. Un último pasaje, el referido a la expulsión de los moriscos, puede mostrar la complejidad del juicio histórico de Quevedo, en donde se aúnan clarividencia y creencias en difícil maridaje:

[la expulsión de los moriscos] «fue una orden resuelta, no sé si provechosa en el modo, pues de su salida se nos aumentaron no solo enemigos, sino en los enemigos el conocimiento de muchas artes, la malicia en tierra y mar; y de los bienes no quedó sino lo que les hurtaron, que hicieron tan corta diferencia como de ladrones a moros, con que siempre fue delito. Y al fin, si los moros que entraron dejaron a España sin gente, porque se la degollaban, estos que echaron la dejaron sin gente, porque salieron. La ruina fue propia: sólo se llevan el cuchillo. Estas cosas y otras que ordenó el celo justo y piadoso, y torció la maldad de los medios entregaron las cosas de España en tal estado al gran Felipe IV, que el no remediarlas era perderlas, y el tratar del remedio era aventurarlas. No es la primera vez que se han visto los reinos en tal estado.»

Párrafos como el acabado de transcribir no permiten juzgar al *Chitón* como un caso de extremo colaboracionismo o, al menos, no tan sólo eso; aunque sean pocas las veces también en las de nuestro autor se aparta lisa y llanamente del sistema ideológico dominante. Por cierto, una de ellas a través de esta limpia defensa de la eutanasia, en pasaje muy atacado, que tiene un contexto metafórico que le devuelve, por ahí, a la ambigüedad:

«En la enfermedad sin remedio es caridad que el medicamento acabe la vida, y desesperación dejarla que se acabe.»

Pero terminemos ya con este apartado, cerrándolo con una tópica donosura de Quevedo, en donde sus detractores también encontrarían motivo de crítica por «mezclar lo sagrado a lo profano»:

«Cosas tiene de pecado esta moneda que, siendo mala y sabiendo que nos condena y lleva a la perdición, la tenemos cariño.»

No se trata, por tanto, de un mero panegírico de las clases dominantes y del valido. Es raro que esto ocurra cuando Quevedo se desborda, y en el *Chitón* Quevedo se ha dejado ir pluma afuera, de modo tal que la queja y la crítica se le escapan para enriquecer la pobre misión inicial de ataque personal y defensa aduladora.

EL DESTINATARIO Y LA TÉCNICA DEGRADADORA

Uno de los modos de conseguir la victoria dialéctica es, claro está, degradar a quien sustenta la opinión contraria. Quevedo va «ad hominem» casi tantas veces como al argumento, y refina su estilo sabiamente para conseguirlo. Los rasgos mayores de esta técnica consisten en: 1.º) no desperdiciar el lenguaje apelativo connatural a la epístola, para —como vimos— disparar contra el destinatario toda clase de apelativos insultantes. 2.º) Mostrar la ignorancia del interlocutor, y no sólo con argumentos directamente derivados del tema, sino en mil detalles hasta anecdóticos o circunstanciales. 3.º) La utilización masiva de la interrogación y el diálogo ficticio. 4.º) Extremar las propuestas del libro atacado para enfrentarlo a dogmas incuestionables. 5.º) La descripción paródica.

Ya señalamos en su momento los dos primeros aspectos. Subrayemos ahora tan sólo cómo, desde la primera alusión al destinatario, al poco de comenzar («tan grave personaje»), Quevedo se va enseguida a la caracterización esporádica, al paso de su discurso, que nos lo presenta como un vil murmurador, «disparando» chismes «de entre jarro y boca de noche», «gruñiendo» entre dientes y tan sólo preocupado por la crítica innoble, «que solo condenas lo que se hace y siempre alabas lo que se deja de hacer».

La utilización masiva de la interrogación y el diálogo ficticio tiene como función, primero arrinconar dialécticamente al opositor quien, claro es, no puede contestar a la acumulación de preguntas que le espe-

ta Quevedo, entre otras cosas porque no son contestables o no son las que él realmente hubiera propuesto. Varios pasajes del *Chitón* se estructuran a modo de acumulación de interrogativas:

«Dime, paradislero de historias y sucesos, ¿todas las demás flotas, sin exceptar alguna, no han venido así? ¿Armó el Conde los bajeles que la tomaron? ¿Es su pariente quien la robó o quien la perdió?, ¿o su parecer y su tema le dio el cargo? Es cierto que todo fue al revés: ¿pues qué le acusas? ¿El acontecimiento? ¿No quieres dejar el albedrío a la providencia de Dios? ¿Quieres que aquella mente eterna no disponga sus castigos y favores contra nuestra prevención y ruegos?»

De modo similar, en los diálogos ficticios, Quevedo utiliza la técnica de la suposición por la que imagina a Biedma en situaciones ridículas o defendiendo causas absurdas («la estangurria dorada del Darro y el mal de orina precioso del Segre») o solicitando estupideces, por ejemplo «freír aquellos montes y sacarles zumo», para obtener oro.

Cuando el diálogo ficticio asoma al *Chitón*, Quevedo lo conduce tranquilamente hacia el aniquilamiento de su contrario:

«¿Pues qué ocasión puede dar a quejas privado estéril de otros privados, y que, si no es en la audiencia, nadie le ve? Aquí tiras piedras; ya te atisbo, y dices: ¿Es invisible? ¿Qué recela? ¿Por qué no sale? Para esta ocasión se dijo el “aquí te tengo”. Si el privado no sale, dices: “No le veo”. Si sale: “No le puedo ver”. Si no acompaña al rey, dices que lo hace de confiado; si le acompaña, que de temeroso o vano. Si no le ves, le acusas. Si le ves, te enfadas. Que te lleve el diablo, pues ni te entiendes ni te puedes entender.»

Pero quizá el procedimiento más agresivo de Quevedo consista en, mediante la técnica de suposición, llevar al destinatario a los terrenos más peligrosos para acorralarlo ante la serie de dogmas de la época: la Religión, el Rey, la ruina de la nación, incluso el delatarle como vocero de una medida que hubiera debido tomarse en secreto («tú tienes la culpa, que lo publicabas por apedrear»).

Este tipo de sublimación de los argumentos es muy de Quevedo, que «jugaba fuerte» en estos casos: El estado de la situación monetaria permitía la especulación a los extranjeros. Los extranjeros son unos codiciosos. Si el Rey no toma medidas hasta «las lámparas de las iglesias ya desconfiaban» de esa avaricia codiciosa. Y si es así, «amenazadas estaban cálices y cruces». Por eso, bonitamente y a renglón seguido Que-

vedo dice que Biedma «blasfema» al criticar la medida; y en adelante puede añadir a la lista de improperios los que van por ahí: «Mírate a ti, picarazo, en esta edad, si te has dado un buen hartazgo de ofensas de Dios, siendo conocido por hambrón de pecados». O, de modo similar, el pasaje ya citado en que razona —es un modo de hablar— que lamentarse de los desastres militares es «no dejar albedrío» a la providencia divina.

Otras veces le enfrenta directamente al Rey. «Ya entendía que con estos campabas, y veo que por el resquicio del valido empiezas de nuevo a culpar al rey y al gobierno.» Lo que provoca el escándalo grandilocuente de Quevedo: «Pues dime, ¿hacia dónde fiskeas?, ¿qué quieres a nuestro rey prudente y valeroso?».

Los argumentos sofísticos tienen, como vimos, su papel en la obra.

En fin, literariamente hablando, interesa señalar las descripciones del destinatario con que nos regala Quevedo. Incapaz, cuántas veces, de analizar los más escondidos resortes de la conducta humana, pocas veces interesado por el desmenuzamiento psicológico, Quevedo capta sin embargo como ningún otro escritor de su tiempo los resultados de todo ello: conversaciones, gestos y actitudes, modos y maneras¹². El arte descriptivo de Quevedo se refina hasta lo genial cuando se trata de retratar caracteres a través de figuraciones físicas, de gestos y actitudes. En el *Chitón* nos ha dejado un par de muestras impagables, la primera, retrato del murmurador sorprendido en un corrillo ejerciendo tarea de flechar, «veneno amorrado»:

«¡Cuál andas por los corrillos chorreando libelos y en las conversaciones rebosando sátiras, empuñando las esquinas de cedulones! Si hablas, haciendo recular las cejas hasta la coronilla salpimientas la murmuración. Si callas, te avisionas de talle, te estremeces de ojos, te encaramas de hombros; y después de haber templado tu cuerpo para escorpión, empiezas a razonar veneno y a hablar peste ruciando de malicias y salpicando de maldades a los oyentes. “¿Bajar la moneda? —dice Vuesa Señoría—; acabarse tiene el mundo; allá lo verán; es ruina de España y de toda la cristiandad.” Y al cabo echas el “Dios se duela de los pobres”, que solo llevaba de ventajas en Judas el bote y el ungüente.»

¹² Cf., aunque en otro tono, E. Orozco, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo», en *Academia Literaria Renacentista*, op. cit., págs. 417 y ss.

La segunda muestra, supone al destinatario antes de las pragmáticas reales sobre los vestidos, haciendo uso de las viejas galas:

«Ea, maldito, que te predico como hombre cantonero, pues andas escribiendo los cantones: veste aquí embutido en unas (cuando Dios te haga merced) cachondas (así se llamaban, y cuando más honestamente «gregorias»; dejo el nombre que no se puede decir sin el perdón delante); mírate atestado en unas calzas atacadas, temblando con los muslos unas sonajas de gamuza, o cuando mejor, vestido de tajadas de paño o terciopelo. Yo te doy que vas de medio abajo con dos enjugadores de obra, que llamaban calzas, mírate qué frontispicio y portada, un murciélago atacado con agujetas: atiende, y vuelve esos ojos buscones de achasques a tu gaznate, perdido como hacienda real a puros asientos. Mírate con la turbamulta de un cuello con carlancas de lienzo, holanda, cambray o gasa. Mírate para abrirle cercado de tantos fuegos, hierros y ministros, que más parecía que te preparabas para atenazado que para galán; gastando más moldes que una imprenta, quitando de la olla para el azul, y del vestido para el abridor. Dime, desventurado, ¿cómo no te vuelves de todo corazón, de toda valona, de todo gregüesco, calzón y zaragüelle, a rey que dio carta de horro a las caderas, a rey que desencarceló los pescuezos, a rey que desavahó las nueces, a rey que te abarató la gala, te facilitó el adorno, te desensabanó el tragar, y te desencalzó el portante? Mira que si no fuera por él, ya estuvieras vuelto cuello sal y braga momia; y si esto no te ablanda las entrañas, alma precita, mira a lo que ahorras, y conocerás lo que debes a tal cuidado, cuando con un retacillo de gasa y lienzo, que fue pañizuelo, hijo de una toalla y nieto de un camisón, sobre una golilla perdurable, sacas esa cara acompañada y ese pescuezo con diadema.»¹³

LOS PROCEDIMIENTOS ESTILÍSTICOS

Todo lo expuesto encuentra su última y feliz realización en una prosa rica y compleja, ahora ya a nivel muy concreto de la organización del periodo, la andadura de la oración, la selección del léxico y el recurso a los más variados procedimientos retóricos.

¹³ Y cf. L. Schwartz Lerner, «Notas sobre el retrato literario en las obras satíricas de Quevedo», *Revista del Instituto* (Buenos Aires), 1974, I, 1, págs. 87-104. Y el art. cit. de Parker, «La buscona...»

Una de las lecturas posibles y más gozosas de las obras de Quevedo es a través de los juegos de imágenes, tanto más ricas, abundantes y sugestivas cuanto más informal es la obra. No existe en este sentido —y me gustaría subrayarlo— parangón posible entre un poema burlesco o un fragmento de prosa festiva, espigados de imágenes a cada cual más atrevida, y otro amoroso, moral, panegírico o religioso, en el que los procedimientos esenciales de expresión artística van por otros derroteros¹⁴.

El *Chitón* se presta a esta lectura, o bien a partir de determinados núcleos temáticos o bien como mero tic estilístico al que recurre constantemente, creando de modo inagotable imágenes sorprendentes a base —sobre todo— de hipérbolos y prosopopeyas.

En el primer caso, por ejemplo, a partir del supuesto de que su interlocutor ha «tirado piedras» contra el Duque, como rezaba el título,

Quevedo se extiende:

— «Señor discurso-tempestad, tan inclinado a la pedrea que ha tirado hasta las piedras que están en las vejigas.»

— «No sé qué haga contigo para convertirme, viéndote tan duro, que te puedes tirar a ti propio a pedazos.»

— Si la actitud del rey hubiera sido realmente reprochable, «¿Qué tirara vuesa merced? Piedras es poco, losas no es harto; arrojara tarazonas de montes y mendrugos de cerros.»

Y no deja pasar ocasión de referirse al «echa-cantos» para terminar con este párrafo en que la metáfora chusca y degradante se ennoblece.

— «Vuesa merced tire piedras y tire dichos y tire embozos y tire, pues otro día habrá; y haga la batería que pudiese, junte auditorio como de tal predicador; que el rey es glorioso entre las naciones, el privado codiciado otro sí de otros reyes, y yo el que me ando tras vuesa señoría para hacer de sus piedras berroqueñas corona de diamantes al siglo, y un epitafio a su sepultura de vuesa merced, señor Tira-la-piedra...»

¹⁴ V. en general, sobre algunas preferencias metafóricas de Quevedo, L. S. Lerner, «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature*, XX (1968), págs. 217-235. H. E. Ciochini, «Quevedo y la construcción de imágenes emblemáticas», *RFE*, XLVIII (1915), págs. 393-405. C. Bochet, «Trait saillants de l'expression figurée dans les *Sueños* de Quevedo», *Les Langues Neolatines*, LXXXI, (1967), págs. 81-91.

Otra constelación de imágenes aparece en torno a la incómoda moneda de vellón, porque se necesitaban grandes cantidades para realizar cualquier compra, dado su escaso valor, de modo que

«no hay bolsa que no tenga asco della, y que se indigne aun de andar en talegos, y que los rincones de los aposentos se hallan con la basura más limpios y menos cargados y menos ruidosos.»

Cuando se transportaba en burros «hace más mataduras el dinero que los barriles». Sobre esta moneda hace confluír en cascada metafórica toda clase de males, hasta llamarla «peste acuñada» o «morovellón», porque fue mal nacional equiparable a la pérdida de España. Tanta cantidad circulaba que los españoles «llenos d'él» (del vellón), «bien medido nuestro caudal», «no quedaba lugar al remedio».

Estos casos, mucho más abundantes de lo que los dos ejemplos, muy seleccionados, muestran, nos remiten al carácter obsesivo de Quevedo, que se «ceba» en palabras, motivos y temas hasta convertirlos en pretexto para su desbordamiento lingüístico. Frecuentemente esta obsesión le lleva a la paronomasia, evidente en los casos de «piedra» («empe-drar», «despedrar», «apedrear»,...) y en los del «vellón»: «Dar el vellolino por el vellón es desollarse no vestirse».

Lo más llamativo del lenguaje metafórico de Quevedo estriba no sólo en la agudeza y originalidad de muchas imágenes, sino en que a veces su discurrir camina, como si fuera naturalmente, por los cauces de una expresión imaginaria; obsérvese en la adjetivación de este pasaje y en los dos verbos esenciales, «desándales» y «toparás»: todo es lenguaje figurado o metafórico:

«Desándales los antepasados a sus dueños, toparás hijos abreviados, hermanos desaparecidos, viudeces caseras, secretarios amaitinados, privados huidos, y otros casos y sucesos que se han quedado por dueños del escándalo del mundo.»

En último extremo todo resulta de una cuidada selección léxica, que prefiere al término más usual algún otro que confiera al discurso rasgos de originalidad expresiva¹⁵. Fijémonos en el siguiente caso: «Pues si ce-

¹⁵ Cf. A. V. Ebersole, «El fenómeno de los juegos de palabras en el *Buscón* de Quevedo», *Hispanófila*, XXI (1978), págs. 50-63. B. Marcos, «Desplazamientos significativos del léxico en los tres primeros capítulos de *El Buscón* de Quevedo», *Letras de Deusto*, VII (1977). G. Güntert, «Quevedo y la regeneración del lenguaje», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 361-2 (1980), págs. 21-39. R. M. Price, «Quevedo's satire on the use of words in the *Sueños*», *MLN*, LXXIX (1964), págs. 169-187.

jas más atrás, te atollarás en robos, en comunidades», que viene a querer decir 'pues si analizas («cejas», 'insistes en mirar') algo de años atrás, te encontrarás con...' («atollarás», 'tropezarás con algo que te impide seguir'). Bien se comprende que si esto es lo usual en la prosa mordaz de Quevedo, lo acendrado sea imaginería de muchos quilates, a veces construidas a modo de comparaciones para facilitar al lector la comprensión de la cabriola imaginativa:

«Porque la moneda de vellón con este miedo no es hacienda, sino susto de cada día» (en donde «no es hacienda» lubrica la construcción para introducir la imagen demasiado difícil o sosa de «susto de cada día»).

Así llegamos a las imágenes explicadas, muy del Barroco:

— «Eres las viruelas de los que pueden: mal que da a todos, y que ninguno se escapa, y de que muchos no escapen. Pues advierte que en el gobierno de nuestro gran rey no has de dejar señal, ni hoyos, ni en la intención del valido y ministros.»

— «Dime, contador de desdichas; picaza, que solo te untas en la matadura; gusano, que solo tratas con lo podrido...»

— «Demonio es el señor Pedrisco de rebozo, granizo con máscara, que no quiere ser conocido por quien es, sino por honda, que ya tira chinanas, ya ripio, ya guijarros, y esconde la mano, y es conde, y marqués...»

El grado menor de esta imaginería quevedesca son las comparaciones con numeral y cuantitativo, exploradas por Spitzer a propósito del *Buscón*, como muy típicas de nuestro autor. Y toda la socorrida gama de dilogías, juego de palabras, calambures, etc. de la que ofrezco una pequeña muestra:

— «...como si estos cuartos ('los de las monedas') fueran los de sus cuerpos, quisiera el de ('el cuerpo de') España hecho cuartos ('pedazos'), con esta letra por epitafio: "Aquí fue oro, como aquí fue Troya".»

— Por mostrar que hay oro en los ríos, lo juraría «del propio arroyo de San Ginés, que solo corre minas vaciadas y no las que se pueden vaciar» (dos acepciones de «vaciar», una de ellas la de cumplir necesidades fisiológicas).

— «¿Puedes negar que el que metió los moros en Castilla (fuera de la Religión) hizo menor daño a los reinos que aquel maldito caba barbad de los cuartos, que doblándolos, los metió en las bolsas?». En donde

«doblar» tiene sentido real de 'hacer una doblez' y 'doblar su valor monetario'.

— «Que a ser otro (el valido), ya vuesa señoría tuviera las suyas (manos) donde tirara uñas y no piedras.»

Este es el contexto de la hipérbole, quizá el rasgo estilístico mayor del Barroco, que Spitzer explicaba porque el artista del Barroco no configuraba su mundo «por íntima plenitud y derroche de fuerzas, sino de que perdido el tino para reconocer los límites de este mundo, se extraía más allá de ellos».¹⁶ Muchos de los pasajes ya citados contienen rasgos hiperbólicos. Todo lo es en este otro:

«¿Tiene el rey cómo pagar, ni tú cómo agradecer no haber privados de privado, como cuento de cuentos? ¿Fuera mejor que anduvieran multiplicado en parientes copias y en criados traslados, y que en cada plazuela hubiera un privadito como ahora una fuente, y que toda la villa estuviera sembrada de humilladeros, y que hirviera palacio de privados y privadillos y hacia privados y junto a privados y como privados y cachiprivados como cachidiablos? Que anduviéramos agotados de inclinaciones y de zalemas, la mitad del año a gatas y en cuclillas a puras reverencias.»

Otra gran constelación de figuras procede del afán desilusionador de Quevedo, el desenmascaramiento de lo ilusorio o, sencillamente y de modo más radical, de cualquier soporte lógico en las ideas que combate. Quevedo es un maestro en utilizar esta técnica a partir de procedimientos como el establecimiento de una distancia insalvable —y con frecuencia grotesca— entre lo real y lo aparente; la utilización de fórmulas lingüísticas inapropiadas, como por ejemplo la que ya vimos de un lenguaje cortés para el insulto o lo vulgar; los cambios bruscos de enfoque; la hilazón ilógica o extraña de conceptos; y como figuras tradicionales apropiadas: las paradojas, prosopopeyas y antítesis¹⁷.

El cambio repentino de enfoque está en aquellos pasajes que señalábamos en donde el tono epistolar, cortés y familiar, se resolvía repentinamente en impropio o grosería. Pero hasta en la andadura de una sola frase, repentinamente terminada en otro tono: «Digo señor, que

¹⁶ Spitzer, «Sobre el estilo...», art. cit.

¹⁷ Para su reflejo en el estilo, V. M. Durán, «Contrastes en el estilo de Quevedo», *Insula*, n.º 102 (1954). Y algo de lo que dice D. Ynduráin en su art. cit., en *Academia Literaria Renacentista*, op. cit.

este bulto no es caudal, sino hinchazón de postema». El final sorprende al lector y subraya la imagen. Hasta aquellas en las que la cola de la oración se construye en paradoja con el enunciado inicial: «De los bienes no quedó sino lo que les hurtaron».

El recurso a la antítesis y la paradoja resulta, en este sentido, particularmente efectivo para desarmar los argumentos del contrario. Quevedo ejercita su ingenio en mil variedades distintas:

— «Comparada la mocedad del Rey nuestro señor con todos, es una vejez sin días, y un acabar de nacer anciano.»

— «...andas escondiendo la mano y muy raposo de palabras, rodeando el hablar en que su majestad tiene pocos años, ¿quieres que tenga más de los que ha que nació?»

— «Y así, toda su rabia de Vuesa Merced es porque no le han dado lo que desea, desee lo que es justicia se debe dar.»

— «Parece cosa y cosa que nos cobremos con la pérdida y que nos perdamos con los premios.»

La prosopopeya tiene en Quevedo con frecuencia esa función trasmutadora de la realidad, desrealizadora; esto es: pocas veces asume el papel embellecedor —por ejemplo, típico de la poesía petrarquista—, sino de animador de lo inerte, que recoge funciones negativas, grotescas o sucias:

— «...y hoy en esta moneda (el vellón) dan que hacer a una albarda, y hace más mataduras el dinero que los barriles; hacienda arrinconada que no pasa de Castilla, de quien se guardan los otros reinos como de peste acuñada.»

— Para demostrar que hay oro en los ríos, «alegara vuesa merced la estangurria dorada del Darro y el mal de orina precioso del Segre.»

— «...la plata se había echado a los pies de las mujeres en virillas. Del doblón y del real de a ocho se hablaba como de los difuntos...»

— «Ves aquí, maldito, que hoy come su majestad el propio año en que vive, y ha quitado el susto a los por venir, que del miedo de la comen-zón anticipada se rascaban antes de nacer.»

En cuanto a una última variedad, la de unir elementos ilógica o extrañamente, es recurso primordial en su mejor poesía, también la seria, que podemos ejemplificar con el sintagma «vida y estómago» en: «Mala señal es de vida y de estómago, cuando se trueca cuanto se come».

Son esta sarta de recursos los que hacen de la prosa de Quevedo una

auténtica aventura para el lector, lanzando imaginativamente de aquí para allá, sorprendido casi siempre en sus expectativas lógicas por el quiebro quevedesco, que lo sume en el desconcierto y le invita a la perspectiva degradadora y grotesca de todo cuanto trata. Pero con ingenio. Es la carcajada la que conduce al nihilismo. Recuérdese, a este respecto, el humor macabro, tan buscado por nuestro autor: «Hasta el matrimonio pechaba y (con razón) de los excrementos sucios se pagaba tributo. De modo que Vuesa Merced, de cuanto hable, pagara un gran censo en tiempo de Calícula y Vespasiano». Pero acabemos de señalar casos de esa técnica desilusionadora, extremos ahora, como son las construcciones de lógica sólo lingüística, en las que Quevedo se enreda y complace a veces, desbordado por su propia genialidad. Por ejemplo, en el caso que cito, el modismo «de todo corazón» arrastra la expresión a construcciones similares, pero ahora sin significado lógico:

«Dime, desventurado, ¿cómo no te vuelves de todo corazón, de toda valona, de todo gregüesco, calzón y zaragüelle, a rey que dio carta de horro a las caderas...?»

Construcciones sintácticas cercanas al neologismo, del que hay buenos ejemplos en el *Chitón*:

«¿Por qué no despiedras y destiras cuanto has tirado?»

«Veneno amorrado», es decir, ‘improperios o insultos’¹⁸, muchos de ellos arrastrados o provocados por un término propio inicial, lo que es buena muestra de la capacidad creadora de Quevedo a partir de su propio discurso:

«...rey que desencarceló los pescuezos, a rey que desavahó las nueces (...), te desensabanó el tragar y te desencalzó el portante...»

Recuérdese, en pasaje hace poco citado, cómo privado conduce a «hacia privados», «junto a privados», «como privados», «entre privados», etc.

¹⁸ Cf. H. Iventosch, «Onomastic invention in the *Buscón*», *HR*, XXIX (1961), págs. 15-32. Y el clásico de E. Alarcos García, «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum*, V. (1955), págs. 3 y ss.

Se trata de un tic estilístico quevedesco¹⁹. Otros menores, pero evidentes, relacionados con el neologismo, son las construcciones —de moda— sustantivo + sustantivo: «moro-vellón», «cuello-sal», «bragamomia», «señor-discurso-tempestad», etc. Y los que tratan a los modismos cual si se trataran de unidades léxicas perfectas:

- «Aquí ya es cierto el 'no tiene remedio'; y allí el peligro respira con el 'podrá ser'»
- «Para esta ocasión se dijo el 'aquí te tengo'».

O que los recrean en formulaciones reflexivas:

«que en ocho años de valimiento no le alcanza la vida la audiencia, como la sal al agua.»

En flagrante contraste con este modo de expresión tortuoso y complejo, a veces aparece la sentencia, la oración tajante, la solución lapidaria con la que nuestro autor resuelve dogmáticamente, en serio o en broma:

- «Más debilita a los reyes lo que les toman, que lo que gastan.»
- «Familia de herederos es concavidad que nunca se llena.»
- «Para el codicioso nada añade al hurto el sacrilegio.»
- «Las grandes cosas nunca se acabaron sin aventurarse.»

A veces, pasajes enteros se construyen acumulando frases lapidarias: «En la enfermedad sin remedio, es caridad que el medicamento acabe la vida, y desesperación dejarla que acabe (...), y es consuelo a lo que se acaba que la ansia de su conservación no le deje. El que muere asistido de remedios, entretiene la congoja con alguna esperanza, y es más cierta la corrupción en manos de la dolencia que de la medicina»²⁰.

¹⁹ Otros tópicos del estilo quevedesco, no comentados, estriban en la construcción tautológica con «mismo», de gran alcance en su estilo poético, en casos como «no sé que haga contigo para convertirme, viéndote tan duro, que te puedes tirar a ti propio a pedazos. Quiero ver si te enternecerás a ti mismo». Con algunas variantes: «Dime, renegado de tu patria, fugitivo de tu propia sangre, ¿qué aguardas?» y las fórmulas verbales que encierran pasado, presente y futuro: «Que no se bajase, que era, fue, es y será el solo remedio.» «¿Hubo ánimo para subir el vellón, que fue, es y será la desolación de todo, y ha de faltar para bajarle?»

²⁰ Cf. Z. Milner, «Le cultisme et le conceptisme dans l'oeuvre de Quevedo», *Les Langues Néolatines*, LIV (1950), págs. 19.35. Carmelo M. Bonet, «Quevedo, prosista», *BAAL* (Buenos Aires), XIV (1945), págs. 469-490.

Esta acumulación se acerca a lo que, finalmente, quisiera señalar como rasgo extremo del estilo satírico de Quevedo, la destrucción del argumento o del contrario por la verborrea. En estos casos nuestro autor se complace en sumir a su rival en un marasmo lingüístico que toma como motivos confusos los del escrito atacado, llevándose de paso cuantas posibilidades de metáforas, retruécanos, enumeraciones, etc. le suministra el propio discurso:

«¡Qué fue de ver a vuesa merced, excelencia, tú, y señoría, cuando se bajó la moneda, disparando chistes, malicias, concetos, sátiras, libelos, coplillas, haldadas de equívocos, si baja, no baja, y navaja, y otras cosas de este modo.»

Remitimos al pasaje anteriormente copiado («Ea, maldito...»), en donde Quevedo atiborra recursos y arrastra todo en claro ejemplo de destrucción por el ingenio creador que aplasta a sus enemigos entre chistes, imágenes, verborrea y carcajadas.

Es en pasajes como éste, en este arranque apasionado y demoledor que desborda los cauces de la norma lingüística y cruza por todos los resortes de la retórica, en donde adivinamos al auténtico Quevedo, como un torbellino humano colocado en el cruce de una historia compleja que, posiblemente, no alcanzó a comprender. Incapaz de aceptar o de contemplar —como Cervantes—, prefirió permanecer abierto a todo tipo de incitaciones y tomar partido siempre, para acabar dejándonos en sus obras la expresión de su propia perplejidad.

LA ESTRUCTURA DEL ROMANCE GRIEGO EN «EL PEREGRINO EN SU PATRIA»

JOSÉ LARA GARRIDO

I. LOPE DE VEGA Y LAS CONDICIONES DEL ROMANCE COMO ÉPICA EN PROSA

En *La dama boba* y a propósito de Heliodoro, cualificado como «poeta divino», se nos ofrecen en sintética formulación las dos cuestiones centrales que en la teoría poética del XVI inscribieron en su campo argumental al romance griego: «también hay poesía/en prosa» y «hay dos prosas diferentes/poética y historial»¹. No se trata de definiciones exentas y aforismáticas, sino que implican una articulada cooptación en la serie de las lecturas neoaristotélicas sobre la *Poética* y en la batallona polémica de los *romanzi*, determinada en última instancia por el modelo teórico que las culminaba y clausuraba: los *Discorsi* de T. Tasso, donde Lope sanciona su creación ambiciosa de un romance cristiano que responde al concepto de épica en prosa: *El Peregrino en su patria* (1604)².

La doctrina aristotélica de que la esencia de la poesía estriba en la imitación y no en que esté escrita en verso propició la pronta integración de la narrativa griega, recién descubierta por el humanismo, en una casilla vacía de la propia *Poética*, haciendo posible el refrendo clásico

¹ Lope de Vega, *Peribañez y el comendador de Ocaña. La dama boba*, Ed. de A. Zamora Vicente, Madrid, 1978, págs. 154-5.

² Cito por la edición de J.B. Avallé Arce, Madrid, 1973, con indicación del Libro, e igual procedimiento sigo con los dos romances griegos que constituyen el modelo de Lope: Heliodoro, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Trad. de E. Crespo Güemes, Madrid, 1979 y Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, Trad. de M. Brioso Sánchez, Madrid, 1982.

de un nuevo romance. También al unísono surgieron matizaciones de las que se hará eco el Pinciano al afirmar que «la ánima de la poesía es la fábula. Pero aunque el metro no sea esencial a la poesía, sólo la imitación con metro es poesía perfecta, la imitación sin metro es poesía imperfecta»³. Ya J.C. Escalígero, el primero en proponer como modelo de *dispositio* para los poetas épicos a Heliodoro, había insistido en que la poesía debía ser imitación en verso⁴, y todavía Díaz de Ribas planea en el mismo horizonte cuando aduce para justificar la epicidad de las *Soledades* que corresponde «la materia a aquel género de poema de que constaría la *Historia etiópica* si se redujera a versos»⁵. En contradictorio sincretismo teórico el comentarista gongorino se autoriza con un texto de los *Discorsi* tassianos donde de forma implícita se incluían los romances griegos en la épica sin el requisito del cambio formal, pues —y la consecuencia es de Lope— «la esencia de la poesía no es el verso, como se ve en Heliodoro»⁶.

En 1628 había terminado J. Pellicer su traducción de Aquiles Tacio, cuya obra califica en el título de «épica griega» y «poema jónico» respondiendo a la elucidación entre «poemas en prosa» e «historias en verso» realizada en su *Epílogo de los preceptos del poema heroico*⁷. De los mismos supuestos partía la inteligibilidad genérica del romance en quien como Lope aseguraba que «la historia y la poesía todo puede ser uno... habiendo historia en verso y poesía en prosa»⁸. Pero a este encuadramiento cabía la rectificación desde la teoría aristotélica del pri-

³ Para las doctrinas de la *Philosophía antigua poética* y sus relaciones con los aristotélicos italianos y Tasso remito a mi estudio «Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano», en *RLi*, XLIC (1982), págs. 5-56.

⁴ E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, 1966, págs. 92-3. De hecho se produjo pronto la asimilación a la forma de los *romanzi*, pues en 1557 M.G. Bossi tradujo en octava rima *I primi cinque canti d'Elidoro*.

⁵ *Documentos gongorinos*, Ed. de E.J. Gates, México, 1960, pág. 52.

⁶ Citado, con otros expresivos textos del Fénix, por E.S. Morby en Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid, 1968, págs. 50-1. En su «Aprobación» de *Auroras de Diana* de Pedro de Castro y Anaya vuelve a referirse a «la prosa que es también poesía, a imitación de Heliodoro» (Ed. de L. González Simón, Madrid, 1948, pág. 23).

⁷ M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, Madrid, 1961, 2.^a ed., pág. 74 y J. Sánchez *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, 1961, pág. 90. No deja de sorprender que tanto Pellicer como Lope alabasen la traducción en verso de la *Historia etiópica* que llevó a término Collado del Hierro (E. Orozco, *El poema «Granada» de Agustín Collado del Hierro*, Granada, 1964, págs. 69-70).

⁸ M. Romera Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, 1935, págs. 19-20.

mado singular de la historia en su relativa certeza, pues si la verdad es «alma de la historia» y «su objetivo» podía concluirse con el Fénix en su *Corona trágica* «que las malas historias son novelas/y las buenas novelas son historias»⁹.

Poema en prosa e historia armonizan su alcance entendidos desde los *Discorsi* donde, derivando de la *Poética* y de comentaristas como Castelvetro, Tasso insiste en la universalidad de lo poético, pero acreditando que sólo en la participación de lo histórico se garantiza, con la verosimilitud, la emotividad: sólo los argumentos estimados por verdaderos y en cuya presentación el poeta alcanza la «sembianza della verità» nos llevan a la «espettazione» y el «diletto». La verdad poética plantea un conflicto insoluble, en apariencia, con el fin de la épica, trasladado por Tasso de la definición aristotélica de tragedia: «mouvere gli animi con la meraviglia», pero la reconciliación de lo maravilloso y admirable con lo verosímil se produce rectificando la consideración aristotélica sobre la licitud de lo increíble para alcanzar la *admiratio*¹⁰. El «mirabile» de la *Poética* es el término final de la identidad del «meraviglioso verosimile» con el «naturale», o sea de lo «imprevisto» que lleva en sí el entrelazamiento de la fábula. La unidad «mista» de la épica necesita en el interior del poema de un encadenamiento «ritardante» que produce, con las «digressioni», la «varietà» y por consiguiente la *admiratio*. De esta forma se establece una polaridad vertical entre los términos del doblete verosímil-maravilloso y los de unidad-variedad¹¹.

Aunque «las cosas se escriben por notables» y la *admiratio* precisa de esa intencionalidad, para Lope la verosimilitud natural es conseguida en primer término con la supresión de lo increíble: «a ninguno parezca nuestro Peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas, chimera de Bellerofonte, dragones de Medea, manzanas de oro, ni palacios encantados, que desdichas de un peregrino no sólo son

⁹ E.C. Riley, *op. cit.*, págs. 268-9 y E.S. Morby, ed. cit., págs. 52-3.

¹⁰ Se trata de una debatida teorización en la que Castelvetro, asegurando que no nos maravillamos sino de aquello que creemos, estableció en su comentario a la *Poética* una fórmula que hizo fortuna como síntesis doctrinal de lo maravilloso verosímil: «si dee eleggere piuttosto l'impossibilità accompagnata dalla credibilità che la possibilità accompagnata dalla incredibilità» (B. Weinberg, *A history of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, II, Chicago, 1961, págs. 646-53).

¹¹ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, A cura di L. Poma, Bari, 1964, págs. 6-8; y B.T. Sozzi, «La poetica del Tasso», en *StT*, V (1955), págs. 14-29.

verisímiles pero forzosamente verdaderas» (IV)¹². El punto de referencia de su reflexión teórica es el poema heroico al cual «conviene el argumento verdadero» y cuya finalidad en la *admiratio* parece entendida en los límites marcados por los *Discorsi*: «De las cosas incognitas, o que jamás fueron escritas ni vistas, arguye el que lee o el que escucha, la falsedad del que las trata. Las que no tienen apariencia de verdad no mueven, porque, como dice en su *Poética* Torcato Taso, donde falta la fe falta el afecto o el gusto... El ir suspenso el que escucha, temeroso, atrevido, triste, alegre, con esperanza o desconfiado, a la verdad de la escritura se debe, o a lo menos, que no constando que lo sea, parezca verisímil» (IV). Pero además de la «elección de los argumentos de las cosas verisímiles» Lope concuerda su perspectiva sincrética con la diferencia que «tiene la licencia de la poesía a la verdad de la historia» para «llevarnos a la experiencia emotiva de la lectura»¹³ cuando, en relación al receptor, se induce una *admiratio* admonitoria: «No me excuso, todas las veces que llego a las desdichas de este hombre de admirarme de nuevo y de advertir a quien me escucha que si como a mí le mueven apenas puedo resistir las lágrimas» (V). En su base la historicidad de las «buenas novelas» no puede menos que armonizarse, en cuanto a resultados en lo admirable y verosímil, con una estructuración peculiar: «Notable enredo deste intrincado suceso, que tanto más me admira a mí cuanto yo se mejor que quien lo lee que fue verdadero» (V).

Con la *Historia Etiópica*, Heliodoro había practicado la construcción de una fábula verosímil que conjugase la unidad y la variedad mediante el encadenamiento de los hechos con un sistema minuciosamente reglado de indicios. Los móviles naturales, que suponen el desarrollo lógico de situaciones anteriores, dominan el relato y los móviles fortuitos, que fundamentan en el azar la intriga mediante coincidencias de hechos complejos, constituyen la apertura a tramos de situaciones no justificadas momentáneamente pero que alcanzan su explicación

¹² Para la correspondencia con lo maravilloso como resultado de la *dispositio* basta recordar la síntesis que Pellegrino hacía a Tasso, en carta de 1578, de las propias teorizaciones de éste: «Per cosa maravigliosa in epico poema intesi, non i cavalli alati, non la nave convertita in ninfa, non i maracoli e non gli incanti... la maraviglia che porta la favola... quella maraviglia dalla quale, secondo Aristotile, nasce lo spavento» (Citado por G. Baldassarri, «*Inferno*» e «*Cielo*». *Tipologia e funzione del «meranglioso» nella «Liberata»*, Roma, 1977, pág. 91).

¹³ F. Ynduráin, «Lope de Vega como novelador», en *Relección de clásicos*, Madrid, 1969, pág. 135.

posterior¹⁴. Esta verosimilitud multiplicada, que el Pinciano detecta al afirmar que Heliodoro «atando va siempre y nunca jamás desata hasta el fin», suponía la integración de principios constructivos como la analogía y la repetición en una *dispositio* modélica para conseguir el efecto aristotélico de suspensión. Si éste se produce por una ideación de la unidad lineal en «peripecia», según el alcance de «inversión de las cosas en sentido contrario» que le da el autor de la *Philosophía antigua poética*, no es de extrañar que para Escalígero «hanc disponendi rationem splendidissimam habes in Aethiopica historia Heliodori... ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum»¹⁵. Ya en el prólogo de J. Amyot a su traducción de las *Etiópicas* se declara que «la disposición es singular, porque comienza en la mitad de la historia, como hacen los poetas heroicos, lo cual causa, de *prima facie*, una grande admiración a los lectores y les engendra un apasionado deseo de oír y entender el comienzo, y todavía les atrae también con la ingeniosa lección de su cuento, que no entienden lo que han leído en el comienzo del primer libro hasta que ven el fin del quinto, y cuando allí han llegado aun les queda mayor deseo de ver el fin que antes tenían de ver el principio»¹⁶. A esa forma de *dispositio* se refiere Lope en *La dama boba* («Es que no se da a entender / con el artificio griego / hasta el quinto libro, y luego / todo se viene a saber / cuanto precede a los cuatro») y su virtualidad no puede ser más aristotélica: «para mayor gusto del que escucha en la suspensión de lo que espera»¹⁷. El aserto reescribe, como casi siempre, los

¹⁴ Según el análisis de E. Feuillatre pasan de cuarenta los móviles naturales expresados en la narración mientras que los fortuitos no llegan a la mitad (*Etudes sur les «Ethiopiquest» d'Heliodore*, París, 1966, págs. 16-8).

¹⁵ A.K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, 1970, págs. 61-84.

¹⁶ Cito por la traducción que incluye «un secreto amigo de su patria» en la edición de Amberes (1554) y reproducida por F. López Estrada en *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea, traducida en romance por Fernando de Mena*, Madrid, 1954, pág. LXXXI.

¹⁷ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Ed. de F. Rico, Madrid, 1968, pág. 60. Para el romance griego como motivo de reflexión en la teoría lopiana cf. M. Scordilis Brownlee, *The poetic of literary theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and their cervantine context*, Madrid, 1981, págs. 42-79. En el mismo sentido si la «mudanza y variedad» hacen la narración «más lépida y festiva» según se autoriza con Cicerón en el propio *Peregrino* (V), Heliodoro se caracteriza por contar «cosas tan varias» (*La noche de San Juan*, citado por E. Carilla, «Cervantes y la novela bizantina (Cervantes y Lope de Vega)», en *RFE*, LI (1968), págs. 166-7).

Discorsi donde a lo verosímil del romance heliodoriano se agrega el dramatismo de su acción, capaz de suspender el ánimo del lector con la «meraviglia» de una fábula sorpresiva¹⁸.

II. LA POÉTICA DEL ROMANCE EN LA CONFIGURACIÓN DEL NARRADOR

La perspectiva del narrador obedecía en el romance griego a la integración de su técnica de géneros diferentes: la primera persona derivaba de los relatos de viajes autobiográficos y la tercera, alternando descripción y diálogo, de la historia¹⁹. Para los receptores del XVI se ofrecía un doble modelo heterodiegético de proporciones variables. En Heliodoro, cuya combinación de personas será contemplada como similar a la practicada en la *Odisea*, domina un narrador omnisciente que dosifica los distintos niveles de una primera persona variable. En *Leucipa y Clitofonte* la apariencia de un modelo homodiegético, con la narración en primera persona que ocupa la casi totalidad del relato, presentaba una problemática intelección. En realidad el artificio autobiográfico no funciona como tal y en el romance de Aquiles Tacio se ofrece una omnisciencia, visible en el análisis de procesos internos y en los comentarios inducidos al hilo de la narración²⁰. Aunque sin fractura argumental, la estructura del narrador aparece ciertamente poco perfeccionada, pues la autobiografía resulta un segundo grado que se enuncia en la escena inicial, con el diálogo en Sidón ante una pintura, pero que carece de cierre, al concluir de modo simultáneo el texto y la narración

¹⁸ Para algunos aspectos complementarios sobre el efecto de suspensión y el romance griego cf. A.K. Forcione, *Cervantes Christian Romance. A study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton, 1972, págs. 19-20 y 142-3. La relación con el concepto de linealidad aristotélico aparece de manera nítida cuando un Díaz de Ribas observa que la *dispositio* de la *Historia etiópica* persigue «dos fines: el uno por no repetir muchas veces una misma cosa; el otro porque el oyente esté más suspenso y desee más saber enteramente el cuento» (*op. cit.*, págs. 87-8).

¹⁹ C. García Gual, «Idea de la novela entre los griegos y los romanos», en A.A.V.V., *Teoría de la novela*, Madrid, 1976, págs. 41-2 y en especial E. Cizek, «Les structures du roman antique», en B.P. Reardon (ed), *Erotica Antiqua*, Bangor, 1977, págs. 106-28. Para la proporción en la serie entre estilo directo e indirecto cf. C. Ruiz Montero, *Análisis estructural de la novela griega*, Salamanca, 1979, págs. 26-7.

²⁰ Para la tipología de la narración en las distinciones de la diégesis sigo a R. Bourneuf-R. Ouellet, *La novela*, Barcelona, 1975, págs. 102-8.

que Clitofonte hace de su historia. La traducción de Agreda y Vargas solucionó el conflicto inventando un final en que el personaje da por concluso «el progreso de mi trágico cuento, si feliz historia» y cede la voz al narrador primero: «Los dioses, cortés mancebo, paguen el consuelo que con oíros he recibido, que lo es muy grande para los desdichados hallarse vencidos de mayores infortunios; yo pienso hacer hoy el mismo viaje y en satisfacción de tan justa deuda os habré de servir con otro no menos admirable y espantoso discurso de mi vida, y con tanto, acetando mi oferta nos fuimos a descansar y a prevenir el viaje para el día siguiente»²¹. La coherencia alcanzada con este procedimiento permite incrustar el relato en una especie de *cornice* narrativa que escinde la *fictio* de un narrador omnisciente, transcribiendo al lector sin mediatizar una historia directamente conocida, de la figuración del narrador histórico-objetivo de la *Historia etiópica*.

Con *El Peregrino en su patria* Lope practica una singular articulación en la estructura del narrador: si la alternancia de tercera y primera persona está graduada como en Heliodoro, de la relación con la materia se induce una fórmula de omniscencia que la modifica hacia el modelo de Aquiles Tacio. Fuente importante de artificiosidad es que el narrador histórico conceda al relato la apariencia de autonomía como si de un discurso autodiegético se tratase. Por una parte configura la narración un respetuoso traslado de «la historia» que «dice» y « nombra » según una dinámica que el narrador no altera (III), pero por otra esta omnisciencia directa exige que se transparente en el acto de relatar un conjunto de referencias a la oralidad inmediata con que se realiza²². De esta forma el relator asegura ante el auditor su información testifical («cuyas fortunas refiero como testigo de las mayores», III) y acude, incluso para certificarla a la ruptura de la ilusión de un tempo narrativo *in fieri*, al presentar sucesos posteriores al cierre del romance que fundamentan en la amistad con el héroe la omnisciencia: «Acuerdome en este punto de haber oído muchas veces a Pánfilo, ya descansado destas

²¹ *Los más fieles amantes, Leucipe y Clitofonte, historia griega traducida por Aquiles Tacio Alexandrino, traducida, censurada y parte compuesta por Don Diego Agreda y Vargas*, Madrid, 1617, fols. 146-7.

²² En este sentido las fórmulas de Lope traspasan en su complejidad el tópico de identificación lectura-audición común en la narrativa del XVII. No en vano había precisado «que entre leer y escuchar / hay notable diferencia, / que aunque son voces en ambas / una es viva y otra muerta» (M. Frenk, «*Lectores y oidores*: la difusión oral en la literatura del Siglo de Oro», en *ACIH*, VII, Roma, 1982, págs. 106 y 121-2).

fortunas... que había continuado su amistad [con Flérida] y correspondencia con muchos regalos y cartas a ella y a sus hermanos, hasta que casada con un caballero andaluz la llevó a las Indias» (V). En las reconsideraciones de la historia el sistema de verificación se traslada, retrotrayéndolo a su génesis, desde el narrador omnisciente, con lo que la combinatoria de subordinaciones entre estructura y oralidad adquiere complejidades formales que superan en mucho el esquemático marco del *Leucipa y Clitofonte*. Así cuando Celio cuenta ante Pánfilo el discurrir inicial de «toda aquella historia» y se nos dice que la «había dejado escrita a un amigo suyo el mismo Pánfilo y que de aquel original que a sus manos había venido la iba él refiriendo» (III) asistimos a una doble concatenación de ambos niveles en un único acto de conocimiento que clausuramos recibiendo la palabra del historiador.

La gradación de las personas implicadas se acompaña en el romance de Lope de un dominio de la materia manifestado en la reducción intencional de la historia a la serie de secuencias expresivas «por no pintar tanta variedad de cosas en una estrecha tabla» (V). Igualmente obedece al orden de totalidad asumida por el relator la conversión en mera marca distributiva de la prolepsis, que como anticipación de un cumplimiento regido por el destino tan importante resulta en el romance griego: desde el «sabréis a su tiempo» (IV), enunciado de omnisciencia, y «os dirán adelante sus discursos» (I), fórmula de autodiégesis, al complejo anuncio «a su tiempo os dirá la historia» (II), que los coordina. El historiador decide incluso entre las opciones contradictorias que se ofrecen, como la del relato transcrito en su discurso y la voz cedida a una primera persona: «Esto añadió Nise a la verdad por engañar a Finea, pues del primer libro sabéis...» (IV).

El corolario extremo de esta estructura de narrador avanza sobre los límites marcados por la *Historia etiópica*, pues introduce una personalización frecuente de la materia en el acto enunciativo. No se trata de la tan a menudo invocada ficcionalización de la biografía del Fénix, y que llega en *El Peregrino* a presentarnos una de las preformas de *La Dorotea* en la catártica historia con final piadoso «sacada de los libros de mi juventud, a los veinte capítulos de mis años, escrita por mis desdichas e impresa en mi memoria» (II)²³. Cuando Lope ofrenda el ho-

²³ E.S. Morby, «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», en *HR*, XVIII (1950), págs. 123-4, que determina: «There, it might have been said, lay the essence of *La Dorotea*, some decades before *La Dorotea* existed». Configura uno de los

menaje de la parcial identificación con su héroe, nominado significativamente Pánfilo de Luján, que se entenece recordando la muerte de Don Diego de Toledo (II) o proyecta, tras la lectura por Jacinto de la epístola «Serrana hermosa que de nieve helada...», su sentimiento de «que hombre que tan tiernamente escribía furiosamente amaba» (III), la materia corresponde en su semiosis enunciativa a subjetividades distintas a la del narrador omnisciente. En el plano funcional la personalización se produce por la referencia de éste a una experiencia propia que atalaya con diversos matices la materia enunciada: «y como dos que se amen puedan hablarse y verse, he oído decir a muchos, y yo lo tengo experimentado, que no sienten los medios trabajosos por que lo consiguen» (IV).

III. LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL «PEREGRINO» Y EL «MYTHOS» GRIEGO

El Peregrino en su patria se inicia con una secuencia típica del romance griego: «Salía entre las blancas arenas de la famosa playa de Barcelona, entre unas cajas, tablas y rotas jarcias de un navío, un bulto de sayal pardo, cubierto de algas y ovas que visto de unos pescadores y puesto en una barca, con la codicia de que fuese alguna rica presa, fue llevado por la ribera abajo dos largas millas, hasta que entre unos verdes árboles desenvuelto, como las demás cosas, fue conocido por un hombre que entre la vida y la muerte estaba en calma». Tras este comienzo *in medias res* con el naufragio del héroe, el relato se nos da *tramite recto* hasta el Libro III en que el narrador, precediendo a la reconstrucción de la prehistoria de sus sujetos, los nomina: «Pánfilo que ya de aquí adelante la historia dice su nombre... Nise, que también la nombra la historia desde este punto». Ambos hitos, como funciones básicas de una estructura, equivalen a un marbete genérico. Las *Soledades* de Góngora recogen paralela secuencia de iniciación con la arribada a la playa del «peregrino» y «náufrago» (I,9-33) y este hecho posibilitó la defensa en hipótesis de escritura que el Abad de Rute realizó frente

núcleos organizadores del sentido en el romance lopiano la *peregrinatio amoris* del autor, recogida en el emblematismo polisémico de su título, según estudio en un artículo complementario de éste: «*El peregrino en su patria* de Lope de Vega, desde la poética del romance griego», en *An. Mal.*, VI (1983) (en prensa).

al *Antídoto* de Jáuregui. A la objeción de «poco artificio» por «introducir un mancebo anónimo» responde aduciendo la segunda función denotadora de la estructura del romande heliodoriano: «Si en la primera [de las *Soledades*], que sola hoy ha salido a luz, este mancebo está por bautizar, tenga V.M. paciencia, que en la segunda o la tercera se le bautizaran y sabrá su nombre, pues Heliodoro en buena parte de su *Historia etiópica* nos hizo desear los nombres de la doncella y el mancebo, sujetos principales de su poema que al fin supimos ser Teágenes y Cariclea»²⁴.

Si partimos de la distinción de N. Frye entre narración literal y narración formal, el *mythos* de la *Historia etiópica* se nos presenta con una elaborada artificiosidad pues se compone mediante la interacción de una serie de anacronías que establecen discordancias de distinto alcance entre ambos órdenes dispositivos de la historia²⁵. La narración formal invierte la estructura temporal del conocimiento de la literal, que se va recomponiendo progresivamente a través de analepsis fragmentarias, cuyo carácter de completivas permite distender al máximo la concordancia del acto de narrar con el tiempo de lo enunciado. Heliodoro organiza el relato con una anacronía básica de larga duración y alcance: el anciano Calasiris, que pasa por padre de Teágenes y Cariclea, cuenta a Gnemon su propia historia y la de estos (origen, comienzo del amor y huida) desde mediados del libro II hasta terminar el IV, prosiguiendo en la última parte del libro V la retrospectión hasta el momento del nau-

²⁴ «Esamen del *Antídoto* o Apología por las *Soledades* de Don Luis de Góngora» en M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, págs. 405-6. Al tratarse de marcas funcionales de la *dispositio* con manifiesta dependencia del romance de Heliodoro no creo admisible —y una mera confrontación del comienzo transcrito de la obra lopiana con los correspondientes versos de Góngora lo confirma— considerar las *Soledades* como «la poetización de un mundo novelesco análogo al que aparece disperso en los primeros capítulos del *Peregrino en su patria* de Lope, novela barroca del peregrinaje amoroso cuya escena inicial de la tempestad y el naufragio ha influido de manera decisiva en el comienzo de la Soledad primera» (A. Vilanova, «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», en *EDMP*, III, Madrid, 1952, pág. 435).

²⁵ N. Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, 1977, pág. 486. En el análisis del romance resulta muy operativo el instrumental crítico elaborado a otros propósitos por G. Genette y del que recojo los conceptos de *anacronía*, *analepsis* y *prolepsis*, la variación del primero por el *alcance* y/o *amplitud* y las subclases *completiva* e *iterativa* (*Figures*, III, París, 1972).

fragio con que se iniciaba la narración formal del romance²⁶. Una serie de anacronías secundarias de menor amplitud complementan la analepsis, como la que realiza Cariclea sobre su trayectoria previa al naufragio (I) o la del narrador omnisciente sobre la historia de la heroína desde el abandono de la isla hasta su encuentro fortuito con Gnemon (V).

El Peregrino en su patria calca el diseño estructural de Heliodoro y dispone un similar sistema de anacronías e interrupciones, aunque intensificando el efecto de suspensión al dilatar en términos relativos la amplitud analéptica. Hasta la mitad de la narración formal no comienza a reconstruirse la lineal de manera que hasta ese momento el mismo héroe sólo parece capacitado para exponer su trayectoria desde el inicio de aquella: «y habiéndole preguntado su patria y la causa de su prisión le dijo el suceso que habeis oído, comenzando su vida desde que el mar se la dio arrojándole en la tierra no lejos de los muros de Barcelona» (I). La analepsis se compone segmentando la anacronía principal: en el Libro III Celio cuenta el origen, nacimiento del amor y huida de los héroes, continuándose luego la narración formal hasta mediados del IV en que Nise «prosiguió la historia de Pánfilo que era la suya misma y cuyo principio habeis oído». Lope ha desdoblado el narrador retrospectivo, y complica la fórmula heliodoriana con la ocultación e implicación de relatores y oyentes en la propia historia, pues Celio relata el inicio a Pánfilo, sin conocerlo, y Nise varía intencionadamente el *entrelacement* con la apertura de la narración para no descubrirse a Finea. Esto último permite la intromisión del narrador omnisciente, rectificando en su anacronía de corto alcance la narración rememorada desde la historia escrita: «pues del primer libro sabéis que Nise y Pánfilo salieron medio muertos a la playa... sucediendo la peregrinación en su propia España» (IV). Otra anacronía secundaria cierra la analepsis con cierta innovación respecto a las *Etiópicas*: con la variante iterativa Lope compone en síntesis la narración lineal, al rememorar Pánfilo *tramite recto* la andadura de Nise (V).

El dispositivo narratológico del romance griego se caracteriza además por la fabulación atomista que produce una tensión entre historia principal y relatos secundarios, resuelta con la conformación especular

²⁶ El juego narrativo es más complejo pues conlleva una rectificación intencional de la prehistoria recuperada, según muestra J.S. Winkler, «The mendacity of Calasiris and the narrative technique of Heliodorus», en B.P. Reardon (ed), *op. cit.*, págs. 29-31.

de éstos sobre el esquema de aquélla. En la *Historia etiópica* el artificio del trueque cronológico aparente, en el que se mantiene la continuidad del presente en el acto de narrar, se complementa con la complicación «episódica»²⁷ del argumento principal en un tipo de narraciones insertadas que reproducen el carácter formal de su *dispositivo*: así el relato de Gnemon introduce una anacronía con la narración implicada que su amigo Carias hace del final de la madrastra Deméneta (I) o la historia de Arsace incluye la anacronía sobre su anterior pasión hacia Tiamis y el destierro (V). En *Leucipa y Clitofonte* el presente confesional de la historia principal encuadra, subordinándolas con una técnica de enhebrado, las secuencias secundarias, a las que da su andadura *tramite recto* desde un inicio posibilitado por el encuentro con narradores fortuitos como Clinias y Sostrato.

En el romance lopiano la utilización del narrador fortuito manifiesta la intencionalidad de aunar un rasgo del segundo modelo a la característica tensión episódica de la *Historia etiópica*. Con el mismo diseño formal que la historia principal, Raimundo, un miembro de la cuadrilla de bandoleros catalanes, narra el trágico relato de Florinda y DoriCLEO cuya andadura conocemos, desde el *in medias res*, de antemano (I), o Everardo explica las alusiones de unos jeroglíficos a la historia trágica de Lucrecia, Telémaco y Mireno (II). Junto a estos «episodios» a los que posiblemente alude, al referirse a *La Arcadia* y *El Peregrino*, como «la parte de este género [novela] y estilo más usado de italianos y franceses que de españoles»²⁸, Lope practica el procedimiento de articulación fragmentaria progresiva de historias secundarias sobre la principal. Como ya ha sido anotado «cada personaje que incide en el campo narrativo nos llevará tras la línea fugitiva de su aventura particular, y con ello la historia central prolifera, se desfleca en multitud de relatos marginales... Lope tiene un sentido de la composición marcadamente dramático y no deja un hilo suelto, pues a la larga, tras no pocas peri-

²⁷ T.D. Stegmann ha insistido en el carácter atomista del romance heliodoriano en relación al doble sentido que «episodio» tiene, por ejemplo, en el Pinciano: etapas del argumento y narración inserta que corresponde a una acción secundaria (*Cervantes' Musterrroman «Persiles»*. *Epenetheorie und Romanpraxis 1600 (El Pinciano, Heliodor, «Don Quijote»)*, Hamburgo, 1971, págs. 288-95, donde el autor hace una síntesis de su estudio en español).

²⁸ Lope de Vega, *Novelas...*, pág. 27. Para el exacto alcance de esta formulación en el Fénix cf. W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, 1972, págs. 251-63.

pecias, la historia viene a insertarse de alguna manera con la de los protagonistas, si no tenía que ver con ellos de antemano, en una fase que nos era desconocida»²⁹. El aumento de las narraciones insertas y la variedad de su fraccionamiento y enlace con la acción principal organiza un dispositivo de fórmulas recursivas con inversiones y reversiones sobre ésta: así se reproduce el esquema en la enfermedad de Leandro y su enamoramiento de Nise (V) o se modifica, contrastando los efectos del amor hacia el héroe, en la polaridad de las historias de Tiberia, que causa la enemistad de Pánfilo con Jacinto y lo transforma de salvador en ejecutor (III y V) y Flérída, liberándolo de la muerte y sin creer en la acusación de asesinato que la motiva (V).

Las adiciones de intrigas a la principal se producen en el *Peregrino* con una aceleración notable conforme avanzamos en aquélla, lo que hace inevitable el empleo progresivo de los recursos de ocultación y desdoblamiento que en el último libro presentan una desenfrenada configuración de múltiples hilos, solucionable sólo con un golpe de efecto que, teatralmente, amplía el cierre del romance griego con unas bodas colectivas. Si Lope modifica en intensidad la técnica expositiva fragmentaria de Heliodoro su innovación más importante resulta de construir *sub specie comoediae* una verdadera intriga segunda, a partir del Libro III, que reconstruye analógicamente la de Pánfilo y Nise. La historia de Celio y Finea conforma su andadura y motivaciones en aquélla, pues se estructura en la equipolencia de amores entrecruzados, y su avance isócrono se dispone a través del itinerario conjunto que Nise y Finea llevan en una serie de aventuras de los libros IV y V y en el cruce de los desplazamientos que originan las respectivas búsquedas de Celio y Pánfilo.

