

EDAD DE ORO

XXIII



Este volumen se publica con subvención de la DGICYT
(Ministerio de Ciencia y Tecnología) y con la financiación parcial del Servicio
de Publicaciones de la UAM.

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO, Volumen XXIII
I.S.S.N.: 0212-0429
Depósito Legal: MU-396-1999
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

In memoriam
Domingo Ynduráin

La XXIII edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 24 y 28 de marzo de 2003 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Auditorio de Cuenca, donde se llevó a cabo, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo, una revisión crítica de las relaciones entre lengua y literatura, con el título *La lengua literaria en los Siglos de Oro*.

Edad de Oro agradece a Marina Fernández y Javier Rodríguez la coordinación del Seminario, así como la ayuda de Martín Muelas en la organización de la parte conquense de este Seminario. Asimismo, Edad de Oro contó con David Mañero Lozano como secretario del Seminario; y con la siguiente comisión organizadora: Begoña Rodríguez, Magdalena Romero y Daniel Martínez-Alés.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO	
<i>El lenguaje de la ficción en el siglo XVI: tratadistas y creadores</i>	9
TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO	
<i>Elementos de la lengua literaria de la Edad de Oro: metáfora y alegoría como mecanismos de traslación</i>	33
JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO	
<i>Defensa de la retórica barroca</i>	41
JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR	
<i>Harbar y escribir en los albores del Siglo de Oro</i>	53
JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL	
<i>Cambios sintácticos en el español de la Edad de Oro</i>	71
ANA SERRADILLA CASTAÑO	
<i>Superlativos cultos y populares en el español clásico</i>	95
RAFAEL CANO AGUILAR	
<i>La cohesión del discurso en la lengua de Cervantes</i>	135
JOSÉ RAMÓN TRUJILLO	
<i>La traducción en Cervantes: lengua literaria y conciencia de autoría</i>	161
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
<i>Imprenta y lengua literaria en los Siglos de Oro: el caso de los libros de caballerías castellanos</i>	199
FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA	
<i>El entimema y el estilo de la picaresca</i>	231
ÁNGEL GÓMEZ MORENO	
<i>La hagiografía, clave poética para la ficción literaria entre medievo y barroco (con no pocos apuntes cervantinos)</i>	249

JAVIER RUBIERA	
<i>La poética del espacio en la comedia barroca</i>	279
JEAN-PIERRE ÉTIENVRE	
<i>Lope 'fiscal de la lengua' en «La Dorotea», o las dos patrias del Fénix</i> ..	295
M ^a AZUCENA PENAS IBÁÑEZ	
<i>El significado del lenguaje figurado en Lope de Vega</i>	311
FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ	
<i>La comedia española como yuxtaposición de estilos. El caso de Rojas Zorrilla</i>	339
JUAN LUIS SUÁREZ	
<i>El reconocimiento de la complejidad. Información dispersa y conocimiento incompleto en «La vida es sueño»</i>	355
M ^a AMELIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ	
<i>«La mar en medio». Lectura y distancia en un soneto de Garcilaso según Fernando de Herrera</i>	369
PEDRO ÁLVAREZ DE MIRANDA	
<i>Quevedo en la lexicografía española</i>	389
ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS	
<i>Cultura material y fetiches quevedescos</i>	417
LUIS M. VICENTE GARCÍA	
<i>El lenguaje hermético en la «Fábula de Polifemo y Galatea» de Góngora</i> 435	
CRÓNICA	457
RESEÑA	463

EL LENGUAJE DE LA FICCIÓN EN EL SIGLO XVI: TRATADISTAS Y CREADORES

0. PRESENTACIÓN

Estas reflexiones, que se inscriben en uno o dos proyectos de investigación en los que vengo trabajando desde hace años —el análisis del discurso de la prosa y la construcción del ámbito de la ficción—, no se ocupan tanto de los problemas a que se enfrenta durante este período ese concreto fenómeno de la ficción, sino de engastar esas polémicas en las causas reales que las suscitaron. En efecto, se han estudiado la noción de «verdad poética»¹, el concepto de «fantasía»², la extraña relación entre «lectura» y «ficción»³, los mismos vínculos de esa «ficción» con el tejido de la lengua vernácula⁴, pero no se ha dicho tanto que esta tensión que se produce entre «ficción» y «verdad» llega al siglo XVI desde concepciones que se habían formulado ya en la centuria anterior, mediante el planteamiento de cuestiones relativas al lenguaje literario y a los componentes que intervienen en su constitución.

¹ Alberto Porqueras Mayo, «El problema de la verdad poética en la Edad de Oro», *Temas y formas de la literatura española*, Madrid: Gredos, 1972, págs. 94-113.

² Guillermo Serés, «El concepto de fantasía desde la estética clásica a la dieciochesca», *Anales de Literatura Española*, X (1994), págs. 207-236.

³ B.W. Ife, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro: las razones de la picaresca*, Barcelona: Crítica, 1992.

⁴ Luis Fernández Gallardo, «Latín y vulgar. Ideas sobre la lengua en la Castilla del siglo XV», *Revista de poética medieval*, VIII (2002), págs. 11-76.

Lo que me preocupa es saber por qué a lo largo de la primera mitad del s. XVI —desde 1492, la *Gramática* de Nebrija, por ser más precisos—, los humanistas se esforzaron por denunciar los riesgos y peligros que comportaba adentrarse en el dominio de unas ficciones, que, según ellos, sólo aseguraban el conocimiento de las mentiras más reprobables. Nebrija, Castiglione —éste con ciertos límites—, Garcilaso, Juan de Valdés, Juan Luis Vives, Alejo de Venegas, por trazar un arco temporal de cincuenta años, no tienen otra idea en mente que la de enfrentarse a unos productos narrativos que se habían adueñado del espacio de la imaginación de unos precisos grupos de receptores, en cuyas vidas o en cuyos comportamientos necesariamente tenían que interferir.

1. EL HUMANISMO Y LA FICCIÓN

Y no les faltaba razón: estos moralistas —gramáticos, teólogos, cortesanos, pedagogos— se están oponiendo a una de las más desbordantes manifestaciones de la imaginativa literaria, la llamada ficción sentimental. Nunca, la ficción —en cuanto estructura de pensamiento— había sido recorrida y explorada, con tanta complejidad, como en el período que lleva de 1475 a 1515 aproximadamente; no sólo hay autores que se dedican a experimentar con los resortes y componentes del tejido narrativo —lo que hoy llamamos ‘metaficción’, y pienso en Juan de Flores como su principal artífice⁵— sino que ese ámbito de la ficción que ahora se articula absorbe todo tipo de «estilos» —es decir, de ‘géneros literarios’, de «materias» —en especial, la caballerescas— y de discursos —básicamente son *prosimetra*— para construir unas imágenes de realidad tan poderosas que se acaban llevando a su interior no sólo a los creadores, sino a sus destinatarios, hasta el punto de que quepa sospechar que buena parte de esas obras eran verdaderos *romans à clef*, ‘novelas de clave’, que encubrían, bajo su *cortex*, historias reales que serían fácilmente reconocibles por unos receptores que habrían prestado —de buena o mala gana— sus figuras para tales invenciones: con plena certeza, así se construyeron la *Triste deleytación*, la *Coronación de la señora Gracisla* o la *Qüestión de amor*.

Todo lo invade la ficción sentimental en estos decenios y de toda suerte de registros se sirve: materiales crónicos, epístolas, poemas cancioneriles, comedias elegiacas o humanísticas, historias caballerescas, mitológicas, hasta las sesudas reflexiones de un discurso universitario como es el de la *repetitio* resultan burladas ferozmente por Lucena en torno a 1497. No es extraño, por tanto, que Nebrija, en el trance de otorgar dignidad a la lengua castellana, clame contra

⁵ Ver E. Michael Gerli, «Metafiction in Spanish Sentimental Romances», en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, eds. A. Deyermond e I. Macpherson, Liverpool: Liverpool University Press, 1989, págs. 57-63.

esta eclosión de formas narrativas que tienen que incluir tanto los productos sentimentales mencionados como la recepción de la *novella* italianizante:

I porque mi pensamiento e gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nación, e dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leyendo novelas o istorias embueltas en mil mentiras e errores, acordé ante todas las otras cosas reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que agora e de aquí adelante en él se escriviere pueda quedar en un tenor, e estenderse en toda la duración de los tiempos que están por venir, como vemos que se á hecho en la lengua griega e latina, las cuales, por aver estado debaxo de arte, aunque sobre ellas an pasado muchos siglos, todavía quedan en una uniformidad (100-101)⁶.

Y Nebrija está actuando como intérprete de un marco cultural, el de la reina Isabel, cuya rigoridad moral —explícitamente severa en cuestiones amorosas—, no va a impedir el desarrollo de estas formas de la ficción sentimental, que, antes al contrario, acabarán impulsando el particular de la caballeresca.

Tampoco es que la ficción sentimental cuente con un soporte teórico que justifique este extraordinario florecimiento; si es caso, sólo la defensa de la poesía que Boccaccio articula en el Libro XIV de las *Genealogiae deorum* podría esgrimirse a este respecto, pero en ese mismo libro, Boccaccio fustiga implacablemente las invenciones de las *delirantium vetularum*, por sus perniciosos efectos sobre las jóvenes; mas que el oficio del poeta no sea mentir, sino fingir, y que ambas acciones no son similares, se señala aquí con la claridad suficiente como para que los pocos teóricos del s. XV —pienso en don Íñigo o en Fernando de Talavera, no tanto en Villena— se hagan eco de estas formulaciones; pero más debe la ficción sentimental a la demostración práctica del poder de la escritura, tal y como se formula en la *Elegia di madonna Fiammetta* (c. 1343-1344) o al despliegue exegético de la teoría de los cuatro sentidos (que es el bagaje que está detrás del *Siervo* o de la *Sátira*) que a cualquier otra disquisición teórica.

2. HACIA UN NUEVO MODELO DE OCIO CORTESANO

Y a este proceso es al que había que poner límites: Nebrija se opone radicalmente a las ficciones, Encina no le va a la zaga en la definición del modelo de ocio cortesano que incluye en su *Arte de poesía castellana* de 1496 (tan depen-

⁶ Cito por Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, ed. de Antonio Quilis, Madrid: Editora Nacional, 1980.

diente de la *Gramática* de 1492), ese curso de cortesía que se construye para el príncipe don Juan⁷; y sin embargo, nada, ni siquiera la muerte de este príncipe, en 1497, detiene el fenómeno de la ficción sentimental; es cierto que cuando fallece la reina en 1504, pero sobre todo cuando es obligado el rey Fernando en 1506 a marcharse a Aragón, este ámbito de referencias narrativas se desplaza al entorno napolitano-aragonés, mientras que en Castilla comienzan a propagarse los amadises, palmerines y demás frutos de la imaginación caballeresca; es conocido el pasaje, por similar al de Nebríja, de Garcilaso de la Vega en la *Carta a doña Jerónima Palova de Almogávar* quejándose del auge adquirido por este tipo de lecturas:

Y también tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas, porque yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escuchar (aunque esto sería malo de probar con los que traen entre las manos estos libros que matan hombres) (266-267)⁸.

Lo que le preocupa a Garcilaso es la definición de un nuevo modelo de ocio cortesano, hecho a la medida de la obra que esta carta está prologando, la traducción que Boscán realiza de *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione y que acuerda, además, con los propios valores que él cree que la poesía —es decir la «literatura»— tiene que difundir.

Esto es importante porque en el interior de *El cortesano* sí se admite un grado de ficción para la formación de ese «curial», pero ajeno al orden caballeresco y al sentimental, aunque los marcos de recepción sigan siendo los mismos; además esos cortesanos, antes de aventurarse por ficción alguna, deben afirmar su conocimiento con otros estudios letrados:

El cual querría yo que fuese en las letras más que medianamente instruido, a lo menos en las de humanidad, y tuviese noticia no sólo de la lengua latina mas aun de la griega, por las muchas y diversas cosas que en ella maravillosamente están escritas (182).

⁷ Habla de «ficción» porque lo exige la naturaleza misma de la «poesía», pero como obraran Jorge Manrique o fray Íñigo de Mendoza las posterga ante el verdadero valor que debe concederse a la literatura religiosa: «de tal manera que, siendo ficción la obra, es mucha razón que no menos sea fingida y no verdadera la invocación d'ella. Mas cuando hazemos alguna obra principal de devoción o que toque a nuestra fe, invocamos al que es la misma verdad o a su madre preciosa o a algunos santos que sean intercessores y medianeros para alcançarnos la gracia», ed. F. López Estrada, Madrid: Taurus, 1984, pág. 79.

⁸ Uso la ed. de Bienvenido Morros, Barcelona: Crítica, 1995.

Sólo así, con este andamiaje de referencias clásicas puede accederse al ámbito de la ficción, que si se perfila en este manual de cortesía es porque detrás del mismo hay un marco de recepción, que impone tales exigencias, aunque a la vez puede admitir correcciones:

No dexe los poetas ni los oradores, ni cese de leer historias; exercítese en escribir en metro y en prosa, mayormente en esta nuestra lengua vulgar; porque demás de lo que él gustará d'ello, terná en esto un buen pasatiempo para entre mujeres, las cuales ordinariamente huelgan con semejantes cosas (íd.).

Hay, por tanto, un grado de «poesía» —o de literatura— que es creada porque existe un público femenino que la precisa para juzgarla, para «holgar» con ella; no se proscriben, por tanto, las formas de la ficción, pero sólo se favorecen aquellas que producen un grado de deleite derivado de los procesos lúdicos del lenguaje, como ocurre con el jugar de palabra mediante derivaciones:

Es también bueno interpretar algunos nombres y fengir algo sobre el nombre de aquel de quien se trata o sobre alguna otra cosa que acaezca (292).

La gran cantidad de ejemplos que se expone a continuación indica que ésta sí sería una de las perspectivas tolerables para afirmar el dominio de la ficción; para nuestros propósitos, el valor de *El cortesano* radica en que presenta un registro de «formas» de ficción admisibles en el orden de la «alegría cortesana» de la tercera década del s. XVI y que conectan con modelos de cortesía pretéritos que ya habían sido definidos en la *Partida II* de Alfonso X, en donde estaban también estas nociones del «jugar de palabra», de «ferir» con los vocablos o conceptos que fueran risibles y no molestaran o afrentaran a la persona a la que se dirigían; de hecho, desde la mitad del s. XIII hasta la mitad del s. XVI seguramente haya habido un desarrollo de esos «ioguetes» —en forma de chistes o «facecias»— que cabría vincular también al modelo de los *dicta o facta*, pero vistos desde una vertiente cómica, y que, en última instancia, proceden de la misma doctrina de la retórica⁹. De esta necesidad receptiva tienen que surgir unos productos literarios fungibles, creados porque se requieren en un momento

⁹ Los usos lúdicos del lenguaje eran recomendados por Cicerón en el primero de los géneros de la oratoria, el humilde: «Huic generi orationis aspergentur etiam sales, qui in dicendo nimium quantum valet; quorum duo genera sunt, unum facetiarum, alterum dicacitatis. Utetur utroque; sed altero in narrando aliquid venuste, altero in iacendo mittendoque ridiculo, cuius genera plura sunt», 35.

determinado¹⁰; tal y como se articulan en *El cortesano* estas situaciones narrativas lo que demuestran es un proceso de composición episódica que es el que puede permitir comprender la formación del *Lazarillo*, más o menos por estas fechas¹¹.

Tras el desglose de ejemplos, que en sí constituye un delicioso anecdotario en el que aparecen los personajes más singulares de la política y de la milicia del entorno hispano-italiano de las primeras décadas del s. XVI, se señalan los límites a que debe ajustarse este proceso de narratividad cortesana:

Parecióles bien esto; y prosiguiendo miser Bernardo dixo: «Mirá, señores, que en esto del burlar se ha de tener gran ojo a que los donaires no sean contra Dios, ni en ellos se atraviesen reñegos o juramentos desacatados, porque en esto suelen alguna vez pasar los hombres tan adelante que, con rabia de parecer graciosos, no piensan que hay gracia sino donde hay reñegar y andan haciéndose grandes cortesanos y procurando de ser loados, con lo que merecen no solamente ser reprehendidos mas aun castigados gravemente (...) Parecen asimismo muy mal los que son deshonestos y sucios en su hablar y, estando con mujeres, no les tienen ningún acatamiento en cuanto dicen; antes de ninguna cosa muestran gustar tanto como de hacellas parar coloradas, diciéndoles mil deshonestidades. Y sobre esto se hacen muy desen-
vultos y andan buscando gracias y agudezas» (300-301).

Se articula, de este modo, una reflexión sobre la aceptabilidad de ciertas historias que están vinculadas a las exigencias de un público femenino como de inmediato se advierte:

«Las mujeres» dixo entonces Gaspar Palavicino «no huelgan sino de oír hablar semejantes cosas y ¿vos queréis agora quitalles este pasa-
tiempo? Yo de mí os digo que más veces me he puesto colorado por palabras de esta calidad que me han dicho mujeres, que por las que me han dicho hombres» (302).

¹⁰ Al margen del término «ioguete», testimoniado en la *Estoria de España* alfonsí, quedarían, como testimonios visibles de este ámbito, la muestra de cantigas de escarnio o diferentes poemas satíricos, así como los «disparates» y otras formas breves del humor medieval; para su proyección ver Blanca Periñán, «Poeta ludens»: *disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos*, Pisa: Giardini, 1979.

¹¹ Esto en cuanto a la estructura, porque en sus líneas de contenido, el *Lazarillo* es una clara parodia de la ficción sentimental, desde la misma epístola exculpatoria en la que Lázaro de Tormes le está dando cuenta a ese «Vuestra Merced» del «caso» por el que había sido demandado; es lo mismo que ocurre en el *Siervo libre de amor*, con la diferencia de que el «yo» autobiográfico no está justificando los efectos negativos del amor sobre ese ser, sino lo contrario: cómo él cree que ha llegado a «buen puerto» tras casar con la criada del Arcipreste de San Salvador.

Parecen estas opiniones pensadas para enmarcar con ellas la difusión que adquiere la literatura celestinesca en las primeras décadas de la centuria, así como la creación, bajo su amparo, de ese hiriente retrato alegórico que encierra *La Loçana andaluza*, en cuya portada se incluye la siguiente advertencia:

El cual *Retrato* demuestra lo que en Roma passava y contiene muchas más cosas que la *Celestina*.

Amén de insertarse en su «Dedicatoria» una de las justificaciones de este tipo de obras que parece dar la razón a las severas críticas de los humanistas; no sólo se retruca la autoridad del cronista oficial de los Reyes Católicos, sino que se amparan con sutilezas escriturarias las escabrosidades a que van a ser conducidos los receptores:

Y como dice el coronista Fernando del Pulgar, «así daré olvido al dolor», y también por traer a la memoria muchas cosas que en nuestros tiempos pasan, que no son laude a los presentes ni espejo a los a venir. Y así vi que mi intención fue mezclar natura con bemol [es la famosa dicotomía «natura»/«ars»], pues los santos hombres por más saber, y otras veces por desenojarse, leían libros fabulosos y cogían entre las flores las mejores (34)¹².