IV. FUNCIONES COMPOSITIVAS DE LA DIGRESIÓN

Parece inapropiado plantear desde «el Lope que hoy no digerimos» la distinción en *El Peregrino* de «dos paneles netos: prosa argumental y prosa decorativa» y calificar de peso muerto «los cuatro autos sacramentales interpolados y muchas de las poesías»³⁰. Y no sólo porque el

²⁹ F. Ynduráin, *op. cit.*, pág. 131.

³⁰ R. Osuna, «*El peregrino en su patria*, en el ángulo oscuro de Lope» en *R.O.* n.º 113-4 (1972), págs. 328-9.

Fénix tenía conciencia cierta de su práctica narrativa como «oficina de cuanto se viniere a la pluma... ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores»³¹. Mayor importancia alcanza el que esos elementos censurados soporten funciones básicas de la poética del género, que Lope amplía desde el romance griego a un modelo subsidiario que en su entendimiento resulta asimilable, posibilitando determinados correlatos de su creación: la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras.

R. Alewyn ha precisado que el excursus comporta una funcionalidad similar a la de la *dispositio* de la narración formal tal como se presenta en la *Historia etiópica*: «la técnica de la prehistoria recuperada no tiene aquí nada común con el desencubrimiento del pasado en la novela romántica. Su tarea no es la de desarrollar la dimensión temporal sino más bien la de suspenderla y en cambio darle validez a la dimensión del espacio. Y al mismo fin sirven los numerosos intercalados descriptivos o didácticos en que se hace detener completamente la acción»³². Pero en Heliodoro la fórmula subsidiaria de detención del relato corresponde a la prolepsis del narrador extradiegético mediante los oráculos, profecías y sueños paralelos. Por razones ideológicas obvias Lope ha preferido como recurso retentivo las digresiones retóricas que caracterizan el *Leucipa y Clitofonte*³³. Se van acumulando, escalonados, los excursus de abigarrada erudición que «en la poética misma divierten» siempre que no vayan «contra las leyes de la buena retórica» (V): el poder de la magia natural (I); los milagros, la inanidad de la vida humana o el relativo valor de la retórica para la religión (II); los hados, la magia y el albedrío (III)... Además se ofrecen digresiones compuestas, como la galería de la fama (III) o el conocimiento particular de cada uno de los locos que disputan con el conde Emilio (IV), en las que *El Peregrino* lleva al límite la ductilidad suspensiva del romance.

Al mismo principio responde la novedad estructural del *Peregrino*

³¹ Lope de Vega, *Novelas...*, pág. 74.

³² R. Alewyn, «La figura como contenido: la novela del Barroco», en *Problemas y figuras*, Barcelona, 1982, págs. 103-4.

³³ Sobre su carácter cf. C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, 1972, págs. 243-4. Algunas de estas digresiones presentan manifiesta similitud con otras del *Peregrino*, como las referidas al amor universal (I) y los dos amores (II) que en la obra de Lope aparecen en un largo excursus (V) y en otras referencias dispersas catalogadas por R. del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, 1941, págs. 328-9.

con su incrustación de cuatro autos sacramentales subvirtiendo hasta tal punto la proporcionalidad de lo digresivo que llevó a K. Vossler a pensar que con la narración Lope sólo «trataba de procurarse un recipiente literario pasadero»³⁴. Con razón lo refuta J.B. Avallé Arce considerando que para ello «no necesitaba escribir una novela tan extensa y de requintada doctrina como el *Peregrino*»³⁵ y que su inclusión cumple «una clara función estructurante,... son el instrumento de la simetría arquitectónica de la novela». Junto a la configuración armónica al colocar los autos al final de cada libro, Lope busca una cierta diversidad en el enlace con la narración: Pánfilo asiste en Barcelona «en una plaza... sobre un teatro» a la representación moral del *Viaje del alma* (I) y en Valencia «sobre un teatro famoso» contempla las *Bodas entre el alma y el amor divino* (II); Celio, en Zaragoza, ve entre las «grandes fiestas y representaciones» el *Auto de la Maya* (III), y Nise y Finea en Perpiñán están presentes a la puesta en escena del *Auto del Hijo Pródigo* (IV).

Si «la función de las convenciones del género consiste especialmente en hacer que determinadas expectativas funcionen y permitir así tanto la admisión de los modos de inteligibilidad como la desviación respecto a ellos»³⁶ podría pensarse que aquí se ha transgredido parcialmente, desde el cumplimiento preciso de las otras convenciones estructurales, el sistema del romance griego. El citado crítico coloca una interferencia de género en esta desviación al aducir la narrativa pastoril, donde es normal «la práctica de incluir poesía dramática», y más en concreto que, «la rigurosa simetría del *Peregrino* recuerda la de *La Arcadia* de Sannazaro donde cada una de las doce prosas remata y halla su equilibrio final en sendas églogas». Pero sería extraña esta asimilación cuando tal organización estructural no es seguida en la narrativa pastoril española y el propio Lope en *La Arcadia* sólo incluye la égloga representable de Montano y Lucindo en el libro III.

Cuando Tirso de Molina en *La fingida Arcadia* traza el encomio del Fénix como príncipe de la elocuencia castellana al nivel de Cicerón y

³⁴ K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1940, pág. 174. Aun más radical la propuesta de O.H. Green: «Lope se propuso en el *Peregrino*... poner un poco de orden y sistematización en las producciones manuscritas de su pluma» (*España y la tradición occidental*, I, Madrid, 1969, págs. 268-9).

³⁵ J.B. Avallé Arce, ed. cit., págs. 23-8 a las que corresponden también las citas que siguen.

³⁶ J. Culler, *La poética estructuralista*, Barcelona, 1978, págs. 210-11.

Boccaccio en sus lenguas, significado en la superación de sus respectivos modelos: Ariosto en *La hermosura de Angélica*, Tasso en la *Jerusalén conquistada*, Sannazaro en *La Arcadia...*, aprecia la misma relación del *Peregrino* con la obra de Jerónimo de Contreras:

- «A: Aqueste es el *Peregrino*
L: Mas es quien lo escribió
A: ¡Qué bien faltas enmendó
siguiendo el mismo camino
de aquel Luzmán y Arborea
cuyas *Selvas de aventuras*
por Lope quedan oscuras!
L: Qué bien los autos emplea
qué mezclados en él van!
¡Qué elegantes, qué limados!
A: Y más bien acomodados
que los que mezcló Luzmán»³⁷

Se trata, pues, del entendimiento modélico en la *Selva de aventuras* de la particular mixtura de prosa narrativa y «autos», que Lope ha mejorado en la acomodación relativa con la simetría de su *dispositio*. Si el refrendo verosímil del excuso es que en las grandes fiestas de las ciudades en que hay representaciones teatrales «sea común de los peregrinos hallarse en todas» (I), tal funcionamiento responde a cómo en la obra de Contreras el peregrino Luzmán se encuentra en Venecia, Milán y Roma con la puesta en escena de una égloga sobre el amor sensual y divino (I), otra sobre la omnipotencia del amor, causante de alegrías y tristezas (II) y una tercera como sicomaquia de vicios y virtudes en que, tras aparecer la Muerte Feroz, se termina con la contienda del Amor humano y el divino (V)³⁸. En el amplio sentido de moralidad que Lo-

³⁷ *Comedias de Tirso de Molina*, I, Ed. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1906, págs. 435-6. El texto fue recogido, aunque sin considerar su alcance, por J.F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, 1969, 2.ª ed., págs. 180-1.

³⁸ Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*, en *Novelistas anteriores a Cervantes*, Madrid 1963, 2.ª ed. págs. 464-505. Desde su aparición en 1565 hasta el año en que se publica *El peregrino en su patria* esta obra suma la notable cantidad de veinte ediciones. A partir de la impresa en Alcalá de Henares en 1582 alterna la versión inicial con una redacción ampliada de siete a nueve libros y un final modificado (M. Letizia Tubini, «Per una bibliografia della *Selva de aventuras* di Jerónimo de Contreras», en *Bibliof.*, LXXVII (1975), págs. 127-54).

pe da a sus autos sacramentales cabe la equivalencia genérica con los del *Peregrino* de estas representaciones de la *Selva*, como lo manifiesta el que Tirso, que en su práctica también muestra confundir el auto «con la comedia divina», los califique así³⁹.

Queda con ello confirmada la intuición de Menéndez Pelayo, al escribir que «la *Selva de aventuras* con sus cuadros de viajes, con sus intermedios dramáticos y líricos nos parece el antecedente más inmediato de *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega», en el sentido en que la limitaba L. Pfandl: «No es toda la *Selva* con sus cuadros de viajes e intercalaciones dramáticas y líricas la que se refleja en la novela de Lope, sino sólo estas partes»⁴⁰. La narración de Contreras ha constituido un diseño subsidiario en la estructura conformada en el género clásico al que ha sido asimilada en el juego de acciones y reacciones con que surge, como romance nuevo, *El Peregrino en su patria*. Si todo género es un proceso dinámico en que cada obra adopta «una toma de posesión distinta ante una misma poética» sintiendo sus rasgos como «iterables o transformables»⁴¹, la disidencia lopiana estaba más que justificada porque la *Selva* ofrecía, sobre todo en la versión revisada, una estructura narrativa próxima al romance heliodoriano. Se trataba hasta cierto punto de una segunda cabeza de serie, un submodelo al que también atenderá Cervantes en su *Persiles*⁴².

³⁹ B.W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, 1967, pág. 325. Esta proyección sobre la *Selva* se produce porque en ella el «factor diferencial entre los dramas del *Peregrino* y de los antecedentes» que coloca Avalle-Arce «en el hecho de que el amor cantado... es el amor divino y no el amor humano» no está presente: la obra de Contreras —y en especial en sus églogas— constituye una apología constante del amor divino.

⁴⁰ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. 88 y L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1952, pág. 286.

⁴¹ F. Lázaro Carreter, *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, 1972, págs. 198-9. La cabeza de un género la constituye «una combinación de rasgos sentida como iterable por otros escritores que la repiten», matiza el mismo crítico en sus *Estudios de poética*, Madrid, 1976, pág. 117.

⁴² Para la revisión del romance de Contreras, y en espera de la edición que preparo donde preciso la influencia en Cervantes apuntada por C. Romero (*Introduzione al «Persiles»*, Venecia, 1968 págs. CXI-CXII), cf. R.H. Kossoff, «Las dos versiones de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras», en *ACIH*, VI, Toronto, 1980, págs. 435-7 y B.N. Davis, «Love and / or marriage: the surprising revision of Jerónimo de Contreras *Selva de aventuras*», en *HR*, L(1982), págs. 173-99.

V. HACIA EL SENTIDO DE LA ESTRUCTURA: EL «CRONOTOPO» DEL ROMANCE

Al considerar el romance como núcleo estructural de toda ficción del que surge la novela mediante un «desplazamiento realista», N. Frye lo caracteriza por su libertad como «mayor poder de designio en las estructuras de la trama» frente a la «ficción desplazada» en que el autor «trata de ocultar su designio al pretender que las cosas ocurren al margen de su posibilidad inherente»⁴³. Incide en la clave particularizadora de la estructura romancística el que tal libertad esté contrapesada con precisas convenciones, que son las que definen su sentido en el *cronotopo*, esto es, según la poética histórica que ha elaborado M. Bakhtine, el lazo técnico y abstracto entre espacio y tiempo que correlaciona la reversibilidad de los momentos de la serie temporal y los posibles cambios espaciales.

En el romance griego el tiempo de aventuras se compone de breves fragmentos organizados al exterior y dispuestos, con una causalidad lógica, para la coincidencia fortuita o la discordancia, enfilándose en una serie limitada. Su directriz es el espacio, única manifestación del tiempo a través de la concomitancia o ruptura que en él mantienen los sujetos de la historia. Las principales funciones compositivas, desde la intriga al cierre, son posibles por la extrema formalización del *cronotopo del reencuentro* en el que la definición temporal (en el mismo momento) es inseparable en la definición espacial (en el mismo lugar). Subsidiariamente otras secuencias, como la huida o la detención, resultan funciones organizadas por el *cronotopo de la ruta*, cuyos componentes son transferibles por carecer de vínculo determinante con las particularidades del espacio en que se sitúan y que sirve en la manifestación de simultaneidad para marcar, en términos relativos, la fórmula de temporalidad abstracta⁴⁴. El señalamiento del vínculo espacio-temporal vie-

⁴³ N. Frye, *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*, Caracas, 1980, págs. 59-60.

⁴⁴ Se trata de una aplicación metafórica de la teoría de la relatividad que conceptúa el *cronotopo* como la fusión de los índices espaciales y temporales en un todo concreto e inteligible. En la narración el tiempo se hace compacto y visible al descubrir sus índices en el espacio y éste se enmarca, a su vez, en el movimiento temporal del sujeto y de la historia (M. Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope dans le roman (Essais de poétique historique)», en *Esthétique et théorie du roman*, París, 1978, págs. 237-60).

ne marcado en *Leucipa* y *Clitofonte* por un extenso *cronotopo de reencontro* incluido en el *cronotopo de la ruta*. Con la marcha de los héroes de Tirso a Alejandría, con naufragio en Pelusio (III) se inicia un itinerario conjunto a través de Egipto con la separación en Faros, desde donde se inicia el reencontro en la búsqueda de Leucipa (V) dando lugar a una variación reducida e intensificada del *cronotopo* en la ciudad (VI-VII) hasta la reunión final en la ruta que los devuelve a Tiro (VIII). En la *Historia etiópica*, por contra, domina el *cronotopo de ruta* sobre el del *reencontro* pues el sujeto dual se segmenta en escasas ocasiones. Sólo con la huida de la isla, Teágenes y Cariclea son hechos prisioneros de los egipcios y separados (V) hasta el reencontro en Menfis, con una variación intensificativa del *cronotopo* (VI-VII) antes de imponerse de nuevo la ruta que los conduce a Méroe (X).

Lope identificaba el espacio del romance heliodoriano con una naturaleza hostil y primigenia de «selvas» y «mares»⁴⁵. Su itinerario progresivo, sin retorno al punto de partida, era una ruta «errante por páramos, por naufragios desde Grecia a Etiopía». Pellicer, al que pertenecen estas palabras, lo oponía al de la *Argenis*, con una trayectoria más intensa y limitada aunque concluyendo que «frecuenta la desgracia tanto desiertos como ciudades»⁴⁶. Con *El Peregrino en su patria* esta segunda combinatoria del *cronotopo* griego se extrema al presentarnos un «caso digno de ponderación en cualquiera entendimiento discreto, que un hombre no pudiese ni acertase a salir de tantas desdichas desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona, peregrinando en una pequeña parte» (IV). El esquema reproduce la reconducción espacial al inicio practicada por Aquiles Tacio pero modificando la dinámica de un *cronotopo* de reencontro aun más dominante, con una red de concordancias y discordancias infinitamente complicadas que reduce la ruta de cierre a la confluencia *in situ* de todas las acciones: «en el camino de la misma ciudad... a un mismo tiempo y en un mismo día» (V). Aunque en la prehistoria de la narración literal hay una correspondencia significativa a la breve separación de Teágenes y Cariclea (I-II) en el cautiverio de Pánfilo en Fez, que interrumpe la ruta conjunta desde Toledo a Ceuta y de aquí hasta el naufragio en Barcelona, desde el

⁴⁵ *Amor secreto hasta celos*, en *Obras de Lope de Vega*, III, Madrid, 1917, pág. 398.

⁴⁶ En la *Oración inicial de Argenis*, por Joseph Pellicer de Salas y Tobar, Madrid, 1626, s.p.

comienzo de la narración formal se extrema el *cronotopo del reencuentro*, no recomponiéndose el sujeto dual sino momentáneamente en Valencia (III) y Barcelona (IV) hasta la definitiva vuelta a Toledo (V). Ambos héroes articulan itinerarios divergentes que incluso reiteran trayectorias circulares en el restringido espacio de su movimiento: «De Barcelona salió la primera vez para Valencia a padecer las penas que habeis oido; ya parece que vuelve de nuevo con el mismo camino a padecer las mismas» (V). Pero sobre todo Pánfilo participa de la intensidad de una búsqueda acelerada en minuciosas marchas como la que ocupa el desarrollo de todo un libro desde Montserrat a Valencia (II). La reproducción de trazos de su itinerario y del de Celio se duplica en un secundario *cronotopo de la ruta* que componen Nise y Finea (IV-V) dando lugar a un radial dispositivo de líneas resuelto geométricamente en el punto de cierre⁴⁷.

La abstracción del *cronotopo* griego precisa de un mundo extranjero en el tiempo de la aventura, un mundo cuyo grado de determinación y concretización no puede ser más que limitado para permitir que la libertad en la *dispositio* se conjugue con las convenciones establecidas desde el omnímodo azar. De ahí el extrañamiento del universo en que los héroes se introducen, con el que carecen de vínculos y relaciones, hasta conseguir la materialización formal de la fuga de la realidad y el prodigio de aventuras entre el comienzo y el final. En *El Peregrino en su patria*, y manifestando un nivel más de la polisemia del título, todo esto no se consigue con el exotismo de un espacio geográfico amplio y variado sino en mundo próximo pero abstractamente extranjero, que no llega a esbozar nunca la imagen de lo natal y cotidiano. Sólo esta abstracción le permite a Lope el poder absoluto del azar en la ruta y el reencuentro efectivo, como sólo el *cronotopo* griego le recalca la condición de «labyrintho ciego/de sucesos semejantes»⁴⁸ a su romance.

⁴⁷ Como observaba con agudeza A. Reyes, las interferencias finales suponen un hábil «tender los hilos hacia una triple coincidencia, la cual es —como las reglas seudoaristotélicas del teatro— unidad de acción, unidad de lugar y unidad de tiempo» (*El peregrino en su patria* de Lope de Vega», en *Cuatro ingenios*, Madrid, 1950, 2.ª ed., pág. 67).

⁴⁸ *Pedro de Urdemalas*, en *Obras de Lope de Vega*, VIII, Madrid, 1930, pág. 394.

FUNCION REFERENCIAL, CONNOTACIÓN Y EMISOR EN «LA CULTA LATINIPARLA»

M.^a GRAZIA PROFETI

0. LA CULTA LATINIPARLA

Pese a su reducida dimensión y escasez de estudios específicos¹, es un texto de gran interés, tanto como producto de escritura, cuanto en relación a su emisor, es decir, como acto de producción, con sus motivaciones ideológicas y afectivas. Se trata de un tipo de prosa, la satírica, poco estudiada, y el desinterés crítico que la acompaña resalta aún más si se compara con la atención dedicada a la prosa de ficción, que ha llegado a originar una verdadera ciencia, la narratología: el examen de *La culta latiniparla* podrá pues sugerirnos algo incluso desde un punto de vista metodológico.

La relación inmediata con el objeto parodiado —en este caso la mu-

¹ En la bibliografía quevediana de J.O. Crosby (*Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo*, Valencia, 1977) y en la *Adelenda* de P. Jauralde, en «Cuadernos bibliográficos», 38 (1979), págs. 153-158, sólo he podido encontrar: A. Terry, *The Continuity of Renaissance Criticism*, en *BHS*, XXXI (1954), págs. 17-36 (que se ocupa del tratadillo de forma muy marginal); y G. Schuler, «*La Culta latiniparla*», *Lob und Tadel weiblicher Gelehrsamkeit im Siglo de Oro*, *HFT*, págs. 440-460 (no he conseguido averiguar a qué publicación corresponde la sigla).

Hasta 1981 tampoco se había aclarado la presencia de una doble redacción del texto: Cf. P. Jauralde Pou, *Texto, fecha y circunstancias de «La culta latiniparla» de Quevedo*, en *BHi*, LXXXIII (1981) págs. 131-143. A Jauralde Pou se debe su más reciente edición, de la cual citaré, en F. de Quevedo, *Obras festivas*, Madrid, 1981, págs. 134-145. Lástima que este texto, que tanto ha adelantado los estudios relativos a la obrilla (en las págs. 213-218 se da también la primera redacción impresa), resulte afeado por una serie de erratas o de puntuaciones dudosas, y no proporcione en el aparato las lecturas sobre las cuales se interviene enmendando.

jer que presume de docta y culta— parecería conectar la obra directamente con un fenómeno de costumbre, vinculándola a una pura función referencial. Pero, al tratarse de una sátira (lo que ya determinaría una connotación del referente), y sobre todo, una sátira a una serie de usos lingüísticos, se nos revela como apoyada en un meta-referente: aquí el cultismo, con todas sus implicaciones polémicas. Y se trata de un motivo que se repite en la producción de Quevedo, desde la prosa a la poesía satírica²; lo que no carecerá de significado.

Como considero su naturaleza de signo complejo, procederé por esquemas, examinando en primer lugar su conexión con el referente real, luego con el código literario y, por fin, su interés en relación al emisor.

I. VALOR REFERENCIAL

En la condición de marginación en que vive la mujer del siglo XVII, su posibilidad de acceso a la escritura y a la producción literaria se presenta muy difícil y dudosa:

Las mujeres son hechas para estar en casa, no para andar vagando. Sus gustos han de ser los de sus maridos, participados, no propios. El llevarlas a las fiestas mueve tal vez al que las ve, si son feas, a desprecios; si hermosas, a concupiscencia³.

No es bien que tenga la mujer una letra más que su marido... si es letrada, y tiene entendimiento y discreción, ¿quién se averiguará con ella?⁴

² Véanse las circunstancias de la redacción de la obrita en el artículo de Jauralde Pou antes citado; para la relación de Quevedo con el cultismo recordaré solo A. Martiengo, *Quevedo e il simbolo alchimistico*, Padova, 1967, págs. 108-123; con bibliografía relativa; y I. Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 202-204.

³ F. de Quevedo, *El Rómulo* del marqués Virgilio Malvezzi, en *Obras completas, Obras en prosa*, Estudio preliminar, edición y notas de F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1966, pág. 1553a.

⁴ Fray Alonso de Herrera, *apud* J.M. Díez Borque, «El feminismo de doña María de Zayas», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, Actas del II Coloquio del grupo de estudios sobre teatro español*, Toulouse, 16-17 noviembre 1978, pág. 69. Aquí muchos testimonios análogos.

Siempre fui de parecer
que naturaleza agravia
a la mujer que hace sabia
pues deja de ser mujer.

¿Quién la mete a una mujer
con Petrarca y Garcilaso,
siendo su Virgilio y Taso
hilar, labrar y coser?...
Casalda y veréisla estar
ocupada y divertida
en el parir y criar⁵.

Pero, en lugar de parir y criar, o mientras parían y criaban, algunas de ellas en el Siglo de Oro participaban en torneos, justas y certámenes poéticos, a veces ganando premios; otras, escribiendo comedias y novelas, géneros menores, secundarios en resumidas cuentas, porque el gran poema épico, o el tratado, seguían siendo exclusivos del escritor. Claro es que el simple acto de producción literaria por parte de la mujer es manifestación de rebeldía, mientras que —en mi opinión— en el producto apenas podremos encontrar «ademanos» feministas⁶. Pero se trata de otros problemas: aquí nos enfrentamos con un acto de producción menor: el de la adopción de un estilo culto en el habla de todos los días.

No faltan testimonios de esta costumbre en literatura del tiempo: desde el fragmento de Zabaleta que nos describe un estrado en que unas damas hablan de sus tocados llamándolos «estrella de Venus» y no «lazada»; «jardín» y no «guedeja» (con el consiguiente comentario de una «dama vieja»: «vos aviaís menester... una fuente para purgar esse lenguaje»)⁷, hasta una escena del *Lindo don Diego*, en que una criada actúa de condesa con sólo usar palabras como «¿venís rutilante /

⁵ L. de Vega, *La mayor vitoria*, en *Obras*, ed. RAE, III, pág. 226b; y *La dama boba*, *ibid*; I, pág. 310c. Otros testimonios reúne R. del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, 1941, págs. 320-321.

⁶ Cf. M.G. Profeti, *Donna e scrittura nella Spagna del Secolo d'Oro*, en las actas del Congreso *Donna e società nel Mediterraneo*, Palermo, noviembre, 1982 (en prensa).

⁷ J. de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, Edición, introducción y notas de J.M. Díez Borque, Madrid, 1977, págs. 76-78; con nota que remite a otros lugares de Espinel, Cervantes, Tirso, etc.

a mi esplendor fugitivo / para ver si yo os esquivo / a mi consorcio anhelante?»⁸.

Sin embargo documentar este fenómeno sociográficamente (¿cuántas mujeres se dedicarían a esta ostentación de preciosidad?) será la parte menos interesante de mi reflexión: justamente cuando nos parecería hallarnos frente a una fotografía «objetiva» de la realidad, la violenta modalidad literaria de la sátira garantiza la absoluta parcialidad de la escritura, obligándonos a una contra-reconstrucción que es contra-lectura.

El evidente intento por parte de la mujer de apropiación de un *status* superior, el del intelectual, según sus satíricos, naufraga, porque los comportamientos que sirven de respaldo a las palabras nuevas e inusitadas, permanecen vinculados a niveles más bajos, incongruentes e in-comunicados. Es como si el tramo con la cultura no modificara para nada las costumbres de la mujer, y con sarcasmo Quevedo nos presenta a su estudiosa mientras «ha de hundir la casa a voces y gritos que alboroten el barrio sobre que ha de parecer el Quintillano, si se hunde el mundo, que no piensen que ha de ser como el Macrobio» (p. 137); es decir, como si lamentara la falta de una alhaja o de una prenda cualquiera de su vestuario, robada por una criada.

A un nivel consciente, pues, el satírico del siglo XVII no parece temer que un cambio de preparación cultural en la mujer comporte un desarrollo de su papel en la estructura social. El reproche fundamental dirigido a la culta parece ser el de utilizar un lenguaje oscuro, plagado de violentos neologismos; censura idéntica a la que aparece en la *Aguja de navegar cultos* (publicada en el mismo *Juguete de la niñez*, donde aparece la *Culta Latiniparla*, en 1631), o en los *Sonetos* contra Góngora, o en el romance «Con tres estilos alanos», sin relación, pues, con el sujeto femenino que tal lenguaje usa. Pero el hecho que sea la mujer la que se dedica a este alarde verbal contará mucho en relación con los *tics* expresivos, con los estilemas del emisor.

2.1. MORFOLOGÍA. LA DEDICATORIA Y EL PRÓLOGO

Un primer nivel de parodia determina ya la organización exterior de la obra, que parte de la puesta en discusión de la forma misma del

⁸ A. Moreto, *El lindo don Diego*, ed., prólogo y notas de N.A. Cortés, Madrid, 1976, págs. 61-64. De esta comedia estoy preparando una edición en que se comentará este uso satírico de referencias cultistas.

tratado, con todo su conjunto de aparatos: título, dedicatoria, prólogo, etc.⁹. Se trata de un típico fenómeno de producción intertextual, pero aquí no hay una relación directa con un texto determinado, sino con un «tipo» genérico de producto literario; es decir, que no se «cita» un *mensaje* particular, sino se remite en general a un *código*¹⁰.

Ya la contrahechura de la portada declara la intención polémica, a través de la creación de los nombres de fantasía del autor, «Aldobrando Anathema Cantacuceno» y la dedicatoria «Doña Escolástica Polianthea de Calepino», con sus relativos títulos («Graduado en tinieblas, docto a oscuras, natural de las Sociedades de Abajo», y «Señora de Trilingüe y Babilonia»): un mundillo de estudios de segunda mano y de esoterismo vacuo nos aparece delante, hecho de «damas jerigonzas que hablan el alcorán macarrónico» (p. 133).

Después de esta previa declaración de intentos la obra se compone de una dedicatoria, un prólogo al lector, un «Lampión» (como satíricamente le llama Quevedo), un Disparatario, seguido de una parte final de ejemplificación titulada «Incipit cultigratia».

2.1.A. SINTAXIS

La *Dedicatoria* y el *Prólogo al lector* constituyen un muestrario paródico de la organización sintáctica y léxica no sólo del cultismo, sino de un lenguaje docto en general. Se hallan aquí construcciones típicas como A si no B, presencia de incidencias, a veces ridículas, anticipación del adjetivo respecto al sustantivo, etc. Daré como ejemplo:

Obligación le corre al más perito (y no es fruta) de encimarla en los precipicios inaccessos de otra, si no tan sidérea, estimación aplaudida, si bien de menos trisulca pena (Plau-

⁹ Cf. J. Simón Díaz, *El libro español antiguo, Análisis de su estructura*, Kassel, 1983. Se trata de lo que Gérard Genette llama *paratexte*: «titre, sous titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.»: G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, 1982, pág. 9. Pero creo que es preferible indicar con el término *paratexto* la relación que un texto paródico establece con la obra seria parodiada, ya que me parece que la dicción logra dar cuenta de los procedimientos de transformación, propios de la paráfrasis lingüística, y al mismo tiempo remite a la tipología de la parodia.

¹⁰ Trataré este tema en *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro*, durante el Congreso de Semiología e Hispanismo (Madrid, junio de 1983).

to sea sordo), dirigiéndola este candil para andar por las prosas lúgubres. Es vuestra merced adivinanza perene y tiene enigma lluvia... (p. 134).

2.1.B. LÉXICO

El segundo nivel de parodia idiomática se refiere no a la organización sintáctica, sino al léxico: la crítica más inmediata y directa se centra lógicamente en el acumularse de los manidos y abusados latinismos. En el fragmento que antes he citado se amontonan en efecto *perito*, *inacessos*, *sidérea*, *trifulca*, *lúgubres*, *perene*, *enigma*, etc.

Pero se da también la ruptura de las estructuras léxicas vigentes, característica constante de la organización paródica de Quevedo, que, como tal, ha sido señalada en todas sus obras satíricas¹¹, y que no guarda, por lo tanto, relación con el objeto parodiado. Las construcciones léxicas derivadas de esta de-estructuración del lenguaje, sin embargo, se aplican todas a la censura de la oscuridad cultista, como si Quevedo se viera excitado por este aspecto del lenguaje y provocado a sus operaciones demoledoras.

Recojo a continuación algunos de los mecanismos típicos, según la clasificación de Emilio Alarcos García: a) *Neologismos que afectan una sola y determinada palabra: por comparación condensada*: de *verbigracia*, expresión usada 'para llamar la atención al ejemplo', según reza el Diccionario de Autoridades, Quevedo crea *cultigracia*, con el sentido de 'ejemplo de lenguaje culto'¹²; *por diferenciación expresiva*: de *jerigonza*, 'habla ridículamente efectada y oscura', deriva un jeri-habla, «que no significa ni más ni menos que la voz parodiada»¹³.

b) *Neologismos por aplicación de los esquemas formales comunes a varias palabras*: «con el sufijo *—ario*, que la lengua utiliza para formar nombres que significan 'colección' (*diccionario*, *recetario*), y pensando sobre todo en *vocabulario*, inventa Quevedo el término *disparatario*, dándole el sentido de 'colección de vocablos y modos de decir

¹¹ E. Alarcos García, «Quevedo y la parodia idiomática» en *Archivum*, V (1955), págs. 3-38.

¹² *Ibid*, págs. 10-11.

¹³ *Ibid*, pág. 14. Un juego de descomposición análogo puede verse en el soneto que se da como *Receta* en la *Aguja de navegar cultos*, *Obras festivas*, cit., pág. 127: «Quien quisiere ser culto en solo en día / la jeri (aprenderá) gonza siguiente».

disparatados'»¹⁴. Se dan, además, compuestos de sustantivo + verbo como *latiniparla*: «que habla latín»; de sustantivo + adjetivo como *hembrilatina*: «que habla latín aun siendo hembra»¹⁵; o formación del adjetivo a partir del nombre: de Merlín Cocayo, uno de los pseudónimos del creador del latín macarrónico, Teófilo Folengo, deriva Quevedo el adjetivo *merlincocayo*, que aplica muchas veces al lenguaje culto¹⁶. Análogamente se forma del nombre el verbo, como *lobreguecer* o *auro-rar*.

c) *Afectación de enteros sintagmas por parodias fraseológicas*, según los mismos procedimientos adoptados en relación con las singulas lexías. Algunos ejemplos los da Alarcos García: «Parodiando las locuciones *huevo de faltriquera*, 'dulce seco compuesto de azúcar y yema de huevo de gallina' y *perro faldero*, 'el que por ser pequeño puede estar en las faldas de las mujeres', inventa Quevedo las expresiones *críticos de faldriquera* y *autores de falda* para designar a los críticos y autores que debe tener a mano la buena culta latiniparla... Y puesto que *lanzar* o *sacar los espíritus* es 'expulsar, por medio de exorcismos, los demonios del cuerpo de un individuo'... el escritor inventa un... *lanzar los obsoletos*»¹⁷.

Añadiré sólo que cuando Quevedo piensa que su locución resulte demasiado inusual procura aclararla introduciendo la explicación con *como* o *no*:

Les lanzamos los obsoletos como los espíritus. Mil Tucídides eché a vuestra merced como bendiciones. ... Vale, en culto, que no en testado de escribano (p. 135).

2.1.C. FENÓMENOS TRANSLINGÜÍSTICOS

Hasta aquí los caracteres sintácticos y léxicos que pueden observarse y describir. Pero a su lado se determinan dos fenómenos más intere-

¹⁴ Alarcos García, art. cit., pág. 16.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 19. No estoy de acuerdo con la explicación de Alarcos García: «'latina en cuento a lo hembra', es decir 'latina de nombre', puesto que hembra es lo mismo que *femina*, y *femina* vale en latín lo que mujer en castellano».

¹⁶ Cf. F. de Quevedo, *Obra poética*, ed. J.M. Bleca, Madrid, 1969-1971, n. 841, v. 89: «Musas merlincocayas bisabuelas»; y también n. 834, vv. 9-10: «Merlincocayando nos fatiscas / vorágines, triclínios, promptuarios...».

¹⁷ Alarcos García, art. cit., págs. 26 y 28.

santes aún. El primero se podría definir de «triangulación», haciendo alusión a la técnica de agrimensura. El registro áulico adoptado con función satírica resalta aún más por su artificio muy utilizado por Quevedo, que señala violentamente al lector su operación paródica con la creación de un plano infrarrealista. Esta actúa como término de parangón, como punto de referencia que sirve para medir la distancia del nivel culto, como un grado cero de la escritura¹⁸. Se trata aquí de una serie de expresiones sintagmáticas corridas, entre las cuales señalaré:

Son vuestra merced y la algarabía *más parecidas que el freír y el llover...* latines de *acarreo...* considerando *con el pujo* que los enamorados en romance deletrean lo culterano de las damas... y no es *pulla* (pp. 135-136).

El segundo fenómeno excava en profundidad respecto a los juegos verbales paródicos; lo definiría de «concretización» del lenguaje. Las palabras parecen adquirir una autonomía suya y peculiar; se animan, se hacen personas y cosas¹⁹. En un sintagma como «palabras murciélagas y razonamientos lechuzas» (p. 136) el sustantivo que indica el animal nocturno se hace adjetivo y se pone al servicio de nombres que definen respectivamente el campo lexical y sintáctico-temático del lenguaje (*palabras y razonamientos*). No sólo la presencia del sustantivo adjetivado transmite al sustantivo abstracto sus calidades de ser que vive en la obscuridad, sino su carácter concreto de volátil. El papel de la culta se transforma en un camino peligroso por su lobreguez:

Un papel suyo leímos ayer yo y un obispo armenio, y dos gitanos, y casi un astrólogo y medio doctor. Ibamos por él tan a oscuras como si leyéramos simas, y nos hubimos de matar en un *obstáculo* y dos *naufra-gantes*, que estaban al volver de la hoja (p. 135)

Aquí «obstáculo» y «naufra-gantes» no son y palabras doctas y oscuras que indican una situación de peligro, sino un tropiezo real situa-

¹⁸ M.G. Profeti, «Quevedo lirico e satirico: due letture», en *Quaderni di lingue e letteratura*, 7 (1982), pág. 122: en el romance «Con tres estilos alanos» se da el mismo recurso.

¹⁹ Se trata de algo análogo respecto al fenómeno señalado por A. Martinengo, *op cit.*, págs. 81-91: los objetos parecen transformarse en otros bajo la mirada de Quevedo por medio de «procedimenti di materializzazione e di animizzazione». Ahora el cambio afecta al lenguaje mismo, con una meta-operación. El fragmento ha sido comentado *ibid.*, págs. 117-118.

do en un territorio misterioso: «al volver de la hoja»; y «no se puede ir por la conversación de vuestra merced sin linterna» (p. 135).

2.2. MORFOLOGÍA. EL LAMPIÓN

El «lampion», es decir, la tercera parte de la obra, constituye una especie de grabado de costumbres: a la dama se la describe en sus actividades de todos los días, mientras «hace vainicas» o se queja del

«mal de madre» o se entrega a sus antojos de preñada. En las mismas situaciones la culta hará «comentarios, notas y escolios», se quejará de «la fatiga de los ultramarinos» o se le antojarán lecturas extravagantes. (p. 137)

Pero detrás de este divertido esbozo caricatural se vislumbra otro aspecto del fragmento: el de constituir una lista de autoridades, referencias habituales de la culta: Platón, Aristóteles, Homero, Plinio, Plutarco, Tertuliano, Quintiliano, Macrobio, con comentaristas como Scalligero, Mussato, Isaco Casaubon, autores que Quevedo mismo utiliza y cita muy a menudo en su obra seria²⁰. Será el uso liviano e impropio de dichas autoridades lo que se reprocha a la mujer, la degradación y casi prostitución del saber a los caprichos de la dama («Escalígeros crudos», p. 137), la reducción de escritores serios y dignos a «autores de falda y críticos de faldriquera».

2.3. MORFOLOGÍA. EL DISPARATARIO

Después de esta serie de aparatos previos, *El disparatario*, la parte más larga de la obrilla, se compone de forma muy sencilla, por acumulación y reiteración, según una habitual fórmula satírica de Quevedo (pensamos en la misma *Aguja de navegar cultos*, o en el *Libro de todas las cosas*, o en el conocidísimo soneto «A una nariz»)²¹.

²⁰ En la obra se citan además: Plauto, pág. 134; Tucídides y Pacuvio, pág. 135; Vegecio, pág. 142.

²¹ Y análogo el armazón de *La hora de todos*: cf. J. Riandère La Roche, *La satire du «monde à l'envers» et ses implications politiques dans la 'Hora de Todos' de Quevedo*, en *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI siècle au milieu du XVII^e*, Colloque international de Tour, 17-19 novembre 1977, Paris, 1979, págs. 55-71.

Se tratará, al interior de cada segmento, de operar una sustitución:

a. La palabra sencilla y común se sustituirá por otra «nueva», insólita y muchas veces incomprensible. Es el caso de los cultimos en sentido propio (latinismos en su mayoría):

Al escudero llamará «manípulo»...

La riña llamará «palestra», al espanto «estupor», «supinidades» las ignorancias; «estoy dubia» dirá, no «estoy dudosa» (p. 139).

Al ruido llamará «estrépito»; a la hoguera «pira» (p. 140).

Al burlar llame «frustrar» (p. 142).

Es 'hombre onusto' dirá por no decir 'pesado'... «Está inmediata para decir 'está cerca'... «Circundada» dirá, no 'cercada'... «Soy poco fusta» por 'soy poco dichosa'... «Mesticia» es mejor que 'tristeza'... 'Tome' digan ellos; y la cultísima dirá «aprehenda» o «accipia». En los pé-sames ha de encadenarse a la palabra «singultos» por 'sollozos', «atros» por 'lutos', «sarcófago» por 'sepultura'. La palabra «sepelio» no se olvide. Y si el viudo o apesarado consiente, se dirá «Manes», con sus «sídereas sedes» y su polvillo de «parcas» (5 pp. 143-144).

Encomiéndasele mucho, aunque no venga a propósito, estas palabras: «lenta, intestina, palumbre», y, sobre todo, «patíbulo» y «truculento» (p. 144).

Se trata de cultimos *stricto sensu*, o bien, más en general, de «vocablos afectados»²², que se pueden poner al lado de formas análogas censuradas por Vélez de Guevara, o por Lope; cuyo remate son los términos consignados por Quevedo al final:

Si bien, así, de buen aire, descrédito, desaseada, cede, aplaudir, anhelar... Galante, fino, sazón, emular, lo cierto es, esfuerzos, ejemplos, aunque (p. 144)

b) Un segundo tipo de sustitución afecta a las palabras «feas» o «inconvenientes» con la técnica del eufemismo:

Para no decir 'estoy con el mes' o 'con la regla', se acordará de que las fiestas de guardar se escriben con letra colorada, y dirá «estoy de guardar»; y si el interlocutor es graduado, dirá: «tengo calendas purpúreas» (p. 139).

²² Cf. D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1961, págs. 109-112.

c) Pero, una vez establecida la posibilidad de sustitución e innovación, el juego puede continuar a costa de palabras trilladas, con cambios violentos y resultados grotescos. Serán suficientes pocos ejemplos:

A su marido, por el hastío que causa el tal nombre, le llamará «mi quotidie», «mi siempre» (p. 138)

Para decir 'caldo sustancial' dirá «licor quiditativo».

A las rebanadas de pan llamará «planicies»...

Al queso «cecina de leche» (p. 139).

d) Y, finalmente, para provocar la risa de forma más directa, Quevedo monta otro juego, el de las dilogías, al cual, como se sabe, se muestra siempre muy aficionado:

Cuando llamare a las criadas no diga: «¡Hola Gómez!, ¡hola Sánchez!», sino «¡Unda Gómez!», ¡unda Sánchez!», que «unda» y «ola» son lo propio (p. 138)

'Dame vino' no lo dirá, sino cultivando la embriaguez, dirá «Dame llegó», que «llegó» y 'vino' todo es uno (p. 139)

«Estoy con fábricas», dirá, por no decir 'cámaras' (p. 144).

Y para decir que se pone mudas en las manos, dirá «yo trago con calladas los diez embelecós» (p. 141)²³.

Y aquí ya estamos más allá de la crítica al cultismo, y se vislumbran las necesidades expresivas de Quevedo, sus estilemas y sus tics, de lo que me voy a ocupar dentro de poco.

2.4. MORFOLOGÍA. INCIPIT CULTIGRATIA

La parte final, titulada *Incipit cultigratia* vuelve a la parodia de un estilo desatinado por culto, organizada alrededor de una serie de palabras «reprochables». La *performance* parece rodar alrededor de sí misma, anudándose como el lenguaje que se censura y se niega:

Aunque ceda el descrédito, es galante la fineza, si aplaudida anhela;
si bien emular es desaseo de poca sazón; así más, no deja de ser galante

²³ Por la lógica dilogía mudas / calladas no acepto la enmienda de Jauralde Pou, pág. 141, nota 30.

Para terminar recordaré la larga organización dilógica entre aloja / vive: págs. 142-143.

por fino; y lo cierto es así, que no se está de buen aire en el descrédito; así por aplausos de la emulación; así cedida a los esfuerzos desacreditados en lo galante, de mejor aire, si bien desacreditan esforzados así (p. 145).

La última negación es la del sentido; pero la escritura paródica aquí demuestra su límite mismo: mientras niega violentamente el objeto parodiado, mientras lo anatomiza o, mejor, lo despedaza, niega así misma uno de los caracteres fundamentales de la prosa: la presencia del tiempo y del desarrollo.

3. SÁTIRA LITERARIA Y EMISOR

Esta podría ser la conclusión por lo que se refiere a la puesta en obra de un código connotativo, es decir, la conclusión relativa a las operaciones literarias de Quevedo. Pero será necesario proponernos la relación de la escritura con el emisor.

Raimundo Lida, a propósito de la prosa de Quevedo, habla de «imprevisibles mezclas de humores y un frenesí de verbalismo creador», de la «complacencia con que el escritor, desencadenada una enumeración... se deja arrastar por el movimiento frenético del discurso, perdiendo a veces de vista... el punto de partida, y enhebrando más y más imágenes e ideas», «arte de desbordamiento, de pulverización y volatilización, que llega a 'faire du mouvement avec rien'»²⁴. Y, más recientemente, a la misma tesis se acoge Fernando Lázaro Carreter, que vuelve a comentar algunas de las formaciones analizadas por Emilio Alarcos García y llega a afirmar «El idioma parece en Quevedo previo al pensar»²⁵.

Pero se trata de algo distinto. Y de opuesto: el afán de la escritura nos revela, más allá del tema (que puede ser de sátira político-social como en el caso de la *Hora de todos*, o bien literaria, en el de *La culta latiniparla*), el proyecto moral y utópico que se halla detrás de las obras satíricas de Quevedo. Quevedo pensaba, y pensaba de forma muy co-

²⁴ R. Lida, *La hora de todos*, en *Prosas de Quevedo*, Barcelona, 1981, págs. 232, 236, 238; la última expresión es de A. Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, 1957, págs. 226-227.

²⁵ F. Lázaro Carreter, «Quevedo: la invención por la palabra», en *BRAE*, LXI (1981), pág. 24.

herente, como demuestra Josette Riandère La Roche: por esto puede llegar a efectuar una «anatomía» del lenguaje²⁶.

El cultismo ahora no es sino el aspecto más evidente de la «inversión de los nombres», tema viejo, como recordaba el mismo Raimundo Lida (Lucrecio, Juvenal, *El crotalón*, Alemán, Rojas, Lope), que Quevedo hace muy suyo: «Todo es hipocresía. Pues en los nombres de las cosas ¿no hay la mayor del mundo?»²⁷. El nombre que se esconde —y esconde la cosa nominada— revela la contradicción, para el agobiante ser vs. parecer²⁸.

En la *Culta latiniparla* esta ilusoria apariencia de los nombres, esta denuncia del antifaz, se suma a otra tensión. La explosión de la hostilidad, que se halla a raíz de cualquier juego de humor, como nos ha enseñado Freud, se verifica aquí con más fuerza, porque quien utiliza este lenguaje reprochable es un ser condenable por su naturaleza misma: la mujer. Ser afectado y falso, como bien se sabe, que se dedica habitualmente a prácticas de disfraz, que denuncia su fundamental hipocresía en el afeitte, como tantas veces repite la poesía de Quevedo, y ahora su prosa:

Si fuere moza, aunque tenga una cara de bruja, que de puro untada vuele por las chimeneas, no ha de decir que se afeita, dirá: «Vengo bien mentirosa de facciones» (p. 375b)

Un fantasma femenino al cual Quevedo tiene horror, estando obsesionado por sus cabellos, por su boca, por su sed continua de dinero. Problemas y obsesiones que he analizado en sus resultados poéticos (más allá de sus significados psíquicos²⁹), y que aquí vuelven a aparecer:

Sólo en el pedir han de gastar vuestras mercedes claridad infinita, porque el dar es rudo y no traduce ni gasta otro comento que el de no-he (p.138)³⁰.

²⁶ Cf., los resultados de un análisis conducida sobre otro y muy distinto satírico: A. Brilli, *Swift o dell'anatomia*, Firenze 1974.

²⁷ F. de Quevedo, *El mundo por de dentro*, en *Obras en prosa*, cit., pág. 166a.

²⁸ Y aquí actúa, naturalmente, el thopos del «monde à l'envers», según subraya eficazmente J. Riandère de la Roche en el artículo citado.

²⁹ Cf. «Scrittura d'esecuzione e scrittura d'eversione in Quevedo», en *Quaderni di lingue e letteratura*, 2 (1977), págs. 141-166; «La bocca della dama: codice manierista e trasgressione barocca», en *Quaderni di lingue e letteratura*, 8(1983).

³⁰ Cf. el comentario de M. Chevalier, «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo», en *NRFH*, 25 (1976), pág. 28.

Al moño en culto le llamarán «herencia», pues queda de las difuntas; y en pluscuamculto dirá «traigo el eco del malo rizado», o «el enemigo sin di», pues «dimoño es el enemigo y en quitándole el “di” es “moño”, diablo mudo; y también le llamará “el casidiablo”, y advierta no resbale y le llame “el cachidiablo del pelo” (p. 140)

Como se ve, es justo en relación al cabello que se efectúa uno de los chistes más difíciles, y el autor tiene que explicarlo detalladamente para que resulte comprensible. Ni me parece faltar de interés que se verifique en este momento de gran implicación emocional la creación de un verbo como *jordanar*:

Si la culta fuere vieja, como suele suceder, para no decir a la criada que la afeita: «nacízame de pegotes de solimán estas quijadas y los carcabuezos de las arrugas», dirá «jordáname estas navidades cóncavas». Y si hubiere demandarla que la tiña de greña de canas, la dirá: «Peléame esos siglos cándidos, escuréceme esas albas».

Si llegare a mandar que por falta de dientes la llenen la boca de chitas forasteras, dirá: «Fulana, empiédrame la habla; que tengo la voz sin huesos» (p. 140-141).

La técnica es la misma de compuestos más sencillos como *lobreguecer* o *aurorar*, ya examinados, pero la violencia creativa es aquí mucho mayor. Y este «bañar o untar una cosa con Jordán», es decir «volverla a su estado de vigor y lozanía» era indudablemente modismo del período³¹, pero se presenta con una frecuencia reveladora en la poesía satírica de Quevedo, y siempre en relación con el tema de la decadencia física y de la hipocresía, sobre todo femenina:

El vejete palabrero
que, a poder de letuario,
acostándose canario
se nos levanta jilguero;
su Jordán es el tintero (n. 653, vv. 20-24)

Cabello que dio en canario
muy mal a cuervo se aplica;
ni es buen Jordán el tintero
al que envejece la pila (n. 692, vv. 17-20)

³¹ Cf. los dos fragmentos de Gracián alegados por Jauralde Pou, ed. cit., pág. 141, nota 28.

Agora se está una dueña
desnudando el *ab initio*;
haciéndoles encreyentes
que es el Jordán a sus siglos (n. 770, vv. 65-68)

De las damas has de hallar,
si bien en ello reparas,
ser de solimán las caras,
las almas de rejalgar;
piénsanse ya remozar
y volver al color nuevo
haciendo Jordán un huevo
que les desmienta los años (n. 652, vv. 12-20)³²

Temible monstruo, la mujer, que ahora se pone un nuevo y distinto antifaz, el de la cultura, adoptando un «lenguaje hermafrodito» (p. 137); disfrazando su «sangre lluvia», como se llamaba entonces la menstruación, bajo una «enigma lluvia» (p. 134). He aquí la última transgresión, la sexual, donde vuelve a proponerse una de las obsesiones de Quevedo, según el cual la ruptura de la convención literaria (de la «convención del *aparecer*») lleva consigo otras y muy peligrosas infracciones: la de la ley que separa los sexos y la de la ley religiosa y racial; en efecto las ofensas de hereje-judío, sodomita, culto se unen y se entrelazan en las sátiras anti-gongorinas de Quevedo, rematando en la obsesión coprófila que todas las reúne³³.

En *La culta latiniparla* se dan dos claves lingüísticas muy interesantes: la primera es «cultosa» (p. 142), término en el cual el sufijo *-sa* sugiere «dedicado a», pero también «algo sucio y pegajoso»³⁴. La segunda, más directa, es la locución «de todos cuatro vocabos» (p. 140), que remite a «cristiano viejo de todos cuatro costados», es decir a la polémica antijudaizante.

³² Cf., además, n. 550, v. 8: «La edad, señor dotor, pide Jordán», n. 625, vv. 149-150; «Bien yo le aconsejara / que al Jordán, doña Estatua, te llevara»; n. 649, vv. 11-12: «¿Quién al avariento viejo / le sirve de río Jordán?».

³³ C.f., M.G. Profeti, «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación internacional de Hispanistas*, Roma 1982, pág. 843. En los lindes del fenómeno parece quedarse el comentario de Martinengo, *op. cit.*, págs. 119-120.

³⁴ Cf. mi comentario al «Con tres estilos alanos», en *Quevedo lírico y satírico*, cit., pág. 120.

Para alejar de sí tantas angustias y visiones obsesivas, todas relacionadas con la mujer, con su «cara de bruja que de puro huntada vuela por las chimeneas» (p. 141), será necesario recorrer a la forma última de marginación, al conjuro, condena reservada al diablo mismo:

No bastó construirle ni estudiarle, y así le conjuramos, y a poder de exorcismos se descubrieron dos medios renglones... Aurore Dios a vuestra merced, y la saque de princesa de las tinieblas, que es relativo del demonio, pues es príncipe dellas (p. 135).

Y en la frase de despedida del «tratado» la alusión vuelve a presentarse, disfrazada bajo los términos que indican las dos modalidades del lenguaje, bajo la oposición latín-romance:

Si así lo hiciere, el latín la ayude; y si no, el romance la lleve. Amén (p. 145).

LAS MISCELÁNEAS: CONFORMACIÓN Y DESARROLLO DE UN GÉNERO RENACENTISTA

ASUNCIÓN RALLO GRUSS

Durante los siglos XVI y XVII se desarrolla un género nuevo, propio del resurgir erudito del Renacimiento que hoy aproximadamente denominamos *miscelánea*. Constituido por un conjunto de obras de gran diversidad de carácter, se identifica precisamente en su heterogeneidad por conformarse como sumas de variados temas, apreciados por su originalidad, que significa o bien estar rescatados de la antigüedad o historia pasada, o bien recoger novedades, parangón del saber contemporáneo.

Ha sido considerado como «producto típico del espíritu humanista» en cuanto a la libertad temática y al modo adogmático de abordarla, aunque siempre desde una perspectiva de intelectual¹. Quizá al borde mismo de las realizaciones erasmistas, por su actitud crítica, su deseo de alcanzar la verdad, y su valor de literatura provechosa, no puede considerarse de ninguna manera una vinculación estrecha (de causa-efecto, por ejemplo) entre la propuesta erasmiana y las creaciones misceláneas: pueden coincidir pero no existe subordinación². Porque sería

¹ Cf. F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos, 1973, pág. 113.

² Así, de seguir a M. Bataillon, erasmistas como Torquemada (erasmista por sus *Coloquios satíricos* que no por su *Jardín de flores curiosas*), Mal Lara (*Filosofía vulgar*), o el arcediano de Alcor (*Silva palentina*) habrían elegido la miscelánea de acuerdo con un espíritu semejante al de Erasmo autor de los *Adagia*, mientras P. Mexía escribía una «olla podrida que delitaba a los robustos apetitos de la época», separado totalmente del programa de los erasmistas («ni por el espíritu crítico, ni por la calidad de la erudición, ni por la penetración psicológica, brilla con un destello lo bastante vivo en esta literatura verídica que los humanistas discípulos de Erasmo querían dar a Espa-

difícil entender en un ámbito erasmista ese interés por divulgar, popularizar no una materia seriamente importante de incidencia reformista, sino lo que constituye lo fuera de lo corriente, de lo normal hasta rayar algunas veces en los límites de lo fantástico, intentando superar con lo experimentado la resistencia a creer.

«Brevemente habemos rodeado el mundo y escudriñado sus secretos y maravillas», dice Bernardo, uno de los dialogantes del *Jardín de flores curiosas*³.

Así, su finalidad básica está constituida por su capacidad de asombrar y maravillar. Casos extraordinarios, narraciones ejemplares, agudezas en forma de chiste se combinan con conocimientos científicos que van de experiencias físicas a teorías sobre el comportamiento natural de animales y hombres extraños.

En busca de satisfacer la *curiosidad* se anhela convertirla en instrumento para alcanzar la sabiduría: museo o muestrario de lo que se ha dicho y se dice en torno a aparentes temas inexplicables, sucesos extraordinarios, maravillas sorprendentes, en el cual el guía (como el director de escena) permanece escondido tras el telar de su propia mercancía.

Se intenta, atrayendo con manjar curioso, no sólo despertar apetito de conocer, sino sobre todo demostrar cómo lo cercano y accesible debe completarse con lo lejano en el espacio y en el tiempo para lograr una visión total del mundo. La admiración pasa a ser el primer escalón para subir a la sabiduría⁴. Considerando que todo misterio tiene su explicación⁵, en el mismo proceso de desentrañamiento está la labor del

ña. El lector, como el autor nada en el océano de una curiosidad sin preferencias, sin ideas, asiéndose sucesivamente a los despojos más heterogéneos» (Cf. *Erasmus y España*. México, FCE, 1966, págs. 637 y 638). Tal aseveración implica, creo, un desconocimiento de la mecánica de la miscelánea, convirtiéndose en una infructuosa consideración negativa de un autor. Por otro lado, véase también la negación del erasmismo de Torquemada en G. Allegra, *Introducción* a su edición del *Jardín de flores curiosas*, Madrid, Castalia, 1983, págs. 33-4.

³ Ed. A. González Amezúa, Madrid, *SBE*, 1943, pág. 332.

⁴ Para los humanistas el equilibrio en la admiración era signo de hombre sabio: el demasiado simple que se sorprende de todo o el pretendido sabio al que al que nada conmueve están impermeabilizados para aprender nada; la admiración debe funcionar como un impulso que avive el entendimiento, que anime al estudio. Así lo formula, por ejemplo, el gallo al zapatero Micilo en *El Crótalon*, cf. mi edición, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 396-7).

⁵ Es esta la premisa de la que parten tanto Mexía como Torquemada o Mal Lara, aunque para todos ellos en definitiva la explicación final está en la intervención divina

autor de misceláneas; es decir, su tarea se encuentra más en el camino que en la meta, no es investigar, sino reelaborar lo ya investigado para dar cuenta, como en repertorio enciclopédico, de la experiencia acumulada⁶.

Paralelamente el receptor al que se dirigen, un amplio público que significa un extenso éxito, no es necesariamente el intelectual de formación humanista, sino al contrario ese conjunto de nuevos lectores surgidos con el fenómeno de la imprenta, que no tienen al alcance de la mano gran acopio de libros, ni son capaces de dedicar largas horas al estudio. Esto implica que las misceláneas sean obras que significativamente se difunden en castellano y que busquen la divulgación:

«Precisándome tanto de la lengua que aprendí de mis padres como de la que me mostraron preceptores, quise dar estas vigilias a los que no entienden los libros latinos, y ellos principalmente quiero que me agradezcan este trabajo pues son los más y los que más necesidad y deseo suelen tener de saber estas cosas. Porque yo cierto he procurado hablar de materias que no fuesen muy comunes, ni anduviesen por el vulgo, o que ellas en sí fuesen grandes y provechosas, a lo menos a mi juicio»,

afirma Pedro Mexía en el «Prohemio» de su *Silva de varia lección*⁷.

Para este público semiletrado el autor realiza una labor de selección y ordenación tras la encarecida tarea de lectura:

«Cuánto estudio y trabajo me haya costado escribir y ordenar esta obra y cuántos libros me fue necesario leer y ver para ello, esto remito yo al discreto lector, porque a mí no está bien encarecerlo»,

se enorgullece a continuación Mexía.

o en la consideración de la naturaleza como dependiente de la voluntad de Dios. Todo tiene su causa, y cuando no se encuentra el autor asume su propia limitación: «Por ventura la Naturalezalas hizo así para algún efecto que nosotros ignoramos, pues que poca cosa o ninguna hace que carezca de algún misterio» afirma Luis en el *Jardín* (ed. cit. pág. 89).

⁶ Mexía, apunta García Soriano, «no fue empero un simple compilador de anécdotas y noticias o un divulgador adocenado, supo seleccionar con gusto, exponer con arte y enjuiciar con tino, hallando la enseñanza moral de los hechos —y no pocas veces la relación velada de las cosas— con la sutil perspicacia de filósofo» (*Introducción a la edición de la Silva de varia lección*, Madrid, 1933, págs. IX).

⁷ Ed. cit., pág. 10. G. Allegra malinterpreta estas palabras al afirmar que Mexía «reconoce la índole extraña de su *Silva* pero cree o así lo dice que precisamente tal cualidad debería asegurarle no el éxito popular sino al contrario, la fama de un libro minoritario», precisamente en contraposición a la actitud de Torquemada (cf. *loc. cit.*, pág. 173).

Como una auténtica revista, que pertenece al dominio de la historia cultural y no a un género literario preestablecido, a pesar de que Menéndez Pelayo tratara de ella en sus *Orígenes de la novela*, se le ha adscrito asimismo un matiz de literatura de evasión⁸. Evidente error que desnaturaliza la intrínseca función de la miscelánea: ilustrar al hombre que de ese modo se inserta, desde su global y específico conocimiento, en el mundo y no sólo en su entorno cotidiano.