Por ello, en *El cortesano* se intenta discriminar entre diferentes públicos femeninos conforme a estos valores:

«De esas tales mujeres no hablo yo» dixo miser Bernardo, «hablo yo de las virtuosas y honradas, que merecen ser estimadas y acatadas de todo el mundo».

«Sería necesario» respondió Gaspar Palavicino «hallar alguna sotil regla para saber conocellas, porque infinitas veces las que parecen mejores son peores» (302).

Y ahí reside una de las razones por las que se pretende limitar el desarrollo que están adquiriendo las «formas» de la ficción, en cuanto que este tratamiento realista —o naturalista— del amor humano constituyía una de las raíces de la ficción sentimental, como lo demuestra la recepción de la *Elegia di madonna Fiammetta* o de la *Estoria de duobus amantibus* de Piccolomini. De estos mismos daños se hace eco, en fin, Gonzalo Fernández de Oviedo, que fue paje del prín-

¹² Uso la ed. de Bruno Damiani, Madrid: Castalia, 1969.

cipe don Juan, amén de autor del *Claribalte*, cuando condena la ficción sin paliativos en sus *Quincuagenas de la nobleza de España*¹³.

Es decir, hay ficción sentimental mientras unos entramados cortesanos requieran esas formas específicas de producción letrada y, sobre todo, haya un público femenino que huelgue con ellas, de donde el empeño de Garcilaso o de Castiglione-Boscán por definir un nuevo modelo de recepción literaria, pensando también en esas mujeres, que deben acceder a otro grado de conocimiento más elevado y que se define con justeza en las églogas garciliásinas, que se asientan sobre un sólido conocimiento de la teoría poética; en la Égloga I, el poeta, al cantar, «imita» las quejas del «dulce lamentar de dos pastores» (120), en la II el acercamiento a las formas épicas es aún mayor, mientras que la III, dedicada posiblemente a María Osorio Pimentel, esposa de don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles, contiene, en sus siete primeras octavas un breve muestrario de reflexiones teóricas en que se abordan estas cuestiones atingentes a los valores que deben desprenderse de una obra literaria: la importancia que debe concederse al ocio cortesano¹⁴, la necesidad de cumplir con unas obligaciones estamentales¹⁵, el rechazo de la elocuencia (v. 48) —y no es desdeñable pensar que comprende también a la retórica— para lograr un entendimiento receptivo que se base sólo en «el puro ingenio y lengua casi muda» (v. 46), además del vínculo que debe establecerse entre la obra y su destinatario¹⁶.

Y lo que vale para las mujeres, en su relación con los productos sentimentales, reza también para los hombres como lo reconoce Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, recordando los estragos que en él había causado el conocimiento de la ficción caballeresca:

VALDÉS. Diez años, los mejores de mi vida, que gasté en palacios y cortes, no me empleé en ejercicio más virtuoso que en leer estas mentiras, en las cuales tomava tanto sabor, que me comía las manos tras ellas. Y mirad qué cosa es tener el gusto estragado: que si tomava en la mano un libro de los romançados en latín, que son de historiadores

¹³ Acusa a las ficciones de «tratados vanos e fabulosos, llenos de mentiras e fundados en amores e luxuria e fanfarronerías [que] mueven a esos [necios]... e a las mujeres flacas de sienes a caer en errores lividinosos e incurrir en pecados, que no cometieran si esas licencias no oyeren», *Las Quincuagenas de la Nobleza de España*, ed. de V. de la Fuente, Madrid: Academia de la Historia, 1880, t. I, pág. 233.

¹⁴ «Apolo y las hermanas todas nueve / me darán ocio y lengua con que hable / lo menos de lo que'n tu ser cupiere / que'sto será lo más que yo pudiere», vv. 29-32.

¹⁵ Se trata del equilibrio que debe alcanzarse entre las armas y las letras: «hurté de tiempo aquesta breve suma, / tomando ora la espada, ora la pluma», vv. 39-40. Tan importante para quien descendía del señor de Batres.

¹⁶ «Por aquesta razón de ti escuchado, / aunque me falten otras, ser merezco; / lo que puedo te doy, y lo que he dado / con recebillo tú, yo m'enriquezco», vv. 49-52.

verdaderos, o a lo menos que son tenidos por tales, no podía acabar conmigo de leerlos (169).

Debe engastarse esta referencia en el mismo ámbito de fechas en que se redacta la carta de Garcilaso (1533) o se publica la traducción de *El cortesano* (1534), por cuanto el *Diálogo* es de 1535. Puede hablarse, así, de una corrección de gustos literarios, de pautas receptivas en torno a la década de 1530, que puede explicar el paulatino decreimiento que sufre la producción sentimental¹⁷ y su lenta asimilación por otros géneros como el caballeresco, ahora en manos de Feliciano de Silva. Al comienzo de esta década, Juan Luis Vives, en su *De disciplinis* (1531), al hablar de la gramática valora la *poesía* con criterios históricos, explicitando los fundamentos que intervienen en sus orígenes:

La poesía es una oración ligada a una cierta ley de número, en la que no solamente hay la trabazón de los pies, sino también el ritmo y cierto concerto armónico que regala el oído y con su dulzura cariñosa halaga el alma. Parece que esta suerte de lisonjero hechizo fue buscado porque si se quería que algún sentimiento se adentrase en el pecho de los mortales más profundamente y más tenazmente quedara depositado en la memoria, se pudiera conseguir con su sabrosa blandura, por manera más atractiva y fácil, pues con más grata complacencia damos entrada en nuestro espíritu a tan suave aliciente, y con más eficacia lo recordamos ligada, como está la poesía, y trabada por la blanda tiranía del número (412b).

Esto es admisible. Lo que ya no lo es tanto es el uso y abuso de estas propiedades:

Por esto, este goloso condimento, tan conducente al provecho de la vida humana, pasó a temas que no iban a reportar ningún provecho; es evidente que salió de sus propios límites mal de su grado y a viva fuerza. Con ese sabor quedaron sazonadas liviandades peligrosas y con esa miel quedó endulzado ese tósigo (íd.)

A partir de ahí, la crítica es feroz contra una tradición literaria que Vives considera más negativa que beneficiosa; los humanistas no podían aceptar el fenó-

¹⁷ De hecho, son cuatro los títulos que pueden señalarse más allá de estas fechas: el *Veneris tribunal* (1537) de Ludovico Scrivà, el *Tratado notable de amor* (c. 1540) de Juan de Cardona, más el *Proceso de cartas de amores* (1548) y *Quexa y aviso de un cavallero* (1548) de Juan de Segura.

meno de la ficción, como se comprueba, por la serie de riesgos que comportaba este sistema de conocimiento tan especial¹⁸.

Y diez años después, en 1541, Alejo de Venegas hará lo propio en su *Teológica descripción de los misterios sagrados*; éste quizás sea uno de los pasajes más conocidos de esta controversia, puesto que se trata de una de las primeras divisiones ternarias de las *fabulae*, en las que aparece el término de «milesias»:

Hay otra fábula que se dice «milesia», que es la que en romance se dice «conseja». Dícese «milesia» de la ciudad de Mileto, adonde por la mucha ociosidad de la tierra se inventaron las «consejas».

Pero, insisto, no me interesan tanto las prevenciones que los humanistas alzan contra el ámbito de la ficción, como el telón de fondo que perfilan para engastar en el mismo los modos de recepción que transforman los discursos narrativos. Lo que me interesa es trazar el camino por el que la ficción podrá volver a afirmarse y para ello va a resultar fundamental la defensa de la elocuencia, es decir del lenguaje literario.

3. LA DEFENSA DE LA ELOCUENCIA

Dos textos de 1580 pueden servir para fijar la preocupación por alcanzar un determinado grado de perfección en la «eloquencia» más allá del orden temático a que se acceda; se trata del prólogo que Francisco de Medina coloca al frente de las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de Herrera* y el *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima; en el primero de estos opúsculos, se rechazan las «invenciones» —es decir, el contenido de las obras vernáculas— pero no la «eloquencia» con que la poesía ha de lograr construir ese sistema de perfección interior que depende de los elementos formales, antes al contrario, la defiende y promueve:

No negaré que produze España ingenios maravillosos, pues a la clara se ve su ventaja en todas las buenas artes i onestos exercicios de la vida, mas osaré afirmar que en tan grande muchedumbre de los que hablan i escriven romance se hallarán mui pocos a quien se deva con razón la onra de la perfeta eloquencia (189)¹⁹.

¹⁸ Ver Jozef Ijsewijn, «Vives e la Poesia», *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, ed. de C. Codoñer y J.A. González Iglesias, Salamanca: Universidad, 1994, págs. 470-477.

¹⁹ Uso la ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra, 2001.

Y procede, con una clara conciencia crítica, a enumerar autores que se han acercado a este ideal del dominio del «arte»:

Bien es verdad que en nuestros tiempos an salido en público ciertas istorias llenas de erudición i curiosa diligencia i de cuyos autores, por l'antigüedad i eminencia de sus estudios, esperábamos un estilo tan lleno i adornado cuanto lo pedía la dinidad del sugeto, mas, leídos sus libros con atención, vimos nuestra esperanza burlada, hallándolos afeados con algunas manchas que, aun miradas sin invidia, son dinas de justa reprehensión (189-190).

Se trata de aceptar y seguir los preceptos de esta *ars bene dicendi*, que ahora ya no es temida y que habrá de convertirse en soporte de la verdadera «elocuencia» con que una obra logre transmitir el desarrollo de sus ideas:

Concedo también aver criado en pocos años l'Andaluzía cuatro o cinco escritores mui esclarecidos por las grandes obras que compusieron, los cuales, o porque fueron de los que comenzaron aquesta empresa (i las que son tan difíciles no se acaban en sus principios ni con las fuerças de pocos) o porque no supieron cumplidamente l'arte de bien decir o al menos no curaron de guiarse por ella, admitieron algunos defectos que no dexaron de oscurecer la claridad de sus escritos (190).

Ello no significa que la «eloquencia» pueda convertirse en envoltura que otorgue dignidad a cualquier contenido; Medina lanza también severas críticas contra el uso indiscriminado de la fantasía, en la línea que habían trazado Vives o Valdés y plantearán, después, Pinciano o Cervantes; ese dejarse arrastrar por la «ficción» implica, a la postre, una renuncia de la belleza formal:

Esta perfección de lengua que nosotros echamos menos la esperaron gozar nuestros padres en los libros fabulosos que entonces se componían en España. Mas aunque en algunos ai mucha propiedad i en todos abundancia, están deslustradas estas virtudes con tantos vicios que juntamente se les niega el premio de aquesta alabança. Porque no son menos defetuosos en la alocución que disformes i mostrosos en la invención i en la traça de las cosas que tratan (191).

Por su parte, Sánchez de Lima, con el pretexto de acercarse a la ficción pastoril, encierra una de las diatribas más feroces contra los libros de caballerías, pero atendiendo tanto a sus elementos formales —no tienen «buena rethórica»—

como al daño moral que pueden causar, puesto que corrompen a doncellas y mancebos; tales productos no pueden ser considerados propios de la «poesía», tal y como razona Calidonio en el primero de sus diálogos:

¿Qué diré más de la Poesía? Sino que es tan provechosa a la república christiana, cuanto dañosos y perjudiciales los libros de cavallerías, que no sirven de otra cosa, sino de corromper los ánimos de los mancebos y donzellas, con las disoluciones que en ellos se hallan, como si nuestra mala inclinación no bastasse, pues de algunos no se puede sacar fruto, que para el alma sea de provecho, sino todo mentiras y vanidades (42)²⁰.

En esta línea no se desprecia sólo un determinado contenido textual, sino sobre todo la falta de una perfección formal por ignorancia de los preceptos del arte:

Y pésame en extremo de ver la corrupción que en esto se usa, por lo cual se devía escusar, y también por ser más el daño que d'ellos resulta a la república, que no el provecho, pues no se puede seguir ninguno, porque en los más d'ellos no se halla buena plática, pues toda es antigua: tampoco tienen buena Rhetórica, y las sentencias son pocas, y éssas muy trilladas, ni ay en ellos cosas de admiración, sino son mentiras de tajos y reveses, ni doctrinas de edificación ni avisos de provecho (42-43).

Todo ello viene a cuenta de la utilidad que se puede obtener de la «poesía». Para exponer estos efectos beneficiosos era necesario señalar los negativos; de ahí que a la «poesía» se la convierta en una suerte de cauce de ideas de toda naturaleza:

Y de la Poesía, usando d'ella como se deve, se saca mucha utilidad y provecho, assí para el alma como para el gusto de los hombres de claro juicio y delicado entendimiento: porque en ella se halla muy fina Theología, Leyes, Astrología, Philosophía y Música; y en fin todas las siete artes liberales se hallarán escriptas en Poesía, si bien se quieren buscar (43).

²⁰ Sigo la ed. de Rafael de Balbín Lucas, Madrid: CSIC, 1944.

4. LA DEFENSA DE LA POESÍA

Va a ser, justamente, la defensa de la Poesía la que posibilite la aceptación del orden de conocimiento que la ficción presupone; se trata de un proceso que se puede datar cronológicamente: el decenio que lleva de 1596, el año de la *Philosophia antigua poética* del Pinciano, a 1606, cuando Juan de la Cueva termina su *Exemplar poético*. Es necesario, por tanto, que frente al rigor de los humanistas de la primera mitad de siglo se alce ahora la autoridad de Aristóteles, no para que los poetas se puedan entregar libremente a la invención²¹, sino para poder descubrir en la poesía los sentidos correctos que de la misma puedan derivar²².

Por ello, el Pinciano —con el respaldo de Aristóteles— es el primero en aceptar el orden de la ficción, desde presupuestos teóricos, en cuanto «imitación», vinculada a las nociones de verosimilitud y de lo que puede ser considerado como razonable, tal y como indica en la Epístola cuarta, al hablar de las descripciones:

Assí que las descripciones de tiempos, lugares, palacios, bosques y semejantes, como sean con imitación y verisimilitud, serán poemas; y no lo serán si de imitación carecen; que el que descriviese a Aranjuez o al Escurial assí como están, en metro, no haría poema, sino escribir una historia en metro, y assí no sería hazaña mucha; porque la obra principal no está en dezir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verisímil y llegada a la razón; por cuya causa, y porque el poeta trata más la universalidad, dize el Philósofo en sus *Poéticos* que mucho más excelente es la poética que la historia; y yo añado que porque el poeta es inventor de lo que nadie imaginó, y el historiador no haze más que trasladar lo que otros han escrito (I.265-266).

Éste es el recorrido de ideas que llega, por supuesto, hasta Cervantes y que el cura y el canónigo de Toledo desarrollan en el cap. XLVII de la *Primera parte del Quijote*; toda esa articulación de argumentos se desprende de una lectura atenta del Pinciano; así, en la Epístola quinta se define el «poema» como «fábu-

²¹ Y de hecho, en la Epístola segunda, poetas como Ovidio y Marcial se consideran negativos: «Con todo esto, hacen mucho daño a la república los semejantes poetas; que, aunque el escritor sea en sus costumbres bueno, si no lo es en los escritos, será de mucho más perjuicio que si al contrario fuera» (I.147-148). Cito por la ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid: CSIC, 1973.

²² «De lo cual consta que entre ellos ay, como entre todos los demás hombres del mundo, buenos y malos; y assí se devén seguir los buenos, como son un Homero y un Virgilio y semejantes heroicos; los cuales levantan los ánimos a los oyentes con la grandeza de las cosas que tratan (...); y, finalmente, digo que tengo por imposible que uno sea buen poeta y no sea hombre de bien» (I.148).

la y imitación en lenguaje» (II.6), nociones que permiten insertar ya el concepto de la ficción como un elemento imprescindible de la obra literaria; ello, con todo, exige poner límites a esa «imitación» tan singular, tal y como apunta Hugo:

Y, comenzando en el nombre de Dios, digo que la fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficiones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron Milesias, agora libros de cavallerías, los cuales tienen acaescimientos fuera de toda buena imitación y semejança a verdad (II.8).

Es esa «verdad» la que puede inventarse y la que puede lograr que la «imitación» se refiera a cosas que, aunque no hayan acontecido, pueden ser contadas —y, por ello, entendidas— como si de hecho lo hubieran sido; son nociones que permiten separar la Historia y la Poesía, como afirma Fadrique:

Porque la prestancia de la Poética sobre la Historia en esso consiste: que el poeta escribe lo que inventa y el historiador se lo halla guisado. Assí que la Poética haze la cosa y la cría de nuevo en el mundo, y, por tanto, le dieron el nombre griego que en castellano quiere dezir ‘hazedora’, como poeta, ‘hazedor’, nombre que a Dios solamente dieron los antiguos; mas la Historia no nos da la cosa, sino sólo el lenguaje y disposición de él (II.11).

La división de las «fábulas» se establece gracias a estas consideraciones teóricas, que le permiten a Hugo diferenciar, a la par, los distintos grados de ficción que pueden entrar en ese desarrollo:

Ay tres maneras de fábulas: unas, que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábrica todo es imaginación, tales son las Milesias y libros de cavallerías; otras ay que sobre una mentira y ficción fundan una verdad, como las de Esopo, dichas apologéticas, las cuales, debaxo de una hablilla, muestran un consejo muy fino y verdadero; otras ay que sobre una verdad fabrican mil ficiones, tales son las trágicas y épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia, mas de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula; y assí de la mayor parte toma la denominación la obra que de la una y otra se haze (II.12-13).

Y luego, por supuesto, debe asumirse como necesaria la unidad de acción que también es reclamada por Cervantes y que aquí es valorada, especialmente, por Hugo, en la Epístola undécima:

Pues sea exemplo la *Ulisea*, en la cual no huvo unidad de personas, como está ya dicho; y deve la fábula tener unidad de acción, porque las demás que huviere han de concernir a ella sola, y también unidad de persona en la dicha acción, porque una ha de ser la principal y necesaria, y las demás, accesorias y que se puedan variar, quitar y poner (III.154).

En esta Epístola, Fadrique sintetiza todas las ideas que sobre la épica se han ido vertiendo y que van a servir, ya, para definir este género y las diversas derivaciones que adquirirá a lo largo de las primeras décadas del s. XVII:

Resumamos, pues, lo dicho, y acabemos con esto de la forma y materia de la épica para que passemos adelante; digo, en suma, que la épica es imitación común de acción grave; por común se distingue de la trágica, cómica y dithirámbica, porque ésta es enarrativa y aquellas dos, activas; y por grave se distingue de algunas especies de Poética menores, como de la parodia y de las fábulas apologéticas, y aun estoy por decir de las milesias o libros de cavallerías, los cuales, aunque son graves en cuanto a las personas, no lo son en las demás cosas requisitas; no hablo de un Amadís de Gaula, ni aun del de Grecia y otros pocos, los cuales tienen mucho de bueno, sino de los demás, que ni tienen verisimilitud, ni doctrina, ni aun estilo grave (III.177-178).