Huyendo del tratado extenso, de la actitud y técnica científica que restringiría la obra a un receptor intelectual, la miscelánea cumple su función simultáneamente entreteniendo y enseñando, divirtiendo y despabilando el ingenio. Esta literatura se configura así en la encrucijada del ensayo (discursos breves escritos en libertad compositiva), la novela (narraciones fabulosas de personajes ejemplares o singulares) y el apotegma (relato muy escueto, que a semejanza del chiste explota la agudeza).

1. El ensayismo, cuyos primeros atisbos se corresponden precisamente con la creación humanista⁹, se caracteriza en rasgos generales por la personalización de una materia ya dada que el autor reelabora asistemáticamente para una reinterpretación. Es decir, supone la utilización de estudios, testimonios, experiencias e ideas de otros autores, pero que entresacados para componer un distinto tema constituyen una nueva composición.

Con pleno sentido basaba Mexía la estructura de su obra en un aparente y voluntario desorden (*selva*). «Los capítulos se suceden en el más apacible desorden, única cosa en que el libro se asemeja a los *Ensayos* de Montaigne», advertía ya Menéndez Pelayo¹⁰. Porque es esa asistematicidad, dependiente del caprichoso discurrir del autor, lo que condiciona el ensayismo.

⁸ Tal perspectiva puede deducirse de estas palabras de F. Márquez Villanueva: «es obvio que en realidad venían a constituir una especie de estupefaciente destinado a distraer el afán propio de los nuevos tiempos por el conocimiento directo y objetivo del hombre y la naturaleza» (cf. *loc. cit.*, pág. 115). Contra esta visión advierte G. Allegra (cf. *loc. cit.*, págs. 56).

⁹ No creo que pueda restringirse tan taxativamente como hace Bataillon los antecedentes de la experiencia literaria de Montaigne a Erasmo, concediendo a las misceláneas españolas el mero valor de intermediarias entre uno y otro, al poner en práctica lo que proponía el escritor holandés (cf. *op. cit.*, pág. 627)

¹⁰ *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1961, pág. 47.

«Y porque yo no suelo turar mucho en una materia, porque esta desorden es la orden de mi libro, quiero agora pasar a otros propósitos en algunos capítulos»,

define perfectamente Mexía¹¹.

Este papel de trasmisor-reelaborador está también manifiestamente asumido por Torquemada:

«Y no quiero que me tengais ni penseis de mí que me quiero tener por tan arrogante que quiera atribuirme a mí mismo ninguna cosa de las que dixere, pues todas serán ajenas y escritas por muchos autores an-si antiguos como modernos que en fin ninguna cosa se podrá decir que antes no esté dicha (...), y no pensare yo que no haré poco en referiros las razones y opiniones de los que hallare»¹².

La radical diferencia que los separa de Montaigne no es, por tanto, de cualidad sino de cantidad, un grado más en el proceso y nacerá el ensayo como reflexión desde y para ese yo: «Je me suis présenté moi-même pour argument et pour objet» afirma el escritor francés. Ha ocurrido todo un proceso desde la presentación de la información cultural en la cual el autor asumía el papel de transmisor, mediador, a la utilización de dicha cultura para el análisis y manifestación de uno mismo. En parte supondría una coincidencia con la realización autobiográfica¹³, y de hecho hay una clara evolución en la integración de la propia experiencia vital desde Mexía a Zapata, por ejemplo.

Si en Mexía tan sólo percibimos un fondo subjetivo puesto en marcha para asimilar la cultura que durante siglos se había desaprovechado para su finalidad pública¹⁴, ya Torquemada incluye, en las referen-

¹¹ Silva, ed. cit., págs. 16-17.

¹² Jardín, ed. cit., p. 236-7.

¹³ Cf. J. Molino quien señala que si la forma autobiográfica implica un «retour sur soi» en el cual «l'homme est devenu la mesure de toute chose qu'il confronté à son individualité singulière», tan sólo Montaigne en las letras francesas del XVI y XVII podría considerarse como autor de una autobiografía (cf. «Strategies de l'autobiographie au siècle d'or» en *L'Autobiographie dans le monde hispanique*, Université de Provence, 1980, págs. 122-4).

¹⁴ «Habiéndome gastado mucha parte de mi vida en leer y pasar muchos libros (y así en varios estudios) pareciome que si de esto yo había alcanzado alguna erudición o noticias de cosas, tenía obligación a lo comenzar y hacer partícipes de ello a mis naturales y vecinos, escribiendo yo alguna cosa que fuese común y pública a todos» (*Prohemio* de la Silva, ed. cit., pág. 9). Sobre este punto cf. mi artículo «El sevillano Pedro Mexía, historiador de Carlos V» en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Siglos XVI y XVII*, II, Córdoba, 1978 págs. 307-10.

cias a lo visto u oído por sus personajes Bernardo o Luis, o más evidentemente en los recuerdos biográficos de Antonio, detalles de su propia vida¹⁵, y Zapata apiña los temas en torno a sus gustos personales (caza, toros, cortesánias, anécdotas de nobles, etc) dando cabida a sucesos protagonizados por él, convirtiéndose en el centro cortesano que desea aprehender a manera de memorias.

Los componentes básicos del ensayismo, sabiduría y experiencia, se encuentran ya en las misceláneas, pero la balanza se inclina aún hacia el primero de los platillos, y esto determina un doble *écart* respecto a Montaigne:

— Si bien la aventura de leer parece semejante en Mexía, Torquemada y Montaigne, pues a los tres les conduce más que otra cosa el placer, el goce de leer y es eso lo que en parte quieren transmitir, en el creador del ensayo hay una vivencia de estas lecturas: los autores le interesan en cuanto que le ayudan a dibujarse a sí mismo:

«Je ne dis les autres, si non pour d'autant plus me dire»¹⁶.

Como afirma Rigolot, Montaigne se observa oblicuamente, al bies, a través de la cultura antigua¹⁷, en la cual desea encontrar el vehículo para ofrecer su propia imagen personal.

— Los *Essais*, asumiendo el mismo juego que supo poner en marcha la epístola renacentista, se dirigían a un doble receptor, virtual y fáctico. Narrativa íntima proyectada para que familiares o vecinos conocan su propio yo, para ocupar un rincón de una biblioteca particular¹⁸, y a la vez impresa para lograr la aprobación pública. A

¹⁵ Así los considera G. Allegra que utiliza datos contenidos en el *Jardín* para reconstruir la biografía de Torquemada (cf. *loc. cit.*, págs. 10-11).

¹⁶ Cf. *Oeuvres complètes*. Ed. Thibaudet-Rat. París, Gallimard, 1962, pág. 146. Sobre como Montaigne utiliza las fuentes clásicas cf. G. Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, FCE, 1954, quien afirma «lo que quiso ser fue Michel de Montaigne y amó a los clásicos porque ellos le podían ayudar a realizar ese propósito. De manera que los asimiló, los utilizó y los vivió». (págs. 301-2).

¹⁷ «La jointure entre le projet autobiographique et l'engagement intertextuel n'est pas nette. Elle ne semble pouvoir s'opérer que parce que l'observateur se regarde de biais, à travers le discours des «auteurs» depuis cette marge nécessaire de la culture ancienne qui, paradoxalement libère le moi de l'autorité de l'alterité» (en *Le texte de la Renaissance. Des rhétoriciens à Montaigne*, Ginebra, Droz, 1982, págs. 223 y ss.).

¹⁸ Así lo señala F. Rigolot, que tras constatar este doble receptor de los *Essais* cita estas palabras de su autor: «C'est pour le coin d'une librairie et pour en amuser un

manera de confesión el autor de los ensayos desea *convencer* a sus lectores («amollir les coeurs»), y quizá por ello se exhiba como garantía de la veracidad de lo expuesto, ya que la verdad no está en las cosas del mundo sino en el *yo* que las aprecia, utiliza y refleja.

Ambas características avocan a la conclusión de que el ensayismo español realizó diversificado las tendencias que Montaigne supo aunar: miscelánea, epístola, autobiografía. Si no cuajó como tal género en España, se formuló de manera paralela.

2. Las misceláneas, desde Menéndez Pelayo que las incluyó en su estudio sobre los *Orígenes de la novela*, se han considerado interrelacionadas con un género cuya poética tampoco estaba en Aristóteles, sino que era necesario extraer de las admiradas narraciones griegas, de Heliodoro o Aquiles Tacio, o bien de relatos más o menos fantásticos como el de Apuleyo y su asno. Y no sólo porque cabría preguntarse hasta qué punto el *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo, era visto en su siglo como miscelánea¹⁹ sino también por la ambigüedad existente entre *novelar* historias fantásticas al modo de los italianos o *novelar* para dar a conocer verdades curiosas.

En este segundo sentido las *Selvas*, *Florestas*, y *Jardines* ofrecían junto con un arte y técnica de narrar, repertorios de ejemplos, embriones de lo que hoy llamamos novelas cortas. En cuanto al arte de narrar el autor de misceláneas, como el novelista, deseaba instruir (crear una obra de finalidad moral²⁰), como también entretener, deleitar manteniendo al lector pendiente del hilo de su curiosidad incitada, y suspenso en el desorden, variedad y multiplicidad de la materia.

La cercanía es aún más evidente en la propia construcción de ambos géneros, ya que parten y utilizan (aunque de modo diverso) núcleos de

voisin, un parent, un amy, qui aura plaisir à me raconter et repractiquer en cett'image» (cf. *op. cit.*, pág. 224).

¹⁹ Me remito a lo expuesto por E. Cross en *Mateo Alemán. Introducción a su vida y su obra*, Salamanca, Anaya, 1971, págs. 65-8.

²⁰ La finalidad moral de la literatura era algo implícito en la concepción del siglo de oro; sin embargo tanto en la novela como en las misceláneas no aparece de manera absolutamente manifiesta. Algunos capítulos de la *Silva* de Mexía suelen terminar en una reflexión que a modo de resumen reenvía la «lección» de lo expuesto al receptor; o Zapata aborda temas que, a semejanza de Montaigne, podrán elevarse al plano de lo moral (la ingratitud, la fortaleza, la abstinencia, etc.), pero la función y significación de tal intencionalidad moral podría dar lugar a controversias con resultados parecidos a las levantadas sobre la aplicación del término *ejemplar* a las novelas cervantinas.

cuentecillos, anécdotas. El resultado es desde luego distinto, pero no hay que olvidar que, como señalaba Menéndez Pelayo, estas misceláneas fueron copiosos repertorios de ejemplos de vicios y virtudes, compilaciones de material novelable²¹: desde los misteriosos suspenses, los viajes, o las pequeñas historias traídas al caso o manejadas para un despliegue de consideraciones científicas.

En las misceláneas encontramos caracteres y personajes bien dibujados, ámbitos novelescos retratados, como el de las tierras del norte que inspiró la primera parte del *Persiles* de Cervantes, y sobre todo enredos y fábulas de casos acontecidos en la antigüedad y en la actualidad. Por ejemplo la historia de Antioco, hijo del rey Seleuco, enamorado de su madrastra (*Silva*, III, 13), o la configuración del mito de la bella y la bestia en términos históricos (*Jardín* pp. 72-6). Asimismo demuestran gran habilidad para jugar con los detalles, preparar efectos o definir un personaje en pocas palabras²².

Sin embargo, algo les falta para ser novelas: la fabulación que implica una intencionalidad consciente de novelar, porque estos autores no desean construir historias poéticas, sino utilizar a modo de ejemplos sucesos que sirvan de apoyo o clarificación a lo expuesto. Es decir, las narraciones no se incluyen en las misceláneas por su valor intrínseco, sino en función demostrativa: de cómo existen demonios (Torquemada), de cómo el hombre es ingrato por naturaleza (Zapata), etc.

De acuerdo con un talante ensayístico, estos pequeños relatos son particularizaciones de una teoría o doctrina, o son casos para la generalización o universalización de la conducta humana, y de la naturaleza del mundo.

Por tanto, se puede inscribir en una consideración amplia del arte

²¹ Cf. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. 52, por ejemplo referida a Mexía, aunque tal postura justifica el tratar de estas obras al plantear el problema de la novela. M. Chevalier ha estudiado la función del cuentecillo tradicional en la novela y en el teatro; la investigación en el campo de la miscelánea sería fructuosa no sólo para enriquecer lo referente al cuentecillo sino para conocer la propia definición de miscelánea (cf. *Folklore y literatura. El cuento oral en el siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 1978).

²² Tal opina J. García Soriano de Mexía: «En todos estos relatos enseña Mejía sus grandes dotes de narrador ameno que sabe hallar el dato curioso, pintoresco y emocionante» (*Introducción* a su ed. cit., pág. XXIX); G. Allegra alaba en Torquemada la capacidad imaginativa: «adquiere un placentero ritmo personal sólo cuando se emancipa del texto o manual «fidedigno» y deja que la fantasía le sugiera» (*loc. cit.*, pág. 32); y en especial F. Márquez Villanueva de Zapata, que apunta la interrelación del arte de este escritor con el de Cervantes (*op. cit.*, págs. 158-82).

narrativo, teniendo en cuenta que son novelas en su sentido primario: cosas nuevas antes no oídas, curiosidades y sorpresas. Pero no lo son ni por su funcionalidad, ni por su composición, porque han sido relatadas con ocasión de un discurso temático general y para cumplir con la finalidad de certificación de lo expuesto. Novela no equivale así a historia ficticia semejante a la realidad, sino por el contrario transcripción directa de ella. Los autores de misceláneas afirman no inventar nada, sólo reproducir lo visto u oído, las pequeñas narraciones pretenden ser referidas desde una sabiduría cierta, segura y firme. De ahí la reiterada cita de fuentes y la necesaria apelación vivencial para apoyar una evidencia extraña.

3. Los apotegmas son dichos breves que condensan una sentencia moral o filosófica. Rufo los definía como «breve y aguda sentencia, dicho y respuesta»²³.

Su utilización resurge en el Renacimiento a imitación de obras de la antigüedad (Valerio Máximo, Plutarco), viendo en ellos tanto un valor ejemplar ético, como el instrumento idóneo para simultáneamente enseñar y divertir. Entrando a formar parte en la construcción de obras de toda índole aportaban, como ha señalado A. Blecua, una moralidad (que será más intensamente buscada en el XVII) junto con un acto de fe en un pasado remoto²⁴.

Servían pues para rescatar en su esencia la antigüedad que de ese modo se integraba en el mundo moderno: si en España la miscelánea cumplirá en este sentido una función de contraponer clásico/actual con todo el desarrollo de la polémica, en Francia, Montaigne echará mano de ellos como punto de arranque de sus *Essais*, surgidos éstos como glosas o ilustraciones de adagios.

La idea original de Montaigne fue realizar algo semejante a lo que Erasmo había hecho en sus *Adagia*²⁵, pero en un proceso similar al de Mal Lara necesitó comentarlos. Y si Mal Lara sustituyó el apotegma

²³ *Las seiscientas apotegmas*, ed. A. Blecua, Madrid, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pág. 13.

²⁴ «La anécdota, la referida a un texto clásico, como tan agudamente había hecho Cicerón se convierte en algo más que un simple ornato estilístico: es un acto de fe en un pasado remoto que después de varios siglos de ausencia vuelve a germinar en el pensamiento europeo» señala A. Blecua en su *Prólogo* a *Las seiscientas apotegmas*, ed. cit., pág. XX. Sobre las distintas funciones y significaciones del apotegma cf. también, del mismo autor, «La littérature apophtegmatique en Espagne», en *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, París, 1979, págs. 119-32.

²⁵ Acerca de Montaigne cf. además de la citada referencia de Bataillon, la contraposición que F. Rigolot establece entre el francés y Erasmo en su *op. cit.*, pág. 223.

clásico por el refrán o sentencia popular, también comprendió la exigencia de reunirlos en torno a un tema. Nació así un tipo de miscelánea que conectaba con la popular y tradicional (quiere ser resumen de sabiduría vulgar), alejándose de la simple práctica de recogida de adagios, que por muy personales que sean, como los de Rufo, no conforman una auténtica miscelánea, al faltarles ese intrínseco valor enciclopédico que le da la glosa.

Sin embargo, este tipo de obras, meras colecciones que pueden incluso presentarse con una ordenación alfabética, si se relacionan con el origen extrínseco de la práctica del chiste: la cortesanía, o dicho con otras palabras la *facetudo*²⁶. El buen cortesano, que debe ser *om face-to*, tiene que saber injertar en su discurso las facecias que vivifiquen su plática. Los hallazgos filosófico-lingüísticos de los antiguos, así como las ocurrencias de los contemporáneos se recogen como resumen de conocimiento (Mal Lara) o como índice de la discrección y agudeza de algunos (Rufo).

Cuando se pretende con ellos la formación moral dentro de un programa humanístico pasan a ser flores reinjertadas que pueden llegar a constituir un nuevo tejido autobiográfico (como sería el caso término de Montaigne) o flores desgajadas con un sentido de ramillete o adorno individual (Rufo):

— como flores reinjertadas son aprovechadas por Mexía o Torquemada en su tejido más o menos enciclopédico. Ilustran, por ejemplo, la cuestión de la brevedad en el hablar (I,5) o configuran un personaje trazado al modo clásico (Heliogábalo, II 29, o Diógenes cínico, I, 27).

— como flores desgajadas dan lugar a un tipo de obras bastante ajenas al género misceláneo propiamente dicho, o pueden constituir pequeños retratos históricos en un complejo y amplio puzzle, como ocurre en Zapata. Pero en este caso no estamos ya ante lo que estrictamen-

En cuanto a la *Filosofía vulgar*, M. Menéndez Pelayo afirma: «En ella derramó los tesoros de su cultura grecolatina, trayendo a su propósito innumerables autoridades de poetas antiguos, filósofos, moralistas e historiadores» (op. cit., págs. 63-4). Consúltese asimismo F. Sánchez Escribano, *Los Adagia de Erasmo en la «Philosophía vulgar» de Juan de Mal Lara*, Nueva York, Hispanic Institute, 1944.

²⁶ Cf. en general W. Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979, págs. 147-8; y también A. Egido «Sobre paremiología española del siglo de oro» en *Estudios humanísticos*, 4, Universidad de León, 1982, págs. 189-90. La consideración de la *facetudo* como virtud social, recogiendo las ideas de Pontano y Castiglione, está explicada por A. Soons, *Haz y envés del cuento risible en el siglo de oro*, Londres, Támesis Book, 1976, págs. 24.

te podemos llamar adagio o apotegma, sino ante el cuentecillo, la facecía o la anécdota personal.

Las misceláneas, todas ellas, dan cabida a esta otra vertiente de lo contemporáneo, en la incorporación de lo experimentado, al considerar que la verdad se encuentra tanto en los libros como en los relatos orales.

Si Mexía los utiliza con cierto criterio selectivo, sólo son válidas las consejas que se parezcan a narraciones revalidadas por la autoridad²⁷, Torquemada acoge sin ningún miedo multiplicidad de anécdotas de origen oral:

«ANT (...) Algunos cuentos serán fingidos pero muchos dellos son verdaderos (...) que aunque yo no daré testimonio de haberlo visto, he oído decir a muchas personas de crédito que los oyen tañer con guitarras y caxcabeles.»²⁸

La anécdota se comporta como un elemento más en el entramado misceláneo, proyectando, como apunta D. Ynduráin, la realidad inmediata sobre evocaciones lejanas en ese florilegio de datos dispares y disparatados²⁹, o recuperando para la posteridad lo que puede ser característico y significativo de su sociedad³⁰.

Un problema difícil de discernir es, paralelo al planteado por Chevalier para el cuentecillo tradicional, el de cómo reconocer en este conjunto de anécdotas los que son auténticos sucesos vividos de los que repiten reelaboradas facecias. Es decir, cuando Torquemada o Mexía aseguran relatar algo ocurrido en su tiempo, visto por ellos o conocido de testigos presenciales ¿recogen un acontecimiento único e irrepetible (lo cual justificaría por su extrañeza y peculiaridad la entrada en la misce-

²⁷ Cf.: «Cosa es lo que tengo dicho que parece aconseja pero quien bien considere muchas cosas otras naturales, de las cuales algunas se han dico y se dirán, no se le hará dificultoso de creer esto, y más contándola hombres de tanta autoridad como testigos de vista» (ed. cit., II, pág. 70).

²⁸ Ed. cit., págs. 170.

²⁹ Cf. «Cuento risible, folklore y literatura en el siglo de oro» en *RDTP*, XXXIV (1978-9) págs. 128-9.

³⁰ «Some of them, like the *Miscelánea* of Zapata are of great value in reconstructing spanish society of the Renaissance, others, like the *Silva de varia lección* of Pedro Mexía, have preserved for us tales, anecdotes, repartees, bits of philosophy or history» considera R. Schevillen su *Estudio preliminar* a la edición del Buen aviso y Portacuentos de J. Timoneda (En *RHI*, XXIV (1911), págs. 178-9).

lánea) o recuerdan cuentecillos populares? La cuestión es básica para discernir en primer lugar la interrelación entre los distintos tipos de misceláneas, la de Mexía y Zapata, por ejemplo; y en segundo lugar para evidenciar el significado de la inclusión del relato, cuya función sería sustitutiva de la autoridad³¹: el proceso de utilización de la autoridad a la experiencia en los distintos escalones, Mexía, Torquemada, Zapata, supondría caminar hacia una consecución muy cercana a la de Montaigne.

Si en los contenidos y uso del material las misceláneas ofrecen pues gran diversidad, ello se deriva en parte de la variedad de formas compositivas. El iniciador del género, P. Mexía, sigue la conformación clásica; a imitación de Aulo Gelio (*Noches Aticas*), Macrobio (*Saturnales*) o Ateneo (*Banquete de los sofistas*) ofrece una suma de temas sin ordenación rigurosa, a la manera de capítulos independientes. Expresa reiteradamente su intención de escribir una *selva*:

«Hame parecido escribir este libro, así por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos, y por esto le puse por nombre *silva*, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla»³².

Esta declaración de principio la permite una absoluta libertad de discurrir, acudiendo a los casos, sucesos o ejemplos que más le atraigan a él o que piense ser mejores para el receptor. Reclama para él el absoluto acatamiento del lector que queda sometido a su voluntad, atrapado en la intrincada selva. Como si de una madeja se tratara, el autor va tirando del hilo que quiere, hilvanando a veces de manera encadenada porque así le salió, otras saltando, para entretejer al final un inmenso puzzle cuyas piezas sueltas no permiten al lector reconstruir en sí la totalidad, sino que de la mano del autor ha de ir de una en una siguiendo la ocasión del hallazgo³³:

³¹ El problema está perfectamente explícito en el *Quijote*: «Luego ¿conocíste la tú? —dijo don Quijote. —No la conocí yo —respondió Sancho— pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo» (Parte primera, capítulo XX; ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1947, II, pág. 98).

³² Cf. *Prohemio de la Silva*, ed. cit., págs. 9-10.

³³ Ya F. Pues señalaba este aparente desarrollo alógico: «Aparece como las *Noches Aticas* como un desafío a toda composición lógica. Aquí y allá hay tentativas de una composición más seguida, sin hablar de la repartición de una misma materia en dos capítulos para no hacerlo demasiado largo» (...) pero es tan raro este encadena-

«Aunque yo no estoy obligado a guardar propósito ni orden en esta *silva*, y por esto como dije al principio le puse este nombre, antes escribo las cosas a caso como se me ofrecen o a mi me parece»³⁴.

Los temas se desarrollan así unas veces interrelacionados, dando paso unos a otros³⁵, intercalando para no perder la oportunidad:

«Bien será en este capítulo decir de las librerías que ha habido en el mundo ilustres, porque, perdida esta ocasión o lugar que se ofrece para decir dellas, habiendo hablado de las letras o libros, por ventura no tenemos otro tan conveniente para ello»³⁶.

Existe por tanto un criterio que organiza esa aparente maraña, la clara intención del autor que compone de acuerdo a dos premisas:

— el deseo de dar a conocer cuanto de interesante o curioso él ha recopilado en sus ponderadas lecturas nocturnas³⁷. Si la finalidad primera es enseñar al sediento de sabudiría (divulgación) la segunda es demostrar su propia valía; y para ello ha de reservarse al derecho de selección del material, organización y exposición.

— el autor se erige en creador que moldea a su imagen (la de su sabiduría y gustos) el material, permitiéndose la potestad de decidir cuál tema es importante y cuál no, cuál merece más atención o menos, incluso cuál autoridad se equivoca y cuál no, cuál merece ser escuchada y cuál no.

En definitiva la variedad hermosea una obra, que se muestra como selva para el lector inexperto que acude a instruirse; pero detrás del te-

miento que necesita cada vez justificarse» (...) «Se proponía escribir un florilegio de composiciones autónomas donde el orden elegido se identificará con el desorden» (Cf. «La *Silva de varia lección* de P. Mexía» en *LR* (1959), págs. 133-4).

³⁴ *Silva* ed. cit., I, pág. 61.

³⁵ Por ejemplo el capítulo quinto de la Primera parte: «Habiendo hablado del secreto en el capítulo pasado muy a propósito viene lo que en este queremos tratar, que es la brevedad de las palabras y el ser los hombres callados y no habladores» (ed. cit., págs. 39) o en el treceavo de esta misma parte: «Haber contado lo que los discípulos de Mahoma hicieron en la imperial ciudad de Constantinopla me puso codicia de escribir particular y brevemente quien fue su maestro de maldades, Mahoma, y en qué tiempo, y cómo comenzó, porque se vea cuán pequeña centella fue el principio deste fuego que tanta parte abrasa agora del mundo» (ed. cit., pág. 81).

³⁶ *Silva*, ed. cit., II, pág. 13.

³⁷ Si bien es un tópico en la mayoría de los prólogos, creo que las siguientes palabras manifiestan con claridad esta doble ponderación que afecta tanto al producto como al autor: «Habiendo gastado mucha parte de mi vida en leer y pasar muchos libros

lar hay un tejedor que *sabe* mover hilos y tablas para que vayan coloreándose las flores que él arrancó de otros libros. Por eso desde detrás la selva se dibuja como huerta:

«Porque lo que aquí escribo todo es tomado de muy grandes y aprobados autores, como el que corta planta de muy buenos árboles para su huerta o jardín»³⁸.

Siguiendo las huellas de Mexía, Torquemada pretende adelantarle el camino, refiriendo lo que su antecesor no había tocado o desconocía. Como modelo superado alude a él cuando su discurrir confluye en algunos temas, bien para pasar por alto lo ya tratado, bien para completarlo:

«ANT (...) porque muchos autores escriben muchas y diversas propiedades, de las cuales recopiló algunas Pero Mexía, en un capítulo de su *silva* y porque en él la hallaréis cuando quisieredes leerlas, parece que será trabajo tornarlas a referir, porque será gastar el tiempo en balde.

LUIS. Si decís que recopiló algunas, luego bien concedereis que sabeis que no son todas; y así holgaría mucho que nos diesedes noticias de las que os pareciere que se olvidaron.

y así varios en varios estudios» (...) «Cuánto estudio y trabajo me haya costado escribir y ordenar esta obra, y cuántos libros me fue necesario leer y ver para ello, esto remito yo al discreto y benigno lector, porque a mí no está bien encarecerlo» (*Prohemio de la Silva*, ed. cit., págs. 9 y 10).

³⁸ *Prólogo*, ed. cit., pág. 8. Sobre el concepto de la composición en el Renacimiento como huerta en que el autor planta flores y frutos recogidos de otros libros, puede verse el capítulo «Guevara y la imprenta» de mi libro *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, Cupsa, 1979, págs. 199-207. Tal procedimiento constructivo no fue comprendido por algunos contemporáneos que no supieron ver en él la labor personal que suponía. En la *Respuesta del capitán Salazar al Bachiller de la Arcadia* se lee: «Pues que aquella *Silva* no es otra cosa sino un paramento viejo de recuerdos y una ensalada de diversas yerbas dulces y amargas» (...) «y Pero Mexía no puso en toda su *Silva* de su cosecha un árbol siquiera» (en *Sales españolas o Agudeza del ingenio nacional*, BAE, CLXXVI, Madrid, Atlas, 1964, págs. 38); Aunque también hay textos en su defensa, por ejemplo, el de Bartolomé de Villalba y Estaña: «También ha días que oigo detracciones / de la *Silva* del gran Pero Maxía, / mas son a la verdad superticiones / que gran habilidad en letras tenía; / que el hurtar y el hazerlo traducciones / es excelencia grande, porque había / leído muchos libros muy gentiles / y así sacó mil cosas muy sutiles» (en *El peregrino curioso y grandezas de España*, Madrid, SBE, 1886).

ANT. No creo yo que fue olvido ni ignorancia, sino que dio lo que le pareció que era más principal y maravilloso»³⁹.

Coinciden en varios temas (las amazonas, la fortuna, el parecido entre algunos hombres, etc.⁴⁰), pero el esfuerzo de elaboración y estructuración les separa significativamente. Hay un principio de coherencia temática en Torquemada ya que todo se encamina a manifestar cómo la naturaleza es poderosa y varia, estando detrás de ella Dios; y su acercamiento se deslinda en seis apartados que pretenden dar cuenta de lo desconocido, de aquello sobre lo que aún se puede especular:

I. «Cosas dignas de admiración que la naturaleza ha hecho y hace en los hombres»

II. «Algunas propiedades y virtudes de fuentes, ríos y lagos y las opiniones que hay en lo del paraíso terrenal».

III. «Qué cosa son fantasmas, visiones, trasgos, encantadores, hechiceros, brujas y salutores».

IV. «Qué cosa sea fortuna, ventura, dicha y felicidad».

V. «Trata de las tierras septentrionales que están en el polo Artico».

VI. «Algunas cosas que hay en las tierras septentrionales dignas de admiración».

Todo ello se trasluce a dos niveles: el cambio de título y la forma dialogada. La sustitución de *silva* por *jardín* supone, como ha indicado G. Allegra, un mayor interés en deslindar los temas, un deseo de construir un paisaje con sendas aptas para andarlo⁴¹. Este cultivar implica

³⁹ *Jardín*, ed. cit., págs. 84-85.

⁴⁰ Tanto A. González Amezúa como C. Clavería consideran la *Silva de varia lección* modelo indiscutible de la obra de Torquemada. Para el primero la originalidad del *Jardín* estaría en los «otros temas vírgenes o muy poco conocidos que le comunicaron un valor propio y cierta personalidad literaria» (cf. *Introducción* a la ed. cit., pág. XX); el segundo apunta, por otro lado, que «recoge propias observaciones producto de su experiencia personal junto a todo el caudal de noticias sacadas de libros clásicos y modernos» (cf. *loc. cit.*, pág. 471).

⁴¹ «A diferencia de la *Silva* aquí nos encontramos con un *Jardín* palabra que si por un lado sugiere una más cuidada demora en la búsqueda del hecho raro o muy notable, subraya por el otro el intento de deslindar los diversos temas que constituyen el terreno de la «curiosidad» (...) «Es como si a pesar de lo intrincado y raro del paisaje que se nos presenta delante, Torquemada quisiera indicarnos las sendas aptas para atravesarlo, sin correr el riesgo de convertir nuestra visita en una incursión insensata e inútil» (cf. *loc. cit.*, pág. 18).

una mayor voluntad de interferencia del autor, con una clara vertiente didáctica, pero también una mala interpretación del estructurante desorden de Mexía. Pierde en valor objetivo y enciclopédico lo que gana en pedagógico y personal. Frente a la desbordante *huerta* de frutos selectos plantados a capricho de acuerdo con una libertad de deambular, el jardín acotado cuyo recorrido obliga a acompañar e identificarse con los dialogantes Luis, Bernardo y Antonio.

La perspectiva que brinda la forma dialogada permite abordar de manera más consustancial (y por ello también más evidente) varias de las cuestiones constructivas: así la aparente inverosimilitud de algunos planteamientos, inverosimilitud nacida de su propio valor sorprendente y maravilloso, se discute, y sobre ella se argumenta; la cita de autoridad viene traída de la memoria de los interlocutores para contrapesar, asegurar o negar; la duda, la multiplicidad de posibilidades consigue de ese modo su mejor expresión. Antonio asume el papel de maestro, guía, portavoz del autor, Luis y Bernardo son los *domandatores* que aportan sus conocimientos y experiencias pero se someten a la sabiduría de su amigo⁴². La materia avanza, retrocede y se detiene acoplándose al proceso dialéctico:

«ANT. Pero dexemos esto para adelante que yo lo declararé más particularmente y volvamos a tratar algunos principios y fundamentos que son necesarios para caer con más facilidad en la cuenta de lo que se ha de decir»⁴³.

Antonio [Torquemada] realiza la misma labor que Mexía, pero no desde detrás sino al descubierto. Va mostrando, resumiendo, citando, aclarando su *tejido en acto*, el lector asiste a su escenificación. Por eso también las distintas partes, según una norma del diálogo, se corresponden a un preciso límite temporal (cada diálogo se desarrolla en un día) y a un marco espacial (el lugar ameno que posibilita el apacible entretenimiento):

⁴² «ANT: “Yo iré diciendo lo que supiere, y vosotros señores, me ireis preguntando las dudas que os ocurrieran que yo procuraré satisfaceros lo mejor que pueda porque según es mucho lo que hay que decir y lo que sobre ello está escripto, nunca acabáramos de llevarlo al cabo» (ed. cit. pág. 131).

⁴³ *Jardín*, ed. cit., pág. 228.

«BERN. (...) Y lo mejor es dejarlos sentir lo que les pareciere y que nosotros no dejemos de gozar la frescura de la tarde que ha vuelta a hacer muy buena porque ha venido un aire tan templado y saludable que da grandísimo contentamiento»⁴⁴.

A pesar, pues, de tratar de ciencias ocultas (demonios, fantasmas, hombres lobos, y seres extraordinarios) el marco concuerda con el tópico del humanismo el que eligió C. Villalón para su *Scholástico* o Fr. Luis de León para *De los nombres de Cristo*, y es significativo en contraste con el ámbito nocturno, casi de clandestinidad que necesitan el gallo y el zapatero en *El Crótalon*. *Jardín* y *Crótalon* rayan en los mismos límites de lo sobrenatural, y sin embargo uno propone como paliativo la serenidad de un marco académico, y el otro satírico-crítico de la nocturnidad.

La miscelánea, encorsetada en el diálogo, crea un género híbrido, en el que un ritmo ordenado hace perder la frescura selvática a favor de un mayor aprovechamiento de unas flores sometidas a un diseccionador sistema didáctico.

Sin embargo todas las realizaciones siguientes, que de alguna manera continuaron remitiendo su origen a la *Silva* de Mexía, intentaron encontrar un principio organizativo. En líneas generales éste fue el de la agrupación temática; así, por ejemplo, la *Philosophía vulgar* de Mal Lara. Y si la *Varia historia* de Zapata se presenta como un auténtico caos, se debe a no estar acabada:

«Y así pues serán doce las partes de esta mi varia historia, que son de una varia historia, y plega a Dios que no vana, y no de las teulugías de Santo Tomás»⁴⁵.

Pensaba una agrupación posterior que no llegó a realizarse, quedándonos la obra en su estado primitivo: simple recogida de anotaciones y curiosidades a modo de memorias. Resulta a la vez una crónica con valor histórico-cultural⁴⁶, y un repertorio verdaderamente selvático, por

⁴⁴ *Jardín*, ed. cit., pág. 9.

⁴⁵ *Varia historia*, ed. cit., pág. 56.

⁴⁶ Gran parte de la crítica ha considerado éste como el valor primordial de la obra de Zapata. Así, por ejemplo, L. Pfandl afirma: «Por lo mismo que Zapata acoge a su crónica toda clase de recuerdos de sus lecturas se aproxima más en la tendencia y en el gusto a los libros de esparcimiento de Mexía y Torquemada. Pero como sus anécdotas mantienen siempre cierta conexión con el ambiente de la época, actúan como rá-

lo intrincado e inaccesible a través del cual, y como fondo unitario, se dibuja su autor en sus gustos, recuerdos y atracciones. «A cada momento entra en escena con un desenfado familiar» constataba Menéndez Pelayo⁴⁷; y es ese desbordamiento personal lo que le coloca muy cerca de la creación de Montaigne.

La organización de las misceláneas, por tanto, depende (y por ello mismo se hace evidente) de la intencionalidad del autor, acoplándose a las formas genéricas de presentación establecidas en cierta tradición; en cambio la elaboración interna responde a unos principios compositivos presentes en todas las obras, aunque están más o menos manifiestos, y sean más o menos funcionales según la estructuración externa elegida.

Así, dejando aparte la interrelación que la materia mantiene con el lector, ya aludida (el deseo de ofrecerle lo desconocido, la pretensión de no aburrirle ni cansarle, la necesidad de seleccionar lo más verosímil o coherente), la escritura se origina en la dialéctica del autor y el texto, al presentarse el primero como intermediario anotador de citas y acontecimientos:

— anticipa o retarda la materia:

«Y para venir a esto, quiero primero contar algunas de estas imágenes, o cifras egipcias y sus significaciones porque creo será cosa agradable», o,

«Pero dexemos esto para adelante que yo lo declararé más particularmente y volvamos a tratar algunos principios y fundamentos que son necesarios para caer con más facilidad en la cuenta de lo que se ha de decir»⁴⁸.

— la alarga o la acorta apelando o bien a que solo puede explicar aquello que conoce, en una postura pseudomodesta que contrasta con el despliegue erudito, o bien indicando que resume lo fundamental:

pidas ráfagas de luz sobre algún punto de la historia contemporánea. El mérito literario de la *Miscelánea* no es excepcional, pero en cambio lo es tanto mayor el histórico cultural» (cf. *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952, págs. 104).

⁴⁷ *Op. cit.*, pág. 58.

⁴⁸ La primera cita corresponde a la *Silva*, ed. cit., I, pág. 28; la segunda al *Jardín*, ed. cit., pág. 215.

«Y aunque yo me iré abreviando que según lo mucho que sobre ello hay que poderse decir, yo se que os cansaríades si todo lo dixese. Y así reduciré en suma lo que más hiciese a nuestro propósito»⁴⁹.

— todo queda pendiente de su discreción. El autor juzga cuándo debe terminar:

«y aunque hubiera mucho más que decir me parece que será bien acabar»⁵⁰,

cuándo algo es demasiado conocido para ser referido, cuándo existe excesiva dificultad:

«yo no quiero ahondar tanto que no pueda salir sino que solamente entendamos aunque sea superficialmente»⁵¹.

Como un exhibicionista deja entrever un extenso conjunto de conocimientos (signo de su estudio y vida) con los que juega sobre el papel, agrupando unos, relacionando otros, reservándose siempre en la oscuridad una buena porción. De ese modo se erige en el intermediario que selecciona lo más curioso, agradable e interesante para un lector que debe rendírsele no tanto por su sabiduría como por sus dotes para ofrecérsela. Es decir, se valora tanto la materia (al fin y al cabo encontrada en otros), como la capacidad de actualización: su transformación en discurso interesante y curioso.

En esta intersección entre erudición y experiencia se conforma otra de las coordenadas que presiden el tejido de miscelánea, la confrontación entre lo antiguo y lo moderno, distinguiéndose un interesante cambio de actitud desde la relación humanística de Mexía a la recopilación personal de Zapata.

Para el primero, partiendo de una concepción progresiva de la historia, según la cual el pasado vale para el presente como éste valdrá para el porvenir⁵², no puede existir una evolución en los conocimientos

⁴⁹ *Jardín*, ed. cit., pág. 215.

⁵⁰ *Id.*, pág. 218.

⁵¹ *Id.*, pág. 218.

⁵² «Las obras de los escritores hacen saber a los presentes lo que supieron y aprendieron los pasados por dejallo ellos escrito; y aquello con lo que inventan los presentes, guardan para los que han de venir» (*Silva*, ed. cit. II, pág. 1). J. a. Maravall interpreta así esta postura de Mexía: «Mexía considera esta situación como resultado de un movi-

si antes no se rescata plenamente el mundo de la antigüedad. Por ello su obra está al servicio de una primera etapa consistente en hacer manifiesta la sabiduría clásica para, sobre su asimilación, alcanzar la modernidad. Ese sentido de recuperación se patentiza en la visión de la antigüedad como materia curiosa (algo distante y ajeno que puede sorprender):

«De las otras cosas tocantes a letras en qué y con qué y cómo escribían los antiguos y como fue esto creciendo, no deja de haber algunos puntos notables que por su antigüedad darán algún gusto al que fuere curioso de ellos»,

sugiere en el capítulo segundo de la tercera parte de su *Silva*⁵³.

Es, por tanto, un lejano fondo desconocido al que el autor se acerca con absoluta fe y respeto. Detrás de su otras osadías está el respaldo de alguna autoridad, a pesar de que a veces, muy pocas, su razonamiento le obligue a advertir errores en autores griegos o latinos.

Su punto de arranque ha sido escribir una obra semejante a la de Plutarco o Aulo Gelio, como él mismo confiesa en el *Prohemio*, pero le ha introducido el dinamismo de un talante histórico fundamentado en la idea de progreso: junto a la antigüedad, principal protagonista, se moviliza la modernidad para que la carrera humana no se trunque en un límite muerto, lo que condicionaría además la imposibilidad de un rescate, agotado desde su nacimiento al no integrarse en nuevas células vivas.

A partir de aquí Torquemada, o Santa Cruz, necesitan, al construir sobre las bases ya asentadas por Mexía, demostrar no sólo que los modernos pueden equipararse a los antiguos, sino que les son superiores. El progreso se determina en la novedad, porque sólo ésta es capaz de

miento progresivo constante en el que se ha ido desarrollando la capacidad e inventiva de los hombres» (en *Antiguos y modernos* Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966, pág. 372). Una postura de equilibrio y de fusión antiguo-moderno es la que adopta J. Huarte de San Juan: «El orden y concierto que se ha de tener para que las ciencias resciban cada día aumento y mayor perfección es juntar la nueva invención de los que ahora vivimos con lo que los antiguos dejaron escrito en sus libros porque haciéndolo de esta manera cada uno en su tiempo vernían a crecer las artes y los hombres que están por nacer gozarían de la invención y trabajo de los que primero vivieron» (en *Examen de los ingenios*, ed. R. Sanz, Madrid, 1930, I, pág. 146).

⁵³ Ed. cit., II, pág. 7.

despertar la admiración, y la admiración es móvil de conocimiento, principio de sabiduría:

«Conviene que haya en las letras humanas algunos ingenios caprichosos que descubran a los entendimientos nuevos secretos de naturaleza y les den contemplaciones nunca oídas en que ejercitarse. Porque desta manera van creciendo las artes y los hombres saben más cada día»,

afirma contemporáneamente Huarte de San Juan⁵⁴.

Y éste es el principio de la escritura de Torquemada: hay que ir a rellenar lo que los antiguos no conocieron o aquello en lo que erraron, temas que afectan al ámbito de lo cristiano (el paraíso, o los demonios, trasgos y brujas), y en el que poco pueden aportar los autores clásicos⁵⁵. En estos nuevos campos hay una necesaria libertad para desligarse de lo antiguo e introducir todas las modernas adquisiciones que se refieren, por ejemplo, a los descubrimientos geográficos:

«ANT. (...) y lo que yo pretendo es mostraros muy a la clara que estos se engañaron en las zonas polares como lo estuvieron engañados en lo de la tórrida zona (...) Y para que mejor vengais a caer en la cuenta dello, sabed que los antiguos aunque fueron grandes cosmógrafos o geógrafos que es lo que más hace a nuestro caso, nunca supieron ni descubrieron tanto de tierra como los modernos lo han hecho, que han visto, andado y caminado y navegado tanto que jamás supieron ni entendieron tantas partidas, regiones y provincias como agora se saben, no solamente en lo que toca a las Indias occidentales las cuales dexaremos aparte, sino también en las orientales y a la parte del septentrión; y si lo queréis ver, entended que Ptolomeo es el geógrafo más estimado y a quien se da mayor crédito en todo lo que escribió y confiesa ser ignorante de muchas tierras que agora sabemos a las cuales llama «no conocidas ni descubiertas»⁵⁶.

⁵⁴ *Examen de los ingenios*, ed. cit., I, pág. 146.

⁵⁵ El fondo de ortodoxia cristiano sobre el que Torquemada proyecta su obra ha sido señalado reiteradamente por la crítica (cf. por ejemplo, C. Clavería, *Humanistas creadores en HGLH*, II, págs. 471-2). La siguiente cita es bastante explícita de esta postura: «ANT: (...) y no hay para qué gastar tiempo en traer las definiciones ni opiniones ni pareceras de filósofos antiguos que los más modernos otras dan muy diferentes, y pues que nosotros todo lo que trataremos ha de ser cristianamente, dexemos los autores y filósofos gentiles y sigamos solamente a los cristianos» (*Jardín*, ed. cit., pág. 12).

⁵⁶ *Jardín*, op. cit., pág. 243.

Si Mexía ha reunido todo aquello que de la antigüedad aún podía mover los afectos y la curiosidad de los modernos, en un paso más Torquemada plantea, iluminando los rincones no tocados, el interés en lo que ahora se ha visto *de más*, y en ese término la experiencia vale más que la autoridad.

Con Zapata la modernidad pasa a ser casi lo único atractivo y no ya sólo porque los modernos han adelantado en todo a los antiguos⁵⁷, sino porque si

«los escritores decimos cosas comunes y ordinarias, los oyentes se nos dormirán»,

y la antigüedad a finales del XVI no puede deparar sorpresas. Su miscelánea será un rescate de su propio mundo que tiene tanto mérito o más para perdurar que el mundo griego y romano:

«Son tantos los ejemplos antiguos del entendimiento y lealdad de estos animales que cuanto a cosa sabida no hay que tratar, mas que de paso en nuestros tiempos se diga»⁵⁸.

El género de la miscelánea viene, pues, a definirse tanto por la materia (lo no conocido y nuevo) potenciada por una serie de funciones convergentes a manifestar lo que de curiosa hay en ella, como por una postura divulgadora asumida por el autor que explica la diversidad casi enciclopédica y que en busca de su público evoluciona según las coordenadas culturales de cada momento. En cambio su heterogeneidad nace de las estructuras conformadas elegidas (recolección, diálogo, o memorias), ya que como realización tan sólo tiene un límite o parangón, la obra de Mexía, y de una *silva* puede intentar cultivarse un huerto, un *jardín* o bien perderse en una *floresta*. Cada autor hace suya la forma que mejor plasma la dinámica interrelación, erudición/experiencia, antigüedad/modernidad para dibujar su propio espacio comunicativo.

⁵⁷ «¡Cuán enfadosa es la gala que tienen algunos de quejarse del tiempo y decir que los hombres de agora no son tan inventivos ni tan señalados y que cada hora esto va empeorando! Yo quiero, pues, volver por la honra de esta nuestra edad, y mostrar cuánto en invenciones y sotilezas al mundo de agora somos en cargo, qué de vicios y excesos hubo más en los tiempos pasados con la prosperidad de entonces que con la prosperidad de agora los hay» (cf. *Miscelánea*, Madrid, CIAP, s. f., pág. 122).

⁵⁸ *Miscelánea*, ed. cit., pág. 60.

DE DON CLAVIJO A CLAVILEÑO: ALGUNOS ASPECTOS DE LA TRADICIÓN CARNAVALESCA Y CAZURRA EN EL «QUIJOTE» (II, 38-41)

AGUSTÍN REDONDO

Muy a menudo los críticos se acercan al *Quijote* con tan religioso fervor que transforman el texto en un verdadero libro sagrado e impiden que se puedan ver los diversos aspectos que encierra. Por ello, desde hace algún tiempo, venimos insistiendo sobre algo que se olvida con demasiada frecuencia: el *Quijote* —obra de audaz y creadora libertad— es, en primer lugar, una *obra de entretenimiento* (lo que Cervantes dice desde el prólogo), una obra que integra la risa liberadora como dimensión fundamental, lo que no estorba que también sea una obra muy profunda.

Verdad es que la primera parte del libro se publica en 1605, en un momento en que se acumulan las fiestas. Felipe II había impuesto a la Corte y a sus reinos una pesada austeridad. La muerte del soberano en 1598 provoca un significativo cambio de atmósfera. En particular los brillantes cortesanos, que rodean al joven Felipe III y van a quedarse en Valladolid de 1601 a 1606, se sumen en incesantes festividades, como las que se verificaron en Valencia, durante las Carnestolendas de 1599¹. Dichas fiestas, las evoca Tomé Pinheiro da Veiga en su *Fastiginia*². Menudean entonces burlas y bufonadas, atrevidas y solapadas alusiones, juegos verbales, picantes y divertidos galanteos. Se descubre de nuevo el poder de la risa que permite el desahogo; se vuelve

¹ Felipe Gauna (o Gaona), *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, introd. de S. Carreres Zacarés, 2 ts., Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926-1927.

² *Fastiginia* trad. y ed. de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1916.

a descubrir la alegre locura carnavalesca que da la posibilidad de olvidar, gracias al disfraz, las rígidas normas vigentes en la vida diaria.

El Carnaval representó en efecto, en los siglos pasados, la forma más genuina de la fiesta liberadora. El Carnaval (Antruejo o Carnestolendas) es una fiesta pagana y primaveral que celebra el paso de la oscuridad, del frío y de la muerte a la luz, al calor y a la fundamental renovación del cuerpo y de la Naturaleza. Dicha renovación se traduce por el triunfo de lo biológico: comidas sustanciosas, libaciones numerosas, intensa actividad sexual. El tiempo carnavalesco es, pues, un tiempo diferente del tiempo ordinario; es el tiempo de las *inversiones sistemáticas*. La visión carnavalesca del universo se caracteriza por la lógica del mundo al revés, por las diversas formas de parodia, por las exaltaciones y los derrocamientos burlescos. Se rebajan los valores impuestos por la ideología dominante y glorificados en la vida cotidiana (lo noble, lo alto, lo ideal) para enaltecer los valores antitéticos (lo bajo, lo grotesco, lo corpóreo). Por ello la risa carnavalesca es destructora y renovadora. Se invierte ella misma y afecta a todos, aun a los burladores³.

La festiva atmósfera carnavalesca es, pues, la que domina en la Corte de los primeros años del siglo XVII. Es también la que impera en varias obras en prosa —algunas de gran magnitud— que se estructuran alrededor de la risa liberadora y se idean en contacto con ese ambiente cortesano. Tal es el caso del *Quijote* (1605-1615), del *Buscón* (1.^a redacción: 1604-1605), de la *Pícara Justina* (1605) y de los *Diálogos de apacible entretenimiento*, cuyo título completo es significativo⁴. Esta tradición carnavalesca es la que efectivamente aparece en los diversos textos citados; es la que utiliza Cervantes al dar vida a sus personajes y forma a varios episodios del *Quijote*, como hemos tenido ocasión de subrayarlo ya⁵.

³ Vid. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. del ruso, Barcelona, Barral Ed., 1974. Sobre el Carnaval, cf. además Julio Caro Baroja, *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1965; Claude Gaignebet, *Le Carnaval*, París, Payot, 1974; Danil Fabre, *La fête en Languedoc*, Toulouse, Privat, 1977, etc.

⁴ «Contiene unas Carnestolendas de Castilla, dividido en las tres noches de domingo, lunes y martes de Antruejo.»

⁵ Vid. nuestros estudios: «Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en el *Quijote*», en BHi., 1978, págs. 39-70; «El personaje de don Quijote: tradiciones folklóricas-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina», en *N.R.F.H.*, XXIX, 1980, págs. 36-59; «Del per-

En este trabajo quisiéramos poner de relieve que el episodio de la Dueña Dolorida, que se extiende del capítulo 38 al capítulo 41 de la segunda parte del texto cervantino, está directamente unido a la tradición carnavalesca evocada y, más allá, a una tradición cazurra, de solapadas y festivas intenciones eróticas que se remonta por lo menos al *Libro de Buen Amor*, lo que no es de extrañar ya que éste encierra toda la parte relacionada con don Carnal y doña Cuaresma y el erotismo constituye —ya lo hemos indicado— una de las dimensiones del Carnaval.

Esta tradición *cazurra* es importante en las letras hispánicas del Siglo de Oro, pero los remilgos de pudibundez han impedido que se la estudie como es debido. En efecto, lo cazurro consiste en una utilización particular del sentido de las palabras y expresiones, de manera que el significado profundo de éstas (de tonalidad erótica) requiere un desciframiento que supera el primer nivel de lectura, o sea el que corresponde al relato. De tal modo aparecerá a las claras, una vez más, que Cervantes utiliza de otra manera el esquema narrativo tradicional, en el marco de una obra polifacética que no pertenece a ninguno de los géneros consabidos, sino que inicia verdaderamente un género nuevo.

Ya se sabe que, en la 2.^a parte del *Quijote*, los duques, resucitando en cierto modo el ambiente jocoso de la Corte, idean una serie de burlas, que tienen que sufrir el cuaresmal Caballero de la Triste Figura y su rústico y carnavalesco escudero. El episodio que nos interesa, el de la Dueña Dolorida, se sitúa en el castillo ducal⁶.

Se presenta pues, en esta mansión el escudero Trifaldín, el de la larga barba blanca, y anuncia la llegada de la condesa Trifaldi (o sea de la dueña dolorida) a la cual acompañan otras doce dueñas. Esta condesa viene a pedirle ayuda al heroico Manchego, en favor de su señora, la princesa Antonomasia, heredera del reino de Candaya, a quien su tío, el gigantesco encantador Malambruno, ha transformado en mona de bronce para castigarla por sus torpes amoríos —facilitados por la Trifaldi— con el caballero Clavijo, al cual ha convertido, asimismo, en cocodrilo de metal. A las dueñas, que no han sabido proteger la integridad de la princesa, también las ha castigado Malambruno ya que ha

sonaje de Aldonza Lorenzo al de dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina» (de próxima aparición en *A. Cerv.*).

⁶ Utilizamos la ed. de Francisco Rodríguez Marín conocida como «edición del Centenario», 10 ts., Madrid, Atlas, 1948. El episodio de la Dueña Dolorida está en el t. VI. Indicaremos entre paréntesis los caps. y págs. a los cuales hemos de referirnos, de la manera siguiente: (XL, 191).

poblado sus rostros de espesas barbas. Los dos amantes y las dueñas no podrán recobrar su aspecto normal si el valeroso Manchego no pelea primero con el gigante quien, para que don Quijote pueda venir a donde él está, le manda el célebre caballo de madera Clavileño, que se desplaza por los aires y se rige por una clavija que tiene en la frente. El caballero y su escudero, con los ojos vendados para que el vértigo no se apodere de ellos, emprenden pues, un fingido viaje aéreo (se simula el paso por regiones tórridas y venteadas), antes de que estallen los cohetes que Clavileño lleva en sus entrañas, lo que proyecta al suelo a los viajeros y marca el final del viaje. Descubren entonces los asistentes un pergamino con un mensaje: Malambruno se da por satisfecho, de manera que los príncipes y las dueñas han de recobrar su verdadero aspecto.

El autor se ha valido de dos relatos muy difundidos en los siglos XVI y XVII. El primero es el de la *Historia de la linda Magalona, hija del rey de Nápoles, y del muy esforzado caballero Pierres de Provenza*⁷. Pierres, hijo del conde de Provenza (como lo anuncia el título), triunfa en varias justas napolitanas. Se le conoce bajo el hombre del Caballero de las Llaves, ya que éste es el emblema que lleva para honrar a su santo patrono, San Pedro. El joven, enamorado de Magalona, conquista el amor de ésta, gracias a la ayuda de la nodriza de la infanta. Pierres, por el nombre y la situación evocada, es pues el antecedente directo de don Clavijo, así como la nodriza ha debido de dar origen al personaje y a la actuación de la dueña dolorida. El caballero, después de haberle jurado al ama de Magalona que su intención es pura y que desea casarse con la princesa —lo mismo hace don Clavijo— se fuga a caballo con su dama. Con este relato ha venido a empalmar otro que es el de la *Historia del muy valiente y esforzado caballero Clamades, hijo de Marcaditas, rey de Castilla, y de la linda Clarmonda, hija del rey de*

⁷ Procede esta novelita de un texto provenzal o latino compuesto por el canónigo Bernardo de Treviez y muy celebrado en época del Petrarca. La más antigua versión española que se conoce es de 1519 (cf. José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, III-2, 2.ª ed., Madrid, C.S.I.C., 1965, pág. 515). *Pierres y Magalona*, fue un libro de cordel muy difundido (vid. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, 4 ts., Madrid, C.S.I.C., 1961, II, págs. 237-239). Nos hemos servido de la siguiente edición: *Libro de la linda Magalona, Hija del rey de Napoles, y del muy esforçado cauallero Pierres de Provença, y de las fortunas y trabajos que pas/saron*, Zaragoza, Imprenta de Iusepe de Alaraque, 1602: B.N.P.: Rés. Y2 823.

*Toscana*⁸. Clamades, después de superar diversas dificultades, se lleva a Clarmonda, su amada, en el caballo de madera (trasunto del caballo mágico de *Las mil y una noches*) que se dirige gracias a dos clavijas de acero. De ahí viene Clavileño. El caballo de madera había sido posesión de un medio mago, el malvado rey Cropardo, quien ha debido servirle de modelo a Cervantes para crear al personaje de Malambruno (mal + hombruno = el malvado gigante).

No obstante, todo el episodio cervantino se halla sumido en la parodia e ilustra la festiva técnica carnalesca del mundo al revés.

Ya desde un principio irrumpe la veta burlesca con la aparición del escudero Trifaldín. Su nombre anuncia el de la condesa, pero evoca también la palabra italiana *truffare* (= engañar, burlar) y es paródico del de Truffaldin, que figura en el *Orlando furioso* de Ariosto (canto 31, oct. 41). El vestido que lleva —«una negrísima loba, cuya falda era asimismo desaforada de grande» (XXXVI, 139)— está igualmente relacionado con algunas características de la dueña dolorida, como lo veremos. Su poblada y larga barba (XXXVI, 140) no es señal tradicional de virilidad y gravedad, sino que, por ser extremada y horrenda, es manifestación de un trastorno, el que afecta también a la Trifaldi y a las que la acompañan.

El disfraz va unido a las fiestas de Carnestolendas. Pues tanto Trifaldín como las dueñas están disfrazados. Lo mismo pasa con los cuatro salvajes que traen el caballo de madera (XLI, 199) y los hombres salvajes, símbolo del retorno a la Naturaleza propia de esa época festiva, aparecían en numerosas comparsas de Carnaval. Además uno de los disfraces más significativos de la inversión del orden normal de las cosas en ese tiempo de festividades era el que correspondía al cambio de sexo⁹. Es lo que ocurre con la dueña dolorida (que no es sino el ma-

⁸ Esta historia, también muy difundida como libro de cordel, deriva de un original francés en prosa impreso en Lyon hacia 1480, el cual procede de un antiguo poema del trovero Adenet le Roi: *Li Roumans de Cleomades* (cf. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, págs. 236-237). La primera edición castellana conocida de este texto es de 1521 (vid. J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, III-2, 2.^a ed., pág. 479b). Hemos utilizado la ed. moderna siguiente: *Clamades y Clarmonda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944; col. «Austral», pág. 416.

⁹ Cf. por ejemplo, lo que escribe Gaspar Lucas Hidalgo en sus *Diálogos de apacible entretenimiento* de 1605, al evocar el martes de Carnaval: «La mujer se viste de hombre/y el hombre se viste de hembra» (ed. B.A.E., t. XXXVI, Madrid, Atlas, 1950, pág. 316a). Vid. también lo que indica Calderón en el entremés *las Carnestolendas*, B.A.E., t. XIV, Madrid, Atlas, 1952, pág. 634b.

yordomo del duque) y con sus acompañantes que en realidad son hombres. De la misma manera, si el caballo de madera de la conocida historia antigua se lleva a los enamorados triunfantes, Clavileño conduce paródica y fingidamente por los aires a don Quijote, el ascético y platónico amador, con el rústico Sancho a las ancas, sentado a la mujeriega. La inversión paródica llega de tal modo al punto culminante.

Paralelamente, el sistema de encumbramientos y derrocamientos burlescos es el que sobresale en el episodio. El Caballero de la Triste Figura y su escudero, transformados en verdaderos héroes míticos, cabalgan a Clavileño —el caballo es uno de los animales simbólicos del conjunto carnavalesco de renovación¹⁰—; suben al cielo antes de caer al suelo lastimados, en medio de truenos y disparos, semejantes al monigote de Antruejo, rey de la fiesta, exaltado y rebajado, y en ciertas ocasiones fusilado¹¹. A la inversa, la princesa y su amante se hallan precipitados en la animalidad antes de transformarse, al final del episodio, en los reyes don Clavijo y Antonomasia.