Para que se aprecie, en fin, la semejanza de estos conceptos con los que Cervantes encauza por medio del canónigo, la conocida fórmula de la «tela de varios y hermosos lazos [o ‘lizos’] tejida» se encuentra presente en este cierre de conceptos:

Supuesta, pues, la definición, epiloguemos assí las cualidades de la épica: primeramente, que sea la fábula fundamentada en historia, y que la historia sea de algún príncipe digno secular, y no sea larga por vía alguna; que ni sea moderna ni antigua; y que sea admirable; ansí que, siendo la tela en la historia admirable, y, en la fábula, verosímil, se haga tal, que de todos sea codiciada y a todos deleitosa y agradable (III.178).

La eclosión de formas narrativas que se produce después de 1596 tiene que valorarse desde estas perspectivas teóricas: la *Arcadia* de Lope es de 1598, el *Guzmán* de Mateo Alemán de 1599, el *Quijote*, en fin, de 1605; son productos narrativos en los que se vuelve a experimentar, como había sucedido en las últimas décadas del s. XV, con las formas que puede adoptar la ficción; Cervantes ya no hace otra cosa y no habría que dejar fuera el singular ensayo que Tirso practica en *Los cigarrales de Toledo* de 1624.

Si se unen estas formulaciones del Pinciano a las de Francisco de Cascales, se podrá comprender cómo estos tratadistas configuran los soportes teóricos que van a convertir a la ficción en un ámbito de conocimiento no sólo aceptable sino asumible, aunque sea sujeta a una serie de límites; con todo, en las *Tablas poéticas* de Cascales hay un grado de avance y otro de retroceso con respecto a las ideas que expusiera el Pinciano. De retroceso porque sólo admite tratar de la epopeya en verso, es decir de la métrica (VI.i, 131); de avance, porque Cascales acepta la noción de lo maravilloso, como soporte de la admiración que ha de ser causada en el receptor; argumenta que, en el orden de la realidad, suceden también hechos extraordinarios y, a esa semejanza, no puede extrañar que en una obra literaria —en un «poema»— ocurra lo propio, señalando, incluso, tres cauces para que ese recorrido de lo maravilloso pueda ser creado: el caso, la fortuna y el destino; porque también la ficción debe tratar de cosas probables y verosímiles, pero siempre con el propósito de sorprender.

Tan importante como la imitación que sea capaz de articular el autor será la admiración que esa obra cause y engendre en el receptor; en este sentido, Cascales está anticipando planteamientos de la estética de la recepción.

De ahí, el modo en que se complementa la doctrina del Pinciano; si éste señalaba como aceptable el orden de la ficción desde la posición del creador, Cascales hará lo propio desde la vertiente del receptor, señalando para ello cuatro modos:

La admiración nace de las cosas, de las palabras, de la orden y de la variedad (170)²³.

Pueden recordar estos planos a las *partes artis* del discurso, ya que las «cosas» equivaldrían a la *inventio*, las «palabras» a la *elocutio* y la orden y la variedad a la *dispositio*. Con estos principios, Cascales configura esas formulaciones relativas a la ficción:

²³ Uso la ed. de Benito Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Aquellas cosas tenemos por admirables que no son fingidas vanamente, sino con gran prudencia, a propósito y en su lugar (170-171).

Por tanto, no todo puede ser contado o ajustado a los órdenes de la ficción; hay unos imperativos morales que deben respetarse y que conducen a la noción del «decoro»:

Las palabras serán maravillosas que son escogidas con grande juicio, sentenciosas, graves, de dulce son, con galanas figuras de la eloquencia, o bien sean proprias, o metaphóricas, como se ve en Virgilio, en Homero, en Petrarca, en Dante, en Garcilasso y en Arzila (171).

Hay una verosimilitud que depende de ese grado de la «eloquencia» que era reclamado también por Francisco de Medina como soporte de lo literario; sólo entonces se abre el dominio del contenido:

Para engendrar, pues, maravilla, suelen los buenos poetas hazer fictiones de cosas provavles y verisímiles; porque si la cosa no es provavle, ¿quién se maravillará de aquello que no aprueba? La orden será también maravillosa cuando disponemos las cosas con algún galano artificio; que muchas veces suele ser un pensamiento baxo, y va dispuesto con tanta gracia y arte, que pone más admiración que los sutiles. La variedad hermosea a la poesía, la enriquece y la haze maravillosa. Ningún poeta puede tratarla tan bien como el épico, porque siendo su obra tan espaciosa y corpulenta, recibe muy fácilmente diversidad de cosas; porque por un poema heroico andan reyes, príncipes, caballeros, labradores, rústicos, casados, solteros, mancebos, viejos, seglares, clérigos, frailes, hermitaños, ángeles, profetas, predicadores, adivinos, gentiles, católicos, españoles, italianos, franceses, indios, úngaros, moros, damas, matronas, hechizeras, alcahuetas, profetisas, sibilas, descripciones de tierras, de mares, de monstruos, de brutos, y otras infinitas cosas, cuya diversidad es maravillosa y agradable (íd.).

El principio de variedad se establece sobre la pluralidad de personajes —y es extraordinario ese desfile de figuras que Cascales convoca de su memoria— y de descripciones que pueden llevarse a cabo.

Muchos de estos argumentos que ahora se vuelven a exponer los había formulado ya Boccaccio en la segunda mitad del s. XIV y vale el recuerdo del certaldense para enmarcar la apasionada defensa de la poesía que Luis Alfonso

de Carvallo va a practicar en su *Cisne de Apolo* de 1602, afirmado sobre presupuestos platónicos.

Interesa toda su primera parte en la que se ordenan los mejores planteamientos teóricos sobre la ficción que puedan ser encontrados entre estos tratadistas. El diálogo inicial entre Carvallo, Zoilo y Lectura ofrece estas valoraciones vistas desde la consideración de que es previa la naturaleza del poeta —asentado en su *ingenium*— a la de la poesía en sí —entendida en cuanto *ars*. Así, después de dedicar § V al ingenio, § VI se centra en la invención y materia de la poesía, es decir la fábula y sus maneras, un asunto que Lectura encauza mediante estos planteamientos:

La invención, dice Tulio, es buscar y pensar cosas para decir, verdaderas o fingidas, que son, como dije, la materia de la Poesía. Viene d'este verbo *invenio*, que quiere dezir «hallar», y en italiano lo llaman «trovar», de donde llaman a la compustura «trova». Lo cual pertenece, como dije, a la imaginativa, ingenio sutil y delicado, significado por el Cisne (100)²⁴.

La diferencia con Pinciano y Cascales estriba en que éstos anteponen la imitación, porque hablan de Poesía, a la invención; en cambio, Carvallo considera prioritaria esa cualidad, porque él habla de Poeta:

Lo primero que el Poeta hace es imaginar lo que se ha de decir y la materia de que ha de tratar (101).

Aunque enseguida se establezca una diferencia oportuna entre los poetas cristianos y los gentílicos: el poeta debe imitar a éstos en «la arte» y no en «la materia»; de ahí la recomendación de que el poeta alcance un determinado grado de «saber», del que debe derivar una correcta construcción de la materia por que se interesa y, sobre todo, la evitación de los errores²⁵.

Éste es el momento en que Zoilo —que encarna la rudeza e ignorancia— saca a relucir el asunto de la ficción, considerando este ámbito desde lo que él llama «fábulas y mentiras», derivadas del «oficio» de mentir, postura que requiere una inmediata corrección de ideas por parte de Lectura:

Fingir o imaginar dirás que es su oficio, y no mentir (103).

²⁴ Uso la ed. revisada de Alberto Porqueras Mayo, Kassel: Edition Reichenberger, 1997.

²⁵ «De que es necesario saber el Poeta algo de cada profesión, no hay duda. Y que en cuanto supiere de las ajenas será en la propia aventajado, es muy llano. Porque el principio y fuente de escribir es el saber, dice Horacio», 102.

Si los poetas fingen no mienten, aunque algunos sí puedan construir mentiras conscientemente, pero el que haya mentirosos no quiere decir que todos lo sean, máxime si se sujetan a un orden y a una limitación.

Todos estos planteamientos son los que acuerdan con el XIV de las *Genealogiae deorum*. Lectura expone que la materia del poeta puede referirse a cosas verdaderas o fingidas; de las verdaderas no habla porque son las que en verdad sucedieron y trata de las fingidas, dividiendo las ficciones en «verisímiles y fabulosas»:

Las verisímiles son las que cuentan algo que, si no fue, pudo ser o podrá suceder, y éstas han de ser muy aparentes y semejantes a verdad, sin que se cuenten en ellas cosas imposibles que repugnen el entendimiento y orden ordinario de sucesos ni a la naturaleza (104).

La apariencia de verdad que adoptan las ficciones es requerida por «el proceder y suceso de las cosas» (íd.), de ahí que se tengan que evitar los hechos disparatados, porque enfadan más que deleitan, citándose en apoyo de este parecer un verso horaciano —«Conforme a la verdad sean las ficciones», íd. [«*Ficta voluptatis causa sint proxima veris*», *Epistola*, v. 338]— que se enfrenta a las absurdas invenciones de «las que mienten al descubierto y sin provecho», es decir de «las milesias», en el mismo sentido en que esta denominación había sido planteada por Venegas o el Pinciano.

Lectura insiste en estos aspectos para acotar aquellas ficciones que sí pueden resultar aceptables; por ello, afirma que las que mienten son las llamadas «milesias» y que estas ficciones fabulosas son de cosas que ni sucedieron en aquella forma que se cuentan ni pueden suceder formalmente, dividiéndolas en dos grupos: las que llama «visibles y corpóreas» —con los ejemplos de Esopo o de los *Metamorfoseos* de Ovidio— junto a las «intelectuales o metafísicas» —basadas en categorías abstractas, que permiten crear figuraciones como el Amor, la Soberbia o la Humildad.

Aun así Zoilo sigue considerando que los poetas mienten y Lectura se dispone a asumir la defensa de esos «poetas» requiriendo, para ello, la teoría de los cuatro sentidos (§ VII). La paradoja se ofrece desde las primeras argumentaciones:

Probaré quiero, Zoilo, cómo no mienten los Poetas, aunque para declarar los conceptos de sus ánimos traigan algunas ficciones (106).

No son, por tanto, términos contrarios y, lo que es más importante, se produce una recuperación de esta teoría exegética —desplegada con profusión en la Edad Media— y que aquí Lectura —con el ejemplo tópico de la figura de Cupi-

do— asienta en Silvestro da Prierio Mazzolini²⁶. El punto de partida, porque aquí no se habla de sentidos escriturarios, incide en el valor que debe concederse al ámbito de la ficción:

La ficción del Poeta no es significación de cosa falsa por verdadera, ni con ánimo de engañar, antes significa cosa muy cierta, como es los efectos del amor pintando un niño ciego, y su ánimo es de aprovecharnos y declararnos las verdades y lo que nos importa. Luego no mentirá el Poeta en tal ficción (106).

No es el poeta el que miente, a él no se le debe culpar, pero sí al entendedor que no es capaz de traspasar los límites de esas ficciones:

Mas cuando alguno hubiese tan ignorante y necio que entendiese que el fin del Poeta no se estendió a más de aquella ficción, no por eso se infiere que el Poeta fue tan vano como el ignorante imagina, que su ruin y ratero pensamiento no ha de poner tasa al sutil y levantado del Poeta. Que en realidad, de verdad, los que dicen que mienten los Poetas es por no los entender (115).

Las disquisiciones son oportunas, porque ya se había señalado antes que había ficciones negativas, esas llamadas «milesias», que serán también criticadas por Cervantes y condenadas a sufrir duro escrutinio y a pasar por el cedazo de la censura como querían el cura y el canónigo; el entendimiento del que se acerque a las ficciones de los poetas ha de ser «sabio» y no ha de requerir el concurso de la «imaginativa» puesto que, entonces, daría como ciertas las apariencias literales de esas verdades:

Advierte para eso que dije: que este sentido es el que concibe el entendimiento del sabio. Y esotro que tú llamas falsamente sentido literal, que quieres que se conciba inmediatamente de las palabras, no se concibe con obra del entendimiento; que sería vano el que tal concibiese, antes es fantasía de la imaginativa, con que se imagina y fantasea aquella ficción como que Cupido es ciego, lo cual es obra de la imaginativa, diferente cosa del entendimiento, no conviene ser el amor ciego (116).

²⁶ Como indica Porqueras Mayo, en n. 64, se trata de su *Aurea Rosa*, cuya introducción se titula «De sensibus Sacrae Scripturae».

No es la primera forma —la de las palabras, la de las voces— aquella en la que tenga que quedar detenido el receptor, sino trascenderla hasta alcanzar la «inteligencia» verdadera de las cosas:

El «sonido» es lo que tú entiendes que significan las palabras, que sólo es imaginación. Y el «sentido» es el literal que de aquellas figuras con el entendimiento se concibe (íd.).

Aquí ya cabe una doble distinción, a través de la cual puede trazarse un mínimo cuadro de referencias literarias, puesto que por una parte se encuentran las cosas que sucedieron, «y se traen y aplican a otros sentidos por la metáfora, alegoría o anagogía» (íd.), o «las que verdaderamente no fueron, sino que por alguna semejanza se traen para significar alguna cosa, como último fin para que fueron instituidas» (íd.); al primer caso pertenece la piedad de Eneas cuando saca a su padre de Troya, al segundo la invención de Tántalo como ejemplo de la miseria en la que caen los pródigos:

Y entendido esto, está averiguado no ser mentira las ficciones de los Poetas como en ellas se guarde la forma poética, sino ciertas señales con que se significan las verdades (117).

Todo depende, por tanto, de que no se confundan —como le había ocurrido a Zoilo y le pasará a don Quijote— la «imaginativa» y el «entendimiento», construyendo ya Lectura una breve historia del principio que tuvieron las ficciones (§ X) y por qué causa los poetas usaron de esas ficciones y figuras para declarar sus conceptos (§ X), arropándolas finalmente, por su valor, la Iglesia (§ XI).

Ha de notarse, en fin, el esfuerzo de Carvallo por ir más lejos que cualquiera de los preceptistas de su momento y por articular, con ayuda de la teoría de los cuatro sentidos, una primera valoración hermenéutica que permite trascender la literalidad de las invenciones de los poetas, para extraer de las mismas los sentidos con que fueron articuladas.

Un año después de la conversación que mantienen el cura y el canónigo de Toledo en la *Primera parte del Quijote*, Juan de la Cueva termina su *Ejemplar poético* (1606), ambiciosa síntesis de esta disciplina, en tres epístolas compuestas en tercetos encadenados. La primera de ellas acoge estas cuestiones preliminares relativas a la imitación, la fábula y la invención, a la que se concede un papel crucial en el desarrollo mismo de la obra:

Si Apolo que te inspira, la defiende
si le faltó la parte de inventiva
de do el alma poética depende:

no puede ufana alzar la frente altiva
ni tú llamarte con soberbia Homero,
si le hace la fábula que viva (vv. 208-213)²⁷.

Las relaciones son precisas: el «alma poética» depende de la «invención» que es el único cauce que puede lograr transmitir como «viva» la realidad o el contenido de la «fábula».

Con estos presupuestos, se esboza una de las valoraciones más completas sobre el concepto de la ficción, muy cercana a las ideas cervantinas, por cuanto se recomienda también la «admiración» y la «novedad» como elementos que permitan atrapar la voluntad de los receptores:

Ha de ser nuevo en la invención y raro,
en la historia admirable, y prodigioso
en la fábula, y fácil el reparo (vv. 232-234)²⁸.

La obra literaria, asentados estos principios, no tiene que transmitir «verdad» alguna pues ése no es su objetivo:

Ningún preceto hace ser forzoso
el escribir verdad en la poesía,
mas tenido en algunos por vicioso.
La obra principal no es la que guía
solamente a tratar de aquella parte
que de decir verdad no se desvíe (vv. 235-240).

Pero sí se acepta, como necesario, el orden de la verosimilitud, hasta el punto de considerarlo el componente imprescindible de la ficción:

Mas en saber fingilla de tal arte
que sea verisímil, y llegada
tan a razón, que de ella no se aparte (vv. 241-243).

²⁷ Uso la ed. que fijara Francisco A. de Icaza [1924], Madrid: Espasa-Calpe, 1965.

²⁸ Coincide con la estructura de ideas que se afirma en el *Quijote*, en donde la verosimilitud —y es importante— tenía que ajustarse al entendimiento receptivo del público, lo que implicaba la posibilidad de transformación con que estos géneros narrativos irán plegándose a diversos intereses: «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandesas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entre-tengán, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas», 548-549; este valor de la «admiración» se había esgrimido, con estos mismos sentidos, en el *Cisne de Apolo*.

Por ello mismo, y como ya habían señalado los anteriores tratadistas, se considera historiadores a los que se apartaron de la inventiva, mientras que son «poetas aquellos que inventaron» (v. 252), sin que tenga que causar quebranto alguno una afirmación de este calado que los humanistas de la primera mitad del s. XVI no estaban dispuestos a admitir; aquí, al igual que el Pinciano había planteado, pero al contrario de Cascales se señala con claridad que el verso no asegura que una obra pueda ser considerada poética; los poetas nada tienen que ver con los metrificadores:

Di tú, que a la invención no te sujetas
 y quieres que tu fama sea gloriosa,
 ¿sin ellas, cuáles obras hay perfetas?
 Di, ¿cómo será esa especie de otra cosa
 aquella que debajo no estuviere
 de su género? o ¿cómo provechosa?
 Cuando uno o más versos escribiere
 dando poemas cada día diversos,
 no es eso, lo que en esto se requiere (vv. 262-270).

Incluso se concede mayor valor al fingimiento que a la propia labor de escribir versos:

Menos hace un poeta en hacer versos,
 que en fingir, y fingiendo satisface,
 y no fingiendo cuando sean más tersos (vv. 271-273).

Guardadas las reglas y preceptos del «arte» podrá ya, así, construirse un poema que sea reflejo entero del pensamiento de ese poeta, es decir de su «ingenio» o «naturaleza» que podrá expresarse sin límite alguno:

Y tome solamente los sujetos
 a que su ingenio más se aficionare
 sin que en ellos violente los efectos (vv. 340-342).

El «ingenio», en fin, es entendido como fuente de la elegancia, al igual que la «inventiva» lo es del alma.