Por otra parte, el abigarramiento carnavalesco —unión de disparidades y contrarios— aparece con claridad con el grotesco semblante de las barbudas dueñas. Algo parecido pasa con la voz de la condesa Trifaldi, «antes basta y ronca que sutil y delicada» (XXXVIII, 156), así como con su manera de expresarse, nada remilgada, y con su modo de vestir ya que sus tocas de blanco y delgado lienzo se juntan con un vestido de «finísima y negra bayeta por frisar, que a venir frisada, descubriera cada grano del grandor de un garbanzo de los buenos de Martos» (XXXVIII, 152-153), o sea con un vestido de tejido muy basto.

Ya hemos dicho que la parodia se halla omnipresente en todo el episodio. Por ejemplo, la heroica gesta del caballero de la Mancha estriba aquí en una pelea por una lujuriosa mona, un cocodrilo y unas dueñas con barbas. No puede ser mayor la degradación del universo caballeresco: las puras damiselas se han convertido en todo lo contrario. El caso de las dueñas es particularmente característico. No podía ignorar el Manchego —y por lo menos bien lo sabía Sancho— que varios refranes subrayan el peligro que representaban las hombrunas y lujuriosas mujeres barbudas: «A la muxer barvuda, de lexos me la saluda, kon

¹⁰ Vid. Georges Dumézil, *Le problème des Centaures*, Paris, Annales du Musée Guimet, 1928; Claude Gaignebet, *Le Carnaval*, págs. 141 y s.; Daniel Fabre, *La fête en Languedoc*, págs. 133 y ss.; etc...

¹¹ Cf. J. Caro Baroja, *El Carnaval*, pág. 109.

dos piedras, ke no con una»; «onbre bermexo i muxer barvuda, de una legua los saluda»; «Muxer con barvas, ¡Dios me valga!»¹². Además de barbudas, dueñas son las del episodio. Y sabida es la mala fama que éstas habían cobrado por maldicientes, alcahuetas y lascivas¹³. Ello ha de provocar la divertida exclamación de Panza acerca de los trabajos que, con su amo, ha de pasar por ellas:

Cuando esta caridad se hiciere por algunas doncellas recogidas o por algunas niñas de la doctrina, pudiera el hombre aventurarse a cualquier trabajo; pero que lo sufra por quitar las barbas a dueñas, ¡mal año! (XL, 194)

Asimismo, es completamente paródico el mundo de la princesa Antonomasia y de su amante.

Los reyes, padres de la infanta, se llaman *Maguncia* y *Archipiela*, o sea que no llevan nombres de persona, sino nombres geográficos. El de la reina, no sólo evoca la conocida ciudad alemana, sino que también encierra una alusión (*maga*) al parentesco de la soberana con Malambruno el encantador, su primo hermano. Por lo que hace al rey (ya difunto), su apelativo, contracción de archipiélago, es al mismo tiempo una burlesca creación ya que *archi* remite a su condición de ser superior como monarca y el conjunto de la palabra —que incluye la sílaba *pie*— tal vez corresponda a una jocosa afirmación de virilidad, dentro del sistema de motivos carnalescos a los cuales hemos aludido ya.

En cuanto a la princesa, no es ninguna Magalona ni Clarmonda, castas doncellas que permanecen incólumnes hasta el matrimonio, sino todo lo opuesto. El autor, en son de burla, ha utilizado el nombre de una figura retórica, pero también ha insistido sobre el envilecimiento de la infanta ya que su nombre puede descomponerse en dos elementos: *Antona* y *más*. Varios refranes recogidos por Correas a principios del siglo XVII, demuestran que las Antonas tenían mala reputación: «Antona salió de mañana i bolvió a nona»; «Mi hixa Antona, uno la dexe

¹² Vid. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) (ed. de Louis Combet, Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1967), págs. 8b, 563b, 169b, 170b. Cf. asimismo Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española, 1953, núms. 44291, 44297, 44299, 44305, etc.

¹³ Bien conocida es la mala reputación que tenían las dueñas. Piénsese, como botón de muestra, en la Marialonso de la cervantina novela ejemplar, *El Celoso Extremeño*.

i otro la toma»¹⁴. ¿No se llamaba Antona la madre de Lázaro de Tormes, que fue moza de mesón —ya se sabe lo que esto implicaba¹⁵— y mujer amancebada? ¿No es también el nombre que llevaba la insaciable moza que aparece en una letrilla erótica atribuida a Góngora¹⁶? Así pues la infanta es una *Antona en demasía*, una *Antona en grado superlativo*, con las características que ello supone. No es de extrañar que se rinda sin dificultad a don Clavijo quien, para llegar al fin apetecido, ha conseguido la ayuda de la dueña de la princesa, la condesa Trifaldi. Esta ha desempeñado el clásico papel de tercera, lo que hace pensar, con respecto al contexto, no tanto en *La Celestina* como en *El Celoso Extremeño*. El papel de la condesa viene a ser paródico del de la nodriza de Magalona, tanto más cuanto que a Antonomasia, de resultados del comercio con su amante, le sale «no sé qué hinchazón del vientre» (XXXVIII, 172) —es lo que escribe socarronamente Cervantes—.

El caballero don *Clavijo* es igualmente paródico del «muy esforzado caballero Pierres de Provenza». Si dejamos de lado la común moicidad y bizarría, lo único en que el amante de Antonomasia se parece a Pierres es en el apelativo, ya que Clavijo recuerda el sobrenombre ostentado por el hijo del conde de Provenza: caballero de las *Llaves*. Pero el caballero cervantino no es ningún príncipe, no puede ufanarse de su ilustre linaje, ni de sus altas proezas. Sus actividades no pueden ser más irrisorias, con relación al universo caballeresco: sabe tocar la guitarra, bailar, componer versos, cantar, y además, señalada manifestación de su portentoso ingenio, «hacer una jaula de pájaros, que solamente a hacerlas pudiera ganar la vida, cuando se viera en extrema necesidad» (XXXVIII, 163).

¹⁴ Vid. G. Correas, *Vocabulario de refranes...*, págs. 554a y 61b. Acerca de Antonomasia, cf. también lo que indica Dominique Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages du «Don Quichotte» de Cervantès*, París, Editions Hispaniques, 1980, pág. 41.

¹⁵ Vid. Monique Joly, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI^e-XVII^e siècles)*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1982, págs. 409 y ss. («la servante» [d'auberge]).

¹⁶ Se trata de la letrilla: *Mozuela de la saya de grana, /sácame el caracol de la manga*: «[...] Antoña Zumel, /la prima de Marta, /nunca se vio harta /de jugar con él; /y él es tan fiel, /cuando se le doy, /que a su lado estoy /toda la mañana.» (*Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, con su vocabulario al cabo por el orden del a.b.c., recopiladas por Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues; Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1975, n.º 89, pág. 165). De ahora en adelante, citaremos este libro bajo la forma: *P.E.S.O.*

Las relaciones amorosas de los dos jóvenes vienen a parar en lascivia, lo que opone el trivial universo amatorio de la princesa de Candaya al de la Magalona y Clarmonda. No obstante, el mundo de Antonomasia corresponde a la festiva afirmación de la pujanza biológica, de la fundamental y carnavalesca renovación del cuerpo y de la Naturaleza que se manifiesta de manera llamativa ya que a la infanta se le hincha el vientre. Y si muere de pesar la reina Maguncia, el episodio marca, sin embargo, el triunfo de la vida —según un proceso típicamente carnavalesco— ya que un nuevo vástago se está formando¹⁷.

Pero la parodia se prosigue con el castigo que Malambruno impone a los diversos protagonistas del suceso. A las dueñas les crecen barbas en el rostro, mientras que la princesa se halla convertida en mona de bronce y don Clavijo en «espantoso cocodrilo de un metal no conocido» (XXXIX, 178). El cocodrilo es símbolo común de hipocresía¹⁸. Así se explica la transformación del caballero. En efecto, ha ganado solapadamente la voluntad de la Trifaldi y después de Antonomasia para alcanzar lo que deseaba y venir a ser luego esposo de la infanta. De tal manera, engañando a la soberana de Candaya y a todos, aparece como el futuro heredero del reino. Por otra parte, *coco* puede cobrar un sentido erótico¹⁹ y cabe en lo posible que cocodrilo aluda también a la virilidad de don Clavijo. El *mono* participa del sistema de inversiones carnavalescos. Figura en diversas representaciones del «mundo al revés», dado que se le consideraba como una copia del hombre²⁰. Por ello el autor del *Quijote* ha de utilizarlo varias veces en contextos festivos —el mono de maese Pedro (quien no es más que Ginés de Pasamonte disfrazado), *Micocolemo*, imaginario y burlesco duque de Quirocia, *Micomicona*, fingida y paródica princesa que no es sino Dorotea disfrazada—. Además el mono, y más directamente la mona, simboliza

¹⁷ Cf. Mijail Bajtin, *La cultura popular...*, págs. 296 y ss.; Daniel Fabre, *La fête en Languedoc*, pág. 164 y ss.; etc.

¹⁸ Vid. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, I, París, P.U.F., 1955, pág. 109.

¹⁹ Cf. Camilo José Cela, *Diccionario secreto*, 2 ts. publicados, Madrid-Barcelona, 1968-1971, I (Series *colëo* y afines), págs. 121 y 182.

²⁰ Vid. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, I, pág. 112. Cf. también nuestro trabajo: «Monde a l'envers et conscience de crise dans le *Criticón* de Baltasar Gracián», in *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Etudes réunies et présentées par Jean Lafond et Augustin Redondo, París, Librairie philosophique, J. Vrin, 1979, págs. 83 y 93.

tradicionalmente la lujuria, como lo atestiguan numerosos textos e iconografías (y por ello asimismo forma parte del sistema carnavalesco)²¹. Verdad es que, como lo subraya Covarrubias, tiene «sus vergüenzas defuera»²². Bien se comprenderá por qué, en una seguidillas de tema erótico, compuesta en el siglo XVII, se dice acerca de una moza que se entrega al acto sexual que «hace más monerías que una mona»²³. No es pues de extrañar que Malambruno convierta a Antonomasia en jimia. Pero es que, por añadidura, Cervantes se ha servido irónicamente de la sugerencia que le ofrecía un refrán: «Válate la *mona*, *Antona*, válate la *mona*»²⁴. Y el juego lo ha proseguido el autor ya que ha asociado las palabras *coco*(drilo) y *mona*. Efectivamente eran dos voces estrechamente relacionadas en el Siglo de Oro, según lo indicado por Covarrubias: «ordinariamente llamamos coco una postura del rostro, qual la tiene la mona quando da a entender estar enojada»²⁵. De ahí que Lope de Vega escriba, reuniendo los diversos elementos que preceden: «Una mujer *libre*, *loca*/Es como una *mona que coca*...»²⁶.

Este festivo ambiente carnavalesco es el que impera en todo el episodio y aparece especialmente en las jocosas intervenciones de Sancho, como ya hemos tenido ocasión de apuntarlo. El final del trozo es particularmente significativo. Sancho cuenta socarronamente lo que ha observado durante el fingido viaje aéreo y los duques no pueden contradecirle porque sería revelar la realidad de la burla que el escudero y su amo han sufrido. De tal modo es Sancho quien domina la situación. Invierte las relaciones entre burladores y burlados. Es él quien triunfa, él quien impone su punto de vista y se burla descaradamente, a su vez, de los aristócratas, que tienen que aguantarse. Por ejemplo, las habla de las siete cabrillas (o sea, de la Constelación de las Pléyades), con las cuales afirma haberse entretenido y dice a los duques que esas cabras

²¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, I, pág. 131 e Isabel Mateo López, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, C.S.I.C., 1979, págs. 90-91.

²² *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943, artículo *cola*.

²³ Cf. *P.E.S.O.*, n.º 135, pág. 271: «... Que cuando lo hago a mi fregona,/hace más monerías que una mona.»

²⁴ Vid. G. Correas, *Vocabulario de refranes...*, págs. 740b y 515a.

²⁵ *Tesoro de la lengua castellana*, art. *coco*, pág. 329b. Acerca de las trabas entre las dos palabras, cf. el estudio de M. Sandmann, «Etimologías y leyendas etimológicas. El coco y el mono», en *R.F.E.*, XXXIX (1955), págs. 80-104.

²⁶ Citado por M. Sandman, *ibid.*, pág. 86.

tienen señas diferentes de las que están en la tierra: «las dos [son] verdes, las dos encarnadas, las dos azules y la una de mezcla» (XLI, 221). Y no es ninguna casualidad si todos estos colores son los colores simbólicos de la locura²⁷. De la misma manera, cuando el duque intenta recuperar su papel de burlador, preguntándole al escudero si «entre esas cabras [hay] algún cabrón» (XLI, 221), su interlocutor afirma de nuevo la supremacía de que dispone, al contestarle: «No señor; pero oí decir que ninguna pasaba de los cuernos de la luna» (XLI, 221).

Según la técnica carnavalesca, se asiste al triunfo de un pobre diablo, durante un breve período de inversión: la risa carnavalesca escarnece a todos, aun a los mismo burladores, de manera que (como dirá posteriormente el mayordomo ducal) «las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados» (XLIX, 99).

La festiva tradición carnavalesca explica pues la estructura y las características del episodio de la dueña dolorida. Por ello, ha utilizado el autor el procedimiento del «mundo al revés», con incensantes parodias y continuas inversiones que estriban en burlescas degradaciones.

Con esta tradición viene a empalmar otra, la *cazurra*, la cual aflora en la primera parte de la aventura, la que está relacionada con los atrevidos amoríos de Antonomasia. Por lo demás, dicha tradición cazurra también aparece en otras partes del *Quijote*, como ya se ha puesto de relieve²⁸.

La que desempeña un papel importante en el desarrollo de los amores de la infanta es la dueña dolorida. Esta, en realidad, se llama la Condesa *Lobuna* porque, escribe con sorna el autor, «se criaban en su condado muchos lobos» (XXXVIII, 154). Pero bien se sabía —y se sabe—

²⁷ Sobre el verde y el rojo como colores de la locura, cf. nuestro trabajo ya citado: «Tradición carnavalesca y creación literaria...», pág. 55. A estos colores (y al amarillo) venía a unirse el azul, en ciertas ocasiones. Por ejemplo, he aquí lo que indicaba el texto de una relación toledana de 1533, la cual describía las fiestas celebradas en la imperial ciudad, con motivo del desembarco del emperador Carlos V en Barcelona: «El otro día salieron de noche trezientos mançebos, hijos de cibdadanos ricos, todos cabalgando e disfrazados con sus maxcaras y con libreas de *berde e azul de damasco, que es las colores de las bestiduras que dan en la casa de los locos*, y rremedándolos al propio...» (texto reproducido por Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, 2 ts., Madrid, Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1903; t. I, pág. 32a). Acerca de la mezcla de colores como señal de locura, vid. nuestro estudio: «Tradición carnavalesca...», pág. 54.

²⁸ Vid., en particular, el estudio de Javier Herrero, «The beheading of the giant: an obscene metaphor in *Don Quijote*», en *R.H.M.*, XXXIX (1976-1977), págs. 141-149.

que la loba es símbolo de lujuria y que así se denominaba a la mujer lasciva y a la prostituta²⁹. La condesa Lobuna no puede sino ser una señora lúbrica. Y Cervantes acentúa todavía más tal particularidad al añadir:

Y si como eran lobos fueran zorras [las que se criaban en su condado], la llamarán la condesa *Zorruna* (XXXVIII, 154).

La zorra simboliza no sólo el engaño y la hipocresía (lo que caracteriza a la dueña) sino también el apetito carnal³⁰: una zorra era (y es) una ramera y Covarrubias dice a las claras que se designa a la «ruin mujer» con el nombre de «zurrona»³¹. Verdad es que un refrán recogido por Correas afirma: «Entre Dukes y *Kondes*, putas y ladrones»³². No es de extrañar, por consiguiente, que esta lujuriosa mujer prefiera abandonar un nombre tan explícito y adoptar el de condesa *Trifaldi*, a causa del vestido talar que lleva. Este termina por una larga falda —o

²⁹ Cf. lo que decía el *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, traducción bastante fiel del *Physiologus*, latín, acerca de las mujeres depravadas: «... c'est à juste titre que l'on appelle louves les femmes dévergondées...» (citamos por la ed. de Gabriel Bianciotto in *Bestiaires du Moyen Age*, París, Ed. Stock, 1980; col. «stock Plus», 35, pág. 63). Para otros textos y representaciones en imágenes, vid. Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española* (op. cit., págs. 87-88). En uno de los comentarios a sus *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, escribe Sebastián de Covarrubias Orozco: «Este emblema se entiende solamente de los hijos de aquellas madres, cuya libertad, y ruin fama, es notoria, aviendo poco que fiar en la libertad y recogimiento de las tales. Y por eso se comparan a la loba, y son dichas comúnmente lobas, por la condición de aquel animal notoria a todos» (centuria I, emblema 54, fol. 54vº; utilizamos la ed. facsímil publicada con una introducción de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: F.U.E., 1978). Cf. además: *P.E.S.O.*, págs. 67-68 y 95-97. Sobre loba-prostituta, vid. Jaime Martín, *Diccionario de expresiones malsonantes del español*, Madrid, Istmo, 1974, art. *loba*. Recuérdese también que el *lupanar* es la mancebía.

³⁰ Acerca del simbolismo de la zorra (y más directamente de su representación de la lujuria), vid. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, I, pág. 131 e Isabel Mateo López, *Temas profanos en la escultura...*, pág. 113.

³¹ *Tesoro de la lengua castellana*, art. *çurra*. Cf. lo que Francisco Delicado escribe en *La lozana andaluza*: «Vieja: ... Decíme, ¿Y habéis os hecho puta? ¡Amarga de vos, que no lo podréis sufrir, que es gran trabajo! *Lozana*: ¡Mirá qué vieja *Raposa*! ¡Por vuestro mas sacáis el ajeno: puta vieja, cimitarra...! (pág. 92; citamos por la ed. de Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1969; col. «clásicos Castalia», 13). *Zorra* con el sentido de ramera aparece en el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel (1616; 1.ª ed., 1618); vid. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 ts., Madrid, Gredos, 1954, I, pág. 866a (art. *zorra*).

³² *Vocabulario de refranes...*, pág. 140b.

cola, añade el autor (XXXVIII, 153)— de tres puntas, «las cuales se sustentaban en las manos de tres pajes». Esa cola de tres puntas erguidas hace pensar en la de la sirena, la cual tiene dos puntas alzadas, y la sirena —tanto en los textos de los moralistas como en la iconografía— es emblema de tentación diabólica y de lubricidad³³. Además, se llamaba *loba* a una clase de vestidura larga, que vestían los eclesiásticos, y, según lo apuntado por Covarrubias, «las sotanas y *lobas* suelen llevar *cola* quando arrastran»³⁴. En resumidas cuentas, *condesa Trifaldi* significa lo mismo que *condesa Lobuna*. Si no olvidamos que la condesa no es más que el mayordomo disfrazado y que la *cola* es un símbolo fálico muy corriente, bien se comprenderá que, al denominar la dueña de tal modo, Cervantes quiere poner de relieve la voracidad sexual de esa loba condal. Es lo que Sancho subraya de una manera divertida:

... ¿Cómo han dicho que es esta condesa? ¿Tres Faldas o Tres Colas? Que en mi tierra faldas y colas, colas y faldas, todo es uno (XXXVII, 146).

Y ese «famoso reino» (XXXVIII, 161) en que sucede la historia narrada por la Trifaldi, ¿será el de *Candaya* —como lo indica la 1.ª edición del *Quijote*³⁵— o el de *Caudaya*, o sea «el de las colas» (no hay que olvidar en efecto que, en la escritura de la época, la confusión entre «n» y «u» es constante)?

Sea lo que fuere, ahora es viuda la condesa y ha entrado en años, de modo que puede transformarse en dueña sin dificultad, ya que, como lo señala un equívoco refrán, «El lobo, harto de karne, metióse fraile»³⁶. ¡En buenas manos había puesto la reina Maguncia la virtud de su hija Antonomasia, cuyo nombre —ya lo hemos visto— era sinónimo de licencia mujeril!

Don *Clavijo* lleva un apelativo muy evocador pues recuerda a su antecedente directo, el caballero de las Llaves y también, tal vez, a Bernardo Clavijo, insigne músico español de la segunda mitad del XVI y

³³ Cf. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 1, pág. 121-123. Vid. lo que decía el *Bestiaire* de Pierre de Beauvais (*Bestiaires du Moyen Age*, págs. 34-35).

³⁴ *Tesoro de la lengua castellana*, art. *cola*.

³⁵ Hemos utilizado la ed. facsímil publicada por la Real Academia Española (2 ts., Madrid, 1976).

³⁶ Cf. G. Correas, *Vocabulario de refranes...*, pág. 89b. Sobre el sentido erótico de «dar carne al lobo», vid. *P.E.S.O.*, pág. 97, nota 11. No hay que olvidar, tampoco, la reputación lujuriosa de los frailes quienes, además, llevaban vestiduras talares, como las dueñas.

de los primeros años de siglo XVII, dado que el caballero cervantino «tocaba una guitarra que la hacía hablar» (XXXVIII, 163). Pero lo que aquí nos interesa es que dicho nombre remite por una parte a la *llave* y por otra al *clave*. Pues en toda una serie de textos del Siglo de Oro y de cantos folklóricos, las dos voces sirven para designar al órgano sexual masculino, viniendo a ser el femenino *cerradura*, *puerta*, etc.³⁷. Don Clavijo es, por consiguiente, el símbolo mismo de la virilidad. Por ello, afirma la dueña ser el *alcaide* de la *fortaleza* de Antonomasia y se refiere a las *llaves* que han de abrirle el paso al caballero (XXXVIII, 164). La dueña ha de facilitar la empresa del galán, lo que no extraña además porque cierto tipo de cerrojo se llamaba *cerradura de loba*³⁸. Don Clavijo luce mil gracias y habilidades capaces de rendir la virtud

³⁷ Vid. la significativa poesía, publicada en 1593, *soy toquera y vendo tocas, /y tengo mi cofre donde las otras*: «Es chico y bien encorado /y le abre cualquiera llave, /con tal que primero pague /el que le abriere el tocado: /que yo vendo fiado, /como otras toqueras locas...» (*P.E.S.O.*, n.º 82, pág. 150). Cf. también: *Dámelo, Periquito, perro. /Periquito, dámelo*: «Dame aquello que tú sabes /y yo te daré otra cosa, /para jugar muy donosa, /justamente con tus llaves...» (*ibid.*, n.º 83, pág. 151), etc. Piénsese asimismo en el erótico *Cantar de los Cantares*: «Mis manos destilaron /mirra olorosa, y de otra más preciada /mis dedos se enllenaron. /La puerta, que cerrada /antes estaba con la al-daba echada, /Abrí a mi dulce Esposo...» (versión atribuida a fray Luis de León; en *Obras completas castellanas de éste*, Madrid, B.A.C., 1959, págs. 1715-1716). Acerca del valor erótico de estas palabras en coplas y canciones populares, vid. los siguientes ejemplos citados por Joaquín Díaz: «Avre tu puerta cerrada / que en tu manó está la yabe»; «—Avridme, galanica, que ya amanece. /—Avrir ya vos avro, /mi lindo amor, /la noche yo no duermo /pensando en vos.» (*Palabras ocultas en la canción folklórica*, Madrid, Taurus, 1971, págs. 29-30). Véase además: J. Ramón López de los Mozos, *Notas de etnología y folklore de Guadalajara* (Guadalajara: Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana», 1979), pág. 116, etc. Recuérdese, por otra parte, que el mismo simbolismo aparece en *El Celoso Extremeño*, donde llave, puerta y cerradura desempeñan un papel fundamental. Sobre *clavo-penis* y *enclavar* o *clavar-futuere*, cfr. varios ejemplos significativos en *P.E.S.O.* (n.º 29, págs. 45-46; n.º 82, pág. 150; n.º 61, pág. 96; etc.). He aquí un trozo del primero de estos textos: «Casóse Catalina con Mateo /y hubo esa noche muchos convidados, /los cuales los dejaron acostados, /porque cumpliese el novio su deseo. [...] y dióle [él] un retorcido tan terrible /que la novia saltó y enclavóse el clavo.»

³⁸ Vid. lo que escribe Covarrubias: «... porque el lobo es más tenaz y fuerte [que el perro], a otro género de cerradura la llamaron cerradura de loba» (*Tesoro...*, art. *candado*). También se habla de este tipo de cerradura en *El Celoso Extremeño* (cf. pág. 76; utilizamos la ed. de Mariano Baquero Goyanes: *Novelas ejemplares*, 2 ts., Madrid: Editora Nacional, 1976; el texto está en el t. II). Esta cerradura de resorte, o de golpe, se utilizaba a menudo en la mancebía, y ésta se llamaba a veces *casa del lobo* (= lupanar).

de una mujer. En primer lugar *toca la guitarra* a las mil maravillas y los instrumentos músicos (*pandero, rabel, vihuela, guitarra*) cobran a menudo un valor erótico, de manera que *tocar un instrumento* significa en diversos textos de los siglos XVI y XVII realizar el acto carnal, siendo el amante el tocador³⁹. También es el caballero «gran bailarín» (XXXVIII, 163) y *bailar*, en varias obras del Siglo de Oro, tiene el sentido de *moueri*, durante la cópula⁴⁰. De una manera parecida se puede interpretar otra importante manifestación del ingenio de don Clavijo: «sabía *hacer* [muy bien] *una jaula de pájaros*» (XXXVIII, 163). En efecto, *hacer* quiere decir *futuere*, con alguna frecuencia⁴¹, mientras que *pájaro* designa a veces, como lo escribe un comentarista anónimo de Góngora, «la parte pudenda de la mujer»⁴², y lo mismo pasa con *jaula*⁴³. De ahí que Cervantes indique jocosamente al acabar la enumeración de las habilidades del galán: «estas partes y gracias son bastantes a derribar una *montaña* —palabra que designa asimismo a la mancebía⁴⁴— no que una delicada doncella» (XXXVIII, 164).

Don Clavijo sitia primero a la dueña. El trozo es muy ambiguo, de manera que no sabemos a ciencia cierta si el caballero ha satisfecho a la condesa con sus lúbricos cantos o si la cosa ha pasado a más. Es que la terminología empleada puede conducir a esta última interpretación, pues el galán canta coplas y particularmente seguidillas y el vocabulario empleado en éstas cobra a menudo un sentido erótico evidente⁴⁵. En todo caso, a raíz de la evocación de estas canciones, dice la dueña:

³⁹ Acerca del sentido erótico de los instrumentos músicos citados, *vid.* Mijail Bat-jin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, pág. 184 y Claude Allai-gre, *Sémantique et Littérature. Le «retrato» de «La Loçana andaluza» de Francisco Delicado* (Echirrolles: Imprimerie du Néron, 1980), pág. 9. Cf. además la canción n.º 52, pág. 78 de *P.E.S.O.*: «¿Quién quiere un mozo gallardo y dispuesto/que corre, que salta y que tira a la barra,/tañe zampoña, rabel y guitarra,/y tiene mil gracias allende de aquesto?/En todo instrumento es hombre muy diestro...»

⁴⁰ *Vid.* por ejemplo: «Cuando saco a mi niña no baila nada,/pero cuando la meto todo lo baila» (*P.E.S.O.*, n.º 133, str. 23, pág. 266).

⁴¹ Cf. las numerosas referencias en *P.E.S.O.* (índice). Véase asimismo Claude Allai-gre, *Sémantique et Littérature*, págs. 195 y 220.

⁴² *Vid.* *P.E.S.O.*, pág. 75, nota 2. Pájaro puede también tener el significado de *penis*.

⁴³ Cf. C.J. Cela, *Diccionario secreto*, II, págs. 470-471.

⁴⁴ *Vid.* Juan Hidalgo, *Vocabulario de germanía* (Madrid, Antonio de Sancha, 1779), art. *montaña*. Cf. también, José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (Universidad de Salamanca, 1977), pág. 538b.

⁴⁵ *Vid.* las seguidillas recogidas en *P.E.S.O.*, págs. 254 y ss.

«Allí era el *brincar* de las almas, el *retozar* de la risa, el *desasosiego de los cuerpos* y finalmente el *azogue de todos los sentidos*» (XXXVIII, 167)⁴⁶. Paralelamente, la segunda copla citada por la Trifaldi toma una tonalidad equívoca ya que voces y expresiones como *muerte*, *placer del morir*, *tornar a dar la vida* adquieren, en contextos parecidos a éste, un verdadero significado erótico⁴⁷. Es posible que a ello aluda la condesa cuando habla de «poetas lascivos» a propósito de don Clavijo (XXXVIII, 165). Además afirma: «me rindió la voluntad con no sé qué *dijes* y *brincos* que me dio, pero lo que más me hizo *postrar* y *dar conmigo por el suelo* fueron unas coplas que le oí cantar» (XXXVIII, 164). Cuando se sabe que *dije* se aplica al miembro viril y que *brincar* equivale a *moueri* durante el coito, cabe preguntarse si no hay que atribuir a las dos otras acciones un sentido erótico preciso⁴⁸.

De todas formas, el caballero consigue que la condesa le ayude para alcanzar la posesión de Antonomasia. Claro está que el autor se refiere burlescamente al acostumbrado tópico de la promesa de casamiento que en muchos textos del Siglo de Oro, y con relación a la ideología dominante de la honra, justifica la caída de tantas mujeres.

La Trifaldi dice entonces lo siguiente:

... mi liviandad, mi mucha ignorancia y mi poco advertimiento abrieron el *camino* y desembarazaron la *senda* a los *pasos* de don *Clavijo*, que éste era el nombre del referido *caballero*; y así, siendo yo la medianera, él se halló una y muchas veces en la estancia de la por mí, y no por él, engañada Antonomasia, debajo del título de verdadero esposo; que aunque pecadora, no consintiera que sin ser su marido la llegara a la *vira* de las *suelas* de sus *zapatillas* [...] Algunos días estuvo encubierta y solapada en la sagacidad de mi recato esta maraña, hasta que me pareció que la iba descubriendo *a más andar* no sé qué *hinchazón del vientre* de Antonomasia... (XXXVIII, 171-172).

⁴⁶ Acerca del valor erótico que puede tener este vocabulario (*brincar* = *moueri*, *retozar* = *futuere*), cf. *P.E.S.O.* (índice). El sentido de las expresiones subrayadas es evidente, dentro del conjunto evocado.

⁴⁷ Sobre el sentido erótico de *morir* y *vivir*, vid. *P.E.S.O.* Cf. por ejemplo: «Dámelo Periquito, perro./Periquito, dámelo./[...] Si te lo doy me lo das;/me harás *vivir muriendo*,/los miembros estremeciendo,/saliendo de su compás...» (n.º 83, pág. 151). Piénsese asimismo en el *Cantar de los Cantares*.

⁴⁸ Acerca de *dije* = *penis* y de *brincar* = *moueri*, vid. *P.E.S.O.*, n.º 110, pág. 222 y n.º 28, pág. 44. Recuérdese que en *El Celoso Extremeño*, el galán rinde también a la dueña Marialonso gracias a la música y a los cantos.

Este trozo gira alrededor del *pie* y de todo lo que está relacionado directamente con él: *camino, senda, pasos, zapatilla, vira, suela, andar*. Es muy sabido que, desde épocas antiguas, se ha utilizado el simbolismo sexual del *pie* y del *calzado*. De ello hay numerosos testimonios. Es lo que subraya Covarrubias en su *Tesoro* cuando escribe: «Por el *calzado* entendemos en algunos lugares de la Escritura *los afectos de la carne*»⁴⁹. Todo el vocabulario evocado tiene un significado erótico preciso, pero no es necesario insistir sobre el sentido, evidente, del pasaje⁵⁰. Baste con decir que, para abrirse paso por el oscuro y apetecido sendero, el caballero tenía buenas llaves y buen pie, de manera que podía posesionarse de la zapatilla (*cunus*) de Antonomasia, la cual, además, no debió de mostrarse muy reacia, según lo que vimos anteriormente. Verdad es que don Clavijo era un «caballero particular» —así lo califica la condesa (XXXVIII, 163)—. Si no era de los que se hacían célebres por sus hazañas guerreras, por lo menos sabía perfectamente *cabalgar* (= *futurare*) y tenía buen *trote* y buen *andar* (= *ibid.*)⁵¹. O sea

⁴⁹ Art. *çapato*. Sobre *pie* = *penis* y *zapato* = *cunus*, cf. (con referencia al tratado cuarto del *Lazarillo*) C. Allaigre, *Sémantique et Littérature*, págs. 107 y 119. Vid. asimismo *P.E.S.O.* (varios números). Cf. por ejemplo: «... Caber en mujer olvido/regla muy general es,/que por muy poco interés/olvidan lo más servido./Nada de esto siento yo,/que ya estoy desengañado,/mas pésame haber *calzado/zapato que otro dejó*» (págs. 132-133). Véase además el interesantísimo y sugestivo libro de Frédéric Pagès, *Au vrai chic anatomique*, París, Ed. du Seuil, 1983; col. «Points, art. *pied* (págs. 11-13).

⁵⁰ En el *Ramilete [sic]* de flores poéticas de Alejandro de Luna, publicado en Toulouse en 1620, aparece una historia relacionada con el universo erótico del calzado: «En la ciudad de Avila auía un caballero casado con una Dama moça, y hermosa: mas esto no era suficiente para tener hijos en ella, por ser para ella impotente, y aunque él no conocía su impotencia, ella la conocía bien. Finalmente un zapatero, que hacía calçado de ordinario a la Dama, viniéndola un día a calçar unos çapatillos, y hallándola sola, se atrevió a decirla muchos requiebros: que a los atrevidos ayuda el amor y favorece la fortuna: y aunque ella le dixo mil injurias: con todo eso se fue un poco ablandando, que la mayor señal de ablandarse un pecho ayrao es decir injurias, que es purgar la ponçoña por la boca: y aunque por la primera vez le despidió con aspereza, el zapatero fue rico de esperanças que la Dama se acordaría de él. Porque decía el Duque de Alba: «Quando pretendáis a una muger, decídselo una vez no más, que el diablo se lo dize ciento.» Finalmente volbió el zapatero otro día, y halló a la Dama muy blanda: porque ella consideraba que de su marido no podía tener herederos estando en pie la dificultad que avía y que el zapatero era tan buen moço: que la vencería con facilidad, y luego tendría hijos de su marido. Todo fue como lo imaginó, más hiçose preñada del zapatero...» (utilizamos la reproducción facsímil del discurso tercero, precedida de un estudio de Christiane Faliu-Lacourt, hecha en *Criticón*, 19, 1982; cf. págs. 102-103).

⁵¹ Sobre *cabalgar* = *futurare*, hay numerosas referencias: vid. Samuel Gili Gaya,

que, paródicamente, don Clavijo se transforma en *caballero andante*. Sancho bien se da cuenta de todo ello. De ahí que afirme, en son de burla, que el amante de Antonomasia es «un caballero tan gentilhombre y tan entendido como aquí nos lo han pintado» (XXXIX, 176) y añada muy socarronamente:

... así como se hacen letrados los obispos, *se pueden hacer de los caballeros, y más si son andantes*, los reyes y los emperadores (XXXIX, 176).

¿No es don Clavijo caballero «andante»? ¿Y no se convierte, por ello, en futuro rey de Candaya?

Ya no es preciso continuar comentando el texto cervantino. No obstante, quisiéramos llamar la atención sobre la correspondencia que existe, en cierto modo, entre don *Clavijo* y *Clavileño*. Al caballo de madera se le ha dado ese nombre porque es de leño y trae una clavija en la frente —así lo indica Cervantes (XL, 191). Pero no puede ser casual el parentesco entre los dos apelativos. No hay que olvidar que el caballo es símbolo de masculinidad⁵² y en varios textos del Siglo de Oro, tanto *caballo* como *clavo* (ya lo sabemos) o *leño* sirven metafóricamente para designar al miembro viril⁵³. *Clavileño* es pues el caballo que le conviene al *caballero* don *Clavijo*. Sobre él debiera haber montado con Antonomasia para efectuar el viaje amoroso que conduce a los amantes al séptimo cielo. Ese viaje es el que habían hecho, aunque de manera platónica, el caballero Clamades y la princesa Clarmonda, los héroes de la antigua historia. Lo que ha pasado es que Cervantes, una vez más, ha invertido festivamente los esquemas narrativos y las situaciones tradicionales. Es el casto don Quijote, con Sancho a las ancas, quien, paró-

Tesoro lexicográfico (1492-1726), I, Madrid, C.S.I.C., 1947, art. *cabalgar*. Cf. también *P.E.S.O.* (índice), etc. Acerca de *caballero* empleado con un sentido erótico, *vid.* C. Allaigre, *Sémantique et Littérature*, págs. 134-135. Sobre *andar* = *futuere*, *andar al trote* = *ibid.*, cf. *P.E.S.O.* (índice). He aquí un significativo ejemplo sacado del *Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa* [1519]: «... Doña Isabel Castriote/cantó con gran alborote:/"Yo te haría *andar al trote*/y aun llorar por mi consuelo,/Matihuelo [= *penis*]"» (n.º 58, págs. 168-169; citamos por la ed. de J.A. Bellón y P. Jauralde Pou, Madrid, Akal, 1974).

⁵² Y hasta de lujuria: *vid.* Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura...*, pág. 48. En diversos textos del Siglo de Oro, *caballo* = *penis*: cf. *P.E.S.O.*, n.º 97, pág. 191 y 197; n.º 101, pág. 210.

⁵³ Acerca de *caballo*, *vid.* nota precedente. Sobre *clavo*, cf. la segunda parte de la nota 37. Por lo que hace a *leño* = *penis*, *vid.* *P.E.S.O.*, n.º 75, pág. 129 y nota 2, pág. 130.

dicamente, emprende dicho viaje. El episodio no puede ser más burlesco.

El *Quijote* utiliza pues las estructuras narrativas de una manera original, mezclando elementos que pertenecen a diversos géneros anteriores para crear un género nuevo, el que corresponde a la novela moderna. Por ello el libro puede aparecer como una obra festiva, penetrada de atmósfera carnavalesca, en la cual la tradición cazurra aflora repetidas veces. El autor provoca, de tal modo, una complicidad suplementaria entre él y sus lectores ya que éstos se ven obligados a descifrar el texto. Al mismo tiempo, sirviéndose de la burla y la parodia de una manera sistemática, como en el episodio de la dueña dolorida, Cervantes pone en tela de juicio los valores y los prejuicios que la ideología dominante ha impuesto a toda la sociedad española. La risa es liberadora y permite alcanzar entonces lo que algunos críticos han llamado la «profunda filosofía cervantina».

PARODIA DE LA RETORICA Y VISION CRITICA DEL MUNDO EN «LA PICARA JUSTINA»

ANTONIO REY HAZAS

La obra del médico chocarrero Francisco López de Úbeda está plenamente inmersa en la tradición literaria para-escolar de las «misceláneas», «silvas», «inventarios», «diálogos», «jardines», etc., no sólo por los materiales y recursos técnicos o estructurales que la configuran, sino también porque así interpretó su público contemporáneo que estaba concebida. En concreto, fuera de España, en Italia, allá por el año de 1624, Barezzo Barezzi editó un volumen titulado *Vita della picara Giustina Diez*, que traducía únicamente los pasos iniciales de la andadura de la pícara, hasta su victoria sobre la bigornia estudiantil nada más, y en el que, a pesar de ello, las dos terceras partes de la materia novelesca eran interpolaciones del impresor constituidas por multitud de anécdotas, facecias, además de seis novelas que referían a Justina otros tantos caballeros de Mansilla para festejar su brillante triunfo ante las deshonestas pretensiones de los escolares. Cinco años más tarde, publicaba Barezzi su *Volume secondo intitolato la dama vagante*, que concluía con el episodio del asno en la ermita de Nuestra Señora del Camino — ni siquiera terminaba el libro II de *La Pícara*—, y estaba otra vez plagado de nuevos embutidos originales del italiano, quien no lo ocultaba, pues afirmaba haber introducido «mole vaghe historie, nouvellette detti, sentenze e facetie singolari».

El *Libro de entretenimiento de La Pícara Justina* fue, pues, interpretado, como era lógico que sucediese, como una verdadera miscelánea, de modo simlar a lo que acaeciera al *Guzmán de Alfarache*, también a manos del mismo editor italiano. No hay duda de que tanto la composición y técnicas de *La Pícara*, como su ideario estético, constantemente reiterado («varia humanidad y lectura», «lección varia», «eru-

dición)), pertenecen, en principio, a la más rancia tradición escolar, aunque ésta le hubiese llegado en gran medida a través del *Guzmán de Alfarache*, que es siempre su primer modelo, para bien y para mal, esto es, para la emulación y para la burla.

La tradición para-escolar de las misceláneas, en la que se halla plenamente inmersa la obra picaresca del médico chocarrero, depende básicamente, como ha demostrado Edmon Cross¹, de las enseñanzas de Retórica; y no sólo a causa de la poderosa impronta que, desde antiguo, ha marcado la Retórica sobre la literatura, sino también, y sobre todo, por las peculiares prácticas escolares de su enseñanza, hábitos pedagógicos que serán utilizados después como recursos de elaboración de las diversas «silvas», «coloquios», etc., desde los ejercicios declamatorios de carácter suasorio o controvertido que tenían lugar al finalizar los estudios, hasta los pasos derivados del sistema de la «lectio», con sus conocidas fases de interpretación, «litteram, sensus, sententiam», tras de la cual sucedía la controversia, debate o «disputatio».

Así, por ejemplo, uno de los ragos más característicos de estas manifestaciones literarias «escolares» es la utilización de abundantes notas escritas al margen del texto, que no son otra cosa que un recuerdo, impreso en los libros, del sistema escolar pedagógico de la «lectio», según el cual solían ponerse, en los textos comentados en clase, anotaciones a mano entre líneas o en los márgenes, con el fin de apuntar la «sententia»². De este modo, plagadas de apuntes marginales impresos, se publican numerosas obras de esta índole, como los *Diálogos de amor* de León Hebreo, el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* de Juan Pérez de Moya, la *Vida política de todos los estados de mugeres* de Juan de la Cerda..., y, por supuesto, *La Pícara Justina*.

Las anotaciones suelen transcribir la fuente o autoridad de donde se toma la sentencia o el ejemplo en cuestión, y, en este sentido, aparecen en la mayor parte de los escritos misceláneos. Otros, sin embargo, como el *Jardín* de Torquemada o la *Parte primera de varias aplicaciones y transformaciones* de Diego Rosel Fuenllana, van apuntando al margen, mediante lacónicas frases impresas, las sucesivas fases que sigue su relato, constituyendo así la notas una especie de guión del texto, además de aclarar, a veces, algún punto oscuro y, desde luego, conforme

¹ Edmon Cros, *Protée et le gueux*, París, Didier, 1967.

² *Ibid.*, págs. 152.

a la práctica pedagógica que imitan, transcribir la sentencia. Pues bien, en estas últimas coordenadas, sobre todo, se incardinan la mayor parte de las notas marginales del *Libro de entretenimiento*.

Igual que hace Rosel³, por ejemplo, con la historia de Tesalia y Marte, actúa López de Úbeda. Dice aquél: «laméntase Tesalia»(64), «aní-mase Tesalia»(64), «atrae el pensamiento»(64), «vense los dioses»(64), «encarga Marte la breuidad»(64), «toma un clavel Tesalia»(65), «ve Mar-te mano y clavel»(65), «pide Marte el clavel»(65), «confusión de Marte»(66), «reputación»(66), «ronda la casa Marte»(66), «hace señas Marte a Tesalia»(67), «habla Marte en frasis»(67), «esconde Marte el papel»(68), «recibe Tesalia con contento el papel»(68), «lee Marte la res-puesta de su papel»(71), etc... Y rezan las notas de *Justina*⁴ (I, 2, 2): «Las hijas heredan de los padres todo cuanto en ellos hay»(181), «He-rencias de Eva»(181), «Tacita obiectio»(182), «Ejemplos de muchos que heredaron de sus padres y amas cosas muy particulares de las costum-bres citadas»(182), «Cosa natural es salir corderos manchados, cuando las ovejas miran cosas varias»(182), «Justina muestra cómo sus incli-naciones son heredadas»(183), «Abuelos maternos de la pícara. Un tam-boritero, un barbero y un mascarero, a los cuales imita en la condición»(183), «Abuelo barbero y sus inclinaciones»(184), «Muerte del barbero»(185), «Bisabuelo mascarero y sus inclinaciones»(185), «Muerte del mascarero»(185), «Terterabuelo tamboritero y gaitero, y sus costumbres»(186), «Tamboritero casamentero»(186), «El tambori-no de malpartida»(186), «Muerte del tamborinero»(187), «Muerte con la flauta en el gasnate»(187), «Tabernero saca la gaita»(188).

Con todo, ya en este dato de las notas marginales, aun antes de in-troducirnos de lleno en el tema estricto de la manipulación burlesca de los preceptos retóricos, comenzamos a vislumbrar cómo el uso que López de Úbeda hace de estos recursos procedentes de la enseñanza de «es-cuela» no es meramente imitativo, sino claramente paródico. Y es que la mayor parte de estas notas insertas en el margen, por no decir todas, son absolutamente serias, tomadas en sí mismas, y, efectivamente, pueden funcionar como sentencias —además de índice de lo narrado, claro—

³ Diego Rosel Fuenllana, *Parte primera de varias aplicaciones y transformaciones*, Nápoles, 1613. Todas las notas que reproduzco van acompañadas de la página corres-pondiente a esta primera edición entre paréntesis.

⁴ Todas las citas de *La Pícaro Justina*, de ahora en adelante, llevan entre parén-te-sis la página correspondiente a mi edición de la novela, en Madrid, Editora Nacional, 1978.

o comentarios moralizadores. Sin embargo, dado que el texto es siempre burlesco, su aparición al margen ineludiblemente ligada a él constituye una burla más de este incansable libro de burlas, que ahora dirige sus dardos satíricos hacia las enseñanzas retóricas y hacia las misceláneas que se sirvan de esas prácticas escolares para realizar la composición de sus materiales. Los apuntes serios, proyectados sobre el texto risible, pierden todo su valor habitual, y se transforman en pura ridiculización del sistema y de los escritos que usan dichas técnicas pedagógicas como recursos literarios.

RETÓRICA E IDEARIO ESTÉTICO DE LA OBRA:

El hecho que acabamos de observar, al analizar el funcionamiento de las notas impresas en los márgenes, volvemos a encontrarlo ahora, sólo que referido a la estética que preside la novela.

Si, ciertamente, como dice y hace López de Úbeda, es más importante el «*ornato*» que la «*sustancia*»⁵, los accidentes que la acción principal, las diversas células narrativas interpoladas que la unidad de la obra, ello porque su designio va directamente en contra de todas las normas admitidas por los retóricos, que, lógicamente, dan mayor importancia al hilo conductor del relato, que a los componentes accesorios. Así, Juan de Guzmán⁶ defiende a ultranza la unidad de tema, fin y concepto del discurso, y ataca a lo que componen sermones insertados

⁵ Soy consciente de que este fenómeno es, en general, característico de la literatura manierista española, y no sólo peculiar de *La Pícaro*. Ahora bien, lo que sí es definitorio de esta novela es su parodia de las normas retóricas, como veremos; y, desde esta óptica, creo que puede entenderse como un elemento más, entre otros muchos, de dicha burla.

⁶ He utilizado, para documentar este análisis, la *Retórica eclesiástica* de Fray Luis de Granada (ed. de O. C., vol. III, BAE, 11, Madrid, 1945), la *Rhetórica en lengua castellana* de Fray Miguel de Salinas, Alcalá de Henares, 1541; y la *Primera parte de la Rhetórica* de «Ioan de Guzmán, público professor desta Facultad, Alcalá de Henares, 1589». Lo he hecho así, con el fin de que dos tratados fueran de Alcalá, porque López de Úbeda afirma haber escrito su libro siendo estudiante en la Universidad de dicha localidad. No he utilizado otros tratados teóricos porque no lo creo necesario, a causa de que todas las retóricas españolas son, básicamente, iguales: «*manuels scolaires qui résumant ou reflètent des cours professés, les uns et les autres s'entienent aux règles traditionnelles et ne diffèrent que par leur présentation, leur plus au moins grande préoccupation pédagogique, leurs exemples plus au moins riches et plus au moins personnels*» —en palabras de Edmon Cros, *op. cit.*, pág. 148.

de fragmentos diversos o heterogéneos: «los sermones de muchas piezas parécenme ser como vnos hombrezitos vestidos de librea al modo de papagayos, cuya manera de vestir es tenuta por infame entre hombres cortesanos⁷». Y añade —consejo también desoído por López de Úbeda— que no se deben usar demasiados lugares comunes, ni ejemplos, ni citas eruditas, sino que «se traten... los que hizieren al caso, y se confronten más con la materia de que se trata⁸». Fray Miguel de Salinas, por su parte, advierte —en vano para *La Pícaro*— también acerca de los peligros que las digresiones prolijas en exceso y adornos demasiado abundantes conllevan: «en las quales digressiones quando se hazen al principio, o al fin, se pueden detener... pero quando son al medio no conuiene alargarse en ellas, porque no hagan perder el intento, assí al que habla como a los que oyen, o, al menos, enfriar lo que principalmente se trata⁹».

EXORDIO Y PARODIA DEL PRINCIPIO AXIAL DE LA RETÓRICA:

El comienzo de la novela, formado por la *Introducción General*, dividida en tres números» (o capítulos) es un larguísimo *exordio* en el que Justina conversa, sucesivamente, con un pelo atravesado en su pluma en el momento de escribir, con una mancha de tinta vertida sobre el papel, y, finalmente, con la culebrilla que figura como marca en la clase de papel en la que expresa sus «cuentos accesorios, fábulas, jiroglíficos, humanidades y erudición retórica»(115). Es, pues, un artificioso ejercicio manierista y plenamente escolar en el que el autor, o la autora, dialoga con diversos objetos inanimados. Primero lo hace con su pluma, a raíz, repito, de haberse travesado en ella un pelo. Siguiendo los omnipresentes procedimientos de las «vayas», «fisgas» y «matracas» que rigen de continuo la ingeniosa factura de esta obra, piensa la pícaro que el pelo está motejándola de «pelona», esto es, de calva a causa de sus bubas venéreas, luego de ramera (y no le falta razón, puesto que, en efecto, así lo reconoce: «Concedo que soy pelona docientas docenas de veces. ¿Seré yo la primera que anocheció sana en España

⁷ Juan de Guzmán, *Primera parte de la Rhetórica*, Alcalá de Henares, 1589, fol. 72 v.º.

⁸ *Ibid.*, fol. 123 v.º.

⁹ Fray Miguel de Salinas, *Rhetórica en lengua castellana*, Alcalá de Henares, 1541, fol. XV v.º.

y amaneció enferma en Francia?... Así que, para con este artículo de retarme en España lo que pequé en Francia, ya he cumplido», 93-99; jugando con la conocida enfermedad venérea llamada «mal francés»; o de «pelona» en tanto que pobre, además de pícara. Después de un prolongado e ingenioso o proceso discurridor acerca de los varios símbolos del pelo, Justina queda ciertamente definida en sus rasgos esenciales —pícara, pobre, poca vergüenza, calva y prostituta—, por lo que concluye diciendo al pelo que le da licencia

«para que se alabe de que, sin saber lo que ha hecho, me ha hecho sacar del arca *un celemín de rethórica*, porque, son atravesárseme en la pluma y discurrir los símbolos de el pelo y de los pelones, *he tenido buena ocasión para pintar mi persona y cualidades*, lo cual es *documento rethórico y necesario* para cualquier persona que escribe historia suya o ajena, pues *debe en el exordio poner una suma del sujeto cuya es*, describiendo su persona y cualidades, en especial aquellas que más a cargo suyo toma el historiador. De manera que mi pluma, aprovechándose de sola la travesía de un pelo, *ha cifrado mi vida y persona* mejor y más a lo breve que el que escribió la *Iliada* de Homero y la encerró debajo de una cáscara de una nuez».(103)

Esta declaración de Justina soporta una de las mayores burlas anti-retóricas del *Libro de entretenimiento*, ya que insiste en revelar y poner al descubierto los procedimientos totalmente retóricos que ha utilizado para efectuar el *exordio*; es decir, desnuda de veladuras su propio artificio literario, muestra a las claras sus propios trucos retóricos, a fin de contradecir flagrantemente y parodiar el principio fundamental de la ciencia de bien hablar y escribir, que, según Salinas, consiste en ocultar y encubrir sus recursos, de tal modo, que no se note absolutamente nada que se están utilizando tales procedimientos de escuela:

«*La primera y principal regla de la rethórica...* es que sabido muy bien el arte, *se sepa dissimular*, vsando de tal manera de las reglas, que no se pueda, oyéndole, sentir que se acuerda aún dellas, por si el que oye huele que se precia aprouechar de arte el que habla, o piensa que quiere engañar, y guárdase, o pone la atención sólo en notar el artificio, y, finalmente, es cosa odiosa sentirse que uno tenga cuydado y affectión de bien hablar, y todo el fruto se pierde y de honrra no se gana nada.¹⁰»

¹⁰ *Ibid.*, fols. VI v.º-VII r.º.

Así pues, además de hacer una radical burla del centro axial de los preceptos retóricos, el texto, según dice bien Salinas, pierde su posible efecto normal y sólo denota el magno y espléndido artificio de su construcción —que, dicho sea de paso, es lo que desea López de Úbeda—.

La impresionante, recargada y ampulosa artificiosidad de este *exordio* de *La Pícaro Justina* es otra chanza que se proyecta sobre la normativa retórica, pues dice Juan de Guzmán que:

«hemos de procurar de que los exordios sean compuestos con llaneza, desechando toda hinchazón de palabras, por razón que, aunque somos *obligados a encubrir siempre el artificio, en ningún lugar lo deujemy hazer tanto como en los exordios.*¹¹»

También recomienda Juan de Guzmán apartarse de exordios ambiguos, y que no sean largos en demasía, y en ambos casos el médico chocarrero contraviene, obviamente, sus mandatos.

La pícaro, por otro lado, expone en el *exordio* sus cualidades en «suma», lo que, ciertamente, marcan los preceptos, pero lo hace para ostentar, paródicamente, su conocimiento de las normas retóricas y para despistar al lector, ya que esa síntesis de su carácter (prostituta desvergonzada) será después constantemente puesta en entredicho (aparecerá como pícaro, sí, pero casta y pura), de nuevo en descarada mofa de la Retórica. Y es que dice Fray Miguel de Salinas que, en efecto, uno de los fines del *exordio* es poner «delante *en suma* lo que después a la larga se ha de tratar, con la orden que se ha de tener en el proseguir, y deshaziendo primero que otra cosa se haga aquello que creemos que nos puede hazer más daño, y por lo qual, si los oyentes no se satisfiziesen, podrían en los demás tener ruyn opinión y engañarse creyendo no ser verdadero»¹².

Así pues, Justina, en clara y permanente réplica burlesca, no sólo se sirve de los recursos más artificiosos que encuentra —un pelo atravesado en su pluma implica que esta le dé vayas y matracas, mediante un inacabable juego verbal y conceptual—, sino que hace orgullosa ostentación de dicho uso, con lo que, simultáneamente, imita y parodia la clave de la Retórica.

Además, reitera con frecuencia el procedimiento ridiculizador, pues en el «Número» siguiente el pelo de la pluma es sustituido por una man-

¹¹ Juan de Guzmán, *op. cit.*, fol. 94 v.º.

¹² Fray Miguel de Salinas, *op. cit.*, fol. XI r.º y v.º.

cha de tinta que le sugiere un nuevo ejercicio antirretórico relacionado con la introducción de su vida y la presentación de su personalidad. La mancha le recuerda el luto de su vejez, y, de rechazo, su juventud esplendorosa, rodeada de galanes —otra vez mujer pública—, por lo cual responde a la tinta:

«Mas creedme, señora tinta, que aunque más ufana estéis de haber manchado mis dedos, toca y lengua, y tras esto lo estéis de que *la mancha* vuestra *me llegó al alma*, por lo menos no podréis negarme que habéis *calificado mi historia*, porque de haber vos dado a entender qu ya no tengo sumilleres de corps, ni de cortina, ni sacrismochos despolvorantes desojados por mi contemplación, *creerán que soy escritora descarnada*, desocupada de mociles ejercicios...»(107-108).

El mismo recurso paródico encontramos en el «número» siguiente, a propósito de la culebrilla que marca su papel, o en la nota marginal que se halla situada junto a la estrofa inicial del capítulo III de libro III, que reza así:

«Finge el autor que de enfado desta inicua vieja, no quiere aún sumar el número en verso. *Es figura retórica que encarece la materia.*»(651)

LA DIVISIÓN EN PARTES AL TABLERO:

La costumbre derivada de la enseñanza escolar de la Retórica por la que se aconsejaba poner índices y, en general, las reglas retóricas acerca de cómo dividir en parte una obra, son también mofadas, mediante la misma técnica paródica de utilizarlas mal conscientemente. Es el caso que Salinas aconseja no efectuar divisiones, «porque muchas vezes yendo hablándose offrescen cosas que dexarlas de dezir parece que se pierde mucho, y dezirlas contradize con el númerode la partición, por lo qual se han de callar¹³». Tampoco —afirma— interesa segmentar las fases de la obra, si luego van a ser olvidadas, resultando más o menos partes que las anunciadas¹⁴. Justina, en cambio, en franca oposición, antepone a su vida un índice de estadios por los que se supone que ha pasado —o pasará— su autibiografía (en el «prólogo sumario de ambos los to-

¹³ *Ibid.*, fol. XXI v.º.

¹⁴ *Ibid.*, fol. XXII r.º.

mos de *La Pícaro Justina*)), que luego, al leer, comprobamos que contiene un número de etapas muy superior al que realmente cubre su desarrollo de la peripecia vital, además de olvidar, para mayor burla, algunas de las fases episódicas que verdaderamente suceden. Es, pues, una chanza más de este tipo de procedimientos, que López de Úbeda utiliza en forma totalmente opuesta a como se supone que debería hacerlo.

ARGUMENTOS DE «CONFIRMACIÓN» PARODIADOS:

Según Fray Miguel, los argumentos aducidos para confirmar una proposición o una sentencia dadas deben estar, lógicamente, basados en opiniones fiables, de autoridades merecedoras de todo respeto, o, cuando menos, deben ser verosímiles, a fin de que la corroboración surta efecto: fundados, pues, en una opinión fidedigna, ya porque sea una verdad común, ya porque sea observable a la vista, ya por opinión de algún doctor aprobado¹⁵. Y, cuando no pueda ser así, cuando su certeza no sea absoluta, «basta, aunque no sea firmísimo, si fuere aparente o verisímile»¹⁶.

Justina, en buena réplica paródico-burlesca, se sirve de argumentos totalmente risibles, apoyados por el chiste y la ironía, sin base alguna ni en autoridades, ni en tópicos, ni en la verosimilitud de su desarrollo. Así, por ejemplo, para confirmar que no debe llamarse «vieja» a ninguna mujer, dice que: «no sin causa, mandan los obispos que los años de una persona se queden en la iglesia, en el libro del bautismo, y guarden el libro los mismos curas que guardan los pecados en secreto, todo a fin de que nadie ande, ni toque, ni se burle con los años de nadie».(151) Poco después, leemos otra argumentación parejamente inútil, increíble y conscientemente pseudo-ingenua, la cual, con el propósito de asegurar que la vejez es siempre odiosa, reza así: «Y aún los niños le pudieran enseñar esto, pues, para significar cuán aborrecible es la vejez, dicen que el repelarles los cabellos por la parte más sensible y delicada (que es la mayor pena que ellos conocen) la llaman estira viejos.»(152-153) Y, con el fin de sustentar su sentencia por medio de autoridades, según prescriben las normas, y así confirmarla mejor, trae a colación un jergológico, totalmente inventado —Júpiter mandando barrer con sus rayos

¹⁵ *Ibid.*, fol. XLII r.º.

¹⁶ *Ibid.*, fol. XLII v.º.

el lugar que había ocupado la vejez en el Olimpo—, que atribuye, inapelable fuente de confianza, a «los griegos».

El mismo procedimiento ridiculizador sigue, con harta frecuencia, cada vez que toma una «proposición» y pretende «razonarla» y «confirmarla»: los argumentos que entran en juego carecen, voluntariamente, de valor probatorio.

CONTRA LOS PRECEPTOS SOBRE LA «NARRACIÓN:»

No detiene su burla el médico toledano, y, pensando directamente en un conocido y archirrepetido mandato de las preceptivas acerca de la narración, conforme al cual debe ser siempre breve, (además de clara y verosímil) él repite con insistencia justo lo contrario.

«Que sea breue, clara y verisimile» —pide Salinas— y explica, que «Beue será si de alí començaremos a contar donde ay necesidad y no ay cosas precedentes y subsequentes, y si lo que es lo dezimos en suma y no particularmente, y si no vsáremos de digressiones... y si no dixéremos alguna cosa dos vezes... clara será la narración... si no dezimos cosa que por obscuridad de las palabras o sentencias aya menester declaración... verisimile será si dixéremos cosa natural y que comúnmente suele acaescer¹⁷». Juan de Guzmán, por su parte, explica que: «es la narración clara, quando las palabras son vsadas, y que se entienden. Y será breue, si las cláusulas no fueren con pompa y circuyción demasiada, terná probabilidad, si lo que se contrare concordare con las cosas, lugares, tiempos, y con lo demás que se siguiere»¹⁸.

La pícara, en cambio, afirma frecuentemente que para narrar algo con brevedad ni siquiera se pondría a ello, que su relatar camina despaciosa, tranquila y reposadamente. Por lo cual, con el fin de replicar a la fisga de Perlicaro, asegura lo siguiente:

«Pues dirás, ¿de qué se enojó Justina? Dirélo. Cómeme el pelo. Ahora bien, yo *lo diré a sorbitos*, que los que enfermamos de corrimientos no podemos estar a punto como los otros. *Vaya el primer sorbetoncito.*»(145)

¹⁷ *Ibid.*, fols. XX v.º-XXI r.º.

¹⁸ Juan de Guzmán, *op. cit.*, fol. 109 r.º.

En un lugar más avanzado, después de habernos endilgado ya dos capítulos para narrar el rapto de la bigornia, anuncia que logrará meter a todos los estudiantes apicarados en el carro y apresarlos, ella, a pesar de parecer la inevitable víctima, «como *más larga y gustosamente* lo verás en los dos números que se siguen»(307). Asimismo, tras haber expuesto prolijamente los prolegómenos de su proyectado engaño al fullerero Pavón, advierte: «Vaya de traza y no me maten, que *esto de contar cuentos ha de ser de espacio*, como el beber».(412)

De otro lado, el carácter oscuro de la mayor parte de sus episodios salta a la vista, a poco que recordemos, guiados de la mano de Bataillon¹⁹, la descripción de los «trajes de montañeses y coritos» (II, III, 4, 3), o su estancia en Medina de Rioseco (libro III), y, en general, cualquiera de sus aventuras. La inverosimilitud también es manifiesta en algunas peripecias, como la de su robo por parte de la bigornia, realizado en una romería llena de gente, merced sólo a una letrilla («ay, ay, que me llevan los estudiantes») que los «clérigos y arcedianos a lo picala» estaban cantando constantemente, y Justina repite, candorosamente —por una vez, actúa con ingenuidad—, al pie de la letra, para pedir socorro cuando se la llevan los bigornios en el carro.

Es más, incluso ostenta orgullosa e irónicamente —contraviniendo, como ya sabemos, el principio básico de la Retórica, consistente en disimular la utilización de sus artificiosos recursos—, la cuestionable verosimilitud de algún argumento, así como la «confirmación», en irreverente juego disémico que relaciona términos retóricos con otros sacramentales católicos, de una «razón» verdadera. La parodia no puede ser más obvia y nítida. Su diafanidad ridiculizadora nos hace transcribir la siguiente cita, que no tiene desperdicio:

«No ha salido mala la deshecha de mi enojo y *no poco verosímil* la razón de mi enfado. Y por si alguno pensare que *la razón* que he dado es christiana, *verdadera* y cathólica, *yola quiero confirmar*, y sea con una fabulita que no yede.»(145)

¹⁹ Marcel Bataillon, «Los asturianos de *La Pícaro Justina*» y «¿En qué Río seco esta la morería de *La Pícaro Justina*?», en *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969, respectivamente, págs. 151-173 y 137-150.

COMPARACIONES A LO BURLESCO:

Los profesores de Retórica aconsejaban en sus reglas la aplicación adecuada de las comparaciones y símiles. Juan de Guzmán advierte que no se pongan en relación conceptos muy alejados ni opuestos, como comparar la suavidad de la música celeste con un costal de flautas, o decir de unos niños que cantaban bien porque lo hacían como gavilanes²⁰. Salinas, dentro de la misma tónica, se manifiesta a favor de usar las comparaciones «que están ya aplicadas cumplidamente», o bien, si no es así, «quando leyendo alguna virtud de yerba, costumbre, o naturaleza de animal... nos detenemos nosotros mismos a aplicarla a otra cosa», procurar siempre «que concurren sus mismas circunstancias²¹». Era, pues, necesaria y lógica la existencia de una comunidad relacionable entre el objeto y el término de la comparación, para que ésta obtuviera todo su poder convincente y ejemplar.

Francisco López de Úbeda, siguiendo la senda paródica a que nos tiene acostumbrados, se chancea jocosamente de este imperativo retórico, fraguando con harta frecuencia comparaciones y símiles absolutamente disparatados y carentes de los más mínimos elementos de dicha adecuación obligada. Así compara, por ejemplo, el consejo dado acaso con el estiércol de las ovejas: «También el consejo que se da acaso es comparado al estiércol de ovejas, que queda acaso y hace gran provecho a la heredad».(162)

O, establece una increíble relación de semejanza, mediante un ingenioso zeugma dilógico, entre los reyes y las mesoneras que empanan palominos:

«Que las empanadoras somos de la calidad de los reyes, que en haciendo cubrir, una cosa, la damos título de grande.»(209)

O, parangona a Justina con el rey Saúl, porque ambos perdieron burros:

«A lo menos, podré decir que tengo algo de reina, que es haber buscado asnos perdidos...»(474)

²⁰ Juan de Guzmán, *op. cit.*, fol. 176 r.º y v.º.

²¹ Fray Miguel de Salinas, *op. cit.*, fol. 109 r.º.

O, en fin, nos deleita con largas series agudas y disparatadas de comparaciones, las cuales, además de producir efectos más bien oscurecedores y caóticos, se carcajean de la Retórica —como tantas veces— descubriendo su propio carácter de procedimiento artificial, mediante las notas al margen, que con gran frecuencia rezan así: «Símiles del mesón», «símiles del consejo dado acaso», etc. Veamos algunos de los primeros como ejemplo:

«El mesonero es como la tierra, y el pasajero como el río. Verdad es que el río, por donde pasa, moja, y al mesón también siempre se le pega algo. Es el mesón como la boca y el pasajero es como la comida. Verdad es que siempre la boca medra, siquiera en probaduras, y lo mismo el mesón...»(191)

CONTRARRÉPLICA DE LA «DISPOSITIO» RETÓRICA Y VISIÓN CRÍTICA DE LA SOCIEDAD BARROCA:

La composición escolasticista de *La Pícaro Justina* se debe, conscientemente, a un deseo de estructurar los elementos de la historia de acuerdo, en apariencia, con unas normas retóricas admitidas por todos, que su novela peculiar tradición le impone: picaresca y misceláneas, en general, y *Guzmán de Alfarache*, en particular. Sin embargo, también en este aspecto de capital importancia para el relato (su planteamiento general), que burla Justina de esa composición escolar que aparentemente imita, puesto que, si de hecho la sigue, realmente lo hace para vaciarla de su obligado contenido y llenarla de otro totalmente opuesto, con el fin de, así, enfrentarla consigo misma.

Tal y como prescriben los retóricos, el ordenamiento de los materiales narrados tiene decisiva importancia: «*disposición* es la orden de los argumentos y razones... Es de tanta virtud esta parte, que aún los disparates y necesidades dichos por buena orden tienen gracia, y sin ella, todo quanto se inventa, pues bueno que sea, es vano»²². Entre las diferentes estructuras, una de las que más aconsejan los especialistas en Retórica es la que sigue la ordenación de lo general a lo particular, porque es opinión comúnmente aceptada que «lo que conviene al género —en palabras de Fray Luis de Granada—, también conviene a la espe-

²² Salinas, *op. cit.*, fol. 51 v.º.

cie inferior a él. Pues es constante que todas las razones superiores conviene a las inferiores».²³

Suelen diferenciarse entre seis y cuatro partes. Salinas y Fray Luis de Granada distinguen seis, que son: exordio, narración, división, confirmación, confutación y conclusión. Otros suprimen la división o la confutación, o ambas a un tiempo. En general, «la opinión más común es la de considerar la causa dividida en cuatro partes: exordio, narración, confirmación y peroración o epílogo».²⁴

Así, tal cual la construcción apuntada de los tratados retóricos, esto es, de la sentencia al ejemplo, de la definición a lo definido²⁵, se forja la estructura global del *Libro de entretenimiento*, que comienza, efectivamente, con un *exordio* que define al personaje, puesto que plasma, según sus propias palabras, una «suma del sujeto», de sus cualidades y defectos. En él Justina queda previa y perfectamente calificada como una desvergonzada prostituta. La «cabeza» o «prólogo» de la obra — en términos de Perlicaro —, es decir, su «pre-historia», el relato de los antecedentes de la historia autobiográfica, la configura del mismo modo: como ramera indiscutible²⁶ —hizo, por ejemplo, aconsejada por su madre, cosas «que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de Celestina»; llama a su madre «otra Celestina a lo mecánico»(208), o «segunda Celestina»(142); y, en fin, asegura que fue tal la hija cual la madre, por medio de inequívocos versos que constituyen el *exordiol* del número II (capítulo III, libro I), que rezan así: «Cual el árbol, tal la fru, / Pu la ma y pu la hi, / Pu la man que las cobí, / Y el pobre yerno cornu».(207)—; puta, pues, además de cristiana nueva, pícara, libre y amante de placeres y diversiones.

En cambio, a pesar de tal definición previa, el desarrollo de las fases correspondientes a la «narración» y «división» —no olvidemos que

²³ Fray Luis de Granada, *Retórica eclesiástica*, Madrid, BAE, II, 1945, págs. 512 a.

²⁴ José Rico Verdú, *La Retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, anejo 35 de la *RLit*, 1975, págs. 256.

²⁵ Sobre este aspecto, es interesante la consulta de Francisco Rico, «Estructuras y reflejos de estructuras en el *Guzmán de Alfarache*», *MLN*, 82, 2, (1967), págs. 171-184; y Celina S. de Cortázar, «Notas para el estudio de la estructura en el *Guzmán de Alfarache*» *Filología*, VIII (1962), págs. 79-95.

²⁶ Me he ocupado de analizar estas axiales cuestiones en mi artículo «La compleja faz de una pícara: Hacia una interpretación de *La Pícara Justina*», *RLit*, 46, 90, (1983). No puedo apuntar las páginas porque aún no está definitivamente compuesto el tomo; cuando este trabajo se publique ya estará en la calle.

«el tema» está segmentado en cuatro divisiones: «montañesa», «rome-ra», «pleitista» y «novia»— nos muestra cómo Justina se jacta constantemente de su virginidad, y cómo mantiene incólume su doncellez en las más adversas circunstancias y peligros, buena prueba de los argumentos de «confirmación». El final de la novela pone de manifiesto, de igual manera, que llegó intacta al matrimonio.

De modo que, toda la estructura de la obra sigue, a grandes trazos, las fases que marca la Retórica para efectuar la «dispositio» y corroborar o demostrar una determinada proposición; pero, curiosamente, este esquema compositivo se utiliza para probar justo lo contrario de lo que el exordio había propuesto, con lo que se le despoja de su finalidad axial e inseparable, se le da la vuelta contra sí mismo, y se realiza, pues, una inmensa burla paródica de todo el sistema estructural.

Algo falla, obviamente, en esta disposición; algo no encaja en su sitio, y creo que se puede hallar el defecto efectuando un análisis retórico-dialéctico, conforme a los que preconizaban y, probablemente, realizaban los contemporáneos de López de Úbeda, a juzgar por lo que dice el interesante tratado de Baltasar de Céspedes, *Del uso y ejercicio de la Rhetórica*, que reza así:

«después de entendido el discurso... y si pudiere ser, reduciremos todo el discurso a un syllogismo. Para el qual, si haltan algunas de las proposiciones, maior, o menor, la suppliremos y añadiremos. Y, hecho el syllogismo, veremos a qué proposición, maior, o menor, se applican las pruebas; o si se prueban ambas a dos, y notaremos mucho la inuersion del syllogismo, que es la que ordinariamente más usan los autores.²⁷»

Si lo hacemos así, comprobaremos que, tal y como dice Céspedes, el libro del médico chocarrero es un silogismo invertido, en el que lo primero que aparece es el resultado del razonamiento, en el exordio, según el cual Justina es una perdida. Las proposiciones mayor y menor también son obvias, a lo que creo, pues —siguiendo el esquema de Céspedes— la primera es que la herencia de sangre y el medio ambiente en que se desenvuelven condicionan fuertemente a los seres humanos, y la menor es que, concretamente, con unos padres y abuelos como los de Justina, sumados a su calidad de mujer y la «herencia de Eva» que implica, y con una vida tan expuesta como la que lleva la pícara, ha

²⁷ Baltasar de Céspedes, *Vso y ejercicio de la Rhetórica*, ed. de J. Rico Verdú, *op. cit.*, págs. 355-364, en concreto, p. 360.

de ser, sin apelación, una ramera. Pero el hecho es que durante la narración de su autobiografía nunca se comporta como tal, y siempre que surgen peligros sexuales —lo que acaece con harta frecuencia—, la pícaro actúa honestamente, castamente. Luego, aquí radica el fallo, en lo que el libro desarrolla en superficie, en apariencia, porque es claro que su significado latente y oculto la define como prostituta²⁸.

Ahora bien, lo cierto es que *La Pícaro Justina*, considerada como silogismo en su totalidad, aunque invertido, plantea unas premisas incorrectas a juzgar por la conclusión-exordio (mujer pública), contradicha constantemente a lo largo de la narración (pícaro casta). Su entramado constructivo va mucho más allá del silogismo retórico, del *entimema*, si bien coincide con él en que «no es un silogismo truncado por carencia, degradación, sino porque hay que dejar al oyente el placer de completar él mismo un esquema dado»²⁹. Ciertamente, López de Úbeda desea que el lector complete el esquema contradictorio de su *Pícaro*, y busca así, estructuralmente, el mismo obstáculo salvable que, estilísticamente, por medio de sus permanentes juegos verbales, conceptuales, jeroglíficos, etc... De este modo, la finalidad estética está presente en esta morfología antirretórica.

La cuestión, sin embargo, no se soluciona definitivamente con lo dicho, porque es más que probable que en toda esta compleja disposición exista, no sólo una crítica burlesca contra las normas retóricas, sino también, y simultáneamente, contra los principios ideológicos imperantes en la época, conforme a los cuales, la herencia y el ambiente determinaban inapelablemente a los hombres. Parodia inteligente que, de rechazo o directamente, incluiría también, por tópica en este sentido, a la novela picaresca, en la que el determinismo es condición «sine qua non», a causa del obligado linaje vil del antihéroe.

La Retórica, al compás de la ideología aristocrática dominante, creía sin dudas, monolíticamente, que las circunstancias de herencia, educación, ambiente, sexo, etc., condicionaban totalmente a los seres humanos, por lo cual, construyó sus normas sobre la modelación de los personajes literarios siguiendo tales directrices:

«En cualquier persona —dice Salinas— se ha de considerar de qué linaje sea, quienes fueron sus padres y agüelos: porque por la mayor par-

²⁸ Vid., al respecto, mi art. cit.

²⁹ Roland Barthes, *Investigaciones retóricas I. La antigua Retórica. Ayudamemoria*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Comunicaciones, 1974, p. 51.

te, los hijos son tales como sus padres, y tales costumbres tienen... El *género*. Si es hombre o muger, porque vno es más natural a los hombres que a la mugeres... La *edad*... La disposición... La fortuna... La condición o estado... El *oficio*... Estas circunstancias y otras que puede auer son exteriores, y aun que por ellas se pueden conjeturar algunas de las interiores del ánimo.³⁰»

Fray Luis de Granada aconseja lo mismo:

«Por el *linaje* exhortamos al estudio de la virtud, para que no degeneren el hombre de las costumbres y nobleza de sus padres... y para conjetuar las costumbres de los que nacieron de padres ruines. De donde vino el refrán: «Del mal cuervo, mal huevo». Es malvado, porque es hijo de padres malvados... De la *nación*: es cartaginés, luego pérfido; es de Creta, luego embustero... Por el *sexo* probamos la inconstancia de las mujeres, según aquello: «La hembra es animal siempre vario y mudable». También probamos la vehemencia de los afectos. Porque es la mujer un animal sujeto en extremo a las pasiones... De la *educación y enseñanza*: Es avieso porque está mal criado, y desde sus primeros años aprendió picardías... De la *crianza*: Es malo, porque se hace con malos...»³¹

El médico chocarrero, buen conocedor de esta preceptiva, así como de la novela picaresca (*Lazarillo*, *Guzmán*, no sé si *Buscón*, aunque es posible), fraguó a su heroína cargando las tintas sobre la abyección de su ascendencia (madre alcahueta y prostituta, padre mesonero y ladrón, abuelos de toda índole, algunos conversos...), la inmoralidad de su educación (en un mesón, a manos de tales progenitores y rodeada de las más baja ralea humana), la vileza de sus diversiones (Justina es romera y gusta de ira a romerías: había un conocido refrán que decía «ir romera y volver ramera», y otros por el estilo), la inconstancia de su sexo, etc., además de dar por sentado, ya desde el exordio inicial, que era una dama *non sancta*. Todo, pues, desde la definición primera, hasta las diversas circunstancias de herencia, ambiente, sexo, educación, crianza, costumbres configuraba a Justina como prostituta, y en cambio, de hecho, su autobiografía mostraba, contradictoriamente, que era una casta doncella. ¿Por qué?

Evidentemente no se trata sólo de una magna parodia de la Retórica —que lo es, desde luego—, sino también, al mismo tiempo, de una

³⁰ Fray Miguel de Salinas, *op. cit.*, fol. XVI.

³¹ Fray Luis de Granada, *op. cit.*, págs. 514 b-515 a.

bura satírica de la ideología socio-moral nobiliaria dominante en su sociedad, defensora nítida de los privilegios de la clase aristocrática, y, por ello, de la *herencia de sangre* como ineludible requisito de clase. El converso Francisco López de Úbeda, médico bufonesco al servicio de otro converso ennoblecido (—Rodrigo Calderón, futuro marqués de Siete Iglesias y valido del valido— y en trance de mayor encumbramiento aristocrático³², aunque los problemas anejos a su manchada herencia de sangre, a pesar de su considerable poder político, prolongasen hasta 1611 la consecución de un hábito de la Orden de Santiago), no podía compartir el determinismo del linaje que propugnaban los preceptos retóricos y los cánones ideológicos de la hidalguía, simultáneamente, porque eso implicaba aceptar su propia situación de marginado. Frente a Quevedo, por ejemplo, que, desde su atalaya nobiliaria, proyectaba todo su genio verbal portentoso contra las que a él le parecían grotescas pretensiones ennoblecedoras del pícaro converso Pablos de Segovia, de vil ascendencia; López de Úbeda, por las mismas fechas, hacía justo lo contrario: reírse descaradamente de la supuesta marca que imprimía la herencia, del teórico estigma que comportaba la sangre adquirida al nacer. Por eso construía en paródica contradicción su novela, presentando a una ramera en el exordio que luego iba a vivir en olor de santidad sexual, o acentuando los rasgos que, aparentemente, la definían como buscona, mediante abundantísima carga de todas las circunstancias conducentes a ello, a fin de, a la postre, mostrarla pura como una vestal, casta como Lucrecia. De ese modo, la ingeniosa parodia arrojaba sus envenenados dardos tanto contra las reglas retóricas, como contra las normas sociales y morales rectoras de su sociedad: las de la nobleza.

De ahí que esta miscelánea que es el *Libro de entretenimiento* se estructure como una novela picaresca, porque el género creado por el de Tormes, a los que creo, exigía —a causa de su peculiaridad morfológica— el tratamiento de una serie engarzada de temas polémicos que interesaban, evidentemente, al cristiano nuevo López de Úbeda; a saber: influencia del linaje, concepto de la honra, relación honra-dinero, relación honra-herencia, relación honra-aspecto externo, posibilidad de cambio social, concepto operante de nobleza, etc...³³ De ahí que la histo-

³² Vid. M. Bataillon, «El protector de *La Pícaro*: Don Rodrigo Calderón antuerpiense», en *Pícaros y picaresca*, págs. 91-121.

³³ Me he ocupado de interpretar la novela picaresca desde esta óptica en mi trabajo «Poética comprometida de la novela picaresca», *Nuevo Hispanismo*, I, 1982, págs. 55-76.

ria social de Justina sea sumamente compleja y ambigua, puesto que, a la vez, hidalga y, por lo tanto, honrada y limpia de sangre, en tanto que montañesa (se creía que los nacidos en La Montaña eran todos nobles), «cristiana nueva» y, por lo tanto, deshonorada y manchada de sangre, a causa de sus ascendientes judíos, y, para colmo de burla, se hace pasar por morisca y hereda a una vieja de esta raza en Medina de Rioseco (Madrid, según Bataillon), todo ello, además de prostituta, pícarra, etc. De este modo, la parodia retórica está perfectamente unida a la parodia social, y ridiculiza tanto a las normas del «arte de bien hablar», como a la España de las tres castas y las tres razas supuestamente divididas sin apelación por mor de sus respectivas y diferentes ascendencias, las cuales implicaban, o no, sin remedio, valores como la honra, virtud, cualidades guerreras, privilegios sociales o morales...; superioridad, en general, o inferioridad, a todos los niveles. Simultáneamente, pues, preceptiva retórica y preceptiva socio-moral: esto es lo que parodia *La Pícarra Justina*, que transgrede tanto las barreras sociales impuestas por la herencia de sangre, como las literarias impuestas por los tratados retóricos.

Y es que, según la veía López de Úbeda allá por el año de 1605, la situación social era ya confusa, y la mescolanza de clases y castas, más que obvia, por lo que —como Cervantes y Mateo Alemán— captó que no había otro principio diferenciador o nivelador que el dinero, verdadero sustituto de la herencia para el édico chocarrero. No lo entendía así, en cambio, Quevedo, cuando criticaba acremente a los que «tiene(n) sobradas narices y sólo les faltan para oler tocino; digo esto confesando la mucha nobleza que hay entre la gente principal, que cierto es mucha»³⁴— es decir, que verdaderamente *es mucha* la nobleza de origen judío—. El «flagelo de poetas memos» era un noble defensor de sus privilegios de clase, que atacaba a los conversos ennoblecidos; a diferencia del cristiano nuevo López de Úbeda, que censuraba la supuesta superioridad que imprimía la herencia. Ambos, no obstante, coincidían en el diagnóstico de su sociedad: todo era ya mixto, no había casta ni clases puras, y el poder económico imponía su ley. Oigamos las interesantes palabras del médico chocarrero:

«Pues, ¿qué en este tiempo, en el cual en materia de linajes hay tantas opiniones como mezclas? Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino solos dos lina-

³⁴ Cito por mi edición de *El Buscón*, Madrid, S.G.EL., 1983, págs. 139.

jes: el uno se llama *tener*, y el otro, *no tener*. Y no me espanto, que la codicia del dinero es mondonguera y hace *morcillas de sangre de toda broza*, por ser toda de un color.»(165-166)

Así pues, la mueca paródica del médico bufón es obvia: imitar el esquema, vaciarlo de contenido, usarlo para fines opuestos, y demostrar así su posible invalidez; o lo que es igual, fraguar una ingeniosa burla ridiculizadora de la Retórica y de todas las obras que sigue al pie de la letra sus directrices, como las misceláneas y el *Guzmán de Alfarache*.

En esta parodia, además de las normas vigentes de construcción retórica, quedan mofadas igualmente las fases estructurales que solían seguir los jeroglíficos y emblemas (tan abundantes en *La Pícaro*, por otra parte), ya que Justina coloca en el principio de su autobiografía, y muy claramente, su *mote*:

«*pelona* que... es el *mote* que ciñe el *blasón* de mi gloria y adorna el *fes-tón* y *cuartel* de mis armas.»(100)

Es decir, aunque en terminología de emblema o empresas, *pelona* por bubosa y sifilítica, luego por ramera. Sin embargo, por las mismas razones que acabamos de exponer, el *dibujo* o *grabado* que nos ofrece este emblema relato es el de una dama que mantiene intacta su doncelez hasta el día de su boda, con lo cual, nos encontramos ante un larguísimo jeroglífico, bien es cierto que escrito, burlesco y paródico, en el que se oponen totalmente el *mote* y su representación plástica, en contradicción absoluta con las más elementales normas de composición jeroglífica. Se trata, al igual que antes, de desarrollar una aguda e irónica parodia desde el nivel de la disposición general de la novela.

Pasemos, a continuación, a estudiar la problemática de la estructuración concreta de los capítulos.

LA ESTRUCTURA DEL CAPÍTULO. JUSTIFICACIÓN Y PARODIA DE UN ESQUEMA CONSTRUCTIVO:

Ya desde antiguo los estudiosos de la Retórica recomendaban la utilización de ejemplos sacados de la historia y de la mitología³⁵. Los Pa-

³⁵ Edmon Cros, *op. cit.*, págs. 55 y 158.

dres de la Iglesia (San Basilio, San Juan Crisóstomo, San Agustín, San Ambrosio) usaron el mismo procedimiento, añadiendo a los ejemplos sacados de la historiografía profana, los del *Antiguo y Nuevo Testamento*. Pero muy pronto los «exempla» extraídos del anecdotario clásico-pagano o bíblico no fueron suficientes, y el espectro del «exemplum» se alargó considerablemente durante la Edad Media, ofreciendo su estructura a las anécdotas personales, hechos históricos contemporáneos, cuentos de animales moralizados, fábulas fabliellas, chistes, y todo tipo de relatos folklóricos. El siglo XVI añadió a todas estas unidades las facecias, emblemas y jeroglíficos.

La integración de todos estos materiales en *La Pícaro* manifiesta muy a las claras qué tipo de construcción va a seguir en su desarrollo capitular: la ejemplar.

Esta tradición técnica y semántica está profusamente apoyada por la Retórica. Fray Luis de Granada, por ejemplo, afirma la gran fuerza convictiva que tiene aducir casos concretos de los que venimos hablando:

«nos descubren un inmenso campo de pruebas y argumentos, puesto que cuanto se contiene en todas partes, ora sea en las divinas letras, ora en los sagrados cánones y concilios, ora en los libros de los filósofos, historiadores, y de todos los sabios, sirve para este lugar. Porque las pruebas que dimanen de estos lugares, de ningún modo se adquieren con el arte e ingenio del orador, sino con la varia y mucha lección de autores de todas clases.»³⁶

Las palabras finales, «varia y mucha lección», tan usadas por López de Úbeda para definir sus principios artísticos, nos sitúan, de nuevo, en el camino acertado: *La Pícaro Justina*, no hay duda de ello, está profundamente inmersa en esta familia literaria de las misceláneas retóricas, aunque sea para mofarse de ellas, probablemente para hacerlo al mismo tiempo del *Guzmán de Alfarache*, que las imita muy seria y concienzudamente.

El autor configuró sus diversos capítulos y números por medio de una morfología típicamente ejemplar y retórica, basada en la utilización constante del mismo módulo que había usado para la construcción general del libro, con tres partes bien definidas; a saber: 1) *exordio* —que tanto recomendaban los retóricos para iniciar cada una de

³⁶ Fray Luis de Granada, *op. cit.*, pág. 510 a.

las partes en que se subdividía el discurso—, formando por la estrofa inicial de cada capítulo, que es, en efecto, una «suma» o resumen metrificado del contenido del mismo. 2) *Narración*, que desarrolla y confirma lo ya expuesto en síntesis por el exordiollo. Y 3) *conclusión* o *epílogo*, constituido por el *aprovechamiento* adoctrinador que siempre remata los capítulos de esta novela, tal y como prescribían los tratadistas.

También podríamos explicar la disposición de cada capítulo o número desde la emblemática, y ello porque se puede entender su esquema como dividido en las tres partes siguientes: 1) un *mote*, que encarna el título del capítulo y «cifra» todo su contenido en dos palabras. 2) Un *dibujo* o *grabado*, que contiene la fábula o representación plástica explicativa del mote, ya en breve, mediante unos versos, primero, ya mediante la narración extensa en prosa, después. Y 3) una *máxima* moral, que pone en claro la interpretación que se debe dar al *emblema*. Conforme ha explicado Joseph R. Jones:

«this technique of beginning with a brief epigraph, a poem which expands the epigraph, and a prose explanation which develops the ideas of both is strictly analogous to the method of the Spanish emblematisers Horozco and Soto (and to some extent Borja).»³⁷

El grueso del capítulo, su parte central en prosa, dispone, a su vez, los materiales conforme a una secuencia típicamente retórica, y vigente desde la Edad Media; me refiero a la misma que estructura básicamente los capítulos del *Guzmán de Alfarache*, así como cualquier sermón de la época: la secuencia *sentencia-ejemplo* o *ejemplo-sentencia*, en virtud de la cual, todo parece encaminarse hacia la finalidad didáctico-moral (pero sólo lo parece). Esquema éste, que, para completarse, se integra en otro superior: *narración-digresión* (por decirlo con palabras de Fray Miguel de Salinas), merced al cual, todo el conjunto de sentencias y ejemplos pertenece al canal de la digresión, mientras que las aventuras de la pícara se introducen en el hilo de la narración pura de episodios.

De los cuarenta y ocho capítulos o números que tiene *La Pícara*, hay algunos casi totalmente digresivos, como los cinco primeros y los

³⁷ Joseph R. Jones, «Hieroglyphics in *La Pícara Justina*», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Barcelona, Hispam, 1974, págs. 425.

dos anteriores al último; otros son meramente narrativos, como el que hace el número catorce (II, 1,3), o el veinticuatro (II, II, 2, 3), y los que corresponden a los lugares cuarenta y uno, cuarenta y dos y cuarenta y tres (III, 3; III, 4 y III, 5). La mayor parte, no obstante, mezclan en proporciones diversas, tendentes al equilibrio, narración y digresión. Aunque hay algunos más narrativos (I, 3, 3; II, 1, 4; II, 2, 1 y 2; II, 4, 3; II, III, 2, 1) y otros más digresivos (I, 2, 1; I, 2, 2; I, 2, 3; II, 2, 3; II, II, 1, 1; II, II, 1, 2; II, II, 4, 5). En general, podemos afirmar casi con absoluta seguridad que no hay ninguno totalmente narrativo, ni completamente digresivo, por lo que la norma (aparte de las diversas proporciones de su integración) es la fusión de sentencias y ejemplos junto a la narración de las peripecias de la pícara.

Como muestra, baste un botón:

LIBRO I, CAPÍTULO II, NÚMERO 1

Sentencia: «Las hijas heredan de los padres todo cuanto en ellos hay». Desarrollo de la sentencia, división o enumeración de partes, confutación y conclusión.

Ejemplo: células ejemplares en serie:

a) *Ejemplo* de Leonción, que pintó a sus hijos como quiso sólo con mirar una imagen de Venus y Cupido.

b) *Ejemplo* de las mujeres preñadas, que graban en sus hijos una flor si la huelen intensamente.

c) *Ejemplo* de las ovejas, que sacan a sus corderos manchados, si miran varas descortezadas.

d) *Ejemplo* de una nodriza ladrona, que amamantó a un emperador y le sacó ladrón.

Narración (en función de ejemplo de la primera sentencia): Justina, en efecto, hereda los rasgos de sus abuelos maternos, a causa de la cual, su condición es parlera, bailadora, saltadora, alegre, amiga de tañer...

Durante el relato de la vida y costumbres de sus remotos ancestros, la pícara asegura que no quiere ensuciar su abolengo, afirmación que apoya en un nuevo

a) *Ejemplo-símil* del hijo de un zapatero, que vio a uno defecar en la esportilla y dijo que le habían ensuciado el oficio.

Narración: prosigue la relación de su genealogía, y concluye.

En esencia, todos los números de *La Pícaro Justina* son semejantes

en su estructura la cual imita directamente la secuencia medievalizante, sermonaria, retórica y didáctico-moral *sentencia-ejemplo*, incluyendo en misiones de ejemplo la narración pura de los episodios que jalonan la autobiografía de Justina.

Los capítulos disponen, pues, sus materiales según el siguiente esquema general:

	Retórica	Novela	Emblemática
1) «exordiollo»	I)	definición-síntesis: título .	—«mote»
	II)	definido-síntesis: estrofa .	—«grabado»
2) «narración»	III)	definido-desarrollo: prosa	—«discurso» o
«sentencia»			«grabado»
3) «conclusión»	IV)	moralización: aprovecha-	
«epílogo»		miento	—«máxima»

Resulta, sin embargo, que la moraleja final o «aprovechamiento», con demasiada frecuencia —conforme ha visto Bataillon— es falsa, no tiene nada que ver con el tema tratado en el capítulo, y no adoctrina en absoluto, con lo que el módulo didáctico pierde toda su significación, se vacía de contenido y se enfrenta consigo mismo, merced a la alteración radical del sentido para el que fue creado, indudablemente realizada con intencionalidad burlesca y ridiculizadora. El esquema moralizante, así, se transforma en parodia de su propia morfología, al variarse conscientemente y de manera total las funciones obligadas para las que nació.

En cuanto a la parte central, a la narración (II), es claro que se compone según la secuencia didáctica *sentencia-ejemplo*, gracias a la cual, el relato de la vida de Justina se convierte, funcionalmente, en un ejemplo más de una sentencia dada: Es decir, la novela se configura también en sus componentes más pequeños conforme a un módulo constructivo perfectamente didáctico y adoctrinador, de raíz medieval y de gran actualidad durante el Barroco. En concreto, imita e ironiza en esto contra el *Guzmán*, ya que Mateo Alemán fraguó su novela según dicho esquema moralizador, porque pretendía ofrecernos una visión doctrinal, ética y teológica del mundo³⁸. López de Úbeda usó este mismo

³⁸ Enrique Moreno Báez, *Lección y sentido del «Guzmán de Alfarache»*, Madrid, CSIC, 1948.

molde sermón de modo aún más medieval, si cabe, separando las «moralidades» o «aprovechamientos» del resto de la conseja, y colocándolas al final de cada número, a fin de acentuar más su carácter paródico, puesto que no adoctrinan lo más mínimo, con lo que la estructuración moral carece de sentido y se justifica sólo por ser una mera burla.

No obstante, el *Libro de entretenimiento de La Pícara Justina* tiene elementos que pueden, en verdad, explicar su composición en torno a dicho módulo didáctico-ejemplar, fundamentalmente, por dos razones; a saber: a) porque la construcción retórica de la sentencia, y la utilización de ejemplos, pertenecen, a juzgar por lo que dicen los tratadistas del arte de bien hablar y escribir, al ornato del discurso³⁹. Y, como ya sabemos, el médico chocarrero asevera taxativamente que su norma estética es dar más importancia al ornato que a la sustancia de su obra. b) Por su carácter antifeminista, ya que la pícara aparece siempre en su autobiografía como un ejemplo concreto —no puede haberlo más negativo— de la mujer en general, en lo que sí se justifica el esquema, no como moralizador, pero sí como estructurador axial, ya que, gracias a él, puede Justina achacar al conjunto del género femenino sus abundantes tachas y manchas, además de, por su supuesto, coadyuvar positivamente a la feroz misoginia del texto.

Con todo, como ya hemos visto que sucedía a la estructura global del libro, el asunto es complejo, puesto que, muy a menudo, en cambio, en vez de cumplir lo que las sentencias presuponen —esto es, que la pícara sea una ramera—, la heroína se comporta honestamente, conserva inmaculada su perseguida doncellez, y contrapone, así, su vida supuestamente casta y pura con las sentencias, de manera que encontramos siempre —¡cómo no!— la parodia de unos recursos retóricos aceptados y seguidos por la mayoría con acatamiento.

³⁹ Así se manifiestan Salinas y Guzmán en sus tantas veces citadas obras, respectivamente, fols. 12 y 4.

PUNTOS DE VISTA. POSDATA A UNOS ENSAYOS SOBRE LA NOVELA PICARESCA

FRANCISCO RICO

Los tres ensayos que forman *La novela picaresca y el punto de vista* (1970) quizá podrían ilustrar la convicción de que la literatura es un cambiante compromiso entre la forma y la historia, entre factores internos y elementos externos al texto, entre creación y crítica. El librito no surgió de ningún interés por estudiar la *técnica* del 'punto de vista' en abstracto, como categoría de una intemporal «retórica de la ficción», y rastrearla luego en el *corpus* de la 'novela picaresca española'. La razón de ser, los métodos de análisis y la perspectiva histórica le vienen de una sencilla comprobación formal: el principio esencial que asegura la unidad del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache* consiste en la sumisión de todos sus ingredientes al punto de vista singular del protagonista y autor ficticio.

Tema fundamental de ambas novelas es precisamente la formación de ese punto de vista: ambas *cuentan* cómo el pícaro acaba por convertirse en escritor, por qué redacta una autobiografía, qué experiencias y rasgos de talante determinan la selección y el encadenamiento de los mismos episodios que refiere, el modo y el lenguaje en que los presenta, el sentido que les otorga o les supone... Por ahí, trama, estructura, técnica narrativa, estilo y 'tesis' son siempre fases o versiones del punto de vista de Lázaro o Guzmán. De hecho, deslindar tales componentes

Las páginas siguientes son la versión española del «Postscript» incluido en la traducción inglesa (Cambridge University Press, 1984) de mi libro *La novela picaresca y el punto de vista* (en adelante citado como *NPPV* y siempre según el texto de la edición de 1982), donde se hallarán las referencias bibliográficas que aquí se mantienen incompletas, para subrayar el carácter no autónomo de la presente posdata.

en el *Lazarillo* y en el *Guzmán* es pagar a la rutina un tributo todavía más odioso que a propósito de otras obras maestras. El gran acierto de nuestras dos novelas estriba en buena parte en la naturalidad con que esos componentes convencionales se reducen los unos a los otros: en la facilidad, por ejemplo, con que la técnica narrativa del *Lazarillo* se deja entender como 'tesis' (así, la fragmentación de muchas escenas, y aun del relato en conjunto, en varios tiempos de percepción equivale a toda una concepción del mundo) o incluso ciertos pormenores de su estilo lingüístico subrayan la estructura general del *Guzmán* (donde, pongamos, el recurso al *tú*, a la segunda persona, en los 'monólogos' interiores del Pícaro no es sino un aspecto más del conflicto de «consejas» y «consejos» que organiza el libro entero). Ahora bien, si dichos componentes se reducen los unos a los otros, es justamente en cuanto dimensiones de un *yo*, manifestaciones del punto de vista del protagonista y autor.

Un tan eficaz y multivalente recurso al punto de vista para dar unidad a todos los factores de una narración, una tan inteligente red de correspondencias al servicio de la creación de un personaje, probablemente pueden considerarse un logro artístico cualquiera que sea el patrón crítico que se aplique: en definitiva —y cuando menos—, responden a unas nociones de coherencia y simetría, de armonía funcional y 'economía' expresiva, que han sido estimadas universalmente. Pero ese logro artístico ocupa una posición bien determinada en la historia. Dos jalones históricos, en la *courte* y en la *longue durée*, se nos ofrecen en seguida con especial pertinencia: las doctrinas literarias del Renacimiento y la génesis de la novela realista arquetípica, la novela realista del siglo XIX. Porque el carecer la novela de una forma específica e inequívoca, su aparición tardía y las vicisitudes de su existencia (ni siquiera es incuestionable que siga viva...) casi hacen imposible comentar una novela sin atender simultáneamente a toda la historia del género.

En el caso del *Lazarillo* y el *Guzmán*, ocurre ello en grado conspicuo. Al contar Lázaro y Guzmán su propia vida, y al contarla en términos acordes con lo que esta ha sido y es, resulta que por primera vez en la historia europea del relato en prosa se nos ofrece un esfuerzo sostenido por imaginar *desde dentro* a unos individuos de ínfima condición social. El anónimo de hacia 1553 y Mateo Alemán ponían así entre paréntesis un dogma capital de la teoría literaria entonces comúnmente aceptada: el principio según el cual el carácter de los personajes estaba

predeterminado por el lugar que les correspondía en la escala de la sociedad y el destino de los plebeyos era la caricatura ridícula, porque «la gente baja —repetían Cascales y Suárez de Figueroa— es la que engendra la risa» (véase *NPPV*, III, n. 95). La ambigüedad y el relativismo bienhumorados disimulan un poco la ruptura del *Lazarillo* con ese dogma: el desenfadado con que el pregonero de Toledo se constituía en medida de todas las cosas y se reía de «los que heredaron nobles estados» quedaba algo velado por el hecho de que también llegaba a reírse de sí mismo. Mateo Alemán hacía más notorias las posibilidades e implicaciones del diseño de Lázaro: tomaba ese mismo diseño y, a partir de él, salía ostensiblemente del terreno cómico, para poner en clave trágica los momentos decisivos en la trayectoria de Guzmán. Pues bien: a tal propósito, el tránsito (no diré 'progreso') del *Lazarillo* al *Guzmán* concuerda con el camino que lleva de las anteriores especies de ficción a la novela 'clásica' de la edad realista, con su seguridad de que grandes y chicos merecen igual densidad de tratamiento artístico y, en deliciosas palabras de los Goncourt, de que «ce qu'on appelle 'les basses classes' [a] droit au roman»¹.

El examen de la serie compuesta por el *Lazarillo* más el *Guzmán* apunta en una dirección inconfundible. Empezaba yo el libro de marras subrayando que el *Lazarillo* necesitaba disfrazarse de historia y apoyarse en una variedad literaria normalmente admitida. Hasta tal punto importa pretender que Lázaro era un ser real, y auténtica su carta a Vuestra Merced, que el autor renunció a descubrirnos su nombre². La superchería había de ser impecable: sólo así podía comparecer ante el público un producto tan ajeno a los usos de la época, sólo así el yo de Lázaro podía ejercer toda su fuerza. Mateo Alemán ya no vacila en fir-

¹ El comentario al contexto de esa cita es uno de los mejores capítulos (el XIX) de E. Auerbach, *Mimesis* (véase *NPPV*, III, n. 98); no faltará quien aprecie las observaciones que últimamente le dedica J. Bruck, «From Aristotelian mimesis to 'bourgeois' realism», *Poetics*, II (1982), págs. 189-202; pero me parecen muy preferibles las magistrales páginas 64-73 en que la aduce Harry Levin, *The Gates of Horn*, Nueva York, 1963.

² Cada día estoy más convencido de que nos las habemos con una renuncia voluntaria. En el prólogo, el juego sobre el tópico del «gloriae fructus» que puede esperarse de un libro —tan divertido en boca de Lázaro— tolera ser interpretado como un indicio de que el autor tenía muy presente la cuestión y había optado por callar su nombre; y en el anonimato se dejan reconocer interesantes implicaciones ideológicas y tradiciones intelectuales (véase «Para el prólogo del *Lazarillo*: 'el deseo de alabanza'», en *Actes de la Table Ronde... Picaresque Espagnole*, Montpellier, 1976, págs. 101-116).

mar su obra y en distanciarse del personaje a través de varios prólogos (fundamentales) que acotan pulcramente el espacio imaginario; no le hace falta presentar la autobiografía de Guzmán como verdadera, le basta con que sea verosímil; y tiene las ideas perfectamente claras sobre la modalidad que cultiva: la «poética historia» (todavía el *Tom Jones* se califica de «heroic, *historical*, prosaic *poem*»), la «historia fabulosa»³. Continuando por la senda abierta hacia 1553, entramos en un dominio en que la forma del *Lazarillo* cobra un espíritu nuevo: se vuelve reconocible la peculiar entidad de un relato de esa índole, se afianza el estatuto de la *ficción*⁴. Pero el reconocimiento de ese particular estatus fue precisamente la innovación que dio plenitud y títulos de respetabilidad a la novela moderna. El paso desde el *Lazarillo* al *Guzmán* es del mismo tipo que el fenómeno que ocurre lentamente en la Francia y en la Inglaterra del siglo XVIII: «From novels which claim to be literally true (and are often wildly implausible [por más que se digan *memoirs* o cartas rigurosamente históricas]), there is a trend towards works laying less emphasis on their supposedly factual origin, and displaying instead more concern for everyday standards of probability and possibility»⁵. Apenas hay que recordar que cuando ese rasgo llegue a su culminación nos encontraremos con el que se llamó a sí mismo «le siècle du roman».

Baste aquí el par de ejemplos que acabo de proponer, aunque cabría aducir muchos otros con idéntica conclusión: los logros sucesivos

³ Véase simplemente *La novela picaresca española*, I, pág. 95 y n. 1.

⁴ Se me antoja sintomático que solo desde 1605 empiece a atribuirse el *Lazarillo* a tal o cual autor (véase mi edición de Barcelona, 1980, págs. XVI y ss., y notas adicionales); antes nunca se había distinguido al personaje del autor real: se hablaba, por ejemplo, de «Apuleius, Lucianus, Lazarillus» (A. Llull, *De oratione libri septem*, Basilea, s.a. [pero dedicado a Felipe II], pág. 502).

⁵ V.G. Mylne, *The Eighteenth Century French Novel. Techniques of Illusion*, Cambridge, 1981², pág. 11. Véase *ibidem*, págs. 20-31; W. Nelson, *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Mass., 1973; I. Williams, *The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800*, Nueva York, 1979, págs. 77-83, etc. Cito esos libros, entre la copiosa bibliografía accesible, porque, precisamente por ser los tres muy estimables, se echa de ver mejor cuánto hubieran podido beneficiarse de una atención más adecuada a la picaresca española, y notablemente al *Guzmán de Alfarache*, cuya excepcional categoría tiende a ser indebidamente aquilatada en los estudios sobre los orígenes de la novela moderna (aun cuando no se llegue a lecturas tan burdas como las de B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Estocolmo, 1962, o R. Démoris, *Le roman à la première personne, du classicisme aux Lumières*, París, 1975, que tienen en mente una imagen tópica de la picaresca, basada en las más insulsas obras del género, y se la aplican ciegamente al *Guzmán*).

del *Lazarillo* y el *Guzmán* marcan una trayectoria cuyo sentido es análogo al proceso de gestación de la que suele considerarse la novela realista clásica, la novela realista en la línea decimonónica. (Inútil insistir en que el sentido de la evolución sería muy distinto si no nos detuviéramos en ese estadio y pensáramos, en cambio, en la transición desde la novela del siglo XIX hasta la plural narrativa de nuestros días, con su recuperación de la alegoría, el *romance*, el mito, la visión...) Así las cosas, se comprenderá que yo enfocara el conjunto de la picaresca en el horizonte de la novela realista⁶ y la contemplara mayormente como la posterioridad de los procedimientos que habían producido el logro artístico y la singularidad histórica del *Lazarillo* y el *Guzmán*: los procedimientos que configuraban ambas novelas en función del punto de vista del pícaro vuelto escritor.

He insinuado que para mi libro no partía yo de ninguna previa definición o taxonomía del punto de vista. (Desde luego, no ignoraba la bibliografía pertinente, pero a menudo me desazonaba su obsesión clasificatoria y su absoluto desprecio de la cronología⁷.) Al llegar al capítulo III, sin embargo, ya podía disponer de unos conceptos suficientemente firmes al respecto: los deducidos del análisis del *Lazarillo* y el *Guzmán* (y no otros). La doctrina del punto de vista que aplico ahí es, pues, una serie de datos históricos. Esa es la limitación —y, para algunos, quizá la ventaja— de mi propio punto de vista.

Era obvio, en efecto, que al inquirir cómo utilizaron las novelas pos-

⁶ Perspectiva diferente, espero, de la «long-established tendency to look back to the seventeenth century not for signs of the presence of the novel as such but for signs of the development of the techniques and attitudes which were to be developed in the novel in later periods» (I. Williams, obra citada, pág. 39). Incluso mi examen del *Guzmán* se enmarca en un par de advertencias sobre aspectos en que este difiere de la novela realista convencional (*NPPV*, págs. 60 y 91, n. 46); y, por ser este mi punto de referencia *histórico*, no ahorré las cautelas respecto a lo cuestionable que puede ser como criterio *estético*: los *caveat* van desde el prólogo a la edición española hasta el mismo párrafo final.

⁷ En los trabajos más recientes, sin embargo, creo advertir un mayor interés por los planteamientos históricos y por preguntarse en qué medida el punto de vista «can reveal and embody ideology» (S.S. Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, N.Y., 1981, pág. 18): «Il termine non ha più l'originario valore prospettico (distanza e angolo da cui vengono traguardati i fatti), ma ha piuttosto quello di concezione del mondo» (Cesare Segre, «Punto di vista e plurivocità nell'analisi narratologica», en *Atti del convegno internazionale «Letterature classiche e narratologia»*, Perugia, 1981, págs. 51-65). Por mi parte, en mis ensayitos yo no hubiera sabido disociar el alcance estructural y la carga ideológica del punto de vista.

teriores el punto de vista del *Lazarillo* y el *Guzmán* no tenía por qué dar cuenta de sus posibles méritos en otros aspectos. Pero nótese que las tales novelas se presentaban diáfana y deliberadamente como secuelas o rivales de ambas obras maestras: por no hablar de la continuación de «Mateo Luján de Sayavedra», *La pícara Justina* lo pregonaba desde el grabado de la portada⁸; el Buscón era tratado de «émulo de Guzmán de Alfarache» (6) ya en los preliminares del editor; el Guitón Honofre del Licenciado González razonaba que, «pues hay primero y segundo pícaro, justo es darle compañero». A decir verdad, en el momento de constituirse públicamente, la misma categoría de 'novela picaresca' miraba menos al «pícaro» de la realidad que al «Pícaro» de Mateo Alemán. El pícaro de la novela picaresca era tan decisivamente una «criatura literaria» —como actor y como autor—, que no sólo permitía, sino exigía ser sometido a la prueba del punto de vista elaborado por sus modelos y de la teoría literaria implícita en ellos.

Creí, pues, justificado y coherente dejar de lado las virtudes que *otro* enfoque pudiera revelar en la picaresca venida a zaga del *Guzmán*, a cambio de la constatación histórica que me brindaba el someterla a tal prueba. Porque, cuando menos, el cotejo hacía evidente que, después de 1604, la picaresca, como conjunto, no mantenía la orientación que constituía la grandeza de los pioneros del género. Ciertamente que no le faltaban algunos rasgos convergentes con la novela realista, pero eran menores, anecdóticos (tipos o ambientes, por ejemplo, pero cualquier cosa menos indisociables de una estructura narrativa apropiadamente peculiar). Por el contrario, al recurrir a la imitación de sólo los aspectos más superficiales de *Lazarillo* y *Guzmán*, daba muestras de escasa inventiva, desatendiendo la creación del personaje desde la perspectiva interior que profesaba asumir, perseveraba —bien explicablemente— en el prejuicio socio-literario que sus precursores habían evitado con resultados tan ricos (y con actitudes por lo demás tan diversas). Esos rasgos negativos (no es imprescindible hablar de 'defectos') en relación con los modelos de referencia tampoco me parecían compensados por substanciales rasgos positivos de índole afín o equiparable. No encontraba yo, en particular, un uso *fresh*, distinto y significativo del punto de vista, que, sustituyendo al originalísimo de *Lazarillo* y *Guzmán*, me

⁸ Últimamente reproducido en A.A. Parker, *op. cit.*, en *NPPV*, II, n. 17, y R. Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison, Wisconsin, 1977.

permitiera seguir fructíferamente las líneas de mi indagación⁹. Los valores de *La pícara Justina* o el *Buscón* eran seguros para mí: pero yo no acertaba ni acierto a ver que pertenecieran al mismo orden de cosas que los de *Lazarillo* y *Guzmán*, ni tuvieran una posición igualmente nueva y relevante en la historia de la ficción en prosa. De suerte que no estimé necesario intentar explicarlos: era quehacer para otro libro, y harto más complejo.

No me hubiera permitido todas las perogrulladas y repeticiones precedentes, si no tuviera la impresión de que ciertas afirmaciones de mis ensayos han sido ocasionalmente leídas con olvido de su contexto y sus presupuestos. Pienso en especial en las páginas dedicadas a glosar *algunos* rasgos del *Buscón*. «Libro genial... y pésima novela picaresca», lo llamaba yo. La frase basta para situar el problema. Pese a la formulación un pelo epigramática (de pobre epigrama, por desgracia), me parecía que el contexto ilustraba la idea suficientemente, e incluso me preguntaba si las últimas líneas del apartado «La voz de su amo» no pecarían ya de machaconería. En suma, yo decía que la obra de Quevedo puede calificarse de «pésima» *qua* «novela picaresca», si se la examina según el canon de los elementos que paladinamente *copia* del *Lazarillo* y el *Guzmán*, a principios del siglo XVII. Sigo pensando que para desmentir esa apreciación mía —en la integridad de sus términos, sin mutilarla¹⁰— habría que mostrar que la calidad de «genial» que también le atribuyo está en el manejo que el *Buscón* hace de los materiales tomados de ambas novelas o en el acierto con que los combina con otros.

Para un cierto linaje de apreciación crítica, cuestiones como las de datación y fuentes —las cuestiones caricaturescamente típicas de un planteo ‘erudito’— pueden a veces tener un interés secundario; sin embargo, a menudo resultan ser datos *internos* del texto. La fecha del *Buscón* es un caso obvio. En la acción del último capítulo, aparece como reciente la muerte del «lidiador ahigadado» Álvarez de Soria (278), ocurrida en las postrimerías de 1603 o los comienzos de 1604; después, to-

⁹ Opinión que veo corroborada por las observaciones de A. Rey, «La novela picaresca y el narrador fidedigno», *Hispanic Review*, XLVII (1979), págs. 55-75.

¹⁰ Desde luego, si hay quien cree y escribe que yo he tildado el *Buscón* de «pésima novela» (*sic*), nada tengo que alegar; salvo, quizá, que citar así arguye escasa perspicacia. Otro tanto diría de quien vea una «rejection» de mis premisas —y no un apoyo explícito— en los comentarios de Raimundo Lida, «Pablos de Segovia y su agudeza», en *Homenaje a Casaldueño*, Madrid, 1972, pág. 297, n. 50 (ahora en *Prosas de Quevedo*, Barcelona, 1980, pág. 256, n. 49).

davía transcurren varios años: como mínimo, los necesarios para que Pablos pase a América, compruebe que allí las cosas le van aun «peor» (280) y escriba sus memorias. Ahora bien: si, como todo indica, el *Buscón* se compuso y circuló hacia 1604¹¹, se diría evidente que el relato no responde a ninguna disposición cronológica; y si la congruencia temporal no es un criterio pertinente para Quevedo¹², pensar que Pablos es más verosímil y coherente en otros aspectos resulta francamente difícil (y tal vez hasta incompatible con los logros artísticos que estudiosos de todas las tendencias críticas concordarían en descubrir en nuestra novela).

Mientras duró el apogeo de la picaresca española, al lector le era tan inevitable cotejar el *Buscón* con sus principales fuentes narrativas como perentorio le era hacia 1604 cotejarlo con la más elemental cronología. Porque cuando un préstamo literario está declarado o es *self-evident*, el autor mismo nos invita a comparar los dos textos que andan en juego. «Critics who give primacy to *Guzmán de Alfarache* in the formation of the generic model [de la picaresca] will normally be ideological critics. Reading *El Buscón* in *Guzmán's* field of attraction brings into preminence and evaluates features in it that could otherwise be interpreted differently». No se descuide, empero, que la presencia del *Buscón* en ese «field of attraction» no es una opinión, sino un hecho. El crítico, ideológico o no, podrá tomarlo en cuenta o ignorarlo (y, en el segundo caso, especular, por ejemplo, sobre cómo entender la picares-

¹¹ Véase *NPPV*, III, n. 59 (corregida en la tercera edición). El testimonio básico lo brinda ahora *El Guitón Honofre* (ed. H. Genéux Carrasco, Valencia, 1973), cuya dedicatoria va datada en 1604 y que muestra huella segura del *Buscón*. Si algunos contactos entre ambos pueden deberse a la común dependencia de una tradición (véase, por ejemplo, M. Chevalier, *Folklore y literatura*, Barcelona, 1978, págs. 120-127, y «De los cuentos tradicionales a la picaresca», en el colectivo *La picaresca*, Madrid, 1979, págs. 335-345), otros apenas permiten ninguna duda: así que el Guitón diga «podrán desterrar hoy mis dientes... por vagamundo[s]» (73; véase *Buscón*, 33), o sirva en Alcalá a un «señor don Diego... que era un santico» (132; una corrección del manuscrito cambió la universidad de Alcalá por la de Salamanca: 129, n. 10). G. Díaz-Migoyo, «Las fechas en y de *El Buscón* de Quevedo», *Hispanic Review*, XLVIII (1980), págs. 171-193, llama la atención —sin darse cuenta de ello— sobre una anécdota atribuida a Quevedo que, junto a otros indicios afines, podría poner el *terminus ad quem* en 1608.

¹² En el *Buscón* en general el tiempo es tan plástico como en la autobiografía del soldado del II, iii; véase el oportuno comentario de Domingo Ynduráin, en su edición de la novela, Madrid, 1980, págs. 63-64.

ca «with *Guzmán* put first and *Lazarillo* following»¹³). Pero al historiador de la literatura —y es mi caso— no le es dado desatender esa realidad.

Las referencias a un arquetipo —ya se le use positiva, ya negativamente— son dimensiones constitutivas del texto: hay que percibir las y ajustar adecuadamente los instrumentos de observación. Para comprobarlo sumariamente en el *Buscón*, ni siquiera nos hace falta salir del entorno evocado un par de párrafos atrás, a propósito de la cronología. Los dos últimos capítulos, incluso por su posición, son un atropellado calco de los *Guzmanes*. El uno (III, 9), donde Pablos se vuelve «representante, poeta y galán de monjas», sigue pertinazmente avatares y situaciones de la continuación de «Mateo Luján de Sayavedra» (II, 6, y, sobre todo, III, 7-9)¹⁴; el otro (III, 10), aunque tampoco exento de la influencia del apócrifo, se acerca más al *Guzmán* auténtico (II, iii, 6-7) al insertar finalmente al protagonista en el hampa de Sevilla. No insistiré en que de cuanto en los dos capítulos hace, dice o escribe Pablos, poco o nada se deja conciliar con lo que sabemos de él, y hay bastante que con frecuencia lo contraría explícitamente¹⁵. La cuestión que se me ofrece es más bien de otro orden: ¿qué sentido tiene un remedo tan manifiesto e insistente de unos libros que andaban en manos de todos? No existe el menor indicio de que nos hallemos ante una refutación, una parodia, una dislocación. ¿Querría Quevedo que al notarse la coincidencia de temas se apreciara mejor que él superaba (o preten-

¹³ Estas y las anteriores palabras entre comillas proceden de P.N. Dunn, «Problems of a model for the picaresque and the case of Quevedo's *Buscón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX (1982), págs. 102 y 99; si bien entiendo, el prof. Dunn las escribe *hypot-heses fingens*, sin hacerlas suyas necesariamente.

¹⁴ Véase F. Lázaro, «Originalidad del *Buscón*», págs. 326-333. G. Díaz-Migoyo, «Las fechas en y de *El Buscón*», pág. 178-182, cae en varios errores al pretender rechazar esa dependencia. Así al negar, contra el prof. Lázaro, que Guzmán y Pablos se hagan actores «por amor de una actriz»: «por amores de una farsanta, quiso profesar el arte cómico», se lee en el *Guzmán* apócrifo (III, 7); y el *Buscón* entra en la farándula porque «tenía necesidad de arrimo y me había parecido bien la moza» que «hacía las reinas y papeles graves en la comedia» (III, 9). A cambio de descuidos como este, en la pág. 178 transcribe un certero juicio de Gonzalo Sobejano.