5. CONCLUSIONES

Los humanistas de la primera mitad de siglo se opusieron a la «ficción», no sólo por los límites que habían traspasado los autores de la ficción sentimental

—de hecho, es cuando se inventa el concepto de «metaficción»—, sino sobre todo por los efectos perniciosos que causaban en un público receptor, que era básicamente femenino²⁹. De ahí, el empeño por definir un nuevo modelo de «ocio» cortesano, que sirve para explicar la producción narrativa de las dos últimas décadas del reinado de Carlos V.

Estas prevenciones de los humanistas comienzan a ser superadas en torno a 1580, por la defensa de la «eloquencia», es decir, del lenguaje literario, que implica a la par una valoración positiva del contenido mismo de la obra poética.

Por ello, el decenio que lleva de 1596 a 1606, es decir de la *Philosophía antigua poética* al *Ejemplar poético*, se revela como fundamental para la construcción de una nueva teoría literaria que va a liberar al «poema» de los rígidos prejuicios a que los humanistas lo habían sujetado y lo va a convertir en asiento de valores y de significados, que permitirán que, por segunda vez, la ficción pueda, primero, existir por sí misma, alejada de la «verdad», pero no de la «verosimilitud», segundo, encauzarse a través del discurso de la prosa, aunque el verso se siga prefiriendo, y tercero, y último, concebirse, sobre todo, para causar admiración y sorpresa a unos receptores que han de quedar prendidos en los corredores internos de un mundo cuyos límites dependen solamente de la invención de los «poetas». Que tal es lo que Cervantes, sin pretenderlo del todo, también logró.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO
Universidad de Alcalá de Henares

²⁹ Este público aparece perfectamente dibujado en los textos de Flores —Gradisa como receptora de la *Fiameta* o ese coro de damas cortesanas que envían al «auctor» en busca de «novelas» en *Triunfo de Amor*— y de San Pedro —en el *Arnalte*, el «auctor» entrega esa historia a un conjunto de «señoras» que se lo había requerido, para poder «burlar».

ELEMENTOS DE LA LENGUA LITERARIA DE LA EDAD DE ORO: METÁFORA Y ALEGORÍA COMO MECANISMOS DE TRASLACIÓN

Siendo así que las figuras y los tropos son elementos fundamentales en la construcción de la lengua literaria en general, hay épocas en las que su utilidad estética se manifiesta más intensamente. Es el caso de la lengua literaria de la Edad de Oro en la literatura española. Especialmente los tropos, que según Quintiliano se producen «*in uerbis coniunctis*»¹, constituyen un mecanismo de representación expresiva provisto de la mayor fuerza para la formación y consolidación de un lenguaje en el que su carácter directo les hace difícilmente intercambiables por el llamado grado cero. El planteamiento del presente trabajo está alejado de la concepción de la lengua literaria como *sermo ornatus*, entendida como tal frente a un discurso o lenguaje no exornado. También lo está de la idea de desvío como definidora de la lengua literaria. En definitiva, no se identifica con el planteamiento por el que los tropos serían una forma secundaria de expresión. En cambio, está cercano al de la consideración de la metáfora y los tropos como una forma necesaria e imprescindible de expresión, que no es por tanto derivada ni secundaria. Juan Luis Vives explicó la necesidad de la metáfora, como un mecanismo que es imprescindible para la adecuada y más eficaz expresión de la relación entre *res* y *uerba*². La metáfora hunde sus raíces en la

¹ Cfr. Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. de Michael Winterbottom, Oxford: Oxford University Press, 2 vols., 1970, 8. 1. 1.

² Cfr. Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, en: Juan Luis Vives, *Opera omnia*, ed. de Gregorio Mayans y Siscar, Valencia: Montfort, 1782-1785, vol. II, págs. 97-100. Vid. Tomás Albaladejo, “Retórica y *elocutio*. Juan Luis Vives”, en *Edad de Oro*, XIX (2000), págs. 9-28.

res y de este modo se constituye como el mejor medio de expresar lo que el orador o el escritor se proponen expresar. Los planteamientos de Antonio García Berrio³ y Stefano Arduini⁴ en sus explicaciones de la metáfora la sitúan como mecanismo lingüístico cuya eficacia retórica y literaria reside en que constituye la mejor forma de expresar. Asentada sobre la relación de correspondencia entre formas lingüísticas con elementos comunes desde la explicación de Aristóteles⁵, la metáfora es un mecanismo para mostrar expresivamente; la metáfora muestra, enseña, hace evidente la realidad que con ella y por ella es expresada. La metáfora destaca con la máxima eficacia comunicativa los aspectos de la realidad sobre los que se organiza, dejando en un segundo plano aquellos otros aspectos que no la sustentan⁶, y es insustituible para destacar aquellos aspectos.

En el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega, los dos tercetos contienen metáforas imprescindibles para la expresión que el poeta pretende:

Coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre⁷.

Garcilaso, al presentar la «alegre primavera», «el dulce fruto», «nieve», «hermosa cumbre», «marchitará la rosa», «el viento helado», está proponiendo una sistematización expresiva que comunicativa y estéticamente es más eficaz que la utilización de elementos no metafóricos, en la medida en que puede representar del modo más directo posible el paso del tiempo y sus consecuencias físicas en el ser humano. El autor consigue una expresión más directa construyendo una representación de carácter metafórico a partir de los aspectos que desea destacar y mostrar del referente. Se trata de una aportación a la configuración de un código metafórico a cuya trasmisión y consolidación como parte de la lengua literaria de la Edad de Oro se contribuye desde cada poema.

³ Cfr. Antonio García Berrio, *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1998, págs. 415-744.

⁴ Cfr. Stefano Arduini, *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

⁵ Cfr. Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974, 1457b6; Aristóteles, *Retórica*, ed. bilingüe de Antonio Tovar, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971, 1405a3-1405b21.

⁶ Cfr. George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra, 2001 (5^a ed.), págs. 46-49.

⁷ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid: Castalia, 1972 (2^a ed.), pág. 59.

El soneto de Quevedo cuyos dos cuartetos son:

Esta yedra anudada que camina
y en verde labirinto comprehende
la estatura del álamo que ofende,
pues cuanto le acaricia, le arruina,
si es abrazo o prisión, no determina
la vista, que al frondoso halago atiende:
el tronco sólo, si es favor, entiende,
o cárcel que le esconde y que le inclina⁸.

La representación del amor como yedra, que tiene efectos positivos y negativos, se proyecta textualmente sobre los dos cuartetos y hace comprensible la situación amorosa expresada en los dos tercetos. Siendo «yedra» el núcleo metafórico, su proyección textual en el soneto está al servicio de la constitución de un espacio alegórico en el que se sitúan el amor en general y el amor concreto representado en el soneto. La eficacia estético-comunicativa que tiene «yedra» no podría darse sin la construcción de esta metáfora.

La metáfora en la lengua de la Edad de Oro, lejos de ser una alternativa a una expresión no exornada, constituye la forma necesaria de representación tanto referencial como pragmática, al unirse en ella la función semántico-extensional de representación y la función de consecución en el mayor grado posible de la voluntad expresiva del autor. Las metáforas del soneto de Garcilaso y las del soneto de Quevedo son imprescindibles para la expresión poética y trasmiten el conocimiento de la realidad que subyace a su constitución, activándose así un código cognitivo entre quien escribe el poema y quienes los leen e interpretan.

La metáfora de adjetivación, que se construye como adjetivo y no como sustantivo, es un logro expresivo por la tensión semántica que supone el mantenimiento de la representación no metafórica a cargo del sustantivo con el que se combina la representación metafórica de una de las cualidades o características que el adjetivo aporta. La expresión del *Buscón* «Él era un clérigo cerbatana»⁹ tiene más eficacia comunicativa en la medida en que posee una mayor adecuación a la *res* que la posible metáfora total, no de adjetivación, que habría en la expresión que no es empleada «Él era una cerbatana». Esta metáfora se sitúa así como eje cognitivo en la comunicación que permite destacar rasgos y a la vez

⁸ Francisco de Quevedo, *Obras completas. I. Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1971 (3^a ed.), págs. 531-532.

⁹ Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, ed. de Edmond Cros, Madrid: Taurus, 1988, pág. 113.

mantener informaciones que una mayor intensidad en la construcción metafórica podría dejar fuera de la comunicación. De este modo la metáfora refuerza su condición de construcción plenamente semiótica, en la que la configuración lingüística responde a una intencionalidad y a unos cálculos comunicativos que lleva a cabo en el ámbito pragmático el autor en su voluntad semántico-extensional, que no deja de ser fundamentalmente pragmática. La metáfora de adjetivación representa oportunamente la renuncia a la representación de la totalidad del referente, con todas sus características, que en sí supone la metáfora, en la que la voluntad de destacar determinados rasgos frente a otros se pone al servicio de la mejor comunicabilidad pragmática y semántica. En el discurso IX («De la agudeza por semejanza») de *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián, después de plantear la fundamentación en la semejanza, explica la relación de representatividad que la metáfora tiene con el referente, considerado en su totalidad y parcialmente:

La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa. Tercer principio de agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza, como se irán ilustrando.

En este modo de conceptuar caréase el sujeto, no ya con sus adyacentes propios, sino con un término extraño, como imagen, que le expreme su ser o le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias y demás adjuntos, no todos, sino algunos, o los más principales¹⁰.

La metáfora plantea, pues, un problema de representación, que en el origen metafórico es el de la elección pragmática de los rasgos sobre los que se va a construir la metáfora. Una vez construida la metáfora, el conjunto del referente es representado por ésta, aunque esté construida a partir de una parte de éste. La metáfora se caracteriza por la tensión entre la representación adoptada a partir de lo que es destacado y la ausencia inicial de representación de otros aspectos, tensión que se resuelve y a la vez se institucionaliza al constituirse la representación metafórica como representación de la totalidad del referente, en la medida en que los aspectos que no han sido destacados también están representados al erigirse la metáfora como construcción representativa del conjunto. Con este planteamiento está relacionada la problemática de la metáfora catacrética, tan importante en la lengua literaria barroca; la distancia entre lo representado y la

¹⁰ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1969, t. I, pág. 114. Vid. el importante libro de Antonio García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Murcia: Universidad de Murcia-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968.

expresión metafórica en el caso de la metáfora catacrética produce una tensión semántica que está relacionada con la tensión normal de la metáfora a la que antes me he referido. En la metáfora catacrética, es un elemento semántico más alejado del referente que en la metáfora no catacrética el que adquiere la representatividad del conjunto. Si la desproporción de la correspondencia supone un distanciamiento entre la expresión metafórica y el referente, es precisamente en esa desproporción donde se sitúa dinámicamente la intensidad de la metáfora catacrética.

El carácter expresivo de la metáfora como imagen va unido a la intensidad de una comunicación punzante, directa, que manifieste directamente la totalidad del objeto metaforizado a partir de una construcción que no parte de dicha totalidad, sino de lo más representativo de la misma. El efecto de las metáforas no sólo no disminuye si el conjunto semántico sobre el que se organizan es pequeño dentro de la totalidad del referente, sino que, si dicho conjunto está bien elegido de tal modo que garantice la representatividad metafórica, entonces se potencia dicho efecto. Es un mecanismo de traslación puntual, aunque su acción se expande a otros elementos del espacio discursivo.

La metáfora no es ajena a la sociolingüística, que aporta claves fundamentales para el uso metafórico. El análisis sociolingüístico de la metáfora facilita un mejor conocimiento del uso del lenguaje en sociedad y, en muchos casos, es lo que hace posible la explicación crítica de determinados aspectos lingüísticos de los textos literarios. En la medida en que la literatura es representación del mundo y su complejidad, la propia comunicación lingüística, con sus niveles sociales, aparece incorporada al texto literario. En el capítulo XXII de la primera parte del *Quijote*, en el que se encuentra el episodio de los galeotes, encontramos un diálogo que sociolingüísticamente es clave, entre otros factores, por el uso de una metáfora. Las expresiones metalingüísticas son importantes en este episodio, como en el caso de la pregunta que hace don Quijote después de oír la palabra de germanía «gurapas» en boca del primer galeote:

[...] concluyóse la causa, acomodáronme las espaldas con ciento, y por añadidura tres precisos de gurapas, y acabóse la obra.
—¿Qué son gurapas? —preguntó don Quijote.
—Gurapas son galeras —respondió el galeote¹¹.

El galeote da la clave del código a don Quijote. Es interesante en este episodio el uso de la metáfora como elemento clave del sociolecto que emplean los galeotes; más adelante don Quijote se dirige a otro galeote:

¹¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid: Castalia, 1999, pág. 207.

Lo mesmo preguntó don Quijote al segundo, el cual no respondió palabra, según iba de triste y malencónico; mas respondió por él el primero, y dijo:

—Éste, señor, va por canario; digo, por músico y cantor.

—Pues, ¿cómo —repitió don Quijote—, por músicos y cantores van también a galeras?

—Sí, señor —respondió el galeote—, que no hay peor cosa que cantar en el ansia.

—Antes, he yo oído decir —dijo don Quijote— que quien canta sus males espanta.

—Acá es al revés —dijo el galeote—, que quien canta una vez llo-
ra para toda la vida.

—No lo entiendo —dijo don Quijote.

Más una de las guardas le dijo:

—Señor caballero, cantar en el ansia se dice, entre esta gente *non
santa*, confesar en el tormento¹².

El contraste que se da entre el uso metafórico de «cantar» / «cantar en el ansia» que hace el galeote, uso perfectamente conocido por el guarda y el uso no metafórico que hace don Quijote produce un efecto de humor. El diálogo que mantiene don Quijote con el primer galeote se resuelve gracias a la intervención metalingüística del guarda, que da las claves que don Quijote necesita para entender el sentido traslaticio de la expresión que él sólo conoce en su sentido no metafórico. La conciencia de la traslación se manifiesta en intervención comunicativa de carácter metalingüístico del guarda.

La alegoría es un mecanismo de traslación de carácter global. Los autos sacramentales de la Edad de Oro son construcciones alegóricas en su configuración discursiva globalmente considerada. Así, en los autos sacramentales de Calderón de la Barca, la alegoría se asienta en conjuntos de personajes que contribuyen al conjunto textual. Pero estos personajes no son en sí alegorías, sino prosopopeyas, personificaciones, *fictiones personae*¹³ que, al formar parte de una acción dramática en la que se incluyen y se dinamizan, permiten la construcción de la alegoría del auto sacramental. A partir de estos personajes se establece un código alegórico.

¹² Ibid., pág. 208.

¹³ Tomás Albaladejo, “Calderón de la Barca y Gil Vicente: realidad y abstracción en el teatro religioso”, en: Montserrat Iglesias Berzal y María de Gracia Santos Alcaide (eds.), *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, Madrid: Universidad San Pablo, 2001, págs. 18-20. Vid. la distinción que Kurt Spang hace entre “figuras alegóricas” y “recursos auténticamente alegóricos”; Kurt Spang, “El auto sacramental como género literario”, en: Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza y María Carmen Pinillos (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona-Kassel: Eunsa-Reichenberger, 1997, págs. 435-468.

La traslación como dispositivo o mecanismo general de expresividad tiene una intensa realización en la lengua literaria de la Edad de Oro, en la que sustenta una dinamización discursiva de carácter plenamente semiótico, con implicaciones en el espacio sintáctico-textual, en el semántico-extensional y definitivamente en el pragmático, en tanto en cuanto refuerza la conexión comunicativa entre la instancia productora y la instancia receptora. La traslación metafórica y la traslación alegórica contribuyen a la constitución del código semántico-extensional¹⁴ que enlaza a los lectores y al autor sobre claves semántico-extensionales compartidas. Sin el código semántico-extensional, como código que se establece sobre la relación entre el signo y el referente, no sería posible la interpretación textual, por lo que todo refuerzo que a dicho código se le dé ha de redundar en una interpretación que tenga en cuenta todos los aspectos de la realidad del lenguaje y de la realidad efectiva o imaginaria. El código semántico-extensional es imprescindible base para el código metafórico y para el código alegórico, que son códigos de la traslación que se constituyen históricamente en la literatura.

La traslación se manifiesta como un mecanismo del lenguaje que es empleado artísticamente con una base cognitiva que constituye el camino de penetración en los aspectos más característicos de la realidad. El ejercicio de la instancia productora en el hallazgo de dichos aspectos y en la formulación del elemento de traslación supone una acción de conocimiento que tiene su correspondencia en el reconocimiento, y por tanto también conocimiento, que experimenta la instancia receptora de la obra literaria.

TOMÁS ALBALADEJO
Universidad Autónoma de Madrid

¹⁴ Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid: Taurus, 1992, págs. 72-78.

DEFENSA DE LA RETÓRICA BARROCA

Sobre la teoría retórica y sobre la práctica oratoria de la época barroca los historiadores defienden opiniones diversas y, a veces, opuestas. Mientras que algunos autores como, por ejemplo, Fumaroli afirman que el siglo XVII, es «heredero del Renacimiento, y en Europa es la Era de la Elocuencia»¹, otros estudiosos, como Spang², Martí³ y Rico Verdú⁴, señalan que, en esta época, se produce una decadencia generalizada en el campo de los estudios retóricos y, en consecuencia, en el ámbito de los discursos oratorios.

Nosotros opinamos que no se pueden formular juicios tan generales ni tan categóricos, y estamos convencidos de que es necesario hacer una nueva lectura de la teoría y de la práctica de este período, aplicando unos nuevos criterios interpretativos y renovando las medidas valorativas. Es cierto que, si comparamos el número y la originalidad de los manuales publicados durante este siglo XVII con los editados el siglo anterior, hemos de concluir que, efectivamente, la cantidad es menor y la originalidad es más escasa. Pero deducir, a partir de estos datos, que la calidad en las enseñanzas retóricas es más endeble y que la oratoria está vacía nos parecen unas conclusiones algo precipitadas.

Aunque es cierto que muchos críticos e historiadores de la Literatura Española han caído en el papanatismo al juzgar las obras de los Siglos de Oro, hemos

¹ M. Fumaroli, 1980, *L'Age de l'Eloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2^a ed., 1984, pág. 20.

² K. Spang, 1979, *Fundamentos de Retórica*, Pamplona, Eunsa, reimpresiones en 1984 y 1991.

³ A. Martí, 1972, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

⁴ J. Rico Verdú, 1973, *La Retórica española en el siglo XVI y XVII*, Madrid, C.S.I.C.

de reconocer que también constituye una frivolidad catalogar de manera global y categórica todas las creaciones de esa época como enfermas, ruinosas, esclavas, pusilánimes, por emplear los procedimientos retóricos y los recursos poéticos.

En esta ocasión centramos nuestros análisis en los dos ámbitos que acabamos de señalar: en los tratados teóricos de Retórica y en los discursos oratorios.