¹⁵ En la imposibilidad de volver aquí sobre ello, citaré solo un pasaje de R. Bjornson, «Moral Blindness in Quevedo's *El Buscón*», *The Romanic Review*, LXVII (1976), pág. 57, que puede servir de ejemplificación a mi etc., etc. de *NPPV*, pág. 125: «Although he mocks his parents, a hermit who cheated at cards, a vapidly pretentious poet, and a false hidalgo, he subsequently acts in precisely the same fashion as they had acted».

día superar) en sales y conceptos a sus predecesores? Sin embargo, la factura de esos dos capítulos es diáfana y apresurada: apenas hay en ellos vestigios de la elaboración cuidadosa y conscientísima que distingue el arte más singularmente quevedesco (piénsese solo en el prodigioso aguafuerte del dómene Cabra o en el fantasmagórico retablo de los caballeros «chanflones»). Si la imitación era un desafío (con otras armas), don Francisco no estuvo a la altura de sí mismo. ¿Entonces? Entonces parece que no subsiste sino una copia atolondrada e inorgánica (se mire desde donde se mire), la sumisión mínimamente creadora a un género triunfante, y por poco más que el deseo de seguir la moda. Quevedo advertía que la novela se le acababa (porque ¡hasta la división en tres libros y el número aproximado de capítulos en cada uno estaban prefijados por los *Guzmanes*!) y se precipitó a recoger de Alemán y «Sayavedra» una serie de motivos que creía imprescindibles para que se identificara la especie literaria del *Buscón*. La renuncia a la inspiración y las formas propias —llevada hasta detalles tan externos como la división de la obra y no compensada por aportaciones originales de entidad substancial— pone a Quevedo en el mismo plano que el autor del falso *Guzmán*. Por lo menos en zonas de coincidencia como los dos capítulos mencionados, no hay, pues, por qué tratarlo con mayor miramiento que a «Sayavedra», ni perdonarle objeciones análogas a las que Alemán hacía a su continuador (véase *NPPV*, pág. 69). A un análisis de esa índole, a un poner mi propio punto de vista en la dinámica (o la inercia) de la historia, responde, en definitiva, la descripción del *Buscón* como «pésima novela picaresca».

La exactitud de tal descripción se me antoja corroborada, en particular, por un meritorio estudio reciente¹⁶. En él se repiten una por una las cuestiones que yo había suscitado en mi librito, a partir de la fundamental: «¿Por qué escribe Pablos?» Así, la «incongruencia radical» que yo denunciaba entre la vergüenza del pícaro actor y la desvergüenza del pícaro autor vuelve a considerarse ahí para intentar hallarle una solución que a su vez dé cuenta de la mencionada pregunta fundamental. He aquí esa solución: «Pablos se ridiculiza a sí mismo para evitar algo que le parece más insoportable aún [...], ser ridiculizado por los demás». Ni que decir tiene que el texto de la novela no ofrece el menor asidero

¹⁶ Gonzalo Díaz Migoyo, *Estructura de la novela. Anatomía de 'El Buscón'*, Madrid, 1978.

para imaginar semejante 'explicación'¹⁷. ¿De dónde sale, pues? De una libérrima interpretación de la «Carta dedicatoria» que aparece en dos manuscritos del *Buscón*, y más concretamente de la frase según la cual Pablos compone sus memorias «por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta...». De nuevo es obvio que nos las habemos con una 'explicación' enteramente gratuita. Reconozcamos, sin embargo, que la «Carta dedicatoria» busca justificar de algún modo que Pablos escriba su autobiografía (véase *NPPV*, pág. 122) y supongamos por un momento que de ella pudiera deducirse una explicación suficiente, cualquiera que fuese, aunque se tratara de la misma que ahora señalo como manifiestamente inaceptable. En todo caso, hay un dato que es imprescindible tener bien presente: sea o no sea de Quevedo, la «Carta dedicatoria» *no formó parte de la primera redacción de la obra* (primera redacción que en nada difiere de la segunda en cuanto atañe a los problemas que ahora discuto)¹⁸. Figura sólo en un par de códices (los de Córdoba y Santander) y se trata de un añadido extraño a la concepción originaria del *Buscón*. Su intención, no obstante, es clara: justificar de al-

¹⁷ Ni las que la siguen en la pág. 77 y la reiteran a lo largo de todo el trabajo. Díaz Migoyo concuerda conmigo en subrayar la contradicción entre la vergüenza del actor y la desvergüenza del autor ficticio, pero piensa que es tan notoria, que el propio Quevedo hubo de desear que se apreciara y el lector la resolviera en los términos que se proponen en *Anatomía de 'El Buscón'*, apelando al «para-texto implícito de la actuación del autor» (pág. 170 y *un peu partout*). Pero la inferencia no es admisible, ni histórica ni artísticamente. Los datos todos del *Lazarillo* apuntan a cada paso que las palabras del actor y autor admiten una lectura (irónica) más allá del (aparente) sentido literal: por ejemplo, Lázaro es «no... peor» que su padre, o su mujer «tan buena» como las demás toledanas (véase *NPPV*, pág. 45), etc., etc. Los datos del *Buscón*, en cambio, niegan un segundo nivel de lectura análogo a ese: Pablos aclara siempre con tanto cuidado los rasgos de infamia que le marcan y los chistes que realzan la vileza de su condición (véase *PPV*, págs. 127-8), que excluye cualquier incitación a construir un «para-texto implícito». No puedo concebir que Quevedo (o el pícaro escritor) aplicara el criterio de explicar —incluso excesivamente— todos los detalles y esperara que el conjunto se descifrara como una complicadísima sutileza tácita. Es también la constatación del modo de proceder quevedesco (en el *Buscón* y en tantas otras obras), de sus mañas estilísticas, la que me impide aceptar las sugerencias de A. Redondo, «Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación de *El Buscón*», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas Burdeos*, 1977, págs. 699-711: si en verdad se denunciara a don Diego como representante de una familia de conversos ricos que intentaba incorporarse a la nobleza, Pablos lo hubiera dicho con la misma diafanidad e hincapié con que dice cosas similares de otros personajes.

¹⁸ Véase la edición crítica de Fernando Lázaro y la muy útil de B. Ife, Oxford, 1977.

gún modo, insisto, la existencia de las memorias del pícaro. Tampoco es dudoso que esas cinco líneas, sosas y apresuradas, no logran dar la justificación pretendida —a no ser en el aspecto más superficial, más huecamente *pro forma*—, ni satisfacen las otras perplejidades que la novela provoca cuando se lee a la luz de la poética del *Lazarillo* y el *Guzmán*. Pero aquí importa sólo secundariamente que la «Carta dedicatoria» no alcance su objetivo. Porque su mera presencia nos certifica que *acepta* —demasiado tarde, ay— esa poética de la picaresca. El autor de la «Carta», fuera Quevedo o un lector atento —nos consta que contemporáneo suyo—, advirtió que el *Buscón* manejaba un buen número de ingredientes tomados del *Lazarillo* y el *Guzmán*, pero sin darles la consistencia profunda que estos conseguían merced al matizado uso del punto de vista, al establecer con tanta maestría la continuidad entre el pícaro protagonista y el pícaro escritor. Por ello, incapaz de remediar la incoherencia dentro del texto —donde estaba embebida hasta las raíces—, procuró atenuarla fuera de él, proponiendo al menos un amago de respuesta a la interrogante esencial: ¿por qué escribe Pablos? La respuesta que la «Carta» presenta no sólo es tan epidérmica como sabemos, no sólo no puede evitar que el libro siga siendo un revoltijo de elementos inconexos, sino que además calca (mal) procedimientos del *Lazarillo* y del *Guzmán* (véase *NPPV*, págs. 122-3). Es, pues, una palinodia, la confesión de un error, y el intento, inútil, de paliarlo retorciendo a las fuentes ligera e inconsecuentemente aprovechadas. El recurso de un inteligente crítico reciente a esa edición vergonzante —tan pobre como reveladora— es una confirmación nada desdeñable de que la novela misma no permite explicar por qué escribe Pablos¹⁹. Por el contrario, el hecho de que se sintiera la necesidad de añadir la «Carta dedicatoria», con los modelos que trasluce y las metas a que mira, respalda la licitud y la oportunidad de leer la obra quevedesca a la luz del *Lazarillo* y el *Guzmán*, y comprueba que los desarrollos del *Buscón* no están de acuerdo con las premisas picarescas que sin embargo adopta: en especial, que la forma autobiográfica «no surge de los demás factores del libro (carácter, trama, intención...), ni les añade ningún senti-

¹⁹ La respuesta de Díaz Migoyo a esa cuestión es precisamente un capitulillo (págs. 72-78) destinado a glosar la «Carta-dedicatoria» y donde, pese a ello, jamás se menciona el dato de que esta es extraña al texto. En otros lugares de su estudio —por lo demás, con no pocas observaciones interesantes— se aprecian igualmente los peligros de un planteo crítico que quiere estar al margen o por encima de las realidades históricas.

do» (arriba, p. 118), sino que se quedan en 'forma vacía', en servil tributo a la moda.

Así, pues, la historia y la crítica, en armónica correlación, sentencian el fracaso de Quevedo como novelista. Pienso que a nadie debiera escandalizar esa afirmación. Es un fracaso que no hace sino resaltar la altura de su logro en *otras* especies de la ficción en prosa (y en otra etapa, más madura, de su carrera): por ejemplo, en una «fantasía moral» tan espléndida como *La hora de todos*. Es, además, menos un fracaso personal que de toda una época. A decir verdad, mis conclusiones sobre la picaresca posterior al *Guzmán* no disuenan de las alcanzadas para otros países de Europa. «In the period immediately after Cervantes—the period of Avellaneda, it would not be unfair to call it—the characteristics of French fiction in general are liveliness, persistence and ineffectiveness in equal proportions, each quality the inevitable counterpart of the others», mientras «English fiction during the century was almost negligible». Nunca se sobrayará bastante en qué medida el *Guzmán de Alfarache* y *Don Quijote* son la excepción, y la regla está en «Luján de Sayavedra», el Quevedo del *Buscón* o Avellaneda: en la disolución de la novedad en la convención, «towards confirming social, cultural orthodoxy»²⁰.

Los manuales suelen contar la historia de la novela europea saltando —sobre el vacío— de Cervantes a Defoe. En ese proceder, y entre muchas ligerezas, es particularmente grave el olvido de Mateo Alemán (véase arriba, n. 5). No obstante, tampoco debe dolernos reconocer que ni la picaresca española tardía ni el *roman comique* que la revuelve con el *Quijote* (y con tantas menudencias) aportan demasiado a una historia de la ficción hecha con la perspectiva de la novela realista 'clásica'. Hay algo trágico en ese despreciar el legado de Cervantes y la mejor picaresca, cuando el *Guzmán de Alfarache* y *Don Quijote* estaban todavía frescos de tinta. Trágico por ineludible, no por incomprensible. O, cuando menos, pienso que mis observaciones sobre el *Buscón* y la picaresca de «the period of Avellaneda» contribuyen a hacer comprensible el destino de la novela también en el resto de Europa. No seré yo

²⁰ Las tres citas entre comillas son de Ioan Williams, *The Idea of the Novel in Europe 1600-1800*, págs. 33, 27 y 35, respectivamente. Véase el excelente capítulo quinto de A.A. Parker, *Literatura and the Delinquent*.

EdO, III (1984)

quien, ampliando el epígrafe de mi capítulo III, se ocupe en explicar por qué 'la novela se le escapa a toda Europa de las manos' a principios del siglo XVII. Pero mi libro quizá apunta que la explicación no puede darse sin una seria atención a la picaresca española.

EL ARTE DEL DIÁLOGO EN LOS «COLLOQUIOS SATÍRICOS» DE TORQUEMADA

LEONARDO ROMERO TOBAR

«Perch'i ragionamenti sono o di cose ch'appartengono a la contemplazione, o pur di quelle che son convenevoli a l'azione: e negli uni sono i problemi intenti a l'elezione ed a la veritá; laonde alcuni dialogi debbono esser detti civili e costumati, altri speculativi.»

El texto anterior pertenece al *Discurso del l'arte del Dialogo* (1585)¹ de Torquato Tasso. En el párrafo acotado, el poeta tipifica la clasificación de los diálogos desde el punto de vista de la *materia* o temas desarrollados en los diálogos, cuyo estatuto de obra poética explica, además, en atención a la *sentencia*, a los *caracteres* y a las formas de *elocución* y *ornato* que pueden conformarlos². La codificación del género establecido por Tasso en el *Discurso* corresponde con una tradición especulativa de los tratadistas italianos del Renacimiento y del Barroco —Carolo Sigonio, Sperone Speroni, Sforza Pallavecino— que se propuso como objetivo la justificación teórica de una manifestación literaria característica del Humanismo europeo.

Las coincidencias existentes entre el diálogo y el tratado didáctico o el teatro, por una parte, y la epístola y el género oratorio, por otra, son tópicos inexcusables en los escritos de esta corriente teórica, cuyo designio abraza tanto la explicación de los venerables coloquios de la Antigüedad —Platón, Jenofonte, Cicerón, Luciano...— como la de los innumerables productos de los autores modernos. A vueltas de las jus-

¹ Torquato Tasso, *Prose, Milano-Napoli*, Riccardo Ricciardi, vol. 22 de la serie. *La Letteratura Italiana* (s. f.), págs. 331-346.

² Torquato Tasso, *op. cit.*, págs. 342-45.

tificaciones de su tratado cristológico, escribía Fray Luis de León en *De los Nombres de Cristo*:

«Y por el mismo fin quise escribir *en diálogo*, siguiendo en ello el exemplo de los escritores antiguos, assí sagrados como profhanos, que más grave y más eloquentemente escrivieron.»³

No es ahora mi propósito la consideración de la poética renacentista del género dialogal; mi contribución a este Seminario tiene un alcance mucho más restringido. Solamente pretendo explicar la estructura y sentido de un volumen castellano de diálogos de mediados del XVI, vistos a la luz de los paradigmas del género que tenían vigencia eficaz en el momento de su redacción. Hecha esta salvedad, creo que resulta ahora sumamente pertinente volver a la mentada distinción de Tasso en cuanto que determina, sin ningún género de ambigüedad, dos campos temáticos perfectamente diferenciados. Uno, el que corresponde al tratamiento de problemas «chi risguardano l'elezione e la fuga» —lo que equivale a decir, la propuesta de modelos de acción o la negación de los mismos—, y otros que corresponde a las cuestiones «che risguardano la scienzia a la verità», entendámoslo, a las cuestiones especulativas de interés y alcance universales. De esta distinción deriva una clasificación extremadamente expresiva en sus propios términos: «laonde alcuni dialogi debbono esser detti civili e costumati, altri speculativi».

Ambas vertientes, tan cuidadosamente diferenciadas en la teoría de Tasso, se solapan de manera harto curiosa en los diálogos de Torquemada que vamos a considerar.

El libro titulado *Colloquios Satíricos* no fue una obra de extraordinaria fortuna editorial; sólo conocemos de él dos ediciones, la de Mondóñedo de 1553 y la de Bilbao del 84. Ni uno ni otro lugar de impresión son centros significativos, además, en el mapa de las imprentas españolas del siglo XVI. De las otras obras de Torquemada de que se tienen noticias nos queda una edición barcelonesa de una novela caballeresca —*Olivante de Laura*, 1564— la noticia sobre un perdido libro de juegos, el manuscrito recientemente editado del *Manual de escribientes* y una obra póstuma que sí tuvo fortuna editorial: el *Jardín de flores curiosas*, colección de noticias pintorescas sobre prodigios naturales y geografía fantástica, entreverada de componentes folklóricos y observaciones antropológicas realizadas sobre usos sociales vigentes en el nordeste de

³ *De los Nombres de Cristo*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 498.

la Península en los años en los que Torquemada escribía esta obra⁴.

La larga etapa que pasó Antonio de Torquemada al servicio del conde de Benavente —una mezcla de secretario y preceptor— le permitió, sin duda, frecuentar la biblioteca del prócer. Allí pudo tener al alcance de la mano el *Decamerón*, la *Silva* de Mexía, el *Cortesano* de Castiglione, las *Obras* de Erasmo, las *Epístolas familiares* de Guevara, el *Remedio de jugadores* de Pedro de Covarrubias y otros muchos textos de diversa erudición teológica y profana⁵. Al conde dedicó su *Manual de escribientes* y a su jovencísimo heredero enderezó los *Colloquios Satíricos* «en que se reprehenden algunos vicios y se da a entender el daño que sigue de ellos». La mansión nobiliaria, las comidas del conde y los encantos de su jardín cruzan fugazmente por las páginas de sus obras. Elsdon, al menos, señaló la correspondencia del ameno jardín descrito en el «coloquio de la honra» con el referente real que existía en la villa benavente⁶. La correspondencia del paisaje bien puede deberse a un estímulo de la observación directa, bien a un eco de lecturas rastreables en la descripción del jardín y la villa, en los que se enmarca el erasmiano *Coloquio de religiosos*.

Curiosos en extremo son algunos textos preliminares del libro, como la advertencia de «el impresor a los lectores sobre la corrección de los libros» y los versos de Antonio Sánchez Ioli en loor de su autor. Importa el primer texto para la historia de la práctica de corrección de pruebas en las imprentas y el segundo como un testimonio más de la

⁴ G. Allegra reelabora estudios anteriores sobre Torquemada en su edición reciente del *Jardín de flores curiosas*, Madrid, Castalia, 1982. Una revisión general sobre el autor, en mi artículo «Antonio de Torquemada, el humanista vulgar» (de pronta aparición en el *Homenaje a Francisco Ynduráin*).

⁵ M. Herrero García, «La biblioteca del conde de Benavente», *Bibliografía Hispánica* 2 (1942), 18-33.

⁶ James H. Elsdon, *On the life and work of the spanish Humanist Antonio de Torquemada*, Univ. of California, Publications in Modern Philology, XX (1937), 127-86. Una referencia explícita al jardín de Benavente puede verse en su obra póstuma:

«Ved aquella piedra que está en el jardín, la cual hizo poner allí el conde don Alonso para que todos la viesan por cosa de maravilla, que con ser harto dura y maciza, tiene en medio de sí un hueso grande que parece ser canilla de algún animal, que, estando debajo de la tierra aquella piedra, la abrazó consigo, y creciendo, la dejó en el medio, adonde fue hallada al tiempo que la piedra se labraba; y de que aquél sea hueso y no piedra (como algunos han querido decir), no hay qué dudar, que yo mismo he hecho la experiencia de ello.» (*Jardín de flores curiosas*, ed. G. Allegra, pág. 204).

pervivencia de los versos de arte mayor («Mi lengua muy torpe, mi muy ruda pluma/mi poco saber, mi grande deseo/agora conviene que largo resuma...») en un libro en el que se ofrecen otras muestras de formas métricas diversas, unas de origen italiano y otras pertenencias a la parva tradición de poesía «francesista» que se documenta en la poesía castellana del siglo XVI (Juan Hurtado de Mendoza, Gil Polo). Pero estos aspectos son marginales respecto a la cuestión que aquí nos interesa⁷.

EL GÉNERO DIÁLOGO

Entre las varias denominaciones que Núñez de Alba⁸ proponía para la designación de la forma literaria dialogal —razonamiento, diálogo, coloquio, «sabia y buena conversación»—, Torquemada opta por el término latinizante coloquio, al que adjetiva de *satírico*, con el sentido de *moralizante*, según el valor que tenía este adjetivo en la lengua del XVI y que el propio Torquemada se encarga de subrayar en varios pasajes de la obra:

«[Dionisio a Lerma]: Pero yo lo guardo todo para mi respuesta, porque no quiero quebrar el hilo *satírico* que vuestra merced lleva tan bien ordenado» (p. 500, col. b).

«[Albanio a Antonio]: ¿Qué es lo que queréis inferir de todo lo que habéis alegado contra la honra, que según habéis estado *satírico* creo que ha de ser más áspero que todo lo precedente» (537 a)⁹.

El propósito educativo y moralizante de los seis primeros coloquios de la obra de Torquemada no está reñido con las funciones de entretenimiento y de educación para el lector, coincidencia de funciones que

⁷ D. Alonso, «Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI», en el libro *Dos españoles del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 76-102.

⁸ Véase el detenido estudio de J. Lara Garrido, «Confluencia de estructuras y summarización de funciones en el diálogo renacentista (Un estudio sobre los *Diálogos de la vida del soldado* de Núñez de Alba)», *Analecta Malacitana*, III, 2 (1980), 185-241.

⁹ Cito por la edición, más asequible, de Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela II* (1907), 485-581. Para el valor de *satírico* valga este testimonio de López Pinciano: «Vgo dixo: yo he dicho, brevemente lo que de la sátira siento, y no siento cosa que de importancia sea sino que esta parte toca y trata particularmente aquella parte de la Philosophia Moral que se dize Etica.» (*Philosophia Antigua Poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, III, 1973, 235).

ha observado Wyss-Moriggi para los diálogos italianos del cinquecento¹⁰ y que, en términos programáticos, enunciaba Le Moyne en sus *Peintures Morales*: «ça, a été encore pour le divertissement du lecteur, que je choisi le Dialogisme». En los tratadistas italianos del género, no se elude tampoco la referencia a la función *delectable* del diálogo moderno.

Torquemada sabe emplear el material delectable con eficacia y habilidad. Con todo, la configuración externa y el orden de presentación de los coloquios apunta hacia un designio singular en la configuración de la obra.

Recordemos que el libro, después de los textos preliminares, presenta seis diálogos de breve extensión en los que se desarrollan apuntes de escenas y se exponen contrastes de opiniones, derivado todo ello de la observación de la vida cotidiana en la Castilla de mediados del XVI. Sigue a estos seis diálogos un séptimo coloquio *pastoril*, de mayor extensión que los precedentes, iniciado con un prólogo explicativo de «las causas que le movieron al autor a poner este coloquio con los pasados», y que constituye, en su desarrollo, el primer relato pastoril de la literatura española del XVI.

Los coloquios I y II versan sobre desarreglos en el comportamiento, a los que es necesario traer una corrección. En el primero se analizan los daños que se siguen de los juegos de azar, y en el segundo, la ignorancia y corrupción en el ejercicio profesional de médicos y boticarios. Ambos coloquios remiten a situaciones anómalas de la vida civil para las que el escritor arbitra remedios de excepción.

En el diálogo «en que se tratan los daños corporales del juego» (I) prevalece la autoridad correctora procedente de la experiencia del personaje Antonio sobre el casuismo moral del libro de Covarrubias *Remedio de jugadores*, aducido por Bernardo como estímulo insuficiente para la corrección de su hábito¹¹. La enseñanza práctica que se deriva de los quebrantos materiales y morales sufridos por los jugadores empedernidos, deriva de las anécdotas y los rasgos de observación directa de Antonio, hasta el punto que los *autores* citados —además de Covarrubias que da pie a la exposición— son escasos y se reducen a las autoridades eclesiásticas inevitables en este tema:

¹⁰ Wyss-Morigi, *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'Umanesimo o del Rinascimento*, Monza, 1950, pág. 204.

¹¹ El libro de Covarrubias fue impreso en Burgos, por Alonso de Melgar, en 1519 (véase Gañardo, *Ensayo*, II, 484-86).

«y quien quisiese satisfacerse y verlo todo a la clara, lea a Santo Tomás y a Gabriel, y al Antonio, arzobispo de Florencia, al Cayetano, que éstos sin otros muchos le dirán lo cierto, y porque no dexéis de llevar alguna cosa en suma de que podáis aprovecharos, digo que todos los que ganan en los juegos con naipes o dados falsos o con otro cualquier género de las chocarrerías y tradicones que he dicho, están obligados a restituirlo, so pena de irse al infierno, conforme a lo que dice San Agustín: *Non dimittitur peccatum, nisi restituatur ablatum*» (497 b).

En contraste con la inspiración directa sacada de las prácticas cotidianas, el coloquio II —«en que se trata de los médicos y boticarios»— ofrece una osamenta mucho más libresca, visible en el modo de configuración del diálogo, en el tratamiento de los temas e, incluso, en la extensa nómina de autoridades *aducidas*: *Aforismos* de Hipócrates, *Aforismos* de Rasis, Saladino, Dioscórides, Plinio, Jacobo Silvio, Antonio Musa, Monardis, Galeno, Avicena.

En este coloquio segundo, Torquemada empareja a los dos grupos profesionales dedicados al cuidado de la salud humana; agrupación de tipos que encuentra eco notable en la tradición folklórica y de la literatura satírica¹². Crow apuntó la presencia de este tópico en la obra de Cornelio Agrippa *De incertitudine et varietate scientiarum et artium* (1530) señalándola como posible fuente de este coloquio torquemadino¹³.

Nuestro autor no pretende tanto la caricatura del par de tipos como la corrección de los abusos y errores que cometen en su práctica profesional, bien que atenúe la responsabilidad de los segundos el responsabilizar a los protomédicos, «porque examinan y dan por hábiles y suficientes a muchos que ni saben ni entienden qué cosa son medicinas ni tienen experiencia dellas ni conocimiento para alcanzar cuál es una ni cuál es otra» (500 a).

La añeja problemática que oponían los médicos *racionales* a los médicos *experimentales* y en la que se entremezclaba la discusión sobre la dignidad de los médicos —Catón en un extremo, el *Eclesiastés* 38, 1, 8, en el otro— tienen amplia repercusión en la literatura del Renacimiento. Erasmo, en su juvenil *Encomio de la Medicina*, toma decidido partido a favor de la dignidad de los galenos. Mexia, en su *Diálogo de los*

¹² M. Chevalier, *Tipos cómicos y folklore (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, edi-6, 1982, pág. 35.

¹³ G. D. Crow, «Antonio de Torquemada. Spanish Dialogue writer of the sixteenth century», *Hispania*, 38 (1955), 265-271.

Médicos, (primera y segunda parte) expone ambas posturas, concretando en Gaspar la defensa de la medicina natural y en Bernardo la apología de la profesión médica¹⁴. La dependencia del diálogo de Mexía respecto del texto erasmiano parece evidente, tanto en los argumentos y autoridades aludidas como en la tesis que mantienen ambos humanistas. El texto de Torquemada, en la parte que dedica a la actividad médica, depende en algunos aspectos del texto de Mexía, en otros es rigurosamente original, singularmente en las apreciaciones procedentes de la observación directa y en la propuesta de remedios contra la mala práctica de médicos y boticarios:

«El otro remedio que se podría tener es en las visitas que les hacen, para las cuales, habiendo una buena gobernación, había de haber visitadores generales que no entendiesen en otra cosa, para que sin más afición ni pasión pudiesen juzgar, y que los que no hallasen suficientes, los inhabilitasen y privasen del oficio» (504 a).

El punto de más llamativa coincidencia entre los dos diálogos, se da en la forma de disposición del marco diagonal; tanto en el texto del sevillano como en el de Torquemada, el diálogo tiene comienzo a propósito de la visita y reconocimiento que el galeno realiza a un enfermo, personajes ambos que en compañía de algunos amigos desarrollan el debate.

Los temas de los dos primeros diálogos son cuestiones eminentemente prácticas, responden a situaciones y prácticas del momento. El coloquio III, sin embargo, enfoca —desde la reflexión del pastor letrado «más amigo de la vida contemplativa que no de la activa»— el mito de la Edad de Oro, justificado a partir de la idea de la pureza del estado natural y del decoro moral de los pastores. A este diálogo de tema especulativo, siguen otros dos que renuevan la revisión de defectuosas prácticas sociales, tanto «en el desorden en el comer y beber» (IV) como «en el

¹⁴ La fórmula del personaje empirista de Mexía puede concretarse en este párrafo: «Bástenos, como dicho tengo, que por experiencias y dieta y buen regimiento nos curemos» (*Diálogos*, cito por la edición de Madrid, 1767, pág. 38) y confirma, seguidamente esta práctica curativa en la persona del Comendador Hernán Núñez, a quien se ha atribuido —por otra parte— el *Diálogo del perfecto médico* (manuscrito de la Universidad de Sevilla). Una equivalencia, en un dialogante de Erasmo, el Glición del *Coloquio de viejos*: «Nunca entiendo con médicos. Jamás me sangré, ni purgué, ni tragué píldoras, ni beví purgas; si me viene alguna mala disposición, echo de mí el mal con buen regimiento e con yrme a la edad.» (*Orígenes de la Novela*, en *NBAE*, XXI, 159b).

desorden que se tiene en los vestidos» (V), con las consiguientes admoniciones y fórmulas arbitristas encaminadas a la corrección de recientes cambios habidos en los usos sociales.

El coloquio IV de Torquemada encuentra su antecedente inmediato también en los *Diálogos* de Mexía, que ofrece tres partes distintas de un coloquio «del convite». Mexía y Torquemada coinciden en rasgos muy generales; el más significativo reside en la relación de banquetes memorables de la Antigüedad (Plinio, Cleopatra, Heliogábalo). La forma ordenada y casi sistemática que sigue el escritor andaluz no aparece en el *coloquio satírico* y, desde luego, los reflejos de los usos culinarios del momento son mucho más acentuados en éste. Las morigeradas prácticas romanas que, según Macrobio en el tercer libro de las *Saturnales*, estaban reguladas por ley y disposición superior del Estado, llevan a una propuesta similar: «Y en verdad que no sería mal hecho que en esto se pusiese algún remedio y se hiciesen alguna ley en que se diese orden para remediarlo» (526 b), del mismo modo que para atajar los dispendios que la moda vestimentaria ha introducido, se proponga en el diálogo VI: «Que se hiciesen leyes y pragmáticas sobre ello, diferenciando los estados y dando a cada una qué ropas y de qué manera las pudiese traer» (531 a). Ciertamente que disposiciones legales sobre este último asunto abundaron en el reino de Castilla, aunque su abundancia y reiteración inducen a sospechar el escaso respeto que se hicieron de ellas¹⁵.

El coloquio VI vuelve por los fueros de las cuestiones de interés universal; versa sobre «qué cosa es la verdadera honra». En este diálogo Torquemada asume el concepto aristotélico de la honra como virtud personal —mantenido en diversos diálogos españoles, como en los *Diálogos de la vida del soldado* de Núñez de Alba o en el *Diálogo de la verdadera honra militar* de Pedro de Urrea— al par que adereza muy curiosas observaciones acerca de la «vana y soberbia presunción» de los hombres que se consumen en «negra deshonor» que pende de la pública opinión:

«Antonio.—Pues hemos de tratar de la honra, para que mejor nos entendamos, es menester saber primero qué cosa es honra.

Albanio.—Según el filósofo, no es otra cosa sino premio de la virtud» (533 a).

¹⁵ Cf. Gil Ayuso, *Noticia bibliográfica de textos y disposiciones legales de los reinos de Castilla impresos en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1935; pág. 403 y siguientes.

Desde un enfoque indirecto, el problema de la honra es un *leitmotiv* de los *Colloquios Satíricos* hasta convertirse en el tema central del diálogo VI. Anoto algunas alusiones, que se encuentran en los coloquios anteriores: «pero los señores que se sirven de hombres que tienen y temen la honra, no pasan por este trabajo» (488 b); «de manera que anda la honra, entre los que juegan, debajo de los pies; (493 a); «de lo dicho podréis colegir cuán perjudicial es, así para la salud como para la hacienda y la honra de las gentes que los siguen» (497 a); «los que no hallasen suficientes, los inhabilitasen y privasen del oficio sin tener advertencia a la honra o bien particular de uno en perjuicio y daño de toda la república» (504 a); «Essos hacerlo han de desventurados y mezquinos y que tienen en poco la honra, porque una de las cosas con que los hombres anda más honrados es andar muy bien aderezados y vestidos» (527 b)¹⁶.

El coloquio VII modifica radicalmente la configuración que da carácter a los diálogos precedentes; en este último coloquio del libro se sustituye la imitación de razonamientos por la exposición de un *proceso de amores*, según el relato que ofrece el pastor Torcato, regente del diálogo y protagonista de esta primera novela pastoril de la literatura española. Ante esta llamativa anomalía en la disposición de los textos que constituyen la obra de Torquemada, cabe preguntarse si los seis primeros coloquios forman una unidad distinta de la secuencia constituida por el coloquio pastoril. La nota introductoria que precede a este coloquio posibilita esta interpretación:

«Bien cierto estoy de que no faltarán diferentes juicios para juzgar esta obra, como los hay para todas las otras que se escriben, y que aunque haya algunos a quienes les parezca bien, habrá otros que tendrán otro parecer diferente y murmurarán diciendo que no fue bien acertado mezclar con los colloquios de veras uno de burlas, como es el que sigue (...)» (548 b - 549 a).

La oposición *veras/burlas* establecida en este párrafo y las explicaciones que Torquemada endereza al jovencísimo hijo del duque de Benavente —destinatario del coloquio— acentúan los objetivos diversos que persigue el autor con los seis primeros coloquios, por una parte, y con el séptimo, por otra. Mayor diversión y menos instrucción con

¹⁶ En mi artículo citado en la nota 4 trato más por extenso sobre la función estructuradora de que el tema de la honra desempeña en los *Colloquios satíricos*.

el último diálogo; intensificación de la lección moral con los seis precedentes. Esto parece ser así no sólo en el propósito del autor, sino también en la percepción de los críticos que se han interesado por este texto torquemadino¹⁷. Téngase en cuenta, además, que el coloquio III —«en que se tratan las excelencias y perfición de la vida pastoril»— es un avance en términos teóricos, de lo que se presenta en forma imaginada en el coloquio VII. El análisis de este texto nos llevaría a considerar la zona de fusión en que se encuentran narrativa sentimental y relato pastoril.

MARCAS DE LOS «COLLOQUIOS»

El jesuita Sforza Pallavecino resumía en 1646 las marcas caracterizadoras de la *doble imitación* que se ofrece en el diálogo con estas palabras: «il dialogo suol animare, per dir cosi, la diritta immitazione ch'egli fa dell'altrui parole, con la obliqua dell'azioni, de gesti, degli affetti delle persone introdute»¹⁸ y ampliaba, seguidamente, la explicación de la imitación *obliqua* con unas observaciones sobre las correspondencias del diálogo y la poesía dramática. Este cuadro explicativo se inserta en la órbita de los paradigmas poéticos teóricos-literarios del aristotelismo renacentista. Desde los mismos supuestos teóricos es preciso explicar el tópico que justifica el eclipse del narrador y su constitución por las voces directas de los personajes dialogantes, forma de presentación que se describe en el *De Amicitia* ciceroniano (41, 3) recogen los textos italianos y que puede encontrarse en algunos textos hispánicos, como ocurre en éste de Juan de Valdés:

«Y porque fuera cosa prolixa y enojosa repetir muchas vezes: o el Arçobispo y dixo el Cura y dixe yo, determiné de ponerlo de manera que cada uno hable por sí, de suerte que será diálogo más que tratado, y también porque el lo leyere, quando oiga que habla el arzobispo esté atento a oír las palabras graves, pías y eruditas de aquel excelente varón, pues a él, piense, Vuestra Señoría, que oye y no a mí»¹⁹.

¹⁷ J.B. Avellà-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, 1974 (2), págs. 49-54; F. López Estrada, *Los Libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974.

¹⁸ *Considerazioni sopra l'Arte dello stile o del dialogo Con occasione di esaminare questo problema: Se alle materie scientifiche convenga qualche eleganze, ed ornamento di stile, e quale*, Roma, Eridi di Corbelletti, MDCXLVI, págs. 439 y siguientes.

¹⁹ Sforza Pallavecino enuncia las formas del diálogo indirecto y del diálogo directo: «Questa immitazione fassi in piu modi. Osa narra l'autores quasi come un istoria

La especulación teórica fundamenta *a posteriori* el rasgo de representación directa de unos personajes en palabra y en acción, que actúan y hablan de un espacio y un tiempo determinados. Las marcas de precisión espacio-temporal y de caracterización social y simbólica de los personajes que intervienen en los diálogos son un componente inevitable de los mismos, bien que su relieve dependa no sólo de su orientación *dragmática* o *exegemática* —clasificación de los diálogos propuesta por Luis Alfonso de Carballo— sino también del tratamiento singular que cada autor haya conferido a sus diálogos.

Antonio de Torquemada economiza extremadamente las marcas de caracterización de espacio, tiempo y personajes. Solamente el coloquio VI abre ventanas a una delicada descripción de un jardín, escenario muchas veces repetido en los diálogos renacentistas, como una proyección —en la distancia— del jardín ciceroniano que enmarca los diálogos tusculanos:

«Albanio.—... mirad esta hermosa casa y morada, no menos suntuosa que bien fabricada para el propósito que fue hecha, y la deleitosa y bien ordenada compostura deste deleitoso jardín, que es como ánima del que allá fuera habemos visto; qué orden de calles, qué plantas y hierbas tan olorosas, qué sombras con sus descansos y asientos a donde pueden gozarse (...). Allí donde está aquel chapitel veréis una fuentecilla artificial por donde corre y sale de la otra parte, tomando la corriente por un valle más espeso de arbolada que ninguna floresta, en el cual se consume, recibéndola en sí la tierra para despedirla por otros respiraderos, sin saber a dónde va a dar, aunque a lo que se crea no puede ir a parar sino en el caudaloso río que de la otra parte tan cerca de las paredes del jardín tiene su corriente.» (532 b).

El paisaje simbólico en el que se debate la querella amorosa del pastor Torcato es un elemento coincidente con la alegorización paisajista de las *Visiones* de la literatura amorosa-cortesana del XV y de la narrativa sentimental. En los otros diálogos, el tiempo y el lugar apenas si están explicitados; en el coloquio I leemos una anotación cronológica en la conclusión y sólo en el V encontramos las inevitables precisiones espacio-temporales de apertura y cierre del diálogo. Ni siquiera en el

delle altrui proposte, e risposte. Ora per fuggir el tedio di replicar tante volte *quegli disse*, *l'altro rispose*, come considerano in qualche luo 8.º Platone, e Tullio, introduce quasi drammaticamente varii personaggi à parlare, ò con riferir prima l'Autores l'occasione del loro congresso, ò pure immediatamente.» (*op. cit.*, 435-36).

diálogo del pastor Amintas y los dos caballeros (III) se extiende la pincelada paisajista más allá de la imprescindible referencia de tiempo — se ha echado la noche sobre los caballeros extraviados— o de ambientación («desenfrenad los caballos para que puedan pacer, pues hay hierba en abundancia...»).

Los personajes también están delineados con una simple pincelada de tipificación (el jugador, el médico, el caballero...). Sólo se observa con escrúpulo la circunstancia *de amicitia* que hace posible el encuentro y la intimidad de los personajes: «esto he tratado con vosotros como con verdaderos amigos», comenta Antonio, director del coloquio de la honra (VI).

La fidelidad a las pautas de la prosa didáctica renacentista se manifiesta en rasgos de la construcción y el estilo —cuestión que no abordaremos en estas páginas— y en la utilización de material procedente de la tradición folklórica y literaria²⁰. Observemos, en primer lugar, las expresiones proverbiales, refranes y adagios. Un recuento no exhaustivo arroja este caudal: «¿Quién es tu enemigo? hombre de tu oficio» (505 a), «aquel común proverbio: cuan lexos de ojos, tan lexos de coraçon» (577), «no le dejan cera en el oído, siendo dos al mohino» (496 b), «y una golondrina, como suelen decir, no hace verano» (526 a) con la variante «los que se hayan hecho ricos por el juego, que éstos son como una golondrina en el invierno» (498 b), «Que son tan pocos que apenas se hallará uno entre ciento» (500 a), «reniego de vosotros, como dijo el que araba con los lobos» (510 a), «la vida de los hombres es muy breve, el arte es muy luenga» (506), «páreceme Amintas, que tú podrías decir lo que un filósofo, que todos tus bienes, los traes contigo» (520), «un rey de Francia, de cuyo nombre no quiero acordarme» (518 b); inmortalizada esta última fórmula en el arranque del *Quijote*, como recordó oportunamente María Rosa Lida (205). El caudal paremiológico no es muy abundante, del mismo modo que —en otro orden de planteamientos— es de escaso relieve la crítica anticlerical que comparten los frailes con otros estamentos sociales, de modo especial en el coloquio de la honra. Sin lugar a dudas el erasmismo rastreable en los *Colloquios Satíricos* obedece al carácter moral de las enseñanzas y a las propuestas para la acción que se suscitan ante cada problema debatido.

Por contra, relieve muy significativo en la obra de Troquemada re-

²⁰ María Rosa Lida, «De cuyo nombre no quiero acordarme», en *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, 1978, págs. 83-90.

side en la utilización de los relatos, más o menos extensos, que remiten a un fondo de cultura folklórica y tradicional en trance de conversión a materia literaria. La historia de la prueba de la honestidad de las mujeres que cuenta el ciego Ferón²¹ va introducida por el siguiente comentario: «alguna fábula o hablilla querrás contarme de las que suelen contar las viejas tras el fuego». Y la práctica a la que alude esta expresión tan conocida, depara un caudal de alusiones a relatos folklóricos de los que, en su mayor parte, se ha podido rastrear su genealogía. En algunos, el relato tradicional se concentra en una cita de lacónica brevedad: «parece, señor Antonio, que queréis contrahacer al raposo, que se vestía en hábito de frayre para predicar a las gallinas»²². En otros, se dilata en moldes más extensos hasta llegar a obtener la autonomía del relato independiente. El el coloquio I —el más abundante en esta clase de material, quizá como contraste a las escasas citas de autoridad exhibidas encontramos los cuentos del siervo de la mala estrella (rastreable en *Decamerón*, X, 1), la historia de las dos cajas (presente en *Barlaam*), la historia de Nicanor criado de Filipo (en *Libro de los enxemplos*) y la anécdota del clérigo tahir y las bulas robadas, para la que no encuentro fuente escrita. El coloquio II depara dos divertidos cuentos de médicos y boticarios: el del boticario que desconoce la identidad del psilio y la zaragotona y el del médico que receta cinco jarabes. En el coloquio III leemos la conmovedora «historia francesa» del carbonero que alberga al rey de Francia, un eslabón más en el material folklórico y literario que conduce a *El villano en su rincón*²³. En el coloquio VI se relata la anécdota que explica la reacción verbal ante los estornudos y en el coloquio final se ofrece al lector la fabulilla de Ferón y la estremeciente leyenda del corazón devorado²⁴.

La incorporación de las leyendas, relatos y cuentecillos tradiciona-

²¹ V. Chevalier, *ob. cit.*

²² El tópico literario e iconográfico se encuentra en el *Coloquio X* de Erasmo: «Mirad ese paramento pintado que teneys a la mano izquierda. Vereys ay donde está una raposa predicando, mas por detrás del capillo le assoma una gallina que trae hurtada.» (*NBAE*, XXI, pág. 227 b).

²³ M. Bataillon, «El villano en su rincón», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, págs. 329-72. Ver la nota de F. Rico «Prehistoria de El villano en su rincón», *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El festín de Esopo, 1983, 95.

²⁴ J.D. Williams, «Notes on the Legend of the Eaten Hearth in Spain», *HR*, 26 (1958), 91-98.

les al cuerpo de los diálogos no es un caso aislado en la prosa literaria del XVI. Si resulta peculiar la acumulación de esta clase de material en una obra de no muy extensas dimensiones y su función de complemento de las autoridades librescas utilizadas. También es evidente que ninguno de estos breves textos narrativos llega a perder su condición de pieza insertada en un marco independiente, algo que se planteará de otra manera y con resultados revolucionarios en el *Lazarillo de Tormes*²⁵.

De todas formas, el rasgo dominante y que da una silueta personal a la obra de Torquemada reside en la capacidad de observación del autor para los usos sociales imperantes en la Castilla contemporánea. La condición de escritor «realista» de Torquemada se revela al lector a través de estrategias de estilo, manifiestas en el registro del léxico — denominación de enfermedades, catálogos de fullerías, enumeración de novedades gastronómicas, anotaciones sobre telas y vestimentas— y, singularmente, en la técnica de descripción. La capacidad observadora del autor secunda su mentalidad social inmovilista, propia del servidor distinguido, de un noble castellano. Claro está que este rasgo, por sí solo, proporciona información de los fenómenos sociales más que del arte literario del escritor.

Sin embargo, algunas noticias que proceden de la observación del mundo en torno, tienen valor para la literatura por su condición de documento complementario para la historia de lengua y para la caracterización del clima moral en el que se modelan los caracteres del relato picaresco. Los participantes en el coloquio I contraponen el comportamiento circunspecto de los criados de grandes señores —pagados por el prestigio de la casa a la que sirven— y el de otros criados mozos, «gente ruin, desvergonzada y desenfrenada, y que se les da poco vivir hoy con uno y mañana con otro. Y si hallan amos, pedirlo por Dios o tomar cordel y ser ganapanes» (488 b). Antonio, regente del coloquio de la honra (VI), al lamentar los cambios habidos en las costumbres, exorciza las nuevas fórmulas de tratamiento con una sentida nostalgia por los hábitos lingüísticos de otro tiempo.

«y declarándome más, digo que solían en otros tiempos saludarse las gentes con bendiciones y rogando a Dios, diciendo: Dios os dé buenos días; Dios os de mucha salud; Dios os guarde; Dios os tenga de su ma-

²⁵ Véase F. Lázaro Carreter, «*Lazarillo de Tormes*» en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972.

no; manténgaos Dios; y agora, en lugar desto y de holgarnos de que así nos saluden, sentímonos afrentados de semejantes saluciones, y teniéndolas por baxeza nos despreciamos dellas.

¿Puede ser mayor vanidad y locura que no querer que nadie ruegue a Dios que nos dé buenos días ni noches, ni que nos dé salud, ni que guarde, mantenga, y que en lugar dello nos delitemos con un besa las manos a vuestra merced? (...) y es tan ordinaria esta necesidad de decir que besamos las manos, que a todos comprende generalmente, y dexando las manos venimos a los pies, de manera que no paramos en ellos ni aún pararemos en la tierra que pisan, y, en fin, no hay hombre que se los descalce para que se los besen, y todo se va en palabras vanas y mentirosas, sin concierto y sin razón (538 a.b)²⁶.

Y las observaciones para los comportamientos verbales se extienden también a las formas de salutación y tratamiento de las epístolas (539), cuestión en la que el autor del *Manual de escribientes* había de probar su pericia.

Ahora bien, la habilidad descriptora de Torquemada se prueba en las detallistas explicaciones de actividades menudas —arterías de los jugadores de azar, como son las «flores» (495 a), la «empanadilla o albardilla» (496 a), las «brochas» (496 b)— o en la técnica deformadora con que se somete a un tratamiento de caricaturización grotesca lo nuevos usos y valores sociales que no gozan de su aquiescencia. Sirvan como recordatorio estos dos apuntes; en el primero se despliegan ante el lector las angustias de los jugadores en el momento de la comisión de su vicio:

«otros cuando juegan, si están perdiendo se congoxan y trasudan; veislos limpiar el sudor cien veces, ya dexan las capas, ya las gorras, ya se afloxan los vestidos hasta mostrar las camisas, porque la congoxa de la pérdida les ahoga y quita el huelgo, y así hacen diversos meneos y visajes como si estuviesen locos. De manera que dan qué mirar y qué reir y burlar a los que están presentes» (492 a);

en el segundo, ridiculizando las nuevas prácticas vestimentarias, habla un personaje sobre la moda de los nuevos cuellos:

²⁶ Texto que se debe añadir a la documentación señalada por F. Rico en su erudita nota 86 de su edición del *Lazarillo de Tormes (La Novela Picaresca Española I*, Barcelona, Planeta, 1967).

«Bien extremado está esto de lo de agora, porque lo que entonces echaban en las faldas y en las mangas echan agora en los collares, que hacen que suban encima de los cocotes y ande el pescuezo metido en ellos de manera que parecen los que los traen mastines con carrancas» (528 b).

Hemos ido viendo cómo los *Colloquios* torquemadinos son obra de compleja estructura. Si por su forma de construcción corresponden a una modalidad genérica de gran vigencia durante el siglo XVI, con su inevitable consecuencia deliberativa sobre temas de carácter costumbrista y moral —los diálogos *civiles* y *especulativos* de que habla Tasso—, en la fábrica de su tejido se incorporan ostentosamente otros elementos de diversa procedencia. Retengamos dos que he subrayado en las páginas anteriores: la inserción de material narrativo de carácter folklórico-tradicional y el registro realista de usos cotidianos en la vida contemporánea. Todo ello servido, además, con una capacidad de escritor cuidadoso con su lenguaje.

Los *Colloquios* se publicaron en 1553, en la coyuntura literaria de mitad de siglo, cuando se están gestando nuevos modelos de prosa narrativa (*Lazarillo*, *Diana*, *Abencerraje*) y otros diálogos excelsos (*Viaje de Turquía*, *Cróton*) que ofrecen estados paralelos de contaminación de géneros literarios. Desde esta perspectiva, la obra de Torquemada, sin llegar a ser una pieza imprescindible en la *nueva narrativa* hispánica, constituye un texto precioso no sólo para la historia del género dialogal sino también para explicar el clima artístico que da lugar a la creación de la picaresca y del *Quijote*.

SOBRE EL DESARROLLO DIALOGÍSTICO DE «ALONSO, MOZO DE MUCHOS AMOS»

FLORENCIO SEVILLA

Involucrado desde muy pronto¹ en el debatido y complejo panorama crítico desarrollado en torno a la picaresca, *Alonso, mozo de muchos amos* ha sufrido pareja suerte que la mayoría de manifestaciones cogenéricas; escrito en los aledaños cronológicos del género, fue siempre analizado a la sombra de sus tres grandes antecesores: el *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Buscón*. El resultado era de esperar: desde esa óptica no pasa de ser considerado como segundón insustancial; como epígono tardío que repite servilmente los moldes acuñados en las fronteras genéricas para desgastarlos estérilmente. No obstante, *Alonso* destacó siempre por su peculiar factura narrativa, pese a que la crítica no ha pasado jamás de rotularlo con epígrafes coloristas, casi nunca debidamente justificados. Llamó siempre la atención —digo— su presunta estructura dialogística, el ingente caudal cuentístico que ofrece, la pedestre moralina que lo satura, la bonhomía que manifiesta su protagonista o el omnipresente afán moralizador que lo preside. Pero, sin rebasar el plano de la mera enunciación, esas observaciones condujeron tan sólo a considerar la obra como «novela dialogada», como «marqueterie de con-

¹ Realmente, ocupaba ya un lugar privilegiado en el primer estudio concienzudo dedicado al género. Me refiero a *Romances of Roguery*, de Frank W. Chandler, donde aparece situado entre las «formas rudimentarias» y la «emersión de la personalidad» (constituiría el último representante del primer grupo; trad. M. Robles, Madrid, 1912, pág. 165). El resto de estudiosos que se han ocupado del tema suelen hacerlo comparecer sistemáticamente en sus análisis si bien no pasan de señalar sus caracteres más superficiales sin aportar nada al cabal entendimiento de la novela.

tes traditionnels», como «novela sermón» o, en fin, como «forma vacía de contenido picaresco»², sin que nadie se detuviese a precisar o a calibrar el alcance real de esas «peculiaridades». Debido precisamente a esa inconsciencia analítico-descriptiva, nos proponemos ahora estudiar, describir y explicar reflexivamente el funcionamiento de uno de los rasgos más sobresalientes de la novela: su naturaleza de novela dialogada; su presentación, planteamiento y desarrollo coloquial.

Estamos ya habituados, son tantas las ocasiones en que la idea se ha repetido, a oír que *Alonso, mozo de muchos amos* es una novela escrita en forma dialogada. Al margen la valoración que del rasgo se haga, la crítica se muestra unánime a la hora de ponerlo de relieve³. Hay quien lo valora positivamente, como González Herrero, que ve en el diálogo un recurso amenizador a la vez que unificador de todo el relato y alentador del curso de la acción⁴. Otros lo condenan abiertamente:

² Amén de otras ocurrencias, son denominaciones que, por este orden, podrán hallarse aplicadas y comentadas en: C. Rosell, «Noticia de las obras y autores...», Est. prel. en BAE, XVIII, Madrid, 1951, pág. XIII; M. Chevalier, «*El donado hablador* marqueterie de contes traditionnels», *Caravelle*, XXVII (1976), págs. 83-93; A. del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*, trad. E. Sordo, Barcelona, 1971, págs. 135-38; M. Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, trad. A. Gálvez-Cañero, Salamanca, 1972, págs. 181-197.

³ Es todo un lugar común en las páginas críticas dedicadas a la novela. Alguna referencia puede hallarse en: J. Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Madrid, 1928, pág. 348; E. B. Place, *Manual elemental de novelística española*, Madrid, 1926, págs. 121-22; A. del Monte *op. cit.*, pág. 135; A. Parker, *Los pícaros en la literatura*, trad. R. Arévalo, Madrid, 1975, pág. 10; G. Alvarez, *El amor en la novela picaresca española*, La Haya, 1958, pág. 67; F. Ruiz Martín, «Un testimonio literario sobre las manufacturas de paños en Segovia por 1.625», en *Homenaje a... Emilio Alarcos García* Valladolid, 1965-67, vol. II, págs. 787-807; A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1968, vol. II, pág. 169; E. Cros, *Protée et le Gueux*, París, 1967, pág. 423; G. A. Alfaro, *La estructura de la novela picaresca*, Bogotá, 1977, pág. 18.

⁴ Cf. «Jerónimo de Alcalá Yáñez», en *Estudios Segovianos*, VII (1955), pág. 110. Es postura, a decir verdad, bien poco aplaudida. Mucho más común es la actitud condenatoria ya formulada abiertamente por C. Rosell: «El uso del diálogo, sin embargo, no tanto por la forma en sí como por el modo de desempeñarlo, nos parece idea poco feliz. Con él queda desvirtuada la narración, la acción suspendida a menudo, y la doctrina que debiera suministrarse insensiblemente, se convierte en una discusión calculada y fría, en que solamente se reconoce al teólogo o al hablista». (Est. prel. cit., pág. XIII).

«El libro está escrito... en buen castellano; pero desgraciadamente su forma dialogal le quita en gran manera el movimiento y la animación.»⁵

La mayoría, atentos a minusvalorar el papel desempeñado por el interlocutor (vicario/cura, para cada una de las partes) en pro de la voz del narrador, quitan relevancia a la parte dialogística para centrarse en la autobiografía. Buena muestra de esa tendencia la constituyen las siguientes palabras de Samuel Gili Gaya:

«La forma es, pues, dialogada; pero como el vicario apenas interviene en la conversación más que con breves comentarios o excitaciones a que el protagonista continúe su relato, se mantiene la tradición autobiográfica,...»⁶

El hecho es que, por encima de esas disidencias valorativas, el recurso está ahí: la novela ofrece desnudas las voces de Alonso y del vicario/cura en taxativa sucesión alternativa. Por mucho, pues, que se quiera minusvalorar la segunda voz, su mera presencia, equiparable al menos cuantitativamente hablando a la primera, parece hablar en contra. Concederemos que su papel puede parecer tangencial a primera vista; se trata de intervenciones mucho más escuetas que las de Alonso. Pero su extensión —a lo que se nos figura— no recorta realmente su trascendencia. Habrá que explicar el cómo, el por qué y el para qué de esa segunda voz que tan alegremente soslaya la crítica.

Antes de nada, no creo que *Alonso, mozo de muchos amos* deba ser considerada como una novela dialogada. En sus páginas coexisten dos planos informativos tan nítidamente diferenciables como perfectamente engarzados. Uno es de naturaleza discursiva o conversacional, otro de cariz narrativo o autobiográfico. El primero está protagonizado por dos personajes (Alonso y el vicario/cura) y nos viene presenta-

⁵ Así pensaba ya M. G. Ticknor, *Historia de la literatura española*, trad. P. de Gayangos, Madrid, 1851, pág. 307. Muy próximo a él se sitúa E. Fernández de Navarrete: «... en cuyo desempeño (el del diálogo) no fue muy afortunado». («Bosquejo histórico sobre la novela española», BAE, XXXIII, pág. LXXVI).

⁶ «Apogeo y desintegración de la novela picaresca», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Vol. III, Barcelona, 1973, pág. XIII. Ideas muy próximas pueden leerse en: Franf. W. Chandler, *op. cit.*, pág. 166; T. Hanrahan, *La mujer en la novela picaresca española*, vol. II, Madrid, 1967, págs. 265; A. Valbuena Briones, «Burguesía y picaresca en *Alonso, mozo de muchos amos*», en *Arbor*, LXXXIII (1972), pág. 35.

do por el autor real (Jerónimo de Alcalá). El segundo está protagonizado por uno solo (Alonso) y nos viene referido por él mismo; exclusivamente por él. Por otro lado, el primero sirve como marco del segundo, pues éste aparece como parte, aunque fundamental, de aquél. Más a las claras: estamos ante una narración autobiográfica imbuida en un diálogo; ante una novela autobiográfica engastada en un marco coloquial. Si se prefiere, diríamos que en la obra hallamos inmersas dos novelas, una de las cuales está dentro de la otra:

a) La auténtica novela es la conversación. Se nos ofrece referida por Jerónimo de Alcalá Yáñez, en tercera persona (el hecho es fundamental), a través de los preliminares y los epígrafes que anteceden a cada uno de los capítulos. En ella tienen voz propia tanto Alonso como el vicario/cura y, por ende, engloba toda la materia narrativa y digresiva que la obra contiene.

b) La parte nuclear de esa novela está constituida por un relato picaresco⁷ (segunda novela). Está referido exclusivamente por su protagonista (Alonso) en forma autobiográfica. Los sucesos a él pertenecientes sólo pueden ser contados por uno de los personajes de la primera novela (el pícaro), en tanto que al segundo le está vedada la información de esta naturaleza.

No basta, pues, con limitarnos a mencionar ocasionalmente, para minimizarlo, tal o cual componente. Por voluntad de su autor, nos las hemos con un marco dialogístico (anterior incluso a la autobiografía) al menos tan relevante en la novela como el componente nítidamente picaresco. Además, semejante juego estético (novela dentro de novela) se nos muestra trenzado de manera tan sutil como magistral. Diríamos que el novelista, escudado en los títulos de cada capítulo (en, repitámoslo, tercera persona), nos cuenta una conversación (primera novela), la cual versa esencialmente sobre una vida (segunda novela). Cre-

⁷ Damos por sentada aquí la que, aunque muy discutida, consideramos como inquestionable naturaleza picaresca del título que nos ocupa. La novela, sobre depender directamente de la tradición (vid. especialmente: S. Gili Gaya, «Jerónimo de Alcalá y la tradición novelesca», en *Estudios Segovianos*, I (1949), págs. 259-62 y M.^a Remedios Prieto, «Picaresca, ascética y miscelánea en el Dr. Alcalá Yáñez», en *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*, Actas del I. C. I. de Picaresca, Madrid, 1979, págs. 647-666), se adapta fielmente a la poética genérica (tal y como la formuló F. Lázaro Carreter en su memorable «Para una revisión del concepto 'novela picaresca'», en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, 1972, págs. 193-229) y se define cabalmente —tendremos ocasión de comprobarlo páginas abajo— como una peculiar toma de postura en el devenir de la saga iniciada por el de Tormes.

cen sobremanera tanto la complejidad como la perfección cuando descubrimos que el primer relato encaja como último capítulo de la autobiografía (segundo relato) referida en su marco. El papel del médico segoviano se limita, entonces, a usurpar a Alonso la autoría del último episodio de su vida contenido en la novela; episodio que se desglosa en una serie de reuniones las cuales envuelven el desarrollo discursivo de esa misma peripecia vital⁸.

Tenemos, aprovechando lo antecedente, que la conversación sostenida entre Alonso y sus interlocutores, antes que desenvolver dialogísticamente la novela picaresca en cuestión, viene a suministrar el marco idóneo en que aquélla se referirá. El plan aparece descrito tan escueta como clara y precisamente al principio de cada una de las partes:

«Alonso, moço de muchos amos, donado de cierto convento, con el vicario de su orden una tarde a solas, saliendo a pasear los dos al campo, le da cuenta de su vida y nacimiento.»

«Juntos una tarde el cura de San Zoles y Alonso, ya hermitaño de la hermita de San Damián, le da cuenta de su nuevo estado y ocasión de aver dexado el hábito de donado.»⁹.

Más todavía, el marco está tan logrado que son los propios interlocutores los que se encargan de describirlo,

«VICARIO.—Antes que viniese a este santo convento, hermano Alonso,... de los trabajos que passó en el siglo con los amos que tuvo,... oí dezir grandes cosas. Y assí, para estas tardes,... recibiré mucha caridad en que me dé cuenta muy en particular de su vida,...

ALONSO.—... y pues la verdura de estos campos nos combida; y Vuestra Paternidad gusta a que algo más libre hable un donado como yo,... avré de hacerlo, dando cuenta de quién fueron mis padres,...

A solas estamos en este desierto...» (I, 1, 1r)

a la vez que autogeneran su propio desarrollo:

⁸ No debe pensarse por ello que estamos ante un comienzo *in medias res*, pues la anticipación en cuestión no depende de la voz del narrador (éste procede en estricta sucesión cronológica lineal), sino de los intereses novelescos del autor real. Podríamos considerar esa alternativa en el caso de que la parte dialogística nos viniera dada sólo a través de la voz de Alonso, pero entonces la conversación (es precisamente lo que ocurre en el caso del *Marcos de Obregón*) carecería de entidad novelesca.

⁹ I,1, 1r y II,1, pág. 1. A falta de una edición fidedigna, las referencias extraídas de la novela están tomadas siempre de la edición príncipe (Madrid, Bernardino de Guzmán, 1624 y Valladolid, Jerónimo Murillo, 1626, para cada una de las partes). En lo sucesivo se incorporarán al texto sin más indicación que la parte, el capítulo y la página/folio a los que pertenecen.

«ALONSO.—... quédese aquí nuestro discurso hasta la siguiente noche; que yo tendré cuidado de acudir al servicio de v. m. prosiguiendo con...

CURA.—... vaya a buenas noches y véngase mañana, que aquí le esperaré. (II, 2, 103-4)

CURA.— Quedamos, hermano, en el camino de Zaragoza...» (II, 3, 104).

Bastará con reiterar esa situación cuantas veces se desee para que la novela toda quede constituida como una serie de reuniones (dieciséis en total; nueve y siete respectivamente para cada una de las partes), en cuyo transcurso se nos relatan otros tantos períodos de la vida de Alonso. Añadamos, además, que, salvo rara excepción, la correspondencia entre reunión y capítulo es taxativa¹⁰, por lo que cada uno de los últimos supone el armonioso avance del binomio reunión-pasaje autobiográfico en perfecta interdependencia.

Bien es verdad que un planteamiento como el descrito entrañaba poca originalidad allá por 1624. El hecho de presentarnos un personaje que relata su propia vida a un «oidor» cuya voz puede aflorar esporádicamente en el curso de la narración no fue ciertamente inventado por Jerónimo de Alcalá. Pero ello no autoriza en modo alguno a negarle de entrada toda originalidad para considerarlo como mera imitación servil —esa es la actitud más extendida en ámbitos críticos— de algún título de Fray Luis de León, de Miguel de Cervantes o de Vicente Espinel. No pretendemos ocultar el evidente parangón detectable entre nuestra novela y *De los nombres de Cristo*, el *Marcos de Obregón* o el *Coloquio de los perros*, tan insistentemente aireado por la crítica al uso¹¹,

¹⁰ La capitulación que habitualmente ofrecen (10 y 13 capítulos para cada parte) las ediciones al uso se debe a la mano de don Benito Cano, quien en su edición (Madrid, 1788) desdobra en dos los seis primeros capítulos de la segunda parte (deja intacto el último). La única excepción a la mencionada correspondencia la constituyen los dos primeros capítulos de la primera parte, los cuales se encuadran en una sola reunión.

¹¹ Tan sólo una referencia para cada título aludido: «La misma forma de diálogo en que se desenvuelve la trama hace pensar en que Jerónimo de Alcalá se propuso imitar a su manera algo de la forma de *Los nombres de Cristo* de fray Luis de León, adaptada a un asunto profano. «(A. Valbuena Prat, *op. cit.*, págs. 169-70); «Alonso, convertido en ermitaño en la segunda parte de la novela, cuenta al cura de San Zoles su experiencia vital desde que lo expulsan del convento, e inversamente Marcos hace lo mismo a un ermitaño.» (M.^a Remedios Prieto, art. cit.; pág. 653); «No es, sin embargo, un diálogo ya que la función del interlocutor se reduce a participar sólo para animar a Alonso a que continúe su historia. No se establece así un verdadero intercambio de ideas e impresiones entre narrador e interlocutor como ocurre en el *Coloquio de los perros* de Cervantes.» (G. A. Alfaro, «El cuento intercalado en la novela picaresca», en *La estructura de la novela picaresca*, cit., pág. 120).

pero las diferencias son tan nítidas en los tres casos que conviene tenerlas en cuenta antes de sentar cátedra sobre dependencias harto cuestionables¹². Señalemos algunas pese a no poder ofrecer aquí un coitejo pormenorizado.

Respecto al primer título puede admitirse el mismo grado de dependencia que cabría establecer en relación con la mayoría de diálogos renacentistas. Alcalá podría, incluso, haber tomado algún rasgo ambiental para su escenario enmarcativo de la obra que comentamos¹³. Sin embargo, no hay que hilar demasiado fino para percibir la multitud de diferencias —todas fundamentales— que alejan a uno y otro planteamiento: presencia de un «maestro», análisis perspectivístico de los diversos temas gracias a los distintos puntos de vista mantenidos por los diversos interlocutores, ausencia de un componente novelesco, presencia de una tercera persona narrativa, etc. Hacer depender el marco presente en el *Alonso* del título de Fray Luis nos conduciría a ampliar la dependencia a un sinfín de títulos más (novela pastoril, por ejemplo, incluida), sin más fundamento que un parecido tan superficial como estéril desde un punto de vista interpretativo.

Muy otro, a la vez que similar, es el caso del *Marcos de Obregón*. Otro porque el *Alonso* debe mucho a la novela de Espinel, similar dado que abundan de nuevo las diferencias. En realidad, las similitudes que ambos títulos ofrecen son mucho más trascendentales en el terreno de la autobiografía (por ejemplo la conducta poco delictiva de los protagonistas o la actitud esencialmente observadora de los pícaros) que en lo tocante a las circunstancias bajo las que aquélla se refiere. Las mismas coinciden tan sólo en el hecho básico de que ambas novelas nos presentan a un narrador que refiere su pasado a otra persona que lo escucha pacientemente, en tanto que las diferencias se revelan radica-

¹² En todo caso, antes de establecerlas, habría que explorar la dependencia que *Alonso* contrae, por lo relativo al marco que nos ocupa, respecto a la llamada literatura miscelánea de naturaleza coloquial. Las concomitancias brotan por doquier si la comparamos con títulos como el *Jardín de flores curiosas*, el *Retrato del perfecto médico*, el *Diálogo de la doctrina de las mujeres*, la *Topografía e historia general de Argel*, el *Escolástico*, los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, etc.

¹³ Compárese con *Alonso*: «Es la huerta grande, y estava entonces bien poblada de árboles,...; mas esso mismo hazía deleyte en la vista, y, sobre todo, la hora y la sazón... se sentaron juntos, a la sombra de unas parras y junto a la corriente de una pequeña fuente... Nasce la fuente de una cuesta que tiene la casa a espaldas, y entraba en la huerta... corriendo y estropeçando, parecía reýrse...» (ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, 1977, págs. 148-49).

les. Sencillamente, en el *Marcos* asistimos a una autobiografía, iniciada «in medias res», en cuyo seno se alberga un episodioseudodialógico; *Alonso*, por el contrario, nos ofrece una autobiografía engastada en un marco nítidamente dialogado. En otros términos: en el caso de Espinel es la primera persona la que introduce, engloba y desarrolla el coloquio (por eso el ermitaño no tiene voz propia y la autobiografía es el único plano o nivel narrativo distinguible en la novela, sin que el pasaje en cuestión cobre mayor relevancia); en el caso de Alcalá es el coloquio quien engloba a la autobiografía (de ahí que los interlocutores de Alonso tengan voz propia y que podamos hablar de dos novelas). Tampoco, en consecuencia, parece muy acertado conformarse con ver en el desarrollo dialogístico del *Alonso* una mera repetición del que años antes ofreciera Vicente Espinel en su novela cogenérica. Ni su dueño, ni su funcionamiento, ni su alcance pueden equipararse en modo alguno.

Con las matizaciones que seguirán, creo que el *Coloquio de los perros* sí constituye realmente todo un modelo estructural del relato que nos ocupa, al menos en lo relativo a su naturaleza coloquial¹⁴. Pese a que la crítica hizo siempre mucho más hincapié en la relación *Marcos-Alonso* que en la de Cervantes-Alcalá¹⁵, es evidente que la segunda resulta mucho más fecunda. A decir verdad, salvo la naturaleza canina de los interlocutores y la distinta talla creativa de ambos autores, encuentro irrefutable la proximidad de ambos planteamientos (no considero ahora sino al *Coloquio* desgajado del *Casamiento engañoso*): asistimos en los dos casos a la conversación mantenida por dos interlocutores uno de los cuales refiere su autobiografía en tanto que el otro escucha atentamente a la vez que, dotado de voz propia, interviene a capricho, moldeando así la andadura novelesca. Pero, rastreemos identidades:

¹⁴ Es significativo que las siguientes palabras, ideadas por C. Blanco Aguinaga pensando en el *Coloquio*, puedan predicarse de nuestra novela sin temor a falsear su naturaleza: «En rigor, pues, la forma autobiográfica de la picaresca es sólo aparente en esta novela, y lo que en verdad tenemos —...— es una narración autobiográfica dentro de un diálogo: la *novela* es el diálogo, con todas sus desviaciones y tangentes, y la vida de Berganza, aunque central, es sólo una de sus partes.» («Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), págs. 332-33).

¹⁵ En realidad, no tengo noticia de que se haya establecido la segunda con cierta trascendencia. Puede verse desmentida en unas palabras mencionadas más arriba (n. 11).

—El coloquio sostenido por Cipión y Berganza es la desembocadura natural de la vida referida por Berganza. Se trata de un capítulo de la misma que un autor-narrador, ajeno a la misma, ha extraído de su seno para anticiparlo y hacerlo funcionar como marco dialogístico.

—Los dos perros parlanchines dependen en igual medida del mencionado autor y tienen voz propia en el coloquio. Empieza, además, hablando Cipión, el perro que no referirá su vida (como en *Alonso* el vicario y el cura), para dejar bien clara su independencia respecto al narrador autobiográfico.

—Son las mismas voces de los perros las que nos dan cuenta del escenario, la ocasión y las circunstancias en que se celebra su entrevista.

—Así planteada, la conversación se estructura en los mismos términos que la de nuestra novela: se sitúan en el mismo plano las intervenciones de cada dialogando, si bien son mucho más escuetas las del que actúa como «oidor»; el centro de la conversación está ocupado por un relato autobiográfico que, iniciado «ab origine», abarca hasta el momento en que el encuentro tiene lugar; la reunión se celebra en un escenario más o menos «apacible» y está enmarcada en unos límites cronológicos estrictos (atardecer o amanecer); etc.

—El plan de los perros era que en otra reunión Cipión daría cuenta de su vida y con ello el diálogo enmarcaría dos autobiografías. Eso es precisamente lo que ocurre en la segunda parte del *Alonso*, pues allí el cura refiere brevemente su peripecia vital (II, 1) para obligar a Alonso a que desarrolle más por extenso la suya.

—En fin, al igual que las de los interlocutores de nuestro protagonista, las intervenciones de Cipión son paranovelescas: actúan como mecanismo podador de las desviaciones satírico-digresivas¹⁶ en que continuamente incurre Berganza, a fin de que él mismo se limite a referir exclusivamente lo mismo, si bien la segunda voz opera en sentido contrario —enseguida lo vemos—.

En suma, atendemos en los dos casos a un relato autobiográfico engastado en un marco dialogal, el cuál adquiere calidad de novela y ope-

¹⁶ Sin duda, Cervantes está satirizando la fórmula narrativo-digresiva tan difundida en la época. Pretende que la autobiografía se centre en el relato desnudo de su acción sin tanta y tan prolija ramificación como había introducido, por ejemplo, Mateo Alemán. Sólo un ejemplo: «CIPIÓN.—Si en contar las condiciones de los amos que has tenido y las faltas de sus oficios te has de estar, amigo Berganza, tanto como esta vez, menester será pedir al cielo...»; y enseguida «CIPIÓN.—Basta, Berganza; vuelve a tu senda y camina,...» (ed. de H. Sieber, Madrid, 1980, vol. II, pág. 304 y 309).

ra de modo casi idéntico en ambos títulos. Por si con lo apuntado no bastara, atiéndase al hecho de que la conducta del perro narrador es tan honrosa como la de Alonso; más aún, que el pago que la sociedad dispensa al perro y al pícaro corren parejos; que, en consecuencia, la perspectiva moral de los protagonistas es idéntica:

«CIPIÓN.—Mira, Berganza, nadie se ha de meter donde no le llaman,... Y has de considerar que nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que lo saben todo...

BERGANZA.—Tienes razón, y escarmentado en mi cabeza, de aquí adelante seguiré tus consejos...»¹⁷.

Pero, sentados estos antecedentes y precisado su alcance, pasemos ya a analizar más de cerca el empleo concreto que Alcalá Yáñez hace del recurso.

A la luz de los precedentes apuntados, no puede sorprendernos —ni siquiera nos llama la atención— la presencia de ese interlocutor operando esencialmente como «oidor» del relato autobiográfico. Pero, ¿por qué mantener su presencia a lo largo de toda la novela? ¿Para qué hacerle intervenir infinidad de veces de modo gratuito y superfluo? Dicho de otro modo: ¿qué pretende Alcalá al no olvidar la figura del interlocutor, una vez presentado, y mantenerlo omnipresente en el transcurso de la novela toda? La respuesta es bien simple: el personaje —su voz habría que decir— es necesario en el diseño del autor. No se trata de un interlocutor gratuito que se deba minusvalorar, como quería la crítica, ensombreciendo su papel bajo la magnitud de la autobiografía. Antes bien, estamos ante un componente esencial que desempeña múltiples funciones en el seno del todo novelesco. Funciones que pueden desglosarse en dos tandas: una relativa a su mera presencia en la novela y otra a la insistencia y continuidad con las que se le hace reaparecer.

La mera presencia —al margen su papel y técnica de inserción— de esa voz mediatiza el relato de modo definitivo. El vicario/cura se erige como auténtico destinatario de la narración autobiográfica (nos movemos, claro está, a nivel de pura ficción literaria), dado que su protagonista la refirió a instancias del mismo:

«VICARIO.—... recibiré mucha caridad en que me dé cuenta muy en particular de su vida, sin que dexe ninguna circunstancia;... (I, 1, 1v).

¹⁷ Ed. cit., pág. 358.

CURA.—... me dé por extenso larga cuenta de... todo el discurso de su vida desde que dexó el hábito de donado...» (II, 1, 3-4).

La autobiografía, de resultas, quedará constituida como una respuesta o contestación a tal demanda, sin que sean precisas anteriores o ulteriores justificaciones. Al referir su pasado, Alonso se limita a obedecer y satisfacer la petición que se le ha formulado:¹⁸

«ALONSO.—... y Vuestra Paternidad gusta... avré de hacerlo...

Yo, padre mío, nací en una villa...» (I, 1, 1v-2v).

«ALONSO.—Bien quisiera excusarme; mas siendo forçoso el obedecer, v.m. me esté atento,...

Estuve, señor, en el convento...» (II, 1, 5-6).

Dándose la circunstancia —evidentemente intencionada— de que Alonso en cuanto personaje queda reducido a su incontinente condición de hablador, el acierto de semejante planteamiento es pleno, ya que la autobiografía aparece «contada oralmente» y con ello se noveliza hábilmente el carácter más llamativo del pícaro¹⁹.

En otro sentido, y seguramente mucho más importante, la mera presencia del vicario/cura sirve para establecer un contexto idóneo en el que desenvolver la autobiografía de Alonso. Idóneo dado que desde su mismo planteamiento exige que la misma satisfaga los dos requisitos cruciales de todo relato áureo: el deleite y la moralización; el célebre deleitar aprovechando. El marco parece escrupulosamente diseñado para que ambas facetas cobren pertinencia en su seno: por una parte, la conversación se mantiene en un convento y en una ermita ante un vicario y un cura; razón de más para que se atienda de modo particular al carácter aleccionador, didáctico y aun moralizador del relato. Se nos ocurre un ejemplo parlante:

¹⁸ *Mutatis mutandis*, pues ahora tanto el alcance como la trascendencia de la demanda son mucho más insustanciales, eso es precisamente lo que ocurría en el *Lazarillo de Tormes* (cf. C. Guillén, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol. I, Madrid, 1966, págs. 221-31).

¹⁹ Pese a no pasar de apuntar ocasionalmente el hecho, F. Rico lo señaló hace años: «A decir verdad, entre 1620 y 1626, sólo Jerónimo de Alcalá Yáñez parece haber comprendido que usar el patrón del género con una cierta economía artística obligaba a establecer un nexo entre el pícaro actor y el pícaro autor. Para lograrlo con alguna originalidad, Alcalá Yáñez evita constituir a Alonso en escritor y le hace contar su vida de palabra.» (*La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, 1970, pág. 134).

«ALONSO.—Bien echo de ver, padre mío, que para la religión y observancia de los oídos de Vuestra Paternidad no son estas cosas, pues las palabras que escuchan siempre son puras, honestas y recatadas;...» (I, 4, 4Or).

Por otro lado, las reuniones se celebran en tiempo de carnestolendas y en el momento de la siesta (en el caso de II son veladas), con lo que van encaminadas a entretener o servir de deleite en tales ocasiones:

«VICARIO.—... Y assí, para estas tardes, en que se acostumbra salir a recrearse los religiosos por este campo,...

ALONSO.—... Y que la orden nos da estos días como por assueto, para que en ellos se tome algún alivio,...» (I, 1, 1v).

CURA.—... determiné para mi convalecencia, venirme a esta su casa, para que en ella divertirme unos ocho o diez días;...» (II, 1, 5).

Pero inmensamente mucho más interesante se nos revela la segunda «tanda» de funciones dependientes de la permanencia de esa misma voz a lo largo y ancho de todo el relato. Preguntábamos antes por las razones de tal permanencia y podemos responder ya que los motivos son tan numerosos como trascendentales. Creo que si Jerónimo de Alcalá —por poco talento narrativo que se le otorgue— mantiene una segunda voz con tan machacona insistencia, pese a su naturaleza antinarrativa y a la continua interrupción que supone para la andadura narrativa, es porque la misma ha de desempeñar un papel crucial en la obra; es porque la misma está ideada como soporte narrativo imprescindible. Opera realmente como recurso amplificador o digresivo fecundísimo al que Alcalá recurre sistemáticamente para insertar toda suerte de material —al margen su pertinencia novelesca— en la obra. Si el escritor sacrificó, en aras a su presencia, la agilidad narrativa que se desprendería de su ausencia, es porque gracias a él conseguía buen número de ventajas. El recurso opera entonces como mecanismo funcional entre cuyos cometidos fundamentales cabe destacar:

a) Divide el relato de modo mucho más eficaz que si apareciese esporádicamente. Sin precisar mayor explicación y sin que ello suponga incoherencia alguna, de su voluntad depende que éste continúe,

«ALONSO.—...Pero Vuestra Paternidad se enfadará de oírme; mejor será dexarlo.

VICARIO.—No hay para qué. Prosiga, que de nuy buena gana le escucho. Temprano es, para todo ay lugar; no le dé pena.» (I,7,119r)

o bien que quede interrumpido hasta una nueva reunión:

«VICARIO.—Hermano, baste por oy, porque me parece que se va haciendo tarde y es hora de recorgermos al monasterio.» (I,7,128v).

b) Tal y como la crítica ha señalado²⁰, espolea a Alonso a que hable, haciendo así que el relato prosiga su curso. De hecho, cuando menos el cincuenta por ciento de sus intervenciones van encaminadas a animar al hablador a que prosiga:

«VICARIO.—Bien puede, hermano, empezar su cuento; que la tarde nos combida a entretenernos un rato.» (I,8,128v).

CURA.—Prométole, hermano, que me ha dado mucho contento; no se nos pase la noche, prosiga, y advierta que es la jornada de Portugal.» (II,4,161)²¹.

Pero entiéndase correctamente, espolea al hablador en sentido digresivo. Contrariamente al papel desempeñado por Cipión en el *Coloquio*, el vicario/cura invita a Alonso a que refiera precisamente el material no narrativo; el material digresivo, extranovelesco o, mejor, extra-autobiográfico:

«ALONSO.—...si no es que ayamos de dezir lo que dixo aquel enfadado estudiante.

VICARIO.—Gustaré de oýrlo; cuéntelo, hermano.» (I,4,47v).

«ALONSO.—...Pero sucédenos lo que se cuenta de las Indias, del río de la Plata; mas otro día lo contaré a v.m.

CURA.—Bien temprano es, y con voluntad le escucho; prosiga con su cuento.» (II,62,93).

c) Con ello, evidentemente, su voz está justificando la presencia de numerosos elementos de dudosa naturaleza novelesca. Buena parte de

²⁰ Vid. *supra*, n. 3.

²¹ Cf. también las siguientes intervenciones de la primera parte: 1.^a de 2; 3.^a, 4.^a y 6.^a de 4; 2.^a de 5; 14.^a de 6; 4.^a y 6.^a de 7; 1.^a de 8; 3.^a y 8.^a de 9; 8.^a de 10. Y de la segunda: 2.^a, 4.^a y 7.^a de 1; 13.^a y 14.^a de 2; 5.^a y 14.^a de 3; 3.^a y 12.^a de 4; 1.^a, 3.^a, 7.^a, 10.^a y 12.^a de 5; 1.^a, 2.^a, 4.^a y 8.^a de 6; 3.^a y 4.^a de 7; etc.

los mismos van encaminados a entretener al oyente; pertenecen, pues, a la conversación y nada más que a ella, nunca a la parte autobiografiada. De hecho, gran porción de aquéllos no aflorarían de no haber sido solicitados antes por el aludido oyente:

«ALONSO.—Contéla un cuentecillo a este propósito, que por no cansar a Vuestra Paternidad le dexo.

VICARIO.—Bien puede referirle, hermano,...

ALONSO.—Pues gusta dello Vuestra Paternidad, avré de hazerlo.» (I,4,51v-52r).

«ALONSO.—...viniéndola a suceder lo que a una gata regalada de la diosa Venus. Mas quede por aora para otro día; que ya estará v.m. cansado de oírme.

CURA.—Prosiga, hermano; que a sentirme cansado, yo se lo dixera. (II,3,148)²².

No se crea que se trata sólo de algún cuentecillo ocasional. El mismo papel de soporte estructural desempeña respecto a los numerosos «excursus» de naturaleza miscelánea, los cuales romperían, de no ser por su presencia, la unidad estructural de la novela estancando su devenir sin solución de continuidad. Obsérvese cómo su voz formula la pregunta pertinente en cada caso para dar cabida por ese canal a los temas más variados y más problemáticos para aparecer en el seno de una novela picaresca:

«VICARIO.—Antes que passe adelante desseo saber por qué se dixo: 'El potro de Córdoba';...» (I,5,70r).

«VICARIO.—Recibiré merced y caridad que me declare esse adagio;...» (I,5,81r).

«VICARIO.—Aora dígame, hermano; acerca de los comediantes, ¿qué le parece?... Porque, en verdad, que holgaría de oír lo que siente acerca de la representación.» (I,9,150v).

«CURA.—... y, pues en su santa ermita estuvo, cierto es que sabría muy por extenso el milagro de la iudía, de quién, antes que passe adelante, recibiré mucha merced me le cuente.» (II,6,246).

«CURA.—Dígame, hermano: ¿vio la puente que dizen de los Diablos?» (II,6,257).

²² Hay ejemplos mucho más significativos: «ALONSO.—... Pero paréceme que salgo de la materia; quédese para otro día. VICARIO.—No, hermano; dígalos...» (I,9,143v-44r).

Son siempre intervenciones paranovelescas²³ que desgajan las exhaustivas digresiones a las que preceden del plano autobiográfico para inscribirlas en el plano conversacional y así hacer coherente su presencia en la novela.

d) En el mismo sentido actúan, si bien en otros términos, una serie de intervenciones portadoras por sí mismas de material no novelesco (recuérdese que la segunda voz no tiene acceso al devenir de la peripecia vital protagonizada por Alonso). Aquí cabe agrupar aquéllas en las que se moraliza²⁴ o se introduce alguna cita bíblica o algún cuentecillo por boca del vicario/cura. Sirvan de ejemplo las siguientes:

«VICARIO.—...No está el mundo para esse lenguaje: verdades apuradas no se escuchan, desengaños no se reciben, priva la mentira,...» (I,5,82r).

«VICARIO.—Esso que dize, hermano, lo enseñó el santo y real profeta David en el salmo ciento y treinta y dos, que dize: ‘Los que con capa de paz engañan...» (I,5,87v).

Igualmente, los cuentecillos del muchacho criado por una lechona, de la dueña con tocas largas y los murmuradores o el de la viuda que azota a sus hijos por anticipado.

e) Por fin, su continuidad en el coloquio permite que el planteamiento se transforme —tal y como ya explicábamos— en una nueva novela. El hecho que nos ocupa evita que el planteamiento coloquial quede reducido —tal y como ocurría en el caso del *Marcos*— a simple, inoperante y casi ilusorio procedimiento enmarcativo. Ahora estamos ante

²³ Preguntas encaminadas a amplificar digresivamente la materia referida aparecen en las siguientes intervenciones de la primera parte: 2.^a y 3.^a de 1; 3.^a y 5.^a de 2; 1.^a, 2.^a, 4.^a y 6.^a de 5; 6.^a, 7.^a y 12.^a de 6; 2.^a, 4.^a y 5.^a de 7; 4.^a de 8; 4.^a, 7.^a y 9.^a de 9; 1.^a de 10; etc. De la segunda parte: 8.^a y 10.^a de 1; 2.^a, 6.^a y 7.^a de 2; 3.^a, 4.^a, 9.^a y 11.^a de 3; 4.^a, 6.^a y 8.^a de 4; 4.^a y 9.^a de 5; 3.^a, 5.^a, 10.^a y 11.^a de 6; 8.^o, 12.^a, 14.^a y 16.^a de 7; etc.

²⁴ No alcanzo a comprender bien por qué Vázquez de Prada cifra en este sentido todas las intervenciones del vicario y el cura: «Le protagoniste narre sa vie à une tierce personne, et l'interlocuteur se livre à des remarques qui soulignent le caractère moral des situations et des épisodes. Les interventions du curé ou du vicaire, qui écoutent bavarder le frère lai, sont autant de brefs jugements, portés sans détours, sur la moralité de ce qu'on leur raconte.» («La moralité dans le roman picaresque», en *La table ronde*, CXCI (1963), pág. 73).

un procedimiento asumido conscientemente y desarrollado hasta sus últimas consecuencias; desarrollado hasta el punto de generar la presencia de un nuevo plazo, con entidad novelesca, además de mediatizar en el sentido apuntado la configuración, desarrollo y contenido presente en la novela picaresca que alberga. En honor a la verdad hemos de confesar que en el plano conversacional la economía no es grande. Funciona exclusivamente al servicio de la cara novelesca y ni siquiera se aprovecha para perspectivizar el tema analizado. El vicario/cura tiende a asentir sin más a las opiniones de Alonso,

«VICARIO.—Esso es irremediable. Estudiantes nunca dejan de hazer de las suyas como moços libres.» (I,1,7v)

siendo éstas normalmente las que prevalecen:

«CURA.—En verdad que me ha dado contento su opinión, y que de aquí adelante la he de tener por la más verdadera; pero prosigamos con nuestra jornada.» (II,5,229).

Se nos otorgará, en consonancia con lo antedicho, que la crítica actuó acaso un poco a la ligera a la hora de calibrar la naturaleza y el alcance del desarrollo dialogístico que el *Alonso, mozo de muchos amos* ofrece. Parece incuestionable ya que la voz del vicario/cura no puede soslayarse alegremente alegando su nimiedad al lado de la del narrador autobiográfico. Si ésta posee una relevancia infinitamente superior — eso nadie va a negarlo —, no es menos cierto que su «relación» viene condicionada en buena medida por las intervenciones de la otra. Aquélla tenía que estar presente siempre en la novela para trazar los derroteros por los que la narración se desenvolvería. No valía con su mero papel de oidor pasivo que aflorase esporádicamente. Piénsese —y redundamos «ex- professo»— que, por encima de su evidente funcionalidad, se echa mano de ella para soportar la inserción de determinados «excursus» difícilmente engastables con cierto grado de coherencia en la peripecia autobiográfica. Así, por ejemplo, las improcedentes lagunas digresivas que constituyen las argumentaciones sobre el color del rostro de María, sobre el milagro de la judía Ester, sobre el acueducto segoviano, sobre la limosna llamada «echar piedra», sobre la comedia y sus protagonistas, etc. quedan legitimadas dentro de la primera persona de-

bido exclusivamente a que los interlocutores han solicitado antes su presencia:

«CURA.—¿Qué dize, hermano? ¿Luego Nuestra Señora no fue morena? ¿No ve que ésta es común opinión de todos, y que está assí recebido?» (II,5,218).

«CURA.—¿Son essas las limosnas que llamaron antiguamente echar piedra, y agora se llaman ofrendas?» (II,6,266).

Salta, pues, a la vista que el interlocutor de Alonso está a la expectativa para aflorar al coloquio cuando su intervención sea precisa para dar cabida en la novela a todo tipo de temas sin restricción de tipo alguno. Por tanto, hemos de concluir que se trata de un mecanismo amplificador tan operante como imprescindible. Desde luego, el título que analizamos cobra con él una coherencia insostenible en su ausencia. Con él, en otro orden de cosas, Alcalá creaba una plantilla sumamente fecunda a la hora de novelar, máxime cuando se novelaba desde una postura estética barroca, para la que lo accesorio alcanzaba una ingente trascendencia. Se trataba sencillamente de ponerla en funcionamiento mecánicamente (piénsese que el propio Alcalá volvió a recurrir a ella, con leves variantes, en la segunda parte de su título) sin temor a que pudiese faltar materia narrativa o a topar con temas o asuntos reacios a ser integrados en el decurso novelesco. Por mecánico, torpe y tortuoso que su desarrollo pueda parecer, no se negará que se trata de un útil realmente fecundo y que el aprovechamiento concreto que del mismo hace Alcalá no carece de aciertos.

Instalado en la perspectiva novelesca arquetípicamente representada por el *Guzmán de Alfarache*, Jerónimo de Alcalá percibió la dificultad que esa factura narrativa entrañaba: insertar con algún viso de coherencia el ingente caudal digresivo (léase cuentístico, moralizador o satírico) allí presente en el curso de un relato autobiográfico no era tarea fácil. Consciente —digo— de que la peripecia vital protagonizada por Alonsillo no podía soportar ni por asomo el ingente material digresivo destinado a aparecer en sus páginas, recurrió a una segunda voz que funcionando como soporte del mismo librase tal escollo. Con mucho menos talento narrativo que Alemán, necesitó personificar el interlocutor que siempre había permanecido latente en sus antecesores para que sus intervenciones, mucho más frecuentes ahora, justificasen desde el hecho básico de que un desharrapado refiera su pasado hasta el último

detalle que se integra en su relación. Con ello, en cabal contrapartida, lograba que *Alonso, mozo de muchos amos* quedase configurado como galería de cuentecillos, como novela sermón o como, en definitiva, receptáculo de la cultura libresca que recopila, sin perder por ello su nítida fisonomía de novela picaresca. Diríamos, para concluir, que dotando al género de ese nuevo (novedoso en lo relativo a su empleo) refuerzo constructivo venía a completar la labor de Mateo Alemán, quien había amplificado tan sólo el plano del contenido en tanto que mantenía casi intacta (y por eso precisamente bastante sobrecargada) la osamenta estructural del anónimo de mediados del XVI.

LA PARODIA DEL AMOR CORTÉS EN «LA CELESTINA»

DOROTHY SHERMAN SEVERIN

Todo el mundo está de acuerdo que Fernando de Rojas critica el amor cortés en *La Celestina*, y casi todo el mundo concurre en que el complot de *La Celestina* deriva en gran parte de la novela sentimental española. Pero aquí acaba el acuerdo. Sobre la figura de Calisto, el protagonista, hay una contienda literaria. ¿Es el héroe trágico del amor cortés, o es una parodia antiheroica y anticortés? June Hall Martin [McCash] ha escrito un libro muy bueno llamado *Love's Fools*¹, que a mi parecer muestra que Calisto es una figura paródica. Pero otro libro buenísimo de J.M. Aguirre, *Calisto y Melibea, amantes cortesanos*², propone el punto de vista opuesto, que aunque Rojas critica el amor cortés, pinta a Calisto como una figura trágica.

Mi opinión es que Calisto es una parodia, no sólo de cualquier amante cortés, sino de un amante específico, el héroe de la novela sentimental española, y en particular de Leriano, el héroe de *La Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro³. El Leriano de *La Cárcel* es la purificación arquetípica del amante cortés. No es, en efecto, un amante cortés típico, sino un caso extremo del que sigue a las leyes del amor cortés. Esta actitud extrema conduce a su muerte al final de la obra. Ya que no puede perseverar en los amores con su amada, puesto que esto causará la muerte y deshonor de ella, decide dejarse morir de hambre —o quizás *anorexia nerviosa*—. La novela sentimental de Diego de San Pedro fue publica-

¹ *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the parody of the courtly lover*, London, Tamesis, 1972, págs. 71-134.

² Zaragoza, Almenara, 1962.

³ Diego de San Pedro, *La Cárcel de amor*, en *Obras completas, II*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1971, etc.

da en 1492, unos pocos años antes de nuestra primera edición de 1499 de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Un ejemplar de *La Cárcel* estaba en la biblioteca de Rojas según el inventario de 1541 poco después de su muerte. Hay unas cuantas citas *verbatim* de *La Cárcel* en *La Celestina*, prueba conclusiva de que Rojas conocía y había leído *La Cárcel*, y la tenía a mano mientras escribía *La Celestina*.

Mi propia teoría es que Rojas, un estudiante de Salamanca cuando escribió *La Celestina*, no podía soportar más a Leriano cuando escribió *La Celestina*. Esto puede explicar varias partes de la obra que resultan incomprensibles si vemos a Calisto como figura trágica. Se presenta a Calisto como un amante cortesano inhábil desde principios del Auto I, el auto del autor primitivo. Como ha demostrado Alan Deyermond⁴, Calisto no sabe manejar su texto, Andrés el Capellán, desde su primer encuentro con Melibea, la cual le reprueba ferozmente. El autor primitivo entonces nos muestra cómo Sempronio trata de sacar provecho de los yerros de su amo Calisto. El modelo del autor primitivo no era la novela sentimental sino la comedia humanística italiana en latín, y tenemos el complot cómico esperado del amo engañado y el criado deshonesto. Pero cuando empieza Rojas a escribir, toma una nueva dirección, la de la novela sentimental trágica. Sin embargo, su Calisto paródico ya está formulado, y por eso Rojas lo hace un Leriano burlesco. En el auto II, vemos a Calisto enfadar a su buen criado Pármeno y favorecer al criado malo, Sempronio. En el auto VI adula a la alcahueta Celestina y exclama sobre el cordón de Melibea que Celestina acaba de obtener de la joven, hasta que da asco aun a Celestina, que exclama: 'Cesa ya, señor ese devanear, que me tienes cansada de escucharte y al cordón, roto de tratarlo' (115)⁵. Y el criado Sempronio añade con aun más socarronería: 'Señor, por holgar con el cordón, no querrás gozar de Melibea' (115).

Durante el auto VI los criados se burlan de Calisto, hablando entre dientes. Si, como cree Aguirre, Calisto es un héroe trágico, entonces yo no puedo entender el auto VI. Pero después de las muertes de sus criados y de Celestina en el auto XII, y después de la primera noche de amor en el jardín, me parece que Calisto cambia, de una figura paródica pura a otra más seria e interesante, en quien la imaginación es

⁴ «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus* XLV (1961), págs. 218-21.

⁵ Las citas vienen de mi edición: Madrid, Alianza Editorial, 1969, 1971, etc.

de importancia primera. En el auto XIV, vive otra vez su primera noche de amor con Melibea en la imaginación. «Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel 'Apártate allá, señor, no llegues a mí'; aquel 'No seas descortés' que con sus rubicundos labios veía sonar; aquel 'No quieras mi perdición' que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra, aquel soltarme y prenderme, aquel huir y llegarse, aquellos azucarados besos, aquella final salutación con que se me despidió» (196). Esto viene, en efecto de la *Tragicomedia*. Rojas parece ofrecer a Calisto una oportunidad en los actos añadidos de desarrollarse y dejar atrás la parodia.

He dicho que Calisto es una parodia específica de Leriano de *La Cárcel de Amor*. Como apoyo de esta teoría veo paralelos exactos: tanto Calisto como Leriano emplean un intermediario, los dos entran en un debate feminista, los dos mueren por el amor. Pero Leriano emplea al discreto autor de *La Cárcel* como su tercero, mientras Calisto usa a la alcahueta Celestina. Leriano discute en serio las calidades de las mujeres con su amigo Tefeo, mientras Calisto revuelve el tópico con su criado malo Sempronio, el cual le vence y entonces le engaña. Y Leriano escoge una muerte predestinada, mientras la muerte accidental de Calisto es casi cómica; cae de la escalera en la huerta de Melibea tratando de ayudar a sus criados —su único acto, malogrado, de valentía—. Mientras Diego de San Pedro pinta el tormento psicológico de su héroe en la alegoría detallada de *La Cárcel de Amor*, Rojas deja que los criados pinten un retrato del amante desvelador y angustiado que es francamente paródico. Aun el canto de Calisto es disonante, un hecho notado más de una vez por sus criados.

Los amores de los criados parodian a los de sus amos, una parodia doble. Sempronio tiene a Elicia, y Parmeno 'gana' a Areúsa usando a Celestina como intermedia en un paralelo burlesco de los amores de Calisto y Melibea. Después de la noche de amor en el auto VIII, Pármeno y Areúsa amanecen a un alba paródica⁶, como ha sugerido Alan Deyermond, mientras se sugiere un alba entre Calisto y Melibea en el auto XII. «¿Ya todos amamos?», pregunta Sempronio el socarrón (136). Sempronio mismo está infatuado con Melibea y por esto le riñe Elicia en

⁶ «Lyric traditions in Non-Lyrical Genres», in *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, Wisc., 1975, págs. 39-52.

el auto IX, el banquete de los criados. Las dos prostitutas entonces mal-dicen a Melibea, retratándola como una grotesca cubierta de cosméticos; otra vez una parodia del tópico de la belleza ideal cortesana que Calisto nos ha dado en el auto I. Sin embargo, Melibea *no* nos parece una figura paródica en la obra, sino el retrato, que convence psicológicamente, de una joven que se enamora hasta el punto de la perdición. En el auto I resiste a la tentación de Calisto, pero después cae bajo el encanto de Calisto y de Celestina. Puede ser que los hechizos mágicos de Celestina de veras tienen un efecto sobre Melibea. Peter Russell ha demostrado que el hechizo de Celestina viene de la nigromancia contemporánea⁷. Celestina describe un círculo mágico y derrama aceite de serpiente sobre un hilado mientras hace sus hechizos. Lleva el hilado a la casa de Melibea donde lo vende a la chica y además saca el cordón de Melibea con el pretexto de que pueda curar a Calisto del dolor de muelas, enfermedad típica del amante cortés⁸. Celestina ha hecho un encanto de *philocaptio*, y el hilado es instrumento de captar la voluntad del amado. El cordón, parte de la vestidura de la víctima cierra el hechizo. Puede ser que Celestina haya captado la voluntad a Melibea, excusando a la joven de culpabilidad en el sentido cristiano. Aunque algunos críticos didácticos insisten en que Melibea debiera haber sido más vigilante, en efecto Celestina ha excitado su misericordia cristiana con la historia del dolor de muelas de Calisto. Melibea parece ser el único candidato para el papel de figura trágica en *La Celestina*, puesto que es prisionera de una serie de circunstancias fuera de su control, y su único delito ha sido su compasión.

Si la lectura más favorecida de Calisto son los *cancioneros* del siglo quince —aún canta una canción de Diego de Quiñones—, la formación literaria de Melibea ha sido mucho más seria. Su padre, Pleberio, ha dado a la joven no las novelas sentimentales que han trastornado la cabeza a Calisto casi como un Quijote del quince, sino ‘aquellos libros antiguos’, como los llama, llenos de las sentencias y ejemplos de autores clásicos, a algunos de los cuales cita antes de suicidarse. Sin embargo, también revela un conocimiento de la lírica popular y de los romances en el auto XVI, cuando oye a sus padres discutir la posibilidad de casarla con otro. En una rebelión secreta, decide no ser una «bella

⁷ «La magia, tema integran de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, págs. 241-76.

⁸ Geoffrey West, «The Unseemliness of Calisto's toothache», *Celestinesca III*, i mayo, 1979, págs. 3-10.

malmaridada»⁹, sino dejar que Calisto la venda en tierras de moros. Sus modelos son las heroínas rebeldes de la lírica popular, y no las bellas damas sin merced de la novela sentimental. Si Calisto es un loco cortesano paródico, Melibea rechaza la parodia para ser una rebelde.

Uno de los pocos campos de acuerdo crítico sobre *La Celestina* trata del ataque sobre el amor que hace Rojas, sobre todo como lo articula el padre de Melibea, Pleberio, al final de la obra en su famoso llanto. Es decir, todo el mundo está de acuerdo en que Pleberio, y Rojas, critican al amor en general y al amor cortés en particular, aunque la fuente y el enfoque de la actitud negativa de Rojas es otro campo de contienda literaria. Lo que llamo la escuela cristiano-didáctica de estudios celestinescos cree que Rojas hace la crítica desde el punto de vista moralista, mientras lo que designo la escuela judeo-pesimista ve una condena mucho más nihilista en las palabras de Pleberio, un punto de vista pesimista que tiene poco que ver con la reforma o la redención humana. Lo que es cierto es que el llanto de Pleberio trata del amor como equivalente a la muerte. Exclama contra el Dios del Amor, comparándole con Dios mismo, y dice «Cata que Dios mata los que crío: tú matas los que te siguen» (235). La danza del amor se convierte en la Danza de la Muerte, una «congoxosa dança». Pleberio pinta un infierno del amor: «La leña que gasta tu llama, son almas y vidas de humanas criaturas, las cuales son tantas, de quien comenzar pueda, apenas me ocurre. No solo de cristianos, mas de gentiles y judíos, y todo en pago de buenos servicios» (236).

El vocabulario del amor cortés, «servicios», aquí se emplea irónicamente en un rechazo total del amor cortés. El efecto del amor es fatal. Aunque Stephen Gilman ha interpretado la noche del amor adicional de la *Tragicomedia* como un intento de salvar algo del naufragio humano al final de *La Celestina*¹⁰, las compensaciones breves de la última noche de Calisto y Melibea hacen aún más trágico el final. El intento de Calisto de jugar el papel de un amante cortés en un mundo de realismo psicológico, un mundo de alcahuetas, rufianes y prostitutas, acaba con la tragedia y el desastre, algo como un siglo después, la ficción de ser caballero andante acabará con un choque fatal entre la fantasía y la realidad en el *Quijote*.

⁹ Margit Frenk, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1977, n. 293, pág. 148.

¹⁰ *The Spain of Fernando de Rojas: the intellectual and social landscape of «La Celestina»*, Princeton, U.P., 1972, págs. 379-90.

EL PENSAMIENTO CIENTÍFICO EN EL SIGLO DE ORO

ENRIQUE TIERNO GALVÁN

La cuestión del método es quizá la fundamental para explicarse la singular infecundidad del pensamiento científico y pseudocientífico del Siglo de Oro español. En principio, no existe ningún teórico del método. *Nadie se preguntó acerca de la posibilidad de cambiar el método de la seguridad* absoluta en los fundamentos por el método de la duda universal metódica que pusiera en tela de juicio los propios fundamentos. Quizá haya que admitir la excepción peninsular de Francisco Sánchez —*Quod Nihil Scitur*— sin olvidar que el libro tiene más carácter metafísico que de metodología.

Mucho antes de Descartes abundan en Europa los científicos y pensadores que se preguntan si las teorías de Aristóteles eran ciertas o inciertas y por consiguiente si había que cambiar o no el método de la confianza por el método de la duda. Aunque la pregunta no se hiciese en el ámbito de los dogmas, en los demás dominios del saber el Renacimiento introdujo en Europa la idea de la cultura como superestructura de la duda, salvo ciertos reductos, entre ellos España, en que la duda tenía un espacio de aplicación que no salía de la retórica y la moral, sin tocar para nada a la ciencia.

De este modo el pensamiento del Siglo de Oro español se asienta sobre la seguridad que nace de la confianza absoluta en los principios o fundamentos teóricos. En términos generales la cultura española fue, hasta la Ilustración, la cultura del pensamiento pseudo-científico-indubitable, tanto en cuanto a los principios como en cuanto al proceso, y las autoridades, que acreditan y fortalecen el propio pensamiento.

Reflexiónese sobre el *Exámen de Ingenios*, la obra de Huarte de San Juan. Huarte confía absolutamente en la teoría de los cuatro humores aristotélica. Ni en un solo instante se le ocurre ponerla en duda. A par-

tir de este fundamento discurre con relativa coherencia, aunque con absoluta seguridad, hasta llegar a determinadas consecuencias. A mi juicio de cualquiera de nuestros científicos, que no fuera meramente un divulgador o un práctico, se puede decir lo mismo.

Consideraremos las consecuencias de este imperio universal de la seguridad y la confianza teórico-científica o pseudociencia.

1.º La experiencia y el concepto de experiencia tienen escasísimo valor en cuanto se refiere a la sistemación y progreso de la ciencia, porque no es la razón la que sigue y reflexiona sobre las contradicciones y novedades que la experiencia propone, por el contrario la experiencia tiene que contraerse y amoldarse a lo que la Razón admite como principios incuestionables. Se trata de un apriorismo ingenuo, que permite una lógica inexorable que progresa respecto de sus propios supuestos, pero que no avanza por los caminos que descubre la experiencia si no es en lo que coincide con los fundamentos admitidos. No quiere esto decir que se trate de un método exclusivamente deductivo, también se admite y prolifera la inducción, pero sin base experimental suficiente ni una metodología adecuada de la experiencia.

Veamos por ejemplo, el conocido libro de Gerónimo de Carranza *Filosofía de las Armas*. El autor estaba orgulloso y sus amigos también de la profundidad y agudeza de la teoría, y el médico Mathías de Aguilar, autor de uno de los elogios que preceden al texto de Carranza califica enfáticamente de ciencia a la teoría que el libro expone diciendo:

«Y no se entiende que aunque es ciencia cuya perfección está en venir a las manos, por eso lo dexa de ser, pues bien considerado ninguna me darán los que saben, cuya obra o práctica no sea otra que el *especular y entender sus causas hasta los elementos*.» Criterio que permitía convertir en ciencia cualquier cosa.

2. Quizá por esta razón proliferaron infinitos libros que con pretensiones de científicos trataban cuestiones baladíes, con frecuencia ridículas, pese al aparato y seriedad con que se escribieron. De entre los muchos citaré, por conocido, lo que me evita mayores explicaciones, el tratado del vino aguado y agua avinada, compuesto por D. Gerónimo Pardo y publicado en Valladolid en 1661.

Dedica D. Gerónimo una parte considerable del libro a combatir al Padre Caramuel. Tratando el primer artículo de «satisfacer los pseudofundamentos en que funda sus falsas imaginaciones». «Al primero digo añado que es verdad que muchos Santos gozaron de muy largas vi-

das, sin usar de médico ni medicinas, pero no usaron de ellas porque viviendo con tanta abstinencia como vivían, no llegaron a tener enfermedad en que necesitasen de medicinas. Y caso de que estuviesen enfermos, si no usaron de medicinas fue porque no las tenían a mano en los desiertos en que vivían. O lo más cierto sería que la Providencia Divina los conservara por especial instinto del espíritu que tenían.»

Para el autor de este libro, repito que hay muchísimos semejantes, forma parte del método que aplica:

- a) aceptar *cualquier* autor que haya opinado sobre el tema.
- b) no incluir ninguna teoría cuantitativa del experimento.
- c) confundir el experimento con la pura opinión.
- d) no poner en duda los fundamentos admitidos.

Insisto en que no faltan en nuestra cultura del Siglo de Oro pensadores rigurosos. No abundan pero no faltan. El propio padre Caramuel arriba mencionado puede ser un ejemplo en ciertas materias matemático geométricas, pero falta una teoría del método experimental, subsistiendo la teoría genérica de la lógica aristotélica de clases que se aplicaba sin más guía que el sentido común, a la experiencia.

Esto mismo ocurría en términos generales, y creo es la clave del general retraso científico respecto de Europa, en las Instituciones públicas dedicadas a enseñar y transmitir el saber, particularmente en las Universidades.

Por lo que se me alcanza, a juzgar sobre todo por las polémicas entre ilustres profesores disputándose las cátedras, no existían ni instrumentos ni teorías sobre el valor del experimento, que se confundía sin más con la experiencia, ni aplicación de la duda metódica que, antes que Descartes la elevase a teoría, se utilizaba, en cuanto criterio necesario, por la mayoría de los científicos europeos.

Es difícil, en el ámbito de la reflexión sobre materia política, encontrar algo tan diáfano, para seguir citando libros muy conocidos, como el proemio a la segunda parte de las *Relaciones del Mundo* de Botero Benes (ed. Valladolid 1603, traducción del Licenciado Diego de Aguiar). De modo claro y sistemático propone, de acuerdo con un método que apoya el discurso lógico y en la común experiencia, las materias principales a tratar y las resuelve sistemáticamente sin una sola afirmación dogmática, ni permitirse forzar en nada la argumentación. No es fácil encontrar nada semejante en nuestros libros sobre política del Siglo de Oro.

En una cultura de esta índole habían de producirse hábitos menta-

les singularísimos que tuvieron sin duda que influir en el lenguaje, concretamente en la prosa, menos regulada que el verso, de modo singular desde fines del siglo XVI hasta la culminación del barroco.

Estos hábitos mentales consistían fundamentalmente en:

a) eliminación de cualquier duda para la que no hubiera una previa respuesta.

b) abigarramiento o tendencia a incluir en el discurso de la Razón todo lo superfluo que aparentemente se creía que convenía a la argumentación, por carecer del entrenamiento necesario para excluir de modo analítico y metódico.

c) tendencia a la digresión superflua.

d) reiteración innecesaria y con frecuencia acumulativa.

e) un criterio taxonómico, bueno para clarificar, pero infecundado cuando es clave de raciocinio, pues desmenuza las cuestiones, sin devolverlas después a la unidad lógica o real originaria, ni tener aún criterio fundado en el experimento para encontrar el límite conveniente al proceso de la división sistemática.

La aguda y demoledora crítica de Balmes del método lógico escolástico, fundada en la incertidumbre del término medio, no tiene antecedentes en España, si se exceptúa a Luis Vives y dígase lo que se quiera la metodología general que Vives propone en *De Causis Corruptarum Artium* no prosperó fuera de la teología en nuestro Siglo de Oro.

3.º Las características generales del teatro español del Siglo de Oro, concurren a testimoniar en favor de lo que digo, pues no se somete por lo común a ningún método de exposición seguro, generalizado y sistemático, adecuándose simplemente a las exigencias de la imaginación y las necesidades inmediatas del argumento.

Cualquiera de nuestras obras clásicas rehecha por Molière o en su momento por Moratín, explica lo que puede ocurrir cuando a una producción del ingenio español se la somete a método; *la arbitrariedad formal y argumental se convierte en didáctica*.

Esto no quiere decir que en la cultura española en general y no tan sólo en el teatro, no hubiese la intención de enseñar. Si así no fuere no sería cultura, pues toda cultura es de un modo u otro transmisión y acrecentamiento del saber. Faltaba sin embargo la conciencia profunda de que de un modo u otro el método científico significaba la eliminación de lo superfluo. No ocurre así con la clasificación. Todo, incluso lo superfluo, se puede clasificar, pero un método científico didáctico tiende necesariamente a eliminar lo superfluo. Se explica de este modo que la

cultura española haya sido o tendido a ser, según las épocas, cultura de la confusión de lo superfluo con lo necesario y conveniente.

La aplicación y valoración del método como pura taxonomía es una corrupción del criterio escolástico, pues partiendo de los mismos supuestos intocables olvida las limitaciones y cautelas que para evitar el error proponen los filósofos de las escuelas. Yo diría que el método de la clasificación del todo para la inclusión de todo o casi todo, rompiendo muchas veces relaciones causales evidentes, es el criterio del predicador vulgar y en este sentido el padre Isla, al enfrentarse con los malos predicadores enfrenta del modo más profundo Barroco e Ilustración, pues ambas concepciones del mundo tienen su diferenciación fundamental en la teoría del conocimiento, escolástica en un caso, cartesiana, por decirlo de modo convencional, en otro. Fue asimismo el enfrentamiento metódico el que cualifica y sobresale en la obra de Feijóo, respecto de los teóricos anteriores a él en España.

Feijóo insistía particularmente en el experimento rigurosamente conducido por el método científico. Ya he aludido a la falta de crítica de los fundamentos y a la arbitrariedad de los ejemplos experimentales en Huarte de San Juan, y cómo, en un plano inferior, son los ejemplos cuantiosos. Mencionaré uno a mi juicio muy explícito, entre los muchos que pudiera elegir.

Me refiero a la obra titulada *Libro de Phisonomía Natural y Secretos de la Naturaleza* (Madrid, 1601). El lector esperaría, considerando que el tema era muy antiguo y estaba muy manoseado, algo nuevo en orden a la crítica y la valoración de lo que desde los clásicos se venía diciendo. La tesis del autor es que «la buena o mala inclinación se conoce por la disposición de los miembros y facciones del rostro, porque naturaleza al tiempo de la generación del hombre animal, dispone de todas las partes y miembros del cuerpo humano, conforme halla las *cualidades de los cuatro humores remisas o exuperantes*» (fol. 6).

El sometimiento a lo establecido y al principio de autoridad que de lo establecido se desprende era durante nuestro Siglo de Oro prácticamente absoluto en cuanto a la teoría de la ciencia se refiere, salvo excepciones contadísimas y siempre limitadas por las fronteras establecidas por las Instituciones eclesiásticas.

4.º Hay que añadir a cuanto llevamos dicho los hábitos mentales y psicológicos complementarios del predominio casi absoluto del método de inclusión sobre el método de exclusión y del criterio taxonómico universal respecto del método analítico concreto.

El estilo y método del sermón ha ejercido una primacía constante en la prosa literaria y en la abundantísima prosa pseudocientífica del Siglo de Oro español. Recuérdese en el primer caso, la obra de Mateo Alemán, *el Guzmán de Alfarache*, *la Política de Dios y Gobierno de Cristo* de Quevedo o los juguetes y entretenimientos de este mismo autor en que todo se mezcla y confunde, con sumo acierto y habilidad, pero respondiendo a los hábitos mentales que comento.

A mi juicio la general y permanente aceptación del diálogo, como método de exponer las ideas sistemáticamente, se debe en gran parte en España a la necesidad, de la que muchas veces no se tiene conciencia, de protegerse contra el desorden, repetición y permanente ampliación del ámbito del tema, propios del método que me permito llamar incluyente, frente al método excluyente que implica el análisis experimental riguroso. El diálogo aparece así como *un medio para poner orden* y un esfuerzo para huir de la superfluidad, sin que pueda en ningún caso sustituir el diálogo por sí solo al método moderno. La común falta, no ya de método, sino de rigor, la denunció, precisamente en un diálogo el Dr. D. Cristóbal Suárez de Figueroa, quien hace decir al más culto de los interlocutores *El pasagero* (fol. 119, ed. Barcelona, 1618).

Repetidas veces, en diversas ocasiones, he comentado que el modelo de lo perfecto absoluto desplaza en la cultura española del Siglo de Oro a cualquier modelo de bondad relativa. No se acepta lo menos malo, particularmente en cuanto a modelos generales se refiere, sino lo bueno absoluto; lo *perfecto*.

Tendría que transcribir una relación interminable, si quisiera recoger los libros de nuestro Siglo de Oro que explican cómo es el modelo perfecto de una persona o de una institución que desempeñan una función social relevante o de especial importancia. Pero no olvidemos que hay libros, con frecuencia repetidos, sobre el *perfecto regidor*, el *perfecto privado*, el *predicador perfecto*, el *perfecto capitán*, el *perfecto gobernante*, la *perfecta casada*, el *perfecto vasallo*, el *príncipe perfecto*, el *perfecto consejero*, el *perfecto predicador* y muchos más que a quien esté familiarizado con nuestro siglo clásico inmediatamente se le ocurren. Este afán de perfección supone:

a) La exclusión y menosprecio de lo relativo. Todo lo que no sea perfecto no vale. El juicio profundo que se esconde detrás de esta valoración descansa en la idea de que lo imperfecto es asequible a todos y por consiguiente no merece excepción ninguna en cuanto al acatamiento y respeto. El hombre honrado tiene que serlo absolutamente, no caben

concesiones, la castidad en la mujer, según su estado, también absoluta, en la profesión no se admite el fracaso, el gobernante no ha de tener la menor sombra ni en la intención ni en el comportamiento. Este mundo poblado de modelos perfectos, contradice la propia condición del hombre que es un «árbol enfermo, culpable desde el origen» (*árbol malefactum*), de modo que el español se mueve siempre en la ambigüedad de exigir la perfección para quienes no pueden alcanzarla. La conclusión es clara; nada de lo que pertenece al mundo se escapa de la crítica demoledora tanto más y más despiadada en su actitud respecto de los demás, que nace del convencimiento de que todo está corrompido, que nada es perfecto y que la mejor actitud es el desengaño respecto del mundo y sus virtudes. Esto unido a la lucha desesperada por la virtud y la perfección. Es esta duplicidad el origen del sentido trágico de la vida del español que consiste fundamentalmente en aplicar categorías absolutas a lo que de suyo es relativo, pues aunque ponga un límite preciso y en cierto modo una definición, respecto de otra cantidad mantiene en todo caso una relación relativa siempre a otra posible referencia.

Los pueblos de Europa que aplicaron con preferencia la categoría de la cantidad avanzaron en el conocimiento científico, en la teoría de la ciencia, en la convivencia definida por la tolerancia y en la práctica de la democracia moderna.

Pero los españoles hemos vivido durante siglos bajo el signo de la cualidad. Las cualidades principales y rectoras se unimismaron a las virtudes definidas por la tradición cristiana y de la Iglesia, más el influjo senequista.

Recuérdense los *Proverbios* del Marqués de Santillana, sin olvidar la glosa de Peso Díaz. Los proverbios, escritos en la primera mitad del siglo XV, se dividen así: *De amor y temor, De prudencia y sabiduría, De justicia, de paciencia y honesta corrupción, De sobriedad, De castidad, De fortaleza, De liberalidad y franqueza, De verdad, De continencia cerca de codicia, De envidia, De gratitud*. La lista se fué enriqueciendo y perfilando según los sujetos y las ocasiones. Recuerdese por ejemplo la relación de las cualidades de Felipe II, en el libro *Dichos y Hechos*, de Baltasar Porreño.

La valoración de los hombres y la convivencia según cualidades, el empeño por ejemplo de definir el comercio perfecto según el perfecto mercader, más a lo absoluto en todo y por consecuencia el rencor y cierto profundo sentido de la destrucción que nunca nos abandona en las actividades públicas, han caracterizado siempre al español.

PARALELISMO FORMAL EN «EL LICENCIADO VIDRIERA»

JORGE URRUTIA

Miguel de Cervantes es uno de los pocos autores que hacen de los lectores «boomerangs» que vuelven una y otra vez a sus novelas. Periódicamente regresamos a los textos para verificar un detalle, admirar una solución técnica, reír un diálogo. Y, lo que es más importante, regresamos porque la novela cervantina sigue siendo un mundo vivo, capaz de arrastrarnos o de mostrarnos a nosotros mismos.

Quedan, sin embargo, determinados aspectos de la obra que los insistentes lectores llamados críticos no conseguimos resolver. Así, entre las *Novelas Ejemplares*, una sigue preocupando por su particular composición, que ha hecho dudar sobre el fin último de la escritura. Me refiero a *El Licenciado Vidriera*.

Francisco A. de Icaza afirmó: «Para mí, digan lo que quieran los inspiradores y los copistas de Navarrete, *El Licenciado Vidriera* no es sino un pretexto de Cervantes para publicar sus *apoteogmas*»¹. Y, al enfrentar la que entiende finalidad de la novela y su estructura, no pudo sino observar que «por vicio de origen, la estructura de esta novela nada tiene de impecable, compónese de dos partes que podían subsistir independientemente: las agudezas de Tomás Rodaja, y la vida y viajes del mismo, que van a guisa de introducción»².

Prácticamente lo mismo dirá, cincuenta años más tarde, Frank P. Casa, en el *Bulletin of Hispanic Studies*; traduzco: entender que *El Licenciado Vidriera* se escribe sólo para exponer una serie de apoteogmas

¹ Francisco A. de Icaza, *Las novelas ejemplares de Cervantes: sus críticos, sus modelos literarios y su influencia en el arte*, Madrid, 1915², pág. 168.

² *Idem*, pág. 170.

«presupone un consciente desajuste de la unidad estructural de la historia por parte del autor en favor de una meta didáctica y, además, no puede justificar las prolijas secciones dedicadas a la educación y a los viajes de Tomás»³.