LOS TRATADOS TEÓRICOS DE RETÓRICA

En nuestra opinión, es al menos una exageración afirmar que el siglo XVII —Spang⁵— termina con una total degeneración de la teoría retórica; que es un bache profundo, que sólo se superó en el siglo siguiente, en el que la disciplina experimentó una sustancial, aunque efímera, revitalización. Para medir la calidad de las obras de Retórica hemos de tener en cuenta la intensa y la extensa influencia que ejerció la *Ratio Studiorum* de los jesuitas y el resurgimiento de la Segunda Sofística en Italia, ya a finales del siglo XVI.

Como ya es sabido, los jesuitas habían desempeñado un importante papel en el Concilio de Trento y, desde finales del siglo XVI, su sistema de enseñanza —definido en la *Ratio Studiorum*— gozaba de un extraordinario prestigio: concedía la primacía al estudio de las Humanidades y, entre todas sus disciplinas, consideraba a la Retórica como la más noble de todas ellas.

Su influencia se hizo patente, no sólo en el ámbito de la enseñanza, sino también, en la práctica de la oratoria, especialmente, como es fácil de suponer, en la predicación sagrada. Ésta fue, a mi juicio, una de sus contribuciones más destacadas durante el siglo XVII: no podemos olvidar que esta modalidad del discurso era la más extendida y la más cultivada. La oratoria judicial apenas alcanzaba algún interés y la deliberativa era prácticamente inexistente.

La *Ratio Studiorum* fue adoptada en 1600 por la Universidad de París. Los jesuitas franceses, intentando superar la querella entre ciceronianos y anticiceronianos, en la línea iniciada por la Contrarreforma, adoptan en su Retórica la *imitatio multiplex*.

Es cierto que se trata de una corriente asianista, basada en Séneca y en los Padres de la Iglesia, que confiere una importancia peculiar al uso de los «colores» (a las descripciones e, incluso, a los recursos patéticos...) y a la *varietas ingeniorum* (al juego de palabras), pero, no podemos olvidar que su objetivo último era permitir que cada orador, partiendo de una amplia gama de modelos, creara su propio estilo de discurso.

Pero es que, además, como indica Fumaroli⁶ esta Retórica, marcadamente ecléctica, se caracteriza por reunir cuatro rasgos fundamentales: dejaba a un lado

⁵ *Op. cit.*, pág. 42.

⁶ *Op. cit.*, pág. 677.

elementos racionales, se apoyaba en rasgos sensoriales e imaginativos, que, combinados de manera diferente en cada caso por el particular ingenio del orador, permitía la adaptación del discurso a cada tipo concreto de público.

Esta Retórica, siguiendo la tradición más clásica, parte del supuesto de que el factor determinante en el proceso de comunicación es el receptor. Es cierto que los jesuitas utilizaron con profusión las descripciones acompañadas de «recursos fónicos», «morfo-sintáticos» y «léxico-semánticos», pero no perdamos de vista que esta «Retórica de los colores» iba unida a técnicas de autopersuasión —de uso frecuente en los *Ejercicios espirituales*—, de lo que resultaba, en palabras de Fumaroli, una especie de «sofística sagrada»⁷.

Muchos autores no han tenido en cuenta que la importancia que la *Ratio Studiorum* concede a esta disciplina parte del supuesto de que la Retórica no se reduce a unas pocas definiciones normativas ni a largas listas de figuras, sino que la considera como el núcleo que proporciona sustancia, como la base que aporta consistencia y como el eje que centra y dinamiza todo el plan de estudio.

La Retórica que propone la *Ratio Studiorum* abarca tres partes principales: los preceptos del hablar: la corrección gramatical, el estilo: la belleza literaria y la erudición: la calidad y la cantidad de los contenidos y de la información del discurso y, sobre todo, el conocimiento de un amplio repertorio de tópicos que pudieran impresionar a su auditorio. Este texto orientador, que tanta influencia tuvo en toda Europa, reconoce la importancia de todas y de cada una de las operaciones retóricas clásicas: la invención, la disposición, la elocución, la memoria y la acción.

Por otro lado hemos de tener en cuenta que en el Colegio de Roma, desde finales del siglo XVI, los profesores de Retórica mantenían, por encima de las inevitables tendencias «barrocas» de las diversas Asistencias nacionales, una norma ciceroniana latina que era más exigente y más fiel a las tradiciones del Primer Renacimiento. Nos encontramos, según Fumaroli⁸, «en un universo en el que Cicerón es el rey de la Retórica, *regina animorum*, la llave del sistema de las artes».

Apoyándose en los principios teóricos y en las orientaciones didácticas de la *Ratio* se publicaron varios tratados que insistían en el equilibrio ciceroniano entre la expresión y el contenido, y que tuvieron una amplia difusión.

En 1612 y en 1617 dos profesores de Retórica del Colegio de Roma, los jesuitas padre Reggio y padre Strada, publican sendas obras —*Orator Christianus* y *Prolociones Academiae*— que, si bien son de signo diferente, tienen en común la base ciceroniana sobre la que apoyan todas sus normas. El *Orator Christianus* del padre Reggio, destinado a la elocuencia sagrada, propugna en la

⁷ *Op. cit.*, pág. 679.

⁸ *Op. cit.*, pág. 193.

predicación un término medio entre la austereidad de raíces cristianas defendida por San Agustín, y brillantez y el calor de la elocuencia sofística. La búsqueda de un equilibrio formal preside también las *Prolociones Academiae* del padre Strada, si bien va dirigida a la elocuencia profana y, concretamente, a una élite cultural, circunstancia que aparta esta obra de los tratados escolares clásicos.

Las dos obras combatían en Italia tanto las tendencias asianistas como las senequistas y se arrogaban el mérito de ser herederos de Bembo y de Sadolet. Es cierto que este arte neo-latino, cuyos modelos pretendían ser clásicos, había sido iniciado por un humanista francés: Marco Antonio Muret.

En Francia lo habían secundado los poetas neolatinos y los profesores del Colegio Real. Du Vair y Vavasseur —otorgaron a Cicerón el papel de maestro del «*judicium*» y criticaron tanto el estilo sobrecargado como el abuso del «*genus demonstrativum*». Partidario del aticismo, Vavasseur lo define como escrito claro, simple elegante, desprovisto de adornos superfluos y, por el contrario, acorde con el asunto tratado⁹.

También en Inglaterra y, parecer, por influencia de los puritanos¹⁰, la Retórica la utilizaron cada vez más los oradores sagrados, tanto para construir sus sermones como para comentar las Sagradas Escrituras; numerosos pasajes bíblicos sirven a John Smith para definir las figuras retóricas en su libro *Los misterios de la retórica* (1657). En la misma línea se hallan la *Centuria Sacra* (1654), de Thomas Hall, y la *Elocuencia sagrada, o arte de la retórica tal como está trazado en las Sagradas Escrituras* (1659), de John Pridaux.

RESURGIMIENTO DE LA SEGUNDA SOFÍSTICA EN ITALIA

Para elaborar un juicio sobre la Retórica del siglo XVII, hemos de valorar también el nuevo auge de la Segunda Sofística en Italia, ya a finales del siglo XVI, con la consiguiente pugna entre los estilos aticistas y asianistas (que, en definitiva, resulta ser el mismo enfrentamiento entre Renacimiento y Barroco).

El asianismo, más ampuloso y más apropiado para los grandes auditórios, fue especialmente cultivado por los oradores sagrados, mientras que el aticismo,

⁹ No es fácil evaluar la repercusión que esta medida tuvo en los Colegios franceses. Sin embargo, teniendo en cuenta la *Rhetorica* versificada del padre Josset, en 1650, se puede deducir que la «imitatio adulta» y el ejemplo de Lipse perduraron bastante tiempo en la práctica pedagógica de los jesuitas.

Entre las retóricas escritas en lengua francesa debemos citar, además la *Rhétorique* del padre Bernard Lamy (1675), tratado completo sobre la palabra y muy útil tanto en el ámbito de la enseñanza como en la práctica oratoria.

¹⁰ E. Corbett, 1971, *Classical Rhetoric for Modern Student*, Oxford University Press, New York, 2^a ed. pág. 614.

propio de grupos más restringido, se refugió en los círculos eruditos, como divertimento aristocrático¹¹.

Un ejemplo significativo de esa tendencia asianista en el siglo XVII lo constituyen las *Dicerie sacre* (1614) en las que su autor, Giambatista Marino (1569-1625), subordina cuestiones propias de la oratoria sagrada a un ejercicio de virtuosismo sofístico¹². El asianismo marinista se desarrolló ampliamente en Italia durante este siglo y fue especialmente cultivado por determinados escritores, algunos novelistas, casi todos ellos antiguos alumnos de los jesuitas (Loredano, Manzini, Minozzi...).

Frente al estilo ecléctico que habían aprendido en los Colegios, practican una oratoria virtuosita que, en palabras de Fumaroli¹³ acaba convirtiéndose en una «histeria retórica».

El marinismo llega a uno de sus momentos cumbres con la obra del ex-jesuita Enmmanuele Tesauro titulada *Panegirici sacri* (1633), en la que aparece el gusto senequista por la «agudeza»¹⁴. En opinión de A. Battistini y de E. Raimondi¹⁵, con Tesauro, la Retórica se convierte en una Semiótica antropológica, pero datada de contenidos muy precisos.

LA RETÓRICA EN ESPAÑA: CONCEPTISMO E INGENIO

Como ocurría en otros países, también en España disminuyó la publicación de tratados (García Berrio, 1980: 209) y la enseñanza de la Gramática y de la Retórica estuvo, prácticamente en la totalidad de los casos, en manos de los Jesuitas¹⁶.

Pero en la *Ratio Studiorum*, la Gramática y la Retórica se consideraban como un medio para estudiar las Sagradas Escrituras. La mayoría de los tratados retóricos compuestos por Jesuitas resultaba ser un compendio de análisis de textos y progimnasmas, e incluían extensísimas listas de figuras.

¹¹ A. Battistini y E. Raimondi, 1984, *Le figure della Retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, pág. 167.

¹² El italiano Giambatista Marino (1569-1625), iniciador del estilo llamado *marinismo* y llamado acertadamente por Lope de Vega *gran pintor de los oídos*, disputa a Carrillo de Sotomayor, la prioridad en el culteranismo.

¹³ *Op. cit.*, págs. 1984: 223.

¹⁴ Tanto el asianismo marinista como su adscripción a Séneca quedaría codificados en su obra *Idea dell'arguta e ingeniosa elocuzione* (1654) que, a partir de 1679, se conocería con le nombre de *Cannochiale aristotélico*, tratado retórico de esta corriente sofística italiana en el que se lleva a cabo una total reivindicación del *ingenium*.

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 168.

¹⁶ Por causas muy diversas (escasez de medios para pagar el profesorado, prestigio social...), los Jesuitas no sólo impartieron sus conocimientos en sus Colegios, sino también muchas universidades españolas (Rico Verdú, 1973: 57 y ss.).

El tratado más conocido de los escritos por los Jesuitas españoles fue el del padre Cipriano Suárez, *De Arte Rhetorica* que, aunque sigue pautas marcadas por Aristóteles y por Cicerón, pretende elaborar una «Retórica cristiana», guiada por la fe, que hiciera innecesario el estudio de los autores clásicos.

En la misma línea de Suárez, y con un carácter eminentemente práctico, se hallan los textos del padre Bravo —*De Arte Oratoria*— y del padre Bartolomé Alcázar —*De Ratione Dicendi*—¹⁷. Según Antonio Martí (1972: 234), «el problema de la Retórica en este siglo XVII se centra en el conceptismo. Aunque este movimiento no afectó excesivamente a los predicadores —no olvidemos, embargo, al predicador de la Corte, Paravicino (Spang, 1984: 42)—, los preceptistas de la predicación y los retóricos en general sí tomaron enseguida parte en la controversia».

Uno de sus más claros exponentes teóricos es la obra *Agudeza y arte de ingenio* del jesuita aragonés Baltasar Gracián (1601-1658), una obra que, aunque en principio, no está destinada a la predicación, alcanzó un éxito considerable entre los predicadores. Señala Correa (1982) que la postura de Gracián con respecto al conceptismo en la oratoria sagrada sufrió una visible evolución: si al principio le profesaba una gran admiración, posteriormente pasó al más profundo desengaño. Pero algunos críticos defienden que la influencia de este libro en la predicación del siglo XVII fue considerable¹⁸.

Nosotros, siguiendo a García Berrio, creemos que la influencia conceptista no fue tan grande en la práctica oratoria: «al menos en los años de la primera mitad del siglo XVII, las diferencias fundamentales entre concinatoria y poesía se mantuvieron estables: Por más que se exageren las tintas, alentadas sin duda por la anomalía real en el comportamiento festivo —casi corral de comedias— de predicadores y público en los sermones; lo cierto es que la predicación venía obligada a guardar unas últimas formas de recato piadoso, reducidas al mínimo si se quiere, que no eran obligatorias para la poesía» (García Berrio, 1980: 210).

Además de Gracián, debemos recordar a otros tratadistas españoles relacionados con la Retórica: Luis Alfonso de Carballo, Bartolomé Jiménez Patón, Francisco Cascales, Francisco Novella, Jacinto Carlos Quíntero, Agustín de Jesús María, Francisco Alfonso Covarrubias y Jiménez Patón¹⁹.

¹⁷ Otras obras que alcanzaron renombre durante este siglo fueron las de Melchor de la Cerda, Juan Bautista Poza, Novella, Pablo José Arriega, Juan Bautista Escardo y José de la Olzina.

¹⁸ «Los oradores pagan todos tributo a la línea quebrada, retórica, cargada de lujuriosa vegetación parasitaria» (Herrero García, 1942: 282). También Martí (1972: 288) señala la importancia de la *Agudeza...* de Gracián en la construcción de sermones: «ofrecía un estímulo muy agradable y la oportunidad de cultivar el estilo que privaba entonces».

¹⁹ Luis Alfonso de Carballo (c.1630) y Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640). Contienen algunas consideraciones sobre Retórica en las *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales (1564-1642), si bien sus ideas presentan escasa originalidad (García Berrio, 1988).

Hay un a compilación de cuestiones retóricas ya conocidas en la obra titulada *Breves Rhetoricae Institutiones* de Francisco Novella (fallecido en 1645).

EL MOVIMIENTO ANTIRRETÓRICO

Hemos de reconocer que en este siglo se desarrolla un movimiento antirretórico en Francia²⁰ que se reforzó con la creación de la Academia (1635)²¹, la obra de Fenelón²², de Pascal²³. En Inglaterra según Corbett (1971: 612), el cultivo de la Retórica durante el siglo XVII sufrió un cambio de influencias: sobre el ideal renacentista italiano se había impuesto el rígido clasicismo francés.

Pero, junto con la preocupación por las reglas y debido al auge de un estilo recargado —que favorecía el desarrollo del ornato—, cobró un extraordinario relieve un estilo más sencillo, caracterizado por la brevedad, por la concisión y por la sobriedad expresivas.

Jacinto Carlos Quintero ofrece una amplia visión de la oratoria sagrada de su época y una interesante información sobre la teoría retórica de este siglo en su *Templo de la Elocuencia* (1629). Como normas prácticas para la elaboración del discurso —cuyo fin último es la persuasión— recomienda la sobriedad y la elegancia.

Agustín de Jesús María (muerto hacia 1675), defensor de un conceptismo moderado en el púlpito, en su obra *Arete de orar evangélicamente* (1648) considera que el fin de la Retórica es llevar la verdad al auditorio ilustrándolo —mejor que persuadiéndolo— con un estilo deleitoso.

Contrario al conceptismo se muestra Francisco Alfonso Covarrubias, en cuyo *Instructio Praedicatoris* (1650) se apoya en la doctrina de los Santos Padres y en las escrituras, sin tener en cuenta los autores clásicos.

En su obra más destacada, el *Cisne de Apolo*, Carballo equipara la poesía con la oratoria y aplica a ambas por igual las normas básicas retóricas. A su juicio, la única diferencia existente entre las dos reside en el mayor rigor formal de la poesía (en lo que se refiere a la cuantificación de las sílabas, pies métricos, etc.). Pero tal diferencia no le impide afirmar que las operaciones poéticas son las mismas que las retóricas: «Invención, Disposición, y Locución».

Para Martí (1972: 263), la obra de Carballo es una de las más importantes y personales de todo el Siglo de Oro español: «no sólo es la de mas valor preceptivo para la retórica y para la Poética que produjo la escuela jesuítica, sino además goza de la originalidad de fundir las teorías par ambas formas en una sola teoría de la Estética».

El *Mercurio Trimegisto* de Jiménez Patón es un tratado de retórica que incluye tres tipos de Elocuencia: la sagrada, la española y la romana. De hecho, reduce la retórica a la Elocución: en su obra define la elocuencia sagrada como «El arte que adorna todo elocuio sacro»; de ahí que su propósito sea conseguir un buen estilo mediante el uso de los tropos y de las figuras. Objetivo fundamental es, también, la claridad del discurso, por lo que se muestra contrario al conceptismo de muchos predicadores de su época.

²⁰ Puede situarse su punto de partida en la publicación del *Discurso del método* de Descartes, en 1637, y su más clara manifestación en la *Lógica* de Port-Royal (1662).

²¹ El antirretoricismo humanista con la creación del «estilo científico» y con la corriente clasicista —ya arraigada en Francia desde el siglo anterior— que se reforzó con la creación de la Academia que, a partir de 1635, y que realizó un ingente esfuerzo por mantener —y, en su caso, restaurar— postulados supuestamente clásicos.

²² Dentro de esta línea de recuperación de la Retórica clásica —en concreto, de la retórica griega— hemos de situar la obra de Fenelon (1651-1715): los *Diálogos sobre la elocuencia en general y la de la cátedra en particular*, tres libros compuestos en 1670 y publicados tres años después de su muerte (1718) que vuelven su atención a las ideas de Longino.

²³ Asimismo es destacable la contribución de Pascal quien, en su obra *De l'esprit géométrique* —también conocida como *El arte de persuadir* (1664)— defiende que es el pensamiento y no la palabra el que debe determinar el desarrollo del discurso: el lenguaje debe conformarse al pensamiento para ser correcto.

Impulsaron esta línea, de un lado, el interés por la creación de un «estilo científico» —no debe olvidarse la preocupación por la ciencia, especialmente alentada por Bacon— y, de otro, la labor de la Royal Society, en su búsqueda del estilo expositivo idóneo y del perfeccionamiento de la lengua inglesa, Hobbes, Thomas Blount, Abraham Cowley, Locke y, posteriormente, en Portugal²⁴ donde los románticos y luego los positivistas protestaron contra España y contra los efectos de su dominación cultural en la Península Ibérica. Se muestran contrarios a los lujos formales, por los vestidos y por las joyas. El ropaje, no sólo pesa y encubre, sino que oculta y, en los ardiles de esta operación, los críticos ven sólo argucias, falsedad y vanidad.