Resume todas las dificultades, con mucha claridad, Segundo Serrano Poncela: «La singular novelita cervantina *El Licenciado Vidriera* ha producido más de un apuro crítico al tratar los estudiosos de integrarla en las comunes estructuras formales de estilo, géneros, escuelas, comparatismos literarios, etc. En efecto, se escapa de la mano cuando intentamos su articulación dentro de estos esquemas y deja en su lugar un decepcionante e incomprensible hueco. Si consideramos que se trata de un relato novelesco desarrollado en torno a una «acción coherente, con su nudo y desenlace, el buen juicio obliga a reconocer que resulta una deshilachada tentativa y si, por el contrario, tratamos de ver en ella un collar de engarzadas moralidades e ingeniosas ocurrencias están de más buena parte de sus páginas —infancia del personaje, relato viaje-ro, etc.—, cuya secuencia se quiebra, de pronto, para dar paso a una serie de juicios de valor sobre personas y cosas»⁴.

Tanto Segundo Serrano Poncela como Frank P. Casa buscan una explicación para la sorprendente estructura narrativa de la novela cervantina del licenciado loco. Para el primero, se trata de —son sus palabras— «un delantal defensivo y un suministro de ejemplaridades efectuado con el propósito de ganar indulgencias ante la minoría nobiliario-eclesiástica que regía entonces los destinos españoles, grandes señores mecenas a quienes se dedicaban los libros (...). Otra cuestión —sigo citando a Segundo Serrano Poncela— es si Cervantes logró dar efectividad literaria a tal propósito disimuladorio o si sólo quedó en biombo de escasa calidad poética. Yo creo que no logró este fin. Que *El Licenciado Vidriera* es una experiencia literaria fracasada»⁵.

Frank P. Casa cree encontrar el entendimiento de la novela a partir de las secciones más narrativas y opina que la serie de apotegmas no es sino la demostración de la locura de un personaje que, en su melancolía, apuntaba ya a la alienación mental. Conviene decir que la fun-

³ Frank P. Casa, «The structural unity of *El Licenciado Vidriera*»; *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI, 4, (1964), págs. 242-246.

⁴ Segundo Serrano Poncela, *Del Romancero a Machado. Ensayos sobre literatura española*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1962, pág. 50.

⁵ Serrano Poncela, libro citado, pág. 59.

ción estructurante de la locura en esta novela ha sido estudiada, y de modo magistral, por Agustín Redondo, en un trabajo de 1981⁶.

Tanto Frank P. Casa como Joaquín Casaldüero dividen *El Licenciado Vidriera* en cuatro partes: estudios, viajes, crítica de la sociedad y conclusión⁷, pero ni ellos dos, ni Segundo Serrano Poncela, ni Agustín Redondo —por citar tan sólo a los estudiosos modernos a los que me he referido—, aunque entiendan la razón de la novela y de sus partes, pueden justificar «el desequilibrio estructural» que, según Julio Rodríguez-Luis, podría corresponder a una obra inmadura y excepcional dentro de la producción cervantina⁸.

El Licenciado Vidriera no es una novela tripartita que siga la tradicional división en introducción, nudo y desenlace. Como ya se ha indicado, hay en ella cuatro secciones muy claras: 1.ª) una rápida descripción de la vida y los progresos estudiantiles de Tomás Rodaja; 2.ª) los viajes del personaje; 3.ª) su locura y la serie de anécdotas que se refieren a ella; y 4.ª) la curación del licenciado, su fracaso profesional y su marcha a Flandes.

Si nos fijamos en el contenido y en la longitud, podemos emparejar la primera (que introduce al personaje principal y casi único) con la cuarta (en la que concluye la historia). En la edición que manejo para redactar estas páginas, la de Harry Sieber, la primera parte ocupa cincuenta líneas y la cuarta consta de cincuenta y nueve⁹.

La tercera parte es desproporcionadamente mayor que las otras (la segunda se desarrolla en ciento noventa y ocho líneas y la tercera en seiscientos cincuenta y siete) y constituye aparentemente el meollo de la novela, al recoger la larga serie de apotegmas pronunciados por Vidriera.

No es mi intención volver aquí sobre el género, la tradición o la originalidad de los diferentes dichos. Tampoco creo que tales disquisiciones puedan aportarnos —desde el punto de vista estrictamente literario— algo más que lo ya sabido: que Cervantes introducía en sus obras una

⁶ Agustín Redondo, «La folie du cervantin licencié de verre (traditions, contexte historique et subversion)», en Aa.Vv., *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, págs. 33-44.

⁷ Casa, artículo citado, pág. 244. Joaquín Casaldüero, *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 136-137.

⁸ Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, pág. 208.

⁹ Madrid, Cátedra, 1980 (dos volúmenes).

gran cantidad de materiales narrativos mostrencos, sólo engrandecidos por su prodigiosa capacidad para construir discursos novelescos.

Sí quisiera, en cambio, criticar las afirmaciones de que las dos grandes partes de *El Licenciado Vidriera*, la teóricamente más novelesca y la que equivaldría a uno de los varios libros de chistes, anécdotas, sentencias o disparates publicados durante los siglos XVI y XVII, podrían ser independientes. No estoy en condiciones de afirmar o de negar que Cervantes escribiera su novelita para exponer los apotegmas que había recogido o inventado. Creo, en cambio, poder probar la estrecha relación estructural existente entre la segunda sección (la de los viajes de Rodaja) y la tercera (la que recoge las sentencias del loco). Mi trabajo complementa, según entiendo, el ya citado de Agustín Redondo. El del hispanista francés nos descubre un hilo estructurante interno. El mío mostrará una estructura de superficie.

Nuestro personaje, ya creído y nombrado Vidriera, aprovecha cualquier ocasión para desvelar la verdad de las gentes, provocando la risa por lo inesperado de su acierto y lo inhabitual de su expresión. El primer logro cervantino radica en haber unificado las anécdotas y las ocurrencias en un mismo personaje. Estructuralmente, *El Licenciado Vidriera* viene a cumplir con respecto a los libros de chistes de la época la misma función que *El Lazarillo de Tormes* para las recopilaciones de cuentos. En ambos casos se trata de la potenciación de la antigua historia rectora o cuento marco. En Cervantes, además, la historia rectora es doble: primero está la unificación del autor de los apotegmas en un personaje: Vidriera; en segundo lugar tenemos la invención del pasado y del futuro del personaje. Todo ello explica la semejanza, afirmada y negada a la vez por el autor, de los orígenes de Tomás Rodaja y Lázaro de Tormes. Cervantes nos ha llevado de la mano para que viéramos lo que pretendía hacer.

Tras esa función estructural de tipo histórico que la obra cumple, y precisamente para que pueda cumplirla, era preciso conseguir la coherencia interna del discurso. Cervantes debió comprenderlo enseguida. Era un escritor consciente de lo que tenía entre manos y sabedor de la necesidad de bien bordar la tela novelesca. Como observa Edward C. Riley, «*tela* es una palabra que Cervantes, como otros escritores, suelen usar (...) en relación con el poema de Ariosto, que era admirado por su variedad más que por su unidad. Pero es evidente que (...) quiere significar con ella un *único* tejido de varios lazos, cuya 'perfección'

y 'hermosura' suponen, sin embargo, una unidad orgánica»¹⁰. *El Licenciado Vidriera* puede incluirse sin duda dentro de la preocupación quinientista por conseguir la variedad dentro de la unidad.

Joaquín Casaldueiro describe así los apotegmas: «De la breve estancia en Salamanca se nos cuentan siete dichos o respuestas del Licenciado Vidriera. (...) Después de una agudeza preliminar que cubre toda la vida cortesana (...) y de unas máximas, comienza el examen de los oficios, costumbres, vicios y tipos. Vemos desfilar al poeta, al pintor, al librero, los azotados, el mozo de sillas de mano, el modo de mulas, los marineros, carceleros y arrieros, el boticario y el médico. Se habla de la envidia, los pretendientes, la justicia, los títulos, las letras. Aparecen los sastres, los zapateros, los cambistas, los genoveses, la madre con la hija tan fea como enojada, los pasteleros, los titiriteros y los comediantes. Junto a *Nemo*, el personaje más dichoso, tenemos a los maestros de esgrima. Luego, los que tiñen sus canas, las dueñas, los escribanos y alguaciles y procuradores. Se comparan Madrid y Valladolid. Pasan rápidamente la mujer que come tierra (entre paréntesis, digo yo, qué mal entendió aquí el texto el maestro Casaldueiro), los músicos y los correos, las que reciben el nombre de cortesanas y no porque vivan en la corte»¹¹. Hasta aquí la larga cita.

Pero no creo que pueda exponerse así el conjunto de apotegmas, en una lista desorganizada. Cervantes parece tender a reunirlos en pequeñas agrupaciones y, muchas veces, se engarzan con habilidad. Veamos algunos ejemplos.

Un estudiante le pregunta al licenciado Vidriera si es poeta, a lo que acaba contestando: *No he sido tan necio que diese en poeta malo, ni tan venturoso que haya merecido serlo bueno*. Ello conduce a que otro estudiante le pregunte en qué estimación tiene a los poetas, lo que motiva una larga disertación del protagonista que termina aludiendo al *que quiere que se estime y tenga en precio la necesidad (...) y la ignorancia*. Como arrastrado por los términos «estimar» y «precio» entra el tema de la pobreza y la riqueza de los poetas, que se trata comentando imágenes transformadoras de la realidad, por lo que la observación de que los buenos pintores imitan la naturaleza, pero los malos la vomitan, es

¹⁰ Edward C. Riley, *Teoría de la novela de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, pág. 190.

¹¹ Casaldueiro, libro citado, págs. 138-139.

oportuna. Se cierra el apartado de los poetas con un apotegma sobre los libreros que roban a los autores¹².

Advierte el narrador que el loco Vidriera les tenía especial enemistad a los barbudos. Nos cuenta anécdotas con un barbudo portugués, un hombre con barbas jaspeadas y otro de barbas descuidadas. En los dos últimos casos se comenta el color del pelo que, en el caso del de las barbas descuidadas, es canoso. Engarza esto con la siguiente anécdota, en la que un viejo 'todo cano' pretende casarse con mujer moza y se tiñó la barba el día de la boda. Sigue un apotegma sobre las dueñas que, a primera vista, parece no tener nada que ver, pero que se relaciona íntimamente con el tema del viejo y la moza, según sabemos por otras novelas de Cervantes, como *El celoso extremeño*¹³.

En otro momento, ve Vidriera a seis azotados en la plaza, lo que le permite demostrar su ingenio. Un muchacho le comenta que al día siguiente azotarán a una alcahueta, por lo que el licenciado contesta: *Si dijeras que sacaban a azotar a un alcagüete, entendiera que sacaban a azotar a un coche*, recordando así el manido tema de la inmoralidad que muchas veces ocultan. Enlazados por éstos vienen los porteadores de sillas de manos y, tras ellos, los mozos de mulas, los arrieros, los carreteros y los marineros¹⁴.

Es verdad que no todos los apotegmas pueden enlazarse integrándose en grupos, pero que en muchas ocasiones aparezcan así indica el deseo cervantino, ya explicado antes, de unificar la variedad. Personalmente he podido establecer las siguientes agrupaciones, que denomino según su tema principal:

1- Las mujeres (3 apotegmas); 2- Padres e hijos; 3- Cristianos viejos y judíos; 4- Los maestros; 5- Las alcahuetas.

Sigue la narración del traslado a Valladolid, tras lo que continúan las anécdotas: 6- La caza; 7- Los poetas (6 apotegmas); 8- Los servidores (varios apotegmas sobre alcahuetas, cocheros, arrieros, etc... que deberían ser azotados); 9- Los sanitarios (3 apotegmas); 10- La envidia; 11- Una comisión; 12- El juez; 13- El letrado; 14- Sastres y zapateros; (2 apotegmas); 15- Gente que maneja dinero (3 apotegmas); 16- Los pasteleros; 17- Gente del espectáculo (3 apotegmas); 18- Referencia a Nemo; 19- Los diestros; 20- Los barbudos (5 apotegmas); 21- Administra-

¹² Véanse las págs. 57-60 de la edición de Sieber.

¹³ *Idem*, págs. 67-69.

¹⁴ *Idem*, págs. 60-62.

tivos (2 apotegmas); 22- Lugares (2 apotegmas); 23- Músicos y correos; 24- Las cortesanas; 25- La Iglesia y las murmuradoras (4 apotegmas); y 26- Los jugadores (2 apotegmas).

Ha sido un poco larga la lista y no la hubiera incluido de no parecerme esencial para lo que pretendo.

Hemos visto que la primera parte de *El Licenciado Vidriera* puede relacionarse estructuralmente, por su temática y por su longitud, con la cuarta. Debemos suponer que las partes segunda y tercera también pueden emparejarse. ¿Pero cómo relacionar los viajes de Tomás Rodaja con los apotegmas de Vidriera? ¿No radica precisamente en la conjunción de ambas secciones el desajuste estructural del que se ha acusado a la novela?

La segunda parte de la obra tiene una característica que no ha sido suficientemente destacada y a la que nunca se le ha atribuido valor estructurante. Leamos varios fragmentos:

...pintóle muy al vino la belleza de la ciudad de Nápoles, las holguras de Palermo, la abundancia de Milán, los festines de Lombardía, las espléndidas comidas de las hosterías (pág. 45 de la edición citada).

...dibujóle dulce y puntualmente el 'aconcha, patrón; pasa acá, mani-goldo; venga la macarela, li polastri, e li macarroni' (pág. 45).

...pero no le dijo nada del frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, de la hambre de los cercos, de la ruina de las minas, con otras cosas deste jaez (pág. 45).

Allí notó Tomás la autoridad de los comisarios, la incomodidad de algunos capitanes, la solicitud de los aposentadores, la industria y cuenta de los pagadores, las quejas de los pueblos, el rescatar de las boletas, las insolencias de los bisoños, las pendencias de los huéspedes, el pedir bagages más de los necesarios, y, finalmente, la necesidad casi precisa de hacer todo aquello que notaba y mal le parecía (pág. 46).

...y así como por las uñas del león se viene en conocimiento de su grandeza y ferocidad, así él sacó la de Roma por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas, por sus magníficos pórticos y anfiteatros grandes, por su famoso y santo río (...); por sus puentes (...), y por su calles (pág. 49).

No sigo leyendo a Cervantes. Las líneas que he elegido encierran, evidentemente, enumeraciones. Y en las ciento noventa y ocho líneas

de esta segunda parte hay veinte enumeraciones similares¹⁵. Tal insistencia cervantina no puede ser casual.

La crítica tradicional cervantina se ha ocupado de modo primordial en la localización de fuentes. En los autores de mayor interés privó lo ideológico sobre lo estructural. Pero la ideología no se manifiesta sino en una construcción semiótica.

El concepto de ejemplaridad en las *Novelas Ejemplares* ha sido ampliamente debatido. Opino que no puede desecharse la idea de que Cervantes deseaba —con seguridad además de otras cosas— ofrecer mode-

¹⁵ Las otras enumeraciones son las siguientes:

...y allí notó también Román Rodaja la extraña vida de aquellas marítimas casas, adonde lo más del tiempo maltrataban las chinches, roban los forzados, enfadan los marineros, destruyen los ratones y fatigan las mareas (pág. 47).

Allí conocieron la suavidad del Treviño, el valor del Montefrascón, la fuerza del Asperino, la generosidad de los dos griegos Candía y Soma, la grandeza del de las Cinco Viñas, la dulzura y apacibilidad de la señora Guarnacha, la rusticidad de la Chéntola, sin que entre todos estos señores osase parecer la bajeza del Romanesco (Pág. 48)

...se ofreció de hacer parecer allí, sin usar de trompella, ni como pintados en mapa, sino real y verdaderamente, a Madrigal, Coca, Alaejos, y a la Imperial más que Real Ciudad, recámara del dios de la risa (pág. 48).

Ofreció a Esquivias, a Alanís, a Cazalla, Guadalcanal y la Membrilla, sin que se le olvidase de Ribadavia y de Descargamaría (pág. 48).

Admiraronle también al buen Tomás los rubios cabellos de las genovesas y gallarda disposición de los hombres, la admirable belleza de la ciudad, que en aquellas peñas parece que tiene las casas engastadas, como diamantes en oro (pág. 48).

Contentóle Florencia en extremo, así por su agradable asiento como por su limpieza, sumptuosos edificios, fresco río y apacibles calles (pág. 49).

Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza (pág. 49).

...la vía Apia, la Flaminia, la Julia, con otras de este jaez (pág. 49).

Pues no le admiraba menos la división de sus montes dentro de sí misma: el Celio, el Quirinal y el Vaticano, con los otros cuatro... (pág. 49).

Notó también la autoridad del Colegio de los Cardenales, la majestad del Sumo Pontífice, el concurso y variedad de gentes y naciones (pág. 49).

Y habiendo anadado la estación de las siete iglesias, y confesándose con un penitenciaro, y besado el pie a Su Santidad... (pág. 49).

Desde allí se fue a Sicilia, y vio a Palermo, y después a Micina; de Palermo le pareció bien el asiento y la belleza, y de Micina, el puerto, y de toda la isla, la abundancia... (pág. 50).

...y de allí fue a Nuestra Señora de Loreto, en cuyo santo templo no vio paredes ni murallas; porque todas estaban cubiertas de muletas, de mortajas, de cadenas, de grillos, de esposas, de cabelleras, de medios bultos de cera y de pinturas y de retablos (pág. 50).

Vio el mismo aposento y estancia donde se relató la más alta embajada y de más importancia que vieron y no entendieron, todos los cielos, y todos los ángeles, y todos los moradores de las moradas sempiternas (pág. 50).

Parecióle que su riqueza era infinita, su gobierno prudente, su sitio inexpugnable, su abundancia mucha, sus contornos alegres, y, finalmente, toda ella en sí y en sus partes del orbe se extiende... (pág. 51).

los narrativos. En un trabajo muy sugerente, Knud Togeby afirma que nuestro novelista «ha reflexionado profundamente sobre el problema de la composición. Uno de los principales reproches que hace a las novelas de caballería es su falta de composición»¹⁶.

Entendiendo así una de las facetas de la ejemplaridad, *El Licenciado Vidriera* vendría a proponer el fin de las misceláneas y el inicio de un nuevo género en el que la diversidad del género se sometiera a una unidad argumental y a una sistematización estilística. Las veintiseis agrupaciones que constituyen la serie de apotegmas (y una distinta ordenación no afectaría a lo que voy a afirmar) se corresponden con las veinte enumeraciones enlazadas en la segunda parte de la novela. De ese modo el autor cree equilibrar la construcción, insistiendo en la idea central de conseguir la unidad de la variedad.

Ofrezco, pues, una modesta aportación a la crítica cervantina¹⁷. En su modestia, sin embargo, creo que puede servir para mostrar una vez más que Cervantes no dejaba cabo suelto, que era un reflexivo organizador de discursos y que la incongruencia estructural de *El Licenciado Vidriera* no era sino una apariencia. Una apariencia frágil como un vidrio.

¹⁶ Knud Togeby, *La estructura del Quijote* (edición y traducción de Antonio Rodríguez Almodóvar), Sevilla, Universidad, 1977, pág. 55.

¹⁷ Ya apunté esta interpretación de la estructura de *El Licenciado Vidriera* en mi artículo «Sobre la técnica de la narración en Cervantes», *Anuario de Estudios Filológicos* n.º 2, Cáceres, 1979, pág. 343-353.

LAS CARTAS DE LAUREOLA (BEBER CENIZAS)

DOMINGO YNDURÁIN

La solución que Diego de San Pedro da a la *Cárcel de amor* resulta hoy chocante para los lectores y, quizá, falta de sentido. En efecto, Leriano, viendo acercarse su muerte no sabe qué hacer con las cartas de su adorada Laureola, entonces toma una decisión que el autor de la obra explica así: «Cuando pensava rasgallas, parecíale que ofendería a Laureola en dexar perder razones de tanto precio; cuando pensava ponerlas en poder de algún suyo, temía que serían vistas, de donde para quien las enbió se esperaba peligro. Pues tomando de sus dudas lo más seguro, hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedaços echólas en ella, y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bevióselas en el agua y assí quedó contenta su voluntad»¹.

Algunos comentaristas han interpretado la ingestión de las cartas como un remedo contrahecho de la eucaristía²: Leriano comulgaría así con Laureola bajo las especies de agua y cartas. Es este un recuerdo indudable, aunque las diferencias sean también notables: Leriano celebra con agua, en lugar de vino; y para beber se sienta, cuando bien podría haberse arrodillado. En cualquier caso la mezcla y trasvase de lo religioso a lo profano —y viceversa— es fenómeno bien conocido.

Creo que la eucaristía no es otra cosa que un ejemplo, un caso más dentro de la infinita serie de antropofagias rituales, abundantemente descritas por los antropólogos. Pero, puestos a elegir un modelo concreto para Leriano, me parece que una referencia unívoca y excluyente a la

¹ *Cárcel de amor*, págs. 175-176; cito por la excelente edición de K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1972.

² Chorpennig, Joseph F., en «Leriano's Consumption of Laureola's letters in the *Cárcel de amor*, MLN, XCV, 1980, págs. 442-445, es el último por ahora. En este artículo se hacen abundantes referencias bibliográficas a interpretaciones anteriores.

comunidad cristiana empobrece y, en parte, altera, el sentido que San Pedro da al desenlace de la *Cárcel de amor*. Por supuesto, los elementos religiosos «a lo profano» son componente obligado en esta literatura de corte; sin embargo, para mí, en la resolución de Leriano confluye otra serie de motivos, variedad que le proporciona un sentido amplio de carácter simbólico, situando, además, a Leriano, al protagonista, en la serie literaria de enamorados ejemplares.

Así, una de las claves fundamentales a la hora de interpretar el pasaje que nos ocupa creo encontrarla en la misma *Cárcel de amor*, pocas páginas antes de la consumación, cuando Leriano, entre otras mujeres admirables por su fe, recuerda el caso de «Artemisia, entre los mortales fue tan alabada, como fuese casada con Mausolo, rey de Icaria, con tanta firmeza lo amó que después de muerto le dio sepultura en sus pechos, quemando sus huesos en ellos, la ceniza de los cuales poco a poco se bebió, y después de acabados los oficios que en el auto se requerían, creyendo que se iba para él, matóse con sus manos»³. La denominación de *oficios* dada a la ceremonia de Artemisia, y la distanciadora y levemente crítica explicación *creyendo que se iba para él* es, supongo, lo que lleva a K. Whinnom a ver el modelo directo de San Pedro en el *Tratado* de Diego de Valera, donde se lee la siguiente información sobre Artemisia: «Aver seido por casamiento ayuntada a Mausoleo, rey de Caria, a todos es manifiesto, la qual tan firmemente amó a su marido, que después de muerto no pensó darle otra más digna sepultura qu'el pecho suyo; e quemando el cuerpo de aquél segunt antigua costunbre de los generosos, las sus cenizas poco a poco bebió, consagrando la vida que le quedaba con perpetuas lágrimas a Diana; e después, acabados los oficios honorablemente, como se pertenescía a tan gran rey, creyendo que se iba para su marido, con sus propias manos dio fin a su vida.»⁴

En cualquier caso, tan ejemplar historia era archiconocida pues la habían recogido Estrabón, Aulo Gelio, Fausto Sabeo, Valerio Maximo,

³ Ed. cit., págs. 167-168.

⁴ BAE, CXVI, Madrid, 1959, págs. 68-69. Es posible que Valera se inspirara en Boccaccio. Y, quizá, también San Pedro tenía en la cabeza la descripción del italiano. Otros autores omiten lo de las cenizas aunque insisten en su castidad de viuda inconsolable. Esto es lo que hace, por ejemplo, Alonso de Cartagena, siguiendo a Cicerón y a San Jerónimo, aunque estos últimos nada dicen de las cenizas, y el santo la incluye entre sus «Viduae gentiles» (*Adversus Jovinianum*, I, 44). En el *Jardín de nobles doncellas*, se lee: «Después de esta predican a la viuda leal Artemisa, muger de Mausoleo.

Ravasio Textor, etc., autores bien conocidos. Por otra parte Boccaccio la había incluido entre sus mujeres ilustres y, entre nosotros, Juan de Mena le había hecho un lugar en el *Laberinto*:

A ti muger vimos del gran Mausoleo,
tú que con lágrimas nos profetizas,
las maritales tragando çenizas
viçio ser viuda de más de un solo⁵

El comportamiento de Artemisia no es, sin embargo, más que un caso particular —y excepcionalmente brillante— de una práctica ritual bastante extendida. Fray Antonio de Guevara, con su habitual desparpajo, cuenta lo siguiente: «Los masagetas, en muriendo el hombre o la mujer, les sacaban toda la sangre de las venas, y juntos aquel día todos los parientes, bebían la sangre, y después enterraban al muerto [...] Los caspios, en acabando de espirar el defunto, le echaban en el fuego, y cogidas las cenizas de los huesos en un vaso, las bebían después poco a poco en el vino: de manera que las entrañas de los vivos eran las sepulturas de los muertos», y, ya en vena, acaba Guevara con el caso de «los batros, que eran una gente muy bárbara, curaban al humo todos los cuerpos, como se curan agora las cecinas; y después, entre año, en lugar de cecinas echaban un pedazo del cuerpo muerto en la olla»⁶.

Esta dizen que fue insigne en castidad e es muy loada tanto de poetas como de históricos; e mayormente porque a su marido Desutón, así lo amó siempre como si fuese vivo, e le dificó sepulcro de maravillosa grandeza a hermosura; e en tanto que hasta hoy los sepulcros grandes e hermosos llaman mausoleos, tomando el nombre del marido de esta reina.» (*BAE*, CLXXI, Madrid, 1964, Cap. V, págs. 108b).

⁵ *Laberinto*, estrofa 64; en la *Coronación* (estr. 45) vuelve Mena a referirse a Artemisia. Así pues, ya en el siglo XV, la leyenda era conocida y utilizada, al menos por los autores cultos. En el XVI, Mexía incluye a Artemisia en su *Silva* (libro III, cap. XXXIII), y a partir de ahí no falta nunca en las nóminas de enamoradas ejemplares (A. de Rojas, Lope, Tirso, etc., etc.) a pesar de que Zabaleta incluyera su caso entre los *Errores celebrados*.

⁶ *Epístolas familiares*, ed. J. M.^a de Cossio, Madrid, 1950. t.I. carta 65, pág. 461. No he podido localizar las fuentes de Guevara. En relación con esto, con la leyenda del corazón comido y con lo que luego se verá de Faustina, cabe aducir un texto de A. de Torquemada: «pero luego la crueldad abriendo con su espada mi lado siniestro començo con Belisa a beber la sangre que por la herida salia y metiendo por ella sus manos sacaron mi corazón dando me tan aspero y terrible dolor que aun agora en pensarlo me desmayo y ambas con muy gran ferocidad y agonía davan en el con sus dientes muy grandes bocados como si de ravisosa hambre estuvieran atormentadas...» (*Coloquios satíricos*, Mondoñedo, 1553, fol. 224).

La idea común a Artemisia y a los Caspios es proporcionar *meliore loco* a las cenizas de los muertos. Hay, no obstante, otras soluciones menos drásticas para guardar digna y significativamente las cenizas del amante muerto; muy sensata es la solución de meterlas en un reloj de arena para que, a la vez que se conservan, marquen el tiempo del enamorado supérstite; es lo que plantean Quevedo, Juan de Moncayo, Luis de Ulloa, F. López de Zárate, etc.⁷.

Sin embargo, lo canónico es beberlas, aunque hay enamorado a quien el procedimiento le parece de poco sufrimiento y va más allá, las come a palo seco, como Lucíndaro a cucharadas: «Y no pasó mucho tiempo, cuando todo fue en ceniza convertido. Y como Lucíndaro viese ser acabado el fuego, tomó toda la reliquia que dél había quedado en un grande cofre de oro, y hizo juramento de no se alimentar de otra cosa hasta que muera [sic], sino del mantenimiento que pueda dar descanso a su penado corazón, que era aquella sustancia y reliquias que de todo su bien le quedaba, pues la muerte y la fortuna no le habían concedido más tiempo para gozar de su señora.

Y venida la hora del comer, con mucho llanto le fueron puestas las tablas como solían, más él no tocó nada, antes sacando el cofre, con una cuchar de fino diamante, del polvo sacó; y antes que lo tomara se comenzó a decir: ¡Oh relicario donde todo mi bien está!, dame licencia para que pueda tomar gozo con el sustentamiento de cosa tan preciosa como aquí esta me puede dar; siquiera porque algún tiempo pueda durar exclamando pasión tan fuerte como esta es para mi. Y diciendo esto aquel amador se puso de rodillas ante el cofre, y hinchendo la cuchar del polvo, derramando muchas lágrimas, dando recios gemidos, tomó aquel suave mantenimiento, y en tomándole tornó a cerralle, y alzadas las mesas entraron por la puerta seis doncellas vestidas todas de negro con arpas en las manos, y estando el sinventura amador en el lecho donde su señora había acabado, comenzaron a cantar y tañer con tanta melodía y suavidad que hicieron adormescer aquel que con la dulzura de la música en su pena había acrescentado; y así estuvieron todo el día hasta la noche que tornaron a poner las tablas para darle de cenar, y cuando hubo de abrir el cofre con grandes gemidos comenzó a decir: ¡Oh cómo veo ya acabarse mi bien y siento fenescerse mi alegría, y darse fin a mi gloria! Oh soberana señora, cómo mi [...] Y diciendo esto to-

⁷ Moncayo, Juan, *Rimas*, ed. Aurora Egido, Clásicos Castellanos, Madrid, 1976, pág. 85: «Cenizas de un amante desdichado/este cristal contiene...»

mó todo el polvo que le quedaba, y antes que lo pasase, como estuviese tan desflaquecido y sin esfuerzo ninguno, atravesándole a la garganta lo más dél, rindió su espíritu dando sospiros congoxosos que a las piedras moviera a gran compasión.»⁸.

Como se observa sin dificultad, en el sorprendente y contradictorio final de Lucíndaro, las semejanzas con la eucaristía son más ajustadas que en el caso de Leriano cuya historia sigue y cuyo final, sin duda, supera el autor de la *Quexa y aviso contra amor*.

La desmesura de Lucíndaro me hace ver este final como extremo de una serie cuyo eslabón intermedio —por varias razones— podría ser el *Tratado notable de amor* de Juan de Cardona, novela casi tan epistolar como el *Proceso* donde el protagonista Cristerno actúa con medida digna de notarse: «Acabada de escribir esta carta y dada a Pancracio, parecióle que avía hecho el cumplimento con su señora Ysiana que le devía de hazer y quedó alegre. Y asentose en la cama y mandó traer a Pancracio un portacartas y sacó dél todas las cartas que de su señora tenía y, con lágrimas, en un plato de plata las quemó, y cogió los polvos de ellas y tomó un baso con agua de azaar y hechólas en él y beviólos.»⁹. Como señala el editor moderno, Juan Fernández, coincide con la *Cárcel*, salvo que «Cristerno quema las cartas antes de mezclarlas con agua»; en efecto, ambos se sientan para beber y lo hacen con agua. Cristerno, poco después, acentúa el paralelismo con la Pasión, semejanza que venía anunciada desde el nombre: «porque a esta ora de tercia a Cristerno se le tornó la habla y dixo: “Suplico a vuestras deydades me sea otorgada esta gracia”. Y diciendo esto se le tornó quitar la habla esta ora de sesta, en el qual tiempo se clipsó el sol de doze partes las honze, y a esta ora Cristerno dio una gran voz, diciendo: “Ysiana, en tus manos me encomiendo.” Y entonces rrendió el espíritu.»¹⁰.

En relación con Lucíndaro, hay que tener en cuenta que si éste acepta la mejora de beber las cartas en polvo —en lugar de tragar los pedazos

⁸ *Quexa y aviso contra amor*, Bibliófilos españoles, Madrid, 1956, págs. 103-105.

⁹ Cito por la reciente edición de Juan Fernández Giménez, Alcalá, Madrid, 1982, pág. 167. El editor cree que el *Tratado* fue escrito entre 1545 y 1549 (pág. 17). La primera edición de la *Quexa*, junto al *Proceso de cartas de amores* es de 1548. Dada esta cronología, no se puede afirmar la prioridad de una u otra.

¹⁰ Ed. cit., págs. 168-169; el editor remite a Lucas, XXIII, 45-46; sin duda es así. Pero, por otra parte, hacer pedazos las cartas quizá tenga una significación complementaria, expresada así por por Barahona de Soto: «No es tiempo ya, crüel que más te escondas/Ni pongas a mi bien más embarazos;/Haz esta carta como a mí pedazos/Que ya no espero más que me respondas.»

—aumenta sin comparación posible con Cristerno la cantidad de polvos, lo que, sin duda, demuestra ser mayor su pasión amorosa.

En cierto modo, la explicación de todas estas conductas la proporciona fray Pedro Malón de Chaide, cuando a otro propósito argumenta: «lo primero que habemos de amar es Dios, pues él solo es superior a nuestra voluntad. Esto mismo nos enseña toda la orden de naturaleza, porque las cosas inferiores y menos dignas se mudan en las superiores y más dignas. Así se convierten los elementos en las plantas; éstas, por sus frutos, en naturaleza de animales que los comen; los animales se convierten en el hombre, comiéndolos y manteniéndose de su carne, y allí se perfeccionan y ennoblecen»¹¹. Y, así, el amante se transforma en el amado cuando las cenizas son consumidas, podría añadir fray Pedro si hubiese seguido la interpretación que Ficino da a la historia de Artemisia¹².

Ahora bien, beber cenizas de enamorado puede, alternativamente, ser un buen medio para olvidarse de él, como triaca contra el deseo y la pasión amorosa. En la *Comedia Selvagia*, Alonso de Villegas recuerda: «Otro recuerdo cuenta para el amor el magnífico caballero. Pero Mexía en su *Silva*, con el cual sanó Faustina, mujer de Marco Aurelio; la cual, como excesivamente amase a un esgrimidor de los que hacían los regocijos públicos, y viéndose en peligro de muerte por esta causa, los médicos mandaron matar al esgrimidor, y los polvos bebidos en vino por Faustina, fue libre de su amor inhonesto.»¹³. Pero sin duda Alonso de Villegas cita de memoria ya que no fue el polvo del gladiador lo que tranquilizó a Faustina, sino beber su sangre; la confusión es normal para quien no tenga a Mexía delante: el cap. XIII del libro III, «En el que se cuenta una extraña medicina con que fue curada Faustina, hija de Antonino Pío, de la enfermedad de amor deshonesto, y de algunos remedios para esta pasión y señales para conocer de quien es uno enamorado», reza así: «Entre los otros exemplos y casos que se podrían dezir escreve Capitolino un caso notable, que acaesció a Faustina hija de Antonino Emperador, muger que fue de Marco Aurelio. Y es assí, que ella se enamoró de un gladiator, y se aficionó a él que su vida y salud se estrechava y perdía, y estuvo en un punto de se morir. Lo qual

¹¹ *Conversión de la Magdalena*, I. 76; cf. por otra parte, el Cancionero de Cristovao de Borges, Braga, 1979, pág. 161, soneto 165; I. Tellechea, *La polémica entre el Cardenal Mendoza y el abad Maluenda*, Madrid, 1980; etc.

¹² *Comentario al Banquete*, VII, vi.

¹³ Toledo, 1554, cito por la ed. de Libros raros o curiosos. Págs. 18-19.

todo cómo y por qué era, fue sabido y entendido por el Emperador su marido, que era aquel buen Marco Aurelio de quien todos saben. El qual luego juntó muchos géneros de hombres médicos, y hechiceros, astrólogos, y otros muchos maestros y sabios, para que le aconsejassen y diesen remedio como Faustina fuesse curada. Los quales assí juntos y aviendo mucho platicado en el caso dizen que de los pareceres y consejos de todos se vinieron a acordar en uno, y fue que el gladiator de quien Faustina estava enamorada, fuesse muerto, y tomada parte de su sangre la diessen a beber a Faustina, y luego en aviéndola bevido su marido el Emperador y ella durmiesen juntos, y que quedaría ella sana. Fue esto assí hecho como está dicho, y es cosa maravillosa que escriven que se le quitó totalmente la afición y pasión que del amor padecía, y nunca más se le acordó del gladiator para que diesse pasión ni deseo. Del qual hecho yo no sabría dar razón natural alguna, mas de escrevir como lo hallo escrito, busque ya el que más supiere, que yo sé que dize la historia, que deste ayuntamiento que Faustina y su marido tuvieron, passada esta medicina, fue engendrado Antonino Comodo que después fue Emperador, que salió tan sanguinario y cruel que más parecía hijo del gladiator cuya sangre su madre bebió quando le concibió, que del padre cuyo hijo era.»¹⁴.

¹⁴ Cito por la edición de Leon de Francia, 1556, págs. 420-421. La fuente declarada de Mexia, Capitolino, es mucho más parca: «Aiunt quidam, quod verisimile videtur, Commodum Antoninum successorem illius, ac filium non esse de eo nato, ed de adulterio. Ac talem fabellam vulgari sermone contexunt. Faustina quondam, Pii filiam, Marci uxorem, cum gladiatores transire vidisset, unius ex his amore succensam, cum longa aegritudine laboraret, viro de amore confessam. quod cum ad Chaldaeos Marcus rettulisset, illorum fuisse consilium, ut occiso gladiatore sanguine illius sese Faustina sublavaret atque ita cum viro concumberet. quod cum esset factum, solum quidem amorem, natum vero Commodum gladiatorem esse, non principem, qui mille prope pugnas publice populo inspectante gladiatorias imperator exhibuit, ut in vite eius docebitur. quod quidem verisimile ex eo habetur quod tam sancti principis filius iis moribus fuit quibus nullus lanista, nullus sacaenicus, nullus arenarius, nullus postremo ex omnium dedecorum ac scelerum conluvione concretus. multi autem ferunt Commodum omnino ex adulterio natum, si quidem Faustina satis constet apud Caietam condiciones sibi et nauticas et gladiatorias elegisse.», *Scriptores Historiae Augustae*, XIX, 1-8. Dior, en la *Historia de Roma* sólo dice: «murió Faustina, ya de la enfermedad de gota que padecía, ya de otro modo, para evitar que fuese declarada culpable del contubernio [político] que había tenido con Casio.» Sin embargo, Ravisio Textor lía mucho más la cosa: «M. Antonius imperator consuetudinem veneris habuisse dicitur cum Faustina sorore, ex qua Lucillam genuit, quam L. Antonio Tratri copulavit.» (*Officina*, Basilea, 1566; 1321).

Remedio tan costoso y arriesgado —y no tan seguro como el de María Coronel—, no era r cipe habitual en la época. En cualquier caso, queda claro que Faustina concibió un hijo más parecido al rudo gladiador que al paciente Marco Aurelio, lo cual puede, quizá, explicarse porque ella tuviera el pensamiento puesto en el objeto de su deshonesta pasión, o bien porque asimiló la sangre de éste antes que la virtud del emperador. También puede explicarse de otra manera, como lo hace Boccaccio, quien no se f a nada de la versión tradicional y, por otro lado, presenta la variante más acorde con Capitolino de que Faustina utilice la sangre como medicina de uso externo: «E (lo que es ahun peor y mas suzio) dizen ella haver sido tan perdida de amores de un soez delos que se acostumbravan alquilar a salir a se matar con otro, que de amores y desseo del cayo en tan grave dolencia que penso morir, y con desseo de sanar vino a descubrir su desordenado appetito a su marido Antonino, y el usando del consejo de un phisico, por mitigar el fervor de la doliente, fizo matar el hombre aquel de cuyos amores estava ella t n perdida, y con la sangre reziente de aquel fizo ungir todo el cuerpo de la doliente, y desta manera dizen que libro a su mujer de aquel encendimiento y fuego de amor y dela dolencia. El quall remedio los discretos han creydo haver sido ficto: como despues por discurso del tiempo Commodus Antonino, concebido en aquella sazón, diesse testigo de la verdad, no aver sido el remedio de su salud haver la ungido conla sangre de aquel, mas el haver dormido con el, por quanto el fijo Commodus en sus vellacas obras mas parecia fijo de aquel que de Antonino.»¹⁵.

Ahora bien, como estos remedios son una especie de ungüento amarillo o de Pinterete, lo mismo curan una enamorada que un gafo; Diego de Valera, por ejemplo, cuenta el caso de Costantino, «que como en el deseno año de su inperio fuese gafo y los fisicos mandasen que le fuese fecho un baño en sangre de niños e que luego seria sano...», no lo acept  por piedad¹⁶.

Resumiendo lo visto hasta ahora, tenemos la ingest n de cenizas (o sangre o brasas) y la subsiguiente curación del enamorado, o su dejarse morir satisfecho. Laureano bebe y muere: es la única manera que encuentra para librarse de su pasión y preservar, al mismo tiempo, las cartas de Laureola, sepult ndolas con él y en él. En esta a modo de co-

¹⁵ *De las ilustres mujeres*, Zaragoza, 1494, fol. XCIV, v. .

¹⁶ *Tratados*, BAE, Madrid, 1959, págs. 184-185. En el relamido *Galateo* español (Madrid, 1968, pág. 156) hay un caso parecido pero se trata de un engaño.

muni3n, las cenizas se han transubstanciado en cartas o, si se prefiere, la ceniza aparece bajo la especie de carta. No voy a detenerme en glosar lo que de íntimo y personal tienen las cartas, ni a ponderar su importancia en la novela sentimental pues ambos aspectos son conocidos. Lo que ahora me parece conveniente recordar es la identificaci3n de la carta con el emisor en cuanto lo escrito, como, en cierto modo, la palabra guarda el valor y la virtud de la realidad a la que remite o refleja. De esta manera, beber o comer lo escrito puede tener efectos taumatúrgicos: en el legajo 192 de la Inquisici3n de Toledo se encuentra el proceso de Francisco de C3rdova, sanador morisco, que «escribi3 con tinta negra el ave maría en un plato y luego con agua lo desli3 y lo ech3 en un jarro con más agua para que lo bebiera el enfermo»... «que estas cédulas en esta forma acostumbran a dar los moros a los que tienen algunas enfermedades y suelen decir que sanarán de la enfermedad que tienen durmiéndose con ellas, y otras veces echándolas en el agua que han de beber, y que todas las palabras que en ellas est3n escritas son de alcorán»¹⁷.

Lo de las nóminas es remedio frecuente según se deduce de las obras de Pedro Ciruelo, Oliva Sabuco, etc.¹⁸ Más extraño es el propósito de los judíos que protagonizan la peregrina historia del niño inocente de la guardia, ya que pensaban, se dice, «que tomando el corazón de un niño ynoçente sin pecado y el sanctissimo sacramento del altar todo quemado y hecho polvos y echado en las aguas que ouviesen de beber los xpianos, que luego en bebiendo las dichas aguas raviarian todos y reventarian»¹⁹.

Se producen con esto una serie de coincidencias notables y significativas; quien inventó lo del santo niño sabía bien lo que se hacía. El polvo o la nómina disueltos en agua y en conexi3n con la fidelidad y

¹⁷ García Ballester, H. *a social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI*, Madrid, Akal, I, 1976, págs. 169-171.

¹⁸ P. Ciruelo, *Reprobaci3n de Hechicerías*, Madrid, 1952, pág. 74 y siguientes; Oliva Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, Madrid, 1587, fol. 18 r.; M. Chevalier, *Folklore y literatura*, Crítica, Barcelona, 1978, págs. 49, 105, etc.

¹⁹ Sebastián de Horozco, *Relaciones históricas toledanas*, Toledo 1981, págs. 29-30. Por lo que pueda valer véase este texto alegórico a lo divino: «Los pecados, que son estas raizes, / se tomen, y las echen sabiamente / en aquel almirez muy recio y fuerte / del corazón del hombre, y con la mano / de compunci3n serán muy bien moídas, / hasta que en polvo puro sean tornadas. / Y echen sobre estos polvos muchas aguas / destiladas por estos alambiques / de nuestros ojos tristes:» (Montemayor, *Cancionero*, Madrid, 1932, pág. 344); cf. nota 20.

con el castigo a los infieles tiene su remoto origen (y es fuente probable de estas prácticas) en el agua amarga de la prueba de los setenta, que, en versión de la Vulgata, dice: «Offeret igitur eam sacerdos, et statuet coram Domino, assumetque aquam sanctam in vase fictili, et pauxillum terrae de pavimento tabernaculi mitet in eam. Cumque steterit mulier in conspectu Domini, discooperiet caput eius, et ponet super manus illius sacrificium recordationis, et oblationem zelotypiae: ipse autem tenebit aquas amarissimas, in quibus cum execratione maledicta congessit. Adiu-rabitque eam, et dicet: Si non dormivit vir alienus tecum, et si non polluta es deserto mariti thoro, non te nocebunt aqueae istae amarissimae, in quas maledicta congessi. Si autem declinasti a viro tuo, atque polluta es, et concubuisti cum altero viro: his maledictionibus subiacebis: Det et Dominus in maledictionem, exemplumque cunctorum in populo suo: putrescere faciat femur tuum, et tumens uterus tuus disrumpatur. In-grediantur aquae maledictae in ventrem tuum, et utero tumescente putrescat femur. Et respondebit mulier: Amen, amen. Scribetque sacerdos in libello ista maledicta, et delebit ea aquis amarissimis, in quas maledicta congessit, et dabit ei bibere. Quas cum exhausserit, tollet sacerdos de manu eius sacrificium zelotypiae, et elevabit illud coram Domino, imponetque illud super altare: ita dumtaxat ut prius, pugillum sacrificii tollat de eo, quod offertur, et incendat super altare: et sic potum det milieri aquas amarissimas. Quas cum biberit, si polluta est, et contempto vivo adulterii rea, pertransibunt eam aquae maledictionem, et in exemplum omni populo. Quod si polluta non fuerit, erit innoxia, et faciet liberos.»²⁰

Algún recuerdo de esta poción —y de sus efectos— puede haber en la copa mágica en que se prueba la fidelidad del *Tristán e Iseo*, *Orlando furioso*, etc.²¹

Así pues, tenemos una serie de modelos para el final de la *Cárcel de amor* que, indudablemente, gravitan sobre él. Queda por comentar el hecho de que la copa donde Leriano echa los pedazos sea —como la de Artemisia— de agua, y no de vino —como la de Faustina—. Es posible que el agua represente la castidad o el amor conyugal, frente al pecaminoso simbolizado por el vino, diferencia y contraste planteado quizá ya en la *Razón de amor*, aunque también es posible que ahí el agua simbolice la sabiduría humana, y el vino la teología, como quie-

²⁰ Números, 5, 16-29.

²¹ Cap. XLI, canto XLIII, respectivamente; y *Quijote*, I, 33.

re G. de Saint-Victor en su *Microcosmus*. De cualquier manera, las posibilidades combinatorias —e interpretativas— son muy numerosas y van desde la necesidad de templar con agua el fuego (o vino) de la pasión, como recomienda Horacio, hasta la cautela de atenuar las semejanzas con la última cena, o, simplemente, seguir los modelos.

Creo, en definitiva, que la decisión de Leriano no es un rito o ceremonia unívoco, sino que está lleno de resonancias, en relación con el mundo de referencias y convenciones en que se mueve la obra.

ACTAS DE LOS SEMINARIOS CELEBRADOS

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO, I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

Domingo Ynduráin: *La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)*. Joseph Pérez: *La crisis del siglo XVII*. Jaime Moll: *El libro en el Siglo de Oro*. Pablo Jauralde Pou: *El público y la realidad histórica de la Literatura Española en los siglos XVI y XVII*. Antonio Rey Hazas: *Introducción a la novela del Siglo de Oro (formas de narrativa idealista)*.

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO, II

LOS GÉNEROS LITERARIOS.

Madrid, U.A.M., 1983 215 págs.

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*.

FIN DE SIGLO REVISTA DE LITERATURA

Dirección

Francisco Bejarano y Felipe Benítez

Redactor Jefe

Jesús Fernández Palacios

POESIA-NARRATIVA-ENSAYO-CRÍTICA

Publicación trimestral

(n.º 8, 1.º trimestre de 1984)

n.ºs 0 al 3 agotados

Suscripción por cuatro números

España	1.500 ptas.
Europa	2.800 ptas.
Otros países	30 \$ USA

mediante talón bancario o giro postal a nombre de la revista

Redacción y Administración

Ancha, 7. Tel. (956) 32 16 04

Apartado de correos 1724 •

JEREZ DE LA FRONTERA

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO

SEMINARIO INTERNACIONAL V

Madrid, 1985

Como en años anteriores, durante las *primeras semanas del mes de mayo*, El Departamento de Literatura de la Universidad Autónoma de Madrid celebrará el V Seminario sobre Literatura Española y Edad de Oro. La convocatoria se hace sobre

LOS GENEROS LITERARIOS: TEATRO

- El Seminario invitará a profesores y autoridades sobre el tema, para que desarrollen *cursillos y exposiciones* sobre el teatro clásico español; organizará *actividades culturales* que ilustren su contenido y aceptará, previa consulta y acuerdo, *comunicaciones* y colaboraciones personales e institucionales.
- Las *inscripciones* como oyentes se podrán realizar mediante el envío de la cuota correspondiente (5.000 ptas.), entre el 15 de febrero y el 15 de abril de 1985, a la Secretaría del Seminario.
- Toda información sobre el Seminario deberá solicitarse o dirigirse a:

SEMINARIO INTERNACIONAL EDAD DE ORO
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
UNIVERSIDAD AUTONOMA
MADRID-34 (ESPAÑA).
Tel. (91) 734 01 00 - 10 16

- *Contenido general del Seminario:* Los orígenes del teatro clásico español - Corrientes, grupos y autores dramáticos - La representación de la comedia - El espacio escénico - El público teatral - La estructura literaria de la comedia - Preceptiva y teoría teatral - Análisis e interpretación de la comedia - Los problemas textuales - Otros géneros: auto sacramental, loa, entremés, etc. - La actualización del teatro clásico.

LECTURA CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Coordinador: Javier Huerta Calvo.

• Historia del hecho literario • Poética • Gramática literaria • Crítica • Sociología • Metodología y comentario de textos • Formato: 13,5 x 20,5 cm • Precio: 450 ptas. (n.º 23 volumen doble, 600 ptas.)

Es un conjunto de 25 volúmenes dedicados al estudio sistemático de la literatura en sus diversas épocas.

Dicho estudio sistemático supone, inicialmente, una tentativa por abandonar como exclusivo el tradicional enfoque historicista de la materia, imbricando en su análisis crítico todas aquellas disciplinas —y, de modo particular, las ciencias del lenguaje— que concurren en la mejor lectura del texto literario.

De intención señaladamente didáctica, esta LCLE quiere rendir un servicio valioso a cuantos desde la docencia, la investigación o el simple aprendizaje se ocupan de la Literatura.

TÍTULOS

1. **La poesía en la Edad Media: lírica.** Javier Huerta Calvo.
2. **La poesía en la Edad Media: épica y clerecía.** Moisés García de la Torre.
3. **La prosa medieval.** Joaquín Rubio Tovar.
4. **El teatro medieval y renacentista.** Javier Huerta Calvo.
5. **La poesía en los siglos de oro: Renacimiento.** Jorge Checa Cremades.
6. **La poesía en los siglos de oro: Barroco.** Jorge Checa Cremades.
7. **La prosa de ficción en los siglos de oro.** Antonio Hurtado Torres.
8. **La prosa didáctica en los siglos de oro.** Moisés García de la Torre.
9. **El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega.** José Luis Sirera.
10. **El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón.** José Luis Sirera.
11. **La prosa en el siglo XVIII.** Esther Lacadena.
12. **La poesía y el teatro en el siglo XVIII.** Javier Lucea García.
13. **La poesía en el siglo XIX.** Pedro Aullón de Haro.
14. **La novela en el siglo XIX.** Rafael Rodríguez Marín.
15. **El teatro en el siglo XIX.** Jesús Rubio Jiménez.
16. **El ensayo en los siglos XIX y XX.** Pedro Aullón de Haro.
17. **El Modernismo y la Generación del 98.** Enrique Rull Fernández.
18. **La poesía en el siglo XX: hasta 1939.** Javier Pérez Bazo.
19. **La poesía en el siglo XX: desde 1939.** José Paulino Ayuso.
20. **La novela en el siglo XX.** Antonio Cerrada Carrero.
21. **El teatro en el siglo XX.** Javier Huerta Calvo.
22. **Literaturas marginadas.** María Cruz García de Enterría.
23. **Literaturas catalana, gallega y vasca.** Juan M. Ribera Llopis.
24. **Literatura hispanoamericana: hasta el siglo XIX.** José Manuel Cabrales Arteaga.
25. **Literatura hispanoamericana: siglo XX.** José Manuel Cabrales Arteaga.

Introducción a la Lingüística

Se trata de una serie de monografías donde cada uno de los especialistas que las prepara pasa detenida revista crítica a las más importantes corrientes de su disciplina, nacidas, reelaboradas o persistentes en los últimos veinte años. Todo ha sido concebido con un claro propósito didáctico y divulgador, por eso, además de la exposición misma, cada autor ha preparado una bibliografía mínima comentada donde pueden acudir aquéllos que deseen adentrarse más en sus disciplinas favoritas.

La solvencia científica de los investigadores que colaboran en este volumen es ampliamente reconocida en todos los círculos especializados. Son sus temas y autores:

«Introducción», Humberto López Morales; «Teoría lingüística», Franco D'Introno; «Semántica», Ramón Cerdá; «Morfosintaxis», Amparo Morales; «Fonología», Jorge Guitart; «Lexicografía», Manuel Alvar Ezquerro; «Dialectología», Tracy Terrell; «Sociolingüística», Henrietta Cedergran; «Psicolingüística», Marc Schnitzer; «Lenguas en contacto», Shana Poplack; «Lingüística estadística», Humberto López Morales.

Introducción a la crítica literaria actual

La obra pretende un acceso puntualizado a las líneas maestras de la crítica literaria contemporánea hasta desembocar en el estadio más avanzado del pensamiento metodológico y la práctica crítica actuales. Su propósito consiste en totalizar las vertientes disciplinarias fundamentales (puramente filológicas o no) imprescindibles a la hora de someter a examen el texto literario y sus series sin parcialización: se procura así una convergencia científica integradora capaz de suprimir las inevitables grandes zonas de sombra en que dejan sumida la compleja realidad del objeto artístico los planteamientos de perspectiva única. Son sus temas y autores:

«I. La crítica literaria actual: delimitación y definición»; «II. La construcción del pensamiento crítico literario moderno», P. Aullón de Haro; «La crítica de los géneros», Javier Huerta Calvo; «La crítica lingüística», T. Albaladejo Mayordomo; «La crítica sociológica marxista», J. Rodríguez Puértolas; «El Psicoanálisis y el universo literario», C. Castilla del Pino; «Epílogo: propuesta de una crítica integral», A. García Berrio.

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 Tels. 419 89 40-419 58 57 MADRID-10

clásicos  *castalia*

DIRECTOR: ALONSO ZAMORA VICENTE

Proyectada con destino a estudiosos, estudiantes y lectores exigentes, Clásicos Castalia ha dado a conocer en textos impecables, basados en las primeras ediciones o en manuscritos autógrafos, las obras y autores más significativos de la Literatura española. La limpieza y autenticidad del texto es una condición imprescindible en Clásicos Castalia.

- 109/ Diego, Duque de Estrada
COMENTARIOS
Edición de Henry Ettinghausen
536 págs. 850 pts.
- 116/ Pedro Calderón de la Barca
ENTREMESES, JACARAS Y MOJIGANGAS
Edición de A. Tordera y E. Rodríguez
452 págs. 680 pts.
- 117/ Sor Juana de la Cruz
INUNDACIÓN CASTALIDA
Edición de Georgina Sabat de Rivers
496 págs. 750 pts.
- Miguel de Cervantes
NÓVELAS EJEMPLARES I
Segunda edición
Edición de J. B. Avelle-Arce
318 págs. 400 pts.
- 121/ **NOVELAS EJEMPLARES II**
Edición de J. B. Avelle-Arce
270 págs. 400 pts.
- 122/ **NOVELAS EJEMPLARES III**
Edición de J. B. Avelle-Arce
410 págs. 480 pts.
- 123/ **POESÍA DE LA EDAD DE ORO I. Renacimiento**
Edición de José Manuel Blecua
472 págs. 800 pts.
- 128/ Tirso de Molina
LA HUERTA DE JUAN FERNÁNDEZ
Edición de Berta Pallerés
258 págs. 510 pts.
- 129/ Antonio de Torquemada
JARDÍN DE FLORES CURIOSAS
Edición de Giovanni Allegra
506 págs. 850 pts.

130/ Juan de Zabaleta
EL DÍA DE FIESTA POR LA MAÑANA Y POR LA TARDE
Edición de Cristóbal Cuevas
482 págs. 890 pts.

131/ Lope de Vega
LA GATOMAQUÍA
Edición de C. Sabor de Cortázar
234 págs. 550 pts.

LITERATURA Y SOCIEDAD

DIRECTOR ANDRÉS AMORÓS

La colección comprende estudios generales y monográficos de temas literarios que se ofrecen al lector desde perspectivas muy amplias: historia social, literatura, lingüística, historia y arte. Cada obra abarca un amplio espectro cultural enormemente sugestivo y sugerente.

- 1/ Varios
EL COMENTARIO DE TEXTOS 1
472 págs. 860 pts.
- 21/ Varios
EL COMENTARIO DE TEXTOS 3
La novela realista
320 págs. 690 pts.
- 22/ Andrés Amorós
INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA
240 págs. 550 pts.
- 23/ Vicente Lloréns
LIBERALES Y ROMÁNTICOS
458 págs. 1.100 pts.
- 28/ Víctor García de la Concha
NUEVA LECTURA DEL LAZARILLO
262 págs. 740 pts.
- 30/ Francisco López Estrada
PANORAMA CRÍTICO SOBRE EL POEMA DEL CID
346 págs. 840 pts.
- 32/ Varios
EL COMENTARIO DE TEXTOS 4
Poesía medieval
462 págs. 950 pts.
- 33/ Alberto Blecua
MANUAL DE CRÍTICA TEXTUAL
369 págs. 950 pts.

 *castalia didáctica*

DIRECTOR: PEDRO ÁLVAREZ DE MIRANDA

CASTALIA DIDÁCTICA es una nueva colección de textos literarios especialmente destinada a los estudiantes de enseñanza media, así como a todos los profesores que ejercen su actividad en dicho nivel docente y al público en general.

- 1/ Pedro Calderón de la Barca
LA VIDA ES SUEÑO
Edición a cargo de José M.ª García Martín
240 págs. 250 pts.
- 2/ Jorge Manrique
COPLAS A LA MUERTE DE SU PADRE
Edición a cargo de Carmen Díaz Castañón
121 págs. 250 pts.
- 3/ Federico García Lorca
LA CASA DE BERNARDA ALBA
Edición a cargo de Miguel García-Posada
136 págs. 250 pts.
- 4/ Gustavo Adolfo Bécquer
RIMAS
Edición a cargo de Mercedes Etreros
160 págs. 250 pts.
- 5/ Miguel de Unamuno
SAN MANUEL, BUENO MÁRTIR
Edición a cargo de Joaquín Rubio Tovar
142 págs. 250 pts.



ALBERTO BLECUA: *Un nuevo manuscrito de la «República Literaria»*. JOAQUÍN CASALDUERO: *La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco*. DANIEL DEVOTO: *Prosa con faldas, prosa encadenada*. AURORA EGIDO: *Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro*. PABLO JAURAL DE POU: *La prosa de Quevedo: «El Chitón de las Tarabillas»*. JOSÉ LARA GARRIDO: *La estructura del romance griego en «El peregrino en su patria»*. MARÍA GRAZIA PROFETI: *Función referencial, connotación y emisor en «La culta latiniparla»*. ASUNCIÓN RALLO GRUSS: *Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista*. AGUSTÍN REDONDO: *De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el «Quijote»*. ANTONIO REY: *Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en «La pícara Justina»*. FRANCISCO RICO: *Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca*. LEONARDO ROMERO TOBAR: *El arte del diálogo en los «Colloquios satíricos» de Torquemada*. FLORENCIA SEVILLA: *Sobre el desarrollo dialogístico de «Alonso, mozo de muchos amos»*. DOROTHY SHERMAN SEVERIN: *La parodia del amor cortés en «La Celestina»*. ENRIQUE TIERNO GALVÁN: *El pensamiento científico en el Siglo de Oro*. JORGE URRUTIA: *Paralelismo formal en «El Licenciado Vidriera»*. DOMINGO YNDURÁIN: *Las cartas de Laureola (Beber cenizas)*.