LA PRÁCTICA RETÓRICA

Por otro lado hemos de reconsiderar la valoración de la práctica retórica de este siglo —especialmente en el ámbito de la oratoria sagrada— que, efectivamente, está estrechamente vinculada al Barroco, sobre todo en Italia y en España, pero que, en manera alguna, podemos considerarla como vacía, exclusivamente efectista, fatua, frívola o superficial.

Es cierto que el Barroco supuso una nueva «literaturización» de la Retórica que se traduce en el auge de un estilo recargado, bien por su densidad conceptual, bien por un amplio desarrollo del «ornato», pero también es verdad que la «densidad conceptual» y el desarrollo del «ornato» —los procedimientos decorativos— poseen una singular fuerza explicativa, expresiva, comunicativa e, incluso, persuasiva.

Pese a sus numerosos detractores, esta preocupación esteticista prevaleció durante todo el siglo y, en algunos casos, se extendió hasta comienzos del siglo siguiente. También se produjo una «retorización» de la literatura, cuyas composiciones se valora también por su «elocuencia» (Fumaroli, 1984: 23 y ss.; Aguiar e Silva, 1972: 12), por su fuerza persuasiva de los discursos, por su poder comunicativo²⁵.

²⁴ También los románticos portugueses y luego los positivistas protestaron contra España y contra los efectos de su dominación cultural en la Península Ibérica.

²⁵ En este tiempo, contra o junto a ese estilo barroco, nace el llamado «estilo científico», surgido de unos planteamientos más lógicos, cuya base encontramos en el pensamiento de Descartes y de Pascal, en Francia, o de Bacon en Inglaterra, en los que se busca un mayor equilibrio entre el contenido y la expresión de los discursos, una mayor adecuación entre los mensajes que se pretenden transmitir y las fórmulas en las que se trasladan a los oyentes o a los lectores.

Al desarrollo de este «antirretoricismo humanista» contribuye igualmente la creación de una serie de instituciones (l'Académie en Francia, la Royal Society en Inglaterra...) que velan por un uso más correcto de la lengua en todas sus manifestaciones, e intentan recuperar el ideal clásico, propósito que se desarrollaría con mayor amplitud durante el siglo XVIII.

Podemos decir que, en líneas generales, el estilo que usaron los Jesuitas en sus predicaciones fue bastante rebuscado²⁶ y, a veces dan la impresión de que se fían más de la técnica que de la inspiración divina²⁷.

Es cierto que la oratoria de este siglo insiste mucho más en la ilustración deleitosa, en la sensibilización y en sentimentalización de los mensajes que en la fuerza persuasiva de los argumentos racionales para doblegar la voluntad. Se trata, en definitiva, de una actitud muy barroca que pretende impresionar y mover deleitando, persuadir más que de convencer desde con pruebas racionales.

Pero a partir de este análisis, no podemos concluir que la Retórica tenga una finalidad exclusivamente decorativa, sino que emplea unos procedimientos diferentes apoyados en unos presupuestos distintos: los oradores están convencidos de que las sensaciones y los sentimientos poseen mayor fuerza persuasiva que los argumentos racionales. Si la Retórica se centra en la *Elocutio*, es porque el *docere* se logra mejor mediante el *delectare*²⁸.

El propósito fundamental de Góngora fue elaborar un mundo de belleza absoluta, estilizando los elementos ofrecidos por la realidad o substituyéndolos por otros de superior eficacia estética. Para ello se valió de un aristocrático lenguaje culto que, a pesar de las protestas que suscitó, no representaba una novedad absoluta, puesto que no era en el fondo sino la intensificación de los recursos de la retórica renacentista.

En Góngora —como en Garcilaso o en Herrera— hay metáforas, cultismos, mitología pero con mayor profusión e intensidad. Con estos tres recursos capitales Góngora consigue crear un maravilloso universo poético en el que todo es, como afirma Dámaso Alonso, «un constante halago a los sentido»; para él, la belleza es ante todo sensorial, de ahí que los versos equivalgan a un espléndido cortejo de rutilantes imágenes enriquecidas por brillantes colores y armoniosas sensaciones musicales. Esta crítica, de cariz moralizante, quizás de raíz reformista, se apoya en los criterios más éticos que estético del fingimiento o de la mentira.

²⁶ Dos prestigiosos tratadistas, el padre Caussin y el padre Cressolles, citan frecuentemente en sus obras a Pseudo Longino e identifican el estilo sublime con el estilo elevado.

²⁷ En palabras de Fumaroli, su Retórica es «una Retórica de la ampliación universal, enriquecida progresivamente por su mismo desarrollo» (1984: 682).

²⁸ Un caso paradigmático lo constituye Italia. En 1623, la proclamación de Urbano VIII como Papa trajo consigo —pese al espíritu de la Contrarreforma— una vuelta a la cultura y al arte profanos, impulsados por un buen número de sabios y de eruditos que, procedentes de todas las cortes europeas, acudieron a Roma a la llamada del nuevo Pontífice.

Las predicaciones se convirtieron en ejemplos de «arte demostrativo» y el género epidíctico —el arte de la alabanza— se dirigió especialmente a exaltar la figura papal. La muestra más representativa de esta tendencia se halla en las *Aedes Barberianae* (1641), del Conde Teti. Esta obra, ejemplo de ese «género demostrativo» presenta un estilo ampuloso y recargado, en el que no faltan ingeniosos juegos alegóricos.

Si contemplamos el panorama de las letras europeas, podemos afirmar que Rabelais, Cervantes y Voltaire son verdaderos maestros por los mensajes que emiten en sus obras y por los procedimientos con los que transmiten dichos mensajes. Sus procedimientos sirven —no para decir algo que no es exactamente lo que quieren decir— sino para decir mejor —más profunda y más plenamente— lo que quieren decir. Lo cuentan de manera diferente que Homero, Ovidio, Maupassant, Flaubert y Stendhal, pero sus textos no son menos claros, menos exactos ni menos eficaces.

Podemos establecer dos tipos de escritura, dos vías diferentes —la directa y la indirecta— pero, a condición de que esta división no suponga una clasificación jerárquica ni una jerarquización valorativa.

La oscuridad y la complicación pueden ser los exponentes y las consecuencias de la ignorancia o de la torpeza del escritor, pero, también constituyen unos procedimientos de juego, de diversión, de placer e, incluso, de arte; los recursos retóricos, además de la función decorativa, poseen valores expresivos y comunicativos. La ambigüedad literaria no es vaguedad e imprecisión, no es pobreza e inexactitud, sino, por el contrario plurisignificación, sugerencia y riqueza. No podemos afirmar que todo volumen es hinchañón ni que todo brillo es ostentación.

Claro que es una obviedad «reiterar que el ornamento y el detalle deben aparecer rigurosamente subordinados a la estructura principal»; claro que el abuso de la decoración puede «cubrir el mundo de basura», pero este reconocimiento no implica que el descrédito de obras consideradas como clásicas por la críticos acreditados y por los historiadores serios.

El rechazo apriorístico de los procedimientos retóricos sin más es, al menos, una ingenuidad y una simpleza; y la limpieza de estilo no significa carencia o ausencia de recursos, sino conformidad con las posibilidades de una lengua. No se puede concluir simplemente que el arte de los poetas y de los oradores de España de este período era el arte de «decir bellamente», ni que todo intento de crear belleza conduzca y acabe necesariamente mezclándose con la exageración y con la vaciedad de una lengua retórica.

Resulta excesivamente simple y arriesgado afirmar que Apuleyo es el responsable de haber importado el estilo africano por querer expresar simultáneamente su temperamento y su condición religiosa refugiándose en una espiritualidad que resulta, como mínimo florida.

La ornamentación no es un ataque a la Edad Media y, si es cierto que el *Poema de Mío Cid* y la *Celestina* son monumentos que ponen de manifiesto la vitalidad de España, también es verdad que las creaciones de Quevedo y Góngora poseen suficiente sustancia y conservan intenso vigor para seguir siendo leídas y degustadas.

El estilo barroco, la expresión indirecta, no son sinónimos de mediocridad, ni de vaciedad, de la misma manera que la sencillez y la claridad no constituyen

por sí solas los únicos criterios de calidad y de perdurabilidad. La fábula por sí sola, como instrumento pedagógico y como herramienta artística, no es, simplemente, la forma de literatura esclava y no es cierto que, desde la alegoría de Esopo, ya sea moral o satírica, las creaciones literarias se hayan movido siempre temerosas de la estupidez pública o de las condenas oficiales. La literatura y la oratoria nacen de un conflicto, de un choque, de una puesta en cuestión de la realidad: de la realidad del referente y de la realidad de la lengua. Desde una perfecta adecuación con la realidad se podrán hacer muchas tareas, pero no literatura ni tampoco oratoria.

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO
Universidad de Cádiz

HABLAR Y ESCRIBIR EN LOS ALBORES DEL SIGLO DE ORO

1. ESCRIBO COMO HABLO

En 1535 escribe Juan de Valdés un libro, *Diálogo de la lengua*, que ha sido citado y comentado en multitud de ocasiones y por motivos muy diferentes. En ese libro se documenta una afirmación que ha hecho correr la tinta en centenares de páginas y que, sin embargo, merece ser reexaminada a la luz de nuevas ideas sobre el discurso que han derribado la vieja fórmula de que la escritura no es más que una transposición de lo vocal a lo gráfico. Además, esa frase hay que reinterpretarla en función de nuevos datos aportados que modifican sustancialmente lo que hasta hace poco tiempo se entendía en su estricta literalidad, es decir que la escritura es un mero mecanismo de representación de una lengua única. Esto es lo que me propongo examinar en estas breves páginas como contribución a las Jornadas sobre el Siglo de Oro que organiza la Universidad Autónoma de Madrid.

Comenzaré por recordar el texto de Juan de Valdés en el que se encuentra la tan citada frase «escribo como hablo», ya que su interpretación no debe hacerse tomándola en forma aislada sino en el contexto en el que se enuncia. En efecto, uno de los contertulios, Marcio, es el que saca a colación este asunto: «Que nos digáis lo que observáis y guardáis acerca del escribir y hablar en vuestro romance castellano quanto al estilo». A esta sugerencia, Valdés responde lo siguiente:

Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escrivo como hablo, solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es posible, por-

que a mi parecer, en ninguna lengua está bien el afetación; quanto al hacer diferencia en el alçar o abaxar el estilo, según lo que escrivo o a quien escrivo, guardo lo mismo que guardáis vosotros en el latín.

Creo que en este texto hay implicadas diferentes cuestiones que atañen, al menos, a los siguientes aspectos: 1) al concepto de conciencia lingüística; 2) a las ideas de ideal de lengua y norma preceptiva y, complementariamente a ella, al concepto de variación lingüística; 3) a las diferencias entre oralidad y escritura y sus manifestaciones en el discurso; 4) al concepto de estilo y de lengua literaria; y 5) a la dimensión histórica del pensamiento valdésiano. Me ocuparé muy sucintamente de algunas de esas cuestiones.

2. EL CONCEPTO DE CONCIENCIA LINGÜÍSTICA

Toda afirmación sobre el lenguaje que empleamos está teñida de una fuerte subjetividad, bien de carácter individual, bien de naturaleza colectiva. En este caso, me interesa más resaltar la segunda, ya que poco importarían las afirmaciones de Valdés si no reflejaran una posición compartida, es decir si no reflejara una estado de conciencia colectiva, de naturaleza social por tanto, acerca de lo dicho. En contra de lo que muchos interpretan, la conciencia lingüística no es la manifestación de lo que cada uno piensa sobre «su lengua», sino el resultado de un proceso histórico en el que se refleja la conciencia de los hablantes concebidos como una totalidad. Las decisiones que una comunidad social adopta sobre su lengua —esto es, la expresión de una conciencia lingüística compartida— sólo son susceptibles de adoptarse en un proceso histórico, es decir en el tiempo y adoptan la forma de innovación, de selección o de abandono de formas de expresión que afectan no sólo a todos los planos lingüísticos, sino también a los del discurso. En este sentido, los cambios lingüísticos son el resultado de la suma de decisiones individuales sucesivas. A través de ellas se expresa la conciencia lingüística de esa comunidad hablante¹. Las afirmaciones individuales constituyen únicamente una interpreta-

¹ Este concepto de *conciencia lingüística* no es de naturaleza idealista, aunque el término sí pueda serlo. Responde, en realidad, a una concepción historicista que integra los valores culturales y sociales en la noción de cambio lingüístico, concebido éste no sólo como resultado de la dinámica interna al lenguaje sino también como consecuencia de decisiones colectivas, inconsciente las más de las veces en la mente de los individuos, pero que funcionan orientando los cambios lingüísticos en una determinada dirección. Ello conecta con la noción de *forma interior del lenguaje*, tal como fue reformulada por Lapesa para interpretar los cambios sintácticos en su estudio «Cambio sintáctico y forma interior del lenguaje», en *Actas del VI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica* Madrid 1965, Madrid, CSIC, 1968, págs. 131-150. Para más precisiones sobre esta interpretación del concepto de *conciencia lingüística*, véase Gauger, Hans, «La conciencia lingüística en el Siglo de Oro», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, agosto de 1986, I, Frankfurt a.M., Vervuert, 1989, págs. 45-63, y, posteriormente, «Escrivo como hablo. Oralidad en lo escrito», en Kotschi, Thomas / Oesterreicher, Wulf / Zimmermann, Klaus (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frakfurt a.M.-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1996, págs. 341-358.

ción particular de esa conciencia colectiva. Por eso pueden ser acertadas o erróneas y por eso también gramáticos y filólogos han caído en errores que hoy nos parecen inaceptables. Algunos de los preceptos normativos de Valdés dan en la diana; otros, en cambio, parecen inconcebibles. Si en un lugar nos dice que escribe *afetación, sinificar, manífico, dino* etc. porque esas consonantes «no las pronunzio», como era efectivamente el uso dominante durante los siglos XVI y XVII, en otras postula la escritura de *s* líquida en palabras como *star*, que estaban muy en contra de la decisión que ya había tomado la comunidad hablante, desde mucho tiempo atrás, de articular esas palabras con una vocal de apoyo. Ocurre que Valdés se autocomplace en una suerte de egocentrismo lingüístico. De ahí la frecuencia con que rechaza ciertos usos con afirmaciones del tipo «yo no la uso», «yo no la escribo», etc. En estos y en otros casos que atañen no sólo a la pronunciación sino también al léxico, Valdés refleja una preferencia individual que, además, a veces contradice su supuesta máxima de que se debe escribir lo que se articula, fórmula repetida hasta la saciedad en todos los reformadores ortográficos a pesar de que se basa en una falacia patente: la presunción de que sólo existe un modo de pronunciar la lengua, precisamente en un momento histórico en el que se habían generado una serie de variantes articulatorias que darían paso a una revolución en el sistema fonémático del español. Una prueba de ello es que censure la escritura de *s* por *g* en formas como *quise/quige, quisiera/quigiera*, que no hacen más que reflejar la confusión de sibilantes en el siglo XVI. Los preceptos lingüísticos valdesianos se formulan inicialmente desde su propia percepción individual del uso lingüístico y, en todo caso, al uso lingüístico de «las personas discretas, nacidas y criadas en el reino de Toledo o en la corte».

3. NORMA Y VARIACIÓN EN EL HABLAR Y EN EL ESCRIBIR

Cabe preguntarse entonces, para interpretar su punto de vista, en qué factores se apoyan sus recomendaciones. Algunos de ellos se han señalado en numerosas ocasiones; tales, por ejemplo, la preferencia por el habla de Toledo, por los usos cortesanos, su rechazo de las variantes meridionales, mal comprendidas e interpretadas casi siempre, etc. Casi todas ellas se relacionan con la oposición entre uniformidad y variedad. Juan de Valdés es decididamente partidario de la uniformidad, plasmada en un canon del uso lingüístico que no deja de incurrir en algunas contradicciones. Esa uniformidad se basa en el «hablar bien», lo cual es también una cuestión de estilo. Él mismo lo dice: «porque el estilo que tengo me es natural». Se trata de hablar sin afectación, lo que significa que el precepto de Valdés corresponde a un modelo determinado. Gauger ha analizado cuáles son los antecedentes y las coincidencias de este ideal lingüístico en el Renacimiento y ha advertido que no tiene nada que ver con el «scrivo come io parlo» de Castiglione —que se refiere a la «questione della lingua» en Italia, es decir al dominio del tos-

cano sobre los demás dialectos italianos— pero que sí coincide con las afirmaciones del gramático Claude Favre de Vaugelas, en Francia, con la burla que hace Shakespeare del enamorado que ha convertido «su hablar en ortografía»², en Inglaterra, y con el estilo oral para la predicación que preconiza Lutero en Alemania. Como dice el propio Gauger, el precepto de Valdés tiene un carácter universal, escribir como se habla es una regla general porque ello nos permite huir de la afectación y hacer de la llaneza la norma que inspire el estilo de hablar de cada uno. Por eso, he de interpretar que la identificación normativa entre el hablar y el escribir no responde tanto a una conciencia lingüística colectiva, cuanto a un tópico que cobra importancia en el Renacimiento en relación con cuestiones de diferente naturaleza según la realidad cultural y lingüística de cada país: la cuestión lingüística en Italia, la diferenciación entre latín y romance en España, el abandono del latín como lengua de la predicación en Alemania, etc. Recuérdese que el pensamiento valdesiano está fuertemente influido por el rechazo frontal al modelo de lengua literaria que había dominado en el siglo XV. Probablemente el trasfondo de su hostilidad frente a Nebrija provenga, más que de diferencias de criterio lingüístico, de una distinta valoración de fenómenos de lengua literaria. Nebrija había codificado el castellano, una lengua que ya había alcanzado la dignidad de ser estudiada y escrita como la latina porque había alcanzado la máxima perfección posible, claro está muy alejada de la que correspondía al latín; por eso es objeto de una gramática, porque podía ocurrir su decadencia —su *decaimiento*, dice Nebrija— más que su perfeccionamiento. Juan de Valdés advirtió el clamoroso error del gramático sevillano y pone en pie de igualdad, es decir, de dignidad lingüística al romance y al latín. Adviértase que cuando se le pregunta acerca de la diversidad de los registros de lengua en función de la situación comunicativa o de ciertas condiciones pragmáticas de recepción, Valdés responde que actuaría como en latín: «quanto al alçar o abaxar el estilo según lo que scrivo o a quien escrivo, guardo lo mismo que guardáis vosotros en latín».

Es claro que Valdés reconoce como legítimos ciertos criterios de variación lingüística. Ya hace tiempo que Rafael Lapesa³ describió los principios en que se basa la norma valdesiana y, sobre todo, puso de relieve que el criterio del buen uso no es de carácter monolítico, sino que combina criterios de distinta naturaleza. Esto explica que en el *Diálogo de la lengua* aparezca dispersa una cierta idea acerca de las variantes —legítimas unas, rechazables otras, del español. José Luis Rivarola⁴ ha

² Gauger, Hans, «Escrivo como hablo. Oralidad en lo escrito», op. cit., págs. 348-350.

³ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, edición y estudio de Rafael Lapesa, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1946.

⁴ Rivarola, José Luis, «El discurso de la variación en el *Diálogo de la lengua*», en Wulf Oesterreicher, Eva Stoll y Andreas Wesch (eds.), *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*, Tübingen, Gunter Narr, 1998, págs. 83-108.

estudiado sagazmente los distintos criterios en que se basa la admisión de variantes lingüísticas en Juan de Valdés. Son de distinta naturaleza, unos internos a la propia lengua, otros tan externos a la misma como, por ejemplo, la conveniencia de enriquecer ciertas variantes gráficas por influencia del italiano y «para mejor ser entendido de los extraños». Mientras que sí existe una conciencia clara de tipo sociológico (siempre es preferible la variante de los «mejores», es decir de los cultos y, sobre todo, de los cercanos a los círculos cortesanos), no la hay ni respecto de la evolución que se estaba produciendo en la interioridad del castellano y, menos, aún respecto de las variedades dialectales que ya estaban claramente asentadas en el sur de la Península. Sabido es que su rechazo de ciertos preceptos nebrisenses se apoya en la falsa idea de un andalucismo que no existe en Nebríja, aparte de que rechace el habla andaluza porque «en Andaluzía la lengua no está muy pura» por la influencia morisca, cuando sabemos que ésta había desaparecido tiempo atrás en la Andalucía occidental y que sólo quedaba residualmente en el reino de Granada. En realidad, Valdés no tiene una conciencia clara de la diferenciación dialectal que se estaba produciendo en España; a lo más reconoce algunas peculiaridades del hablar según algunas zonas de España, sin distinguir entre lo que eran variantes surgidas en el propio castellano y las que eran consecuencia de fenómenos interdialectales e interlingüísticos. Como recuerda Rivarola⁵, Valdés advierte de que existen «diversidades que hay en el hablar castellano» que se manifiestan en «sus vocablos propios y sus maneras de decir». Que, además, no haya conciencia de los cambios lingüísticos internos que se estaban produciendo en el propio castellano no debe sorprender excesivamente. En general, los filólogos y gramáticos del XVI (como los de todas las épocas, incluidas la nuestra) no fueron muy perspicaces acerca de la dimensión histórica de las variantes sincrónicas. Recuérdese que todavía en el 1634, Gonzalo Correas, que ha elevado tanto la dignidad del castellano que lo hace históricamente anterior al latín, dejándose llevar de una superchería (la famosa y falsa inscripción hallada en Granada y difundida por López de Madera) y muy superior en capacidad expresiva, no duda en clamar contra los que se sanean porque hablan como «mujeres serpientes». Por eso, la variación lingüística que interesa a Valdés es fundamentalmente de carácter social, respecto de la superioridad del habla cortesana sobre la rústica, de naturaleza histórica, respecto de la forma que hay que elegir entre variantes consideradas anticuadas y las que están vigentes, de naturaleza estilística y literaria (por ejemplo, diferencias de uso en la prosa y en el verso) y la diferencia entre lo hablado y lo escrito, que es la que a mí me interesa en este momento y de la que me ocuparé en el tiempo que resta⁶.

⁵ Op. cit., pág. 86.

⁶ Para Rivarola, op. cit., pág. 89 «...Además de lo social, el diagnóstico de Valdés abarca la variación diacrónica entre lo no vigente, lo parcialmente vigente y lo vigente, la variación entre registro oral y escrito, y dentro de este último, entre verso y prosa; la prosa, a su vez, puede tener diversos grados de formalidad o responder a diversas situaciones de interlocución».

4. ORALIDAD Y ESCRITURA

He intentado mostrar que la máxima valdesiana «escribo como hablo» no responde realmente a una identificación entre oralidad y escritura. Valdés no podía postular tal dislate. Hay que decir en primer lugar que tal distinción no es de naturaleza polar. No existe una separación absoluta entre lo hablado y lo escrito. Esto sería cierto si la escritura fuera la mera traslación gráfica de la voz. Como se ha dicho más arriba, los impenitentes defensores de la simplificación ortográfica parten de este principio falso. Ni siquiera en el aspecto puramente material la escritura es mera representación de lo hablado. La razón es obvia: frente a la multiplicidad del decir, la ortografía exige una rígida uniformidad para que sea viable como mecanismo formal de la comunicación. Pero esto es lo menos importante; lo fundamental se halla en el plano discursivo. El discurso de la escritura posee rasgos que comparte con la oralidad y otros que le son privativos. Del mismo modo, la comunicación mediante la voz va acompañada de rasgos significativos que no tienen traducción en el sistema gráfico. Por eso hay que concebir, como hacen Koch y Oesterreicher⁷, una diferencia basada en la gradación en torno a dos criterios, uno *medial* y otro *concepcional*. El primero ataña a la diferencia entre lo fónico y lo gráfico, lo cual es, aparentemente, de carácter dicotómico. Digo aparentemente porque lo escrito puede ser transmitido mediante la voz, cosa ordinaria en la civilización de nuestros días, pero no ignorada (sin medios tecnológicos, claro está), en la Edad Media, en que la recitación memorizada y la lectura en voz alta eran los medios ordinarios de transmisión de los textos literarios e, incluso en el Siglo de Oro, en que era muy frecuente la lectura en voz alta en torno a una audiencia más o menos amplia. El segundo, el criterio *concepcional*, alude, por el contrario, a la naturaleza discursiva del mensaje, es decir a la intención comunicativa que rige el discurso y al marco pragmático en el que éste se inserta. Así, mientras que en lo *medial* puede aceptarse una relación dicotómica, basada en la oposición entre vocalidad y grafía, en el plano *concepcional* existen mecanismos de imbricación de las formas propias del discurso oral en la escritura e, inversamente, moldes de inscripción de la escritura en la oralidad⁸, lo que implica una gradación. De este modo, la gradualidad que se establece entre oralidad y escritura está determinada por la *distancia comunicativa*. La oralidad pura implica proximidad, mientras que la escritura se asocia a la lejanía comunicativa. Entre ambos extremos hay una serie de grados intermedios que es preciso tener en

⁷ Koch, Peter y Oesterreicher, Wulf, *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübinga, Niemeyer, 1990.

⁸ He tratado esta cuestión en varios trabajos míos. Citaré sólo dos: «De la oralidad a la escritura», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*, Universidad de Almería, 1995, págs. 11-28, y «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento», en *Criticón*, 81-82, 2001, págs. 191-206.

cuenta para valorar cuáles son los elementos de la oralidad que se imbrican en la escritura e inversamente de ésta en aquélla. A título de ejemplo, pensemos en la naturaleza discursiva del lenguaje paremiológico y, especialmente, del refranero, que, como es bien sabido, era fuente de legitimidad lingüística para Juan de Valdés. El refrán es un discurso cerrado y fijo. Por tanto, comparte con la escritura la inmovilidad formal, pero está destinado a ser memorizado y repetido vocalmente. Precisamente, Valdés le atribuye autoridad lingüística porque en él se manifiesta el uso colectivo consagrado por su pervivencia en el tiempo. Al margen de que esto sea discutible tanto en el plano antropológico como en el puramente lingüístico, el refrán constituye un tipo de discurso que se halla entre la oralidad y la escritura. Pertenece a ambos planos por igual porque posee características de uno y de otro. Muchos de ellos están organizados en forma de dísticos monorrímos, con una fuerte cohesión interna, determinada por su simetría (paralelística, sinnómica, antónómica, etc.), lo cual es propio de la escritura. Sin embargo su transmisión ha sido fundamentalmente oral, e incluso muestra de vulgaridad cuando se hace uso excesivo de ellos, tal como nos recuerda Cervantes en el Quijote. Aunque con otras características, algo semejante podría decirse de otros tipos de discursos. Al filólogo le cumple, por tanto, la obligación de reinterpretar ese «escribo como hablo» a la luz de esa diferenciación de naturaleza gradual que acabo de indicar. Esto explica que en los últimos años haya crecido el interés por analizar textos en los que se manifiestan rasgos de la oralidad, no tanto como muestra del «decir», sino del «hablar», esto es, como manifestaciones del discurso de la oralidad que se imbrican en el discurso escrito. Me limitaré a señalar en síntesis breve por dónde ha discurrido esta búsqueda.

4.1. Documentos no literarios en los que se hallan rasgos de oralidad

4.1.1. Las cartas familiares constituyen una fuente de datos inmejorable ya que constituyen un subtipo discursivo en el que, dentro de una organización propia de la escritura, dominan rasgos de la oralidad tales como la espontaneidad, la familiaridad, la planificación deficiente, etc., especialmente en aquellas epístolas en las que emisor y receptor pertenecen a un estrato social no culto. En este aspecto, las cartas de emigrantes a América en los primeros tiempos de la conquista, de las que se conserva una buena colección en el Archivo de Indias⁹, constituyen una buena fuente de información. De este modo, Rafael Cano¹⁰ ha podido señalar en qué rasgos lingüísticos y discursivos se manifiesta la presencia de la

⁹ Otte, Enrique, *Cartas privadas de emigrantes a Indias*, Sevilla, V Centenario, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1988.

¹⁰ Cano Aguilar, Rafael, «Lenguaje espontáneo y retórica epistolar en cartas de emigrantes españoles a Indias», en *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, op. cit., págs. 375-404.

oralidad dentro de un molde textual que, aunque escrito por semianalfabetos, pretende seguir fielmente una cierta retórica epistolar. Cano se detiene de modo especial en el modo en que se articula la oración compuesta y advierte una serie de rasgos que se producen en cualquier otra manifestación de la oralidad. A los rasgos analizados por él habría que añadir otros, tales como la sintaxis trunca, la alternancia entre secuencia lineal y sintaxis acumulativa, una organización argumental en la que con frecuencia queda rota la relación entre causa y consecuencia (es lo que Cano llama «laxitud sintáctica en varias secuencias de causales¹¹»), el frecuente uso de modalizadores en los que se plasma la fuerte subjetividad del discurso, deficiencia, en cambio, en el uso de los conectores ya que son pocos y, por tanto, de naturaleza polisémica, los testimonios de repetición en sus distintas formas son igualmente abundantes, lo mismo que las justificaciones o explicaciones innecesarias, etc. Todos ellos son rasgos característicos de este tipo de textos. Que pertenecen al plano del discurso oral se prueba porque, en general, son rasgos que aparecen también en las encuestas sobre el habla conversacional que hoy se realizan tanto en España como en América¹².

Más difícil es establecer una relación directa con el habla espontánea en el campo del léxico y de la sintaxis. Claro está que aparecen coloquialismos, pero el universo nocional que se refleja en las cartas es demasiado limitado y no nos sirve para comparar su vocabulario con el de algunos textos literarios, mucho más ricos en este aspecto como, indicaré más adelante.

Es verdad que en las cartas existe un predominio de lo escritural sobre lo oral, como bien advierte Cano. Esto no es sorprendente; las cartas siempre se han escrito de acuerdo con unas fórmulas estereotipadas con las que se organiza el marco discursivo: salutación, despedida y organización del contenido. Por otra parte, hay que pensar que algunas de las cartas podían no estar escritas por el propio emisor, sino por personas interpuestas que ejercían el oficio de «escribidores», como todavía existe en amplias zonas de la América hispana. El apego de estos oficiantes a una retórica de la escritura epistolar formaba parte de su oficio, pero esto no es suficiente para impedir la constante irrupción de elementos de la oralidad en su escritura.

4.1.2. Otra importante fuente para el estudio de la oralidad puesta por escrito la constituyen las actas inquisitoriales, a las que Rolf Eberenz¹³ ha prestado

¹¹ Op. cit., pág. 394.

¹² Véase, por ejemplo, la caracterización de la sintaxis del español hablado que hace Antonio Narbona, incluida en el volumen *Sintaxis española: nuevos y viejos enfoques*, Barcelona, Ariel, 1989. Los estudios del grupo Val.Es.Co. sobre la conversación coloquial prototípica han precisado muchos otros aspectos no sólo en el plano sintáctico, sino también en el fónico, léxico-semántico y pragmático.

¹³ Eberenz, Rolf, «La reproducción del discurso oral en las actas de la Inquisición (siglos XV y XVI)», en *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*, op. cit., págs. 243-266.

alguna atención. El cuerpo principal de estas actas lo constituye las declaraciones de los testigos que unas veces se escriben en forma de discurso indirecto, pero que con frecuencia se manifiestan en estilo directo. Además, los redactores tenían que poner mucho cuidado en la transcripción porque el empleo de unas u otras palabras o frases podía ser causa suficiente de inculpación para el reo. Algunas de esas declaraciones se hacían mediante tormento y, con frecuencia, se recogían las exclamaciones y expresiones del acusado mientras era objeto de torturas. Esto significa que, en estas ocasiones excepcionales, las condiciones pragmáticas del emisor eran, en esta situación extrema, espontáneas y respondían al habla viva. En todo caso, en la transcripción se atendía a la mayor fidelidad posible, sin que existiera, además, ningún interés en formalizar lo dicho vocalmente según los requisitos del discurso escrito, aunque la estructura discursiva pertenezca a un molde tan rígido como era el de los textos jurídico-administrativos propio de estas actas. No repetiré aquí el análisis que hace Eberenz, pero sí recordaré que estos textos poseen el interés de ser probablemente los únicos que tratan de reflejar la lengua viva en su sentido más literal, sin que pueda hablarse en ningún caso de mimesis conversacional, dado el valor testimonial que poseían las declaraciones de acusados y de testigos. Eso explica que en el plano lingüístico abunden muestras de variacionismo que escasean en cambio, quizás con la salvedad de los *Pasos* de Lope de Rueda, en los textos literarios. Lo interesante es, por tanto, que el discurso de la oralidad se encuentra reproducido en sus propios términos. Esto proporciona a esta documentación un notable interés, aunque restringido por el hecho de que las fórmulas del lenguaje directo están limitadas, salvo excepciones, a determinadas formas de interrogatorio, que incluyen la pregunta y la respuesta o réplica, del tipo siguiente:

Y que este testigo le dixo a la dicha Francisca al tiempo que le avia dicho las dychas palabras. «*Como no ys a dezir eso a los padres?* Y que le respondió la dicha Françisca: «*Cómo lo tengo de yr a dezir que lo vido Juan Xymenes y negalo y no tengo con quien provarlo?* (1515, Inq. CReal, 3.93)¹⁴.

Aparte del variacionismo lingüístico, característico de la lengua oral, que se testimonia en estos textos (en el ejemplo propuesto véase la pervivencia del paradigma del verbo *ir* que desde antiguo contendía con la hibridación de las formas procedentes de *ire* y de *vadere*) y que constituye una fuente inmejorable para estudiar la evolución del español medieval al español clásico, las actas ofrecen ejemplos de una rica variedad discursiva en la estructuración de preguntas y respuestas o réplicas, tal como ha analizado Eberenz. Pues bien, esa misma variedad aparece

¹⁴ Apud R. Eberenz, pág. 258.

en los diálogos de Lope de Rueda, pero con mucha mayor riqueza y variedad de fórmulas, lo que revela que la mal llamada, a mi entender, *mímesis conversacional*, es decir discurso oral reproducido en la escritura, puede constituir un testimonio nada despreciable sobre la lengua viva de aquella época e ilustrar sobre los mecanismos que utilizan los escritores para textualizar el diálogo conversacional.

Menos interés presentan estos documentos para el conocimiento del léxico coloquial, ya que por razones distintas a las cartas, el universo nocional es muy limitado. Se refiere únicamente a aquellas cosas que pudieran ser objeto de sospecha de herejía: juramento en hebreo, haber comido carne en viernes, ir al baño, empleo de la forma *Dijo* por *Dios*, haber obtenido o no la bula, etc. Lo más interesante quizás sea la existencia de formas exclamativas (sobre todo juramentos), cuyo inventario, en todo caso, no puede competir con la riqueza de expresiones que se halla en algunas obras literarias desde el *Corbacho* en adelante.

4.1.3. Los diálogos incluidos en obras narrativas de tipo histórico, escritas por gente semiletrada constituyen otra importante fuente para conocer la lengua viva, pero casi todas estas obras son de época ya avanzada (segunda mitad del XVI y primera del XVII). En ellas el coloquialismo léxico, pero sobre todo la dislocación sintáctica (rasgo principal de la conversación coloquial prototípica en terminología de Antonio Briz¹⁵), aparece con frecuencia. Precisamente este rasgo lingüístico que ha caracterizado perfectamente Antonio Narbona¹⁶, es el que se trata de evitar cuidadosamente cuando el diálogo conversacional se transforma en discurso referido en la escritura. Desde luego no aparece en los diálogos de las crónicas noveladas del siglo (por ejemplo, en el *Victorial*), ni en las narraciones cortas como el *Libro de los gatos* y el *Libro de los ejemplos por A.B.C.*, ni, mucho menos en la *Celestina*. Podría aducirse su existencia en el *Corbacho*, pero no creo que esto sea cierto. En esta obra hay testimonios abundantes de coloquialismo pero no existe el diálogo como tal. Lo que existe es una verdadera mímesis de lo coloquial, pero no de lo dialógico. Por eso abundan extraordinariamente las exclamaciones e interrogaciones sin respuesta, en forma de oraciones yuxtapuestas. Los estudiosos de la estilística del *Corbacho* han analizado todos estos «recursos expresivos», que aparecen también en la *Celestina*. Cuando se dice que ésta es heredera, en gran medida, del coloquialismo del *Corbacho*, se están olvidando dos hechos: uno, que las formas de lo coloquial son muy diferentes en una y otra obra; segundo, que en la segunda el coloquialismo forma parte constitutiva del discurso dialógico, aunque asociada a otros componentes que son predominantemente escriturales. Eso es lo que explica la fusión de lo culto retórico y latinizante, y lo popular. Esto explica

¹⁵ Briz, Antonio et alii, *La conversación coloquial prototípica. Materiales para su estudio*, Cuadernos de Filología, Valencia, Universidad, 1995.

¹⁶ Narbona, Antonio, op. cit.

también que en otras comedias humanísticas que carecen del aiento creador que sí existe en la *Celestina*, tal es el caso, por ejemplo de la *Thebaida*, el diálogo se construya únicamente con elementos cultos y procedentes de la jerga profesional. Sin la frescura lingüística de la tragicomedia, estas obras de segunda fila aplican, con notable acierto en el manejo de la ironía, fórmulas jergales sobre las que se esconden, a veces, tópicos procaces. Véase, por ejemplo, este testimonio de la *Comedia Thebaida*, en que el paje Aminta advierte a Franquila de que no dejará sin consumar el acto sexual del siguiente modo: «Si del mundo me hiziesen señor no dexaré la causa indecisa». Es evidente que, como ocurre en todas las épocas, en el ambiente de los escolares de principios del XVI, muchos de sus coloquialismos consistían precisamente en incorporar a la oralidad términos de la jerga jurídica¹⁷. Este ejemplo, como muchos otros que podrían aducirse, indica uno de los modos en que se produce el doble paso de la escritura a la oralidad, y la vuelta de ésta a la escritura. Pero éste es un juego retórico que no tuvo mayor trascendencia.

4.2. *La mimesis conversacional en los textos literarios*

4.2.1. Con este término algunos han rotulado el procedimiento por el cual el diálogo escrito refleja aspectos del diálogo hablado¹⁸. No discutiré aquí cuestión de términos, sino de conceptos. Algunos han interpretado que esto significa la presencia en la escritura de términos que «abundan más en la lengua hablada» o que reflejan el habla de un grupo social profesional; otros, en cambio, se han fijado en el modo en que el diálogo inserta marcas o señales que indican la situación de los interlocutores en el acto real de emisión del mensaje. Ambas posiciones son legítimas. La primera se interesa por describir los rasgos léxico-semánticos y sintácticos que caracterizan el diálogo como coloquial. Ocurre, sin embargo que, con frecuencia, el supuesto coloquialismo oculta en realidad un refinado juego retórico, rasgo de la escritura, que no de oralidad. Así, por ejemplo, en el *Corbacho*, se ironiza sobre la envidia entre mujeres en un largo parlamento que comienza del siguiente modo:

E sy por aventura su vezina tan fermosa fuese que desalabar su fermosura non puede, que es notoria a todo el mundo, en aquel punto comienza a menear el cuello, faziendo mil desgayres, con los ojos e la

¹⁷ Estudio las consecuencias léxicas de este fenómeno en mi trabajo «Cultismo en el primer Renacimiento», en Wido Hempel y Dietrich Briesemeister (eds.), *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, Tübingen, Max Niemeyer, 1982, págs. 15-39.

¹⁸ Especial atención ha merecido la presencia de mimesis conversacional en los diálogos renacentistas. Además del estudio de conjunto de Jesús Gómez, *El diálogo en el renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, se han publicado numerosos trabajos de Ana Vian; citaré solamente «La mimesis conversacional en el Diálogo de la lengua de Juan de Valdés», *Criticón*, 1987, págs. 45-79, y «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro*, VII, 1988, págs. 173-186.

boca, diciendo: «Pues, verdad que es fermosa, pero no tanto allá como la alabades. ¡Nunca vimos otra muger fermosa? ¡Más pues! ¡Pues más! ¡Ay, Dios, pues que más!...

Adviértase que los significados proxémicos no están en el parlamento de la mujer, sino en la voz del narrador, que proporciona, desde fuera el marco coloquial. En cambio, el parlamento en estilo directo es un puro dislate sintáctico y semántico. Toda la expresión de la irritación envidiosa recae sobre un modalizador del discurso, *pues*, que ha perdido su significación causal para adquirir una función exclusivamente discursiva¹⁹. Lo coloquial es más un efecto del discurso así textualizado que una mimesis real de lo conversacional. En cambio, en la *Celestina* abundan las referencias hacia la posición que ocupan los interlocutores en el diálogo, seguramente por la necesidad de situar éste en una cuasi acción dramática. Los ejemplos serían muy diversos. Recuérdese cuando Areusa ve venir a Lucrecia, la criada de Melibea, y suelta sus dichterios sobre «esas que sirven a señoras». La deixis situacional es, por tanto, el principal recurso técnico utilizado para colocar a los agentes del discurso en una situación dialógica. Más raro es encontrar en el discurso escrito referencias a los movimientos que realizan los personajes, aunque sí existe una escena, la de la muerte de Celestina, en la que el diálogo es mero acompañante de la acción y del movimiento.

Todo esto explica que la moderna teoría del discurso se interese más por el análisis de los componentes pragmáticos del coloquio que por sus «recursos expresivos». Cuando se trata de textualizar lo hablado; el escritor no puede limitarse a *transcribir* la oralidad, sino a transformarla mediante distintos recursos técnicos. Probablemente el más eficaz de ellos es el que inserta en el significado del discurso mismo las referencias a la situación real y física del que habla o del que escucha. Dicho en otras palabras, cuando el discurso escrito incluye referencias quinésicas y proxémicas²⁰. Sin embargo a principios del siglo XVI todavía no se había creado la tradición discursiva necesaria para reflejar de manera fluida y espontánea estas circunstancias. Dejando aparte el diálogo teatral, que tiene sus peculiaridades por estar destinado a la representación escénica²¹, y al que después me referiré muy brevemente, son algunos de los diálogos renacentistas los que

¹⁹ Para los valores discursivos de *pues*, véase el extenso trabajo de Silvia Iglesias, «La evolución histórica de “pues” como marcador discursivo hasta el siglo XV», BRAE, tomo LXXX, cuaderno CCLXXX, mayo-agosto, 2000, págs. 209-307.

²⁰ Fernando Poyatos ha estudiado en repetidas ocasiones cuáles son los elementos quinésicos y proxémicos que acompañan la acción comunicativa. Véase su libro *La comunicación no verbal*, Madrid, Istmo, 1994.

²¹ He estudiado esta cuestión en dos trabajos, «La construcción del diálogo en los entremeses cervantinos», *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, págs. 277-289, y «Lengua viva y lenguaje teatral en el siglo XVI: de los pasos de Lope de Rueda a los entremeses de Cervantes», en *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas*, op. cit., págs. 421-444.

mejor reflejan este esfuerzo por crear fórmulas eficaces en este sentido. Entre todos ellos destacaré dos, el *Viaje de Turquía* y, claro está, *La lozana andaluza*. El primero ha sido estudiado en este aspecto por Silvia Iglesias²² y, como en otros diálogos erasmistas, lo más relevante en el plano de la construcción formal del diálogo es el modo en que se organizan las interacciones verbales, basado con frecuencia en una suerte de complicidad ideológica sobre la que se articula la cooperación discursiva en forma de aseveración, pregunta y réplica. Esta estructura permite no sólo el encadenamiento fluido de los turnos de palabra, sin que se necesiten marcas gramaticales para indicarlo, sino también el manejo de la ironía como constituyente pragmático fundamental en el discurso. Véase este ejemplo:

Juan de Voto a Dios.— Pues para acá tenemos una çinta de sant Juan de Ortega.

Pedro de Urdemalas.— ¿Y paren las mugeres con ella?

Juan de Voto a Dios.— Muchas he visto que han parido.

Matalascallando.— Y yo muy muchas que han ido allá y nunca paren.

Juan de Voto a Dios.— Será por la poca deboción que lleban esas tales.

En efecto, el *Viaje de Turquía* contribuyó de modo importante a la textualidad de la oralidad dialógica transformando el discurso argumentativo en un diálogo en el que los turnos de palabra se encadenan en función de la contraposición entre aseveraciones y réplicas.

No es ninguna novedad decir que *La lozana andaluza* es una de las cumbres en el proceso de creación del diálogo conversacional. Lo es, claro está, por la presencia de coloquialismos, jergalismos e italianismos de todo tipo, que han sido estudiados por los editores y comentadores del texto. Pero lo es también porque con muchísima frecuencia el diálogo alude a la situación comunicativa concreta: un personaje que pasa por la calle, el acercamiento de la criada, movimientos de brazos y piernas, caídas de objetos al suelo, gestos de glotonería, torpeza de movimientos, etc. En *La lozana* existe, ya plenamente conseguido, un discurso dialógico inserto en el marco pragmático de la oralidad conversacional. Les pido disculpas por la procacidad de su contenido, pero les recordaré un ejemplo en el que el autor conforma un discurso en el que los elementos quinésicos y proxémicos se manifiestan verbalmente con una fluidez y exactitud prodigiosas. Me refiero al episodio en el que la Lozana enseña a un paje novicio la forma adecuada para que el acto sexual se consiga con plena satisfacción (Mamotreto XIV):

²² Iglesias, Silvia, «Elementos conversacionales en el diálogo renacentista», en *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en el siglo XVI*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, págs. 385-419.

Lozana.— ¿No os basta besarme y gozar de mí así, que quereis también copo y condedura? ¡Catá que me apretais! ¿Vos pensáis que lo hallaréis? Pues hago's saber que ese hurón no sabe cazar en esta floresta.

Rampín.— Abrilde vos la puerta, que él hará's su oficio a macha matillo

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

Rampín.— Y si la venzo, ¿qué ganaré?

Lozana.— No curéis que cada cosa tiene su premio. ¿A vos vezo yo que nacistes vezado? Daca la mano y tente a mí, que el almadraque es corto... Aprieta y cava, y ahoya, y todo a un tiempo. ¡A las clines corredor! ¡Agora, por mi vida, que se va el recuero. ¡Ay, amores, que soy vuestra muerta y viva! Quitáos la camisa, que sudáis...»

Sin detenernos en una explicación, que correría el peligro de caer en cierta morbosidad, se advertirá que la perfección del diálogo se halla en la exactitud y precisión con que se asocian los elementos verbales a los proxémicos hasta formar una unidad de contenido indisociable.

En *La lozana andaluza* encontramos, tal como indica este ejemplo y otros muchos que podrían ofrecerse, una plena incorporación de la oralidad a la escritura. No se trata de una mera mimesis, sino de una textualización perfecta del diálogo conversacional, en la que lo propio de la oralidad está manipulado literariamente para reflejar no sólo cómo hablan los personajes, sino como actúan, de tal modo que el discurso se organiza en función de las referencias quinésicas y proxémicas que contiene. Decir y hacer constituyen un todo. Ello es posible por la perfecta fusión de esos signos con la estructura del discurso dialógico. Esa textualización se realiza mediante un complejo mecanismo en el que intervienen, al menos, algunos de los siguientes pasos: a) establecer referencias sobre los elocutores y su entorno pragmático; b) situar el acto de elocución en determinadas coordenadas deícticas de tiempo y de espacio; c) hacer suficientemente explícitas

tos los elementos necesarios para que el lector pueda suponer lo consabido o implícito, tanto en el ámbito del enunciado como del marco pragmático; d) reordenación del esquema sintáctico para que pueda ser interpretado por un receptor ajeno al texto; y e) establecer relaciones entre lo dicho en el enunciado y los agentes del discurso, de tal modo que éste sufra una fuerte modalización subjetiva. Todas estas circunstancias se producen en el fragmento citado; por eso el texto resultante es el resultado de una manipulación en el plano lingüístico-discurcivo, necesaria precisamente para que el proceso del discurso devenga en texto; esto es, constituya una unidad completa de comunicación.

4.2.2. Este mismo proceso, pero de manera sistemática y mucho más acusada se produce en el diálogo teatral. En él lo dialógico-conversacional está organizado de tal forma que cada personaje hable no tanto según el modo real que corresponde a su condición social, sino de la forma en que el espectador espera que hable ese personaje. Por eso el diálogo teatral sólo necesita de aquellas señales de inscripción imprescindibles para que el espectador distinga el carácter dramático que corresponde a cada personaje. En este caso, habría que hablar de un subtipo de función discursiva que es la *función escénica*. Al estudiar las características discursivas del diálogo teatral, Kerbrat-Orecchioni²³ afirma que la «propiedad» del discurso teatral no se halla en que los personajes hablen como se habla en la vida real, sino como «seres dramáticos». Esto exige manipular el diálogo real para convertirlo en diálogo dramático, es decir para que sea un texto²⁴. Es cierto —lo he recordado más arriba— que los pasos de Lope de Rueda constituyen el inventario más rico de formas coloquiales que tenemos en todo el siglo XVI. En sus obras abundan, además de valencianismos, catalanismos, jergalismos, rusticismos, etc., como ha estudiado González Ollé²⁵, expresiones de toda clase de claro origen oral, tanto de tipo léxico como fraseológico y sintáctico. Sin embargo, la comicidad (es decir, la intención escénica que es puramente teatral) procede de la organización del discurso dialógico, que está literariamente manipulado mediante la ruptura intencionada de algunas de las condiciones imprescindibles en el diálogo ordinario. Por brevedad, pondré sólo un ejemplo²⁶:

²³ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral», en *Pratiques*, 1984, 41, págs. 46-62.

²⁴ No hay más que comparar la transcripción de una conversación coloquial con la estructura de un diálogo teatral, por muy «coloquial» que pretenda ser esto para darse cuenta del proceso de manipulación, es decir de elaboración literaria que existe.

²⁵ Lope de Rueda, *Pasos*, edición de V. Tusón, introducción y notas de F. González Ollé, Madrid, Cátedra, 1992.

²⁶ Analizo este texto en mi trabajo «Lengua viva y lenguaje teatral en el siglo XVI», op. cit. págs. 434-435.

Breçano.— ¡Ola, Çevadón, ven acá!
 Çevadón.— ¡Señor, a, señor! ¿Llama vuessa merced?
 Breçano.— Sí, señor. Yo llamo.
 Çevadón.— Luego vi que me llamava.
 Breçano.— ¿En qué vio que le llamava?
 Çevadón.— ¿Diz en qué? En nombrarme por mi nombre.
 Breçano.— Ora ven acá. ¿Conosces...?
 Çevadón.— Sí, señor, ya conuezco.
 Breçano.— ¿Qué conosces?
 Çevadón.— Essotro. Él. Aqueso. El que dixo vuessa merced.
 Breçano.— ¿Qué dixe?
 Çevadón.— Ya no se m'acuerda.

Parece evidente que la comicidad no se halla en cómo hablan los personajes, sino en cómo dialogan. En esto consiste precisamente lo más hondo de la creación literaria y es, seguramente, lo que hizo que Cervantes admirara en alto grado estas pequeñas piezas teatrales. Se trata de un diálogo manipulado basado en la ruptura intencionada de la cooperación discursiva necesaria para que el diálogo resultara coherente. Pero su función escénica era la de representar la incoherencia, intención plenamente lograda. ¿Mímesis conversacional? Naturalmente que existe, pero profundamente transformada en función de la eficacia teatral. Con ello trato de mostrar que los diálogos teatrales, ni aún cuando éstos son de raíz coloquial, son los que mejor representan la lengua oral del diálogo real, aunque sí la lengua viva del diálogo escénico.

5. FINAL

Unas últimas palabras para volver el planteamiento inicial. Inútil es discutir si el «escribo como hablo» de Juan de Valdés responde a una realidad lingüística. Naturalmente que no. Sería imposible. ¿Cuál es su sentido entonces? A mi entender, y coincido en esto con Hans Gauger, se trata de una reacción frente a la artificiosidad de la escritura o si se prefiere, frente a un tipo de escritura que había constituido el modelo elogiado por Nebrija: el de la lengua latinizante del humanismo del XV. Otra vez Valdés contra Nebrija. Recuérdese que aquél había afirmado de Juan de Mena que lo que hacía era más escribir mal latín que buen castellano, frente a la idea del nebrisense, expuesta en su prólogo a la Gramática castellana de que el romance había alcanzado tan alto grado de perfección que más había que temer su «deçendimiento». Como siempre, los filólogos se equivocan cuando hablan del futuro; esto está dicho cuando todavía no se había publicado la *Celestina*. Valdés no está contra Nebrija porque éste sea andaluz, sino porque sus modelos lingüísticos habían periclitado, arrasados por el viento

fecundante del Renacimiento. A una nueva mentalidad, un nuevo canon. De lo que no se dio cuenta Valdés es de que «escribir como se habla» exige de un nuevo artificio, mucho más complejo y sutil que el de la imitación latinizante. Los creadores literarios, y Cervantes el primero de ellos, se encargarían de demostrarlo muy pronto.

Textos citados

1. «Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escrivo como hablo, solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer, en ninguna lengua está bien el afetación; quanto al hazer diferencia en el alçar o abaxar el estilo, según lo que escrivo o a quien escrivo, guardo lo mesmo que guardáis vosotros en el latín» (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani, Florencia, Daca Editrice d'Anna).
2. «Y que este testigo le dixo a la dicha Francisca al tiempo que le avia dicho las dychas palabras. «*¿Como no ys a dezir eso a los padres?* Y que le respondió la dicha Françisca: «*¿Cómo lo tengo de yr a dezir que lo vido Juan Xymenes y negalo y no tengo con quien provarlo?* (1515, Inq. C. Real, 3.93).
3. «E sy por aventura su vezina tan fermosa fuese que desalabar su fermosura non puede, que es notoria a todo el mundo, en aquel punto comienza a menear el cuello, faziendo mil desgayres, con los ojos e la boca, diciendo. «Pues, verdad que es fermosa, pero no tanto allá como la alabades. *¿Nunca vimos otra muger fermosa? ¡Más pues! ¡Pues más! ¡Ay, Dios, pues que más!...*» (Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Michael Gerli, Madrid, Cátedra).
4. Juan de Voto a Dios.— Pues para acá tenemos una çinta de sant Juan de Ortega.
Pedro de Urdemalas.— *¿Y paren las mugeres con ella?*
Juan de Voto a Dios.— Muchas he visto que han parido.
Matalascallando.— Y yo muy muchas que han ido allá y nunca paren.
Juan de Voto a Dios.— Será por la poca deboción que lleban esas tales (*Viaje de Turquía*, ed. de F. García Salinero, Madrid, Cátedra).
5. Lozana.— *¿No os basta besarme y gozar de mí ansí, que quereis también copo y condedura? ¡Catá que me apretais! ¿Vos pensáis que lo hallaréis? Pues hago's saber que ese hurón no sabe cazar en esta floresta.*
Rampín.— Abrilde vos la puerta, que él hara's su oficio a macha matillo

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

Rampín.— Y si la venzo, ¿qué ganaré?

Lozana.— No curéis que cada cosa tiene su premio. ¿A vos vezo yo que nacistes vezado? Daca la mano y tente a mí, que el almadraque es corto... Aprieta y cava, y ahoya, y todo a un tiempo. ¡A las clines corredor! ¡Agora, por mi vida, que se va el recuero. ¡Ay, amores, que soy vuestra muerta y viva! Quitáos la camisa, que sudáis...» (Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, ed. de Claude Allaire, Madrid, Cátedra).

6. Breçano.— ¡Ola, Çevadón, ven acá!
- Çevadón.— ¡Señor, a, señor! ¿Llama vuessa merced?
- Breçano.— Sí, señor. Yo llamo.
- Çevadón.— Luego vi que me llamava.
- Breçano.— ¿En qué vio que le llamava?
- Çevadón.— ¿Diz en qué? En nombrarme por mi nombre.
- Breçano.— Ora ven acá. ¿Conosces...?
- Çevadón.— Sí, señor, ya conuezco.
- Breçano.— ¿Qué conosces?
- Çevadón.— Essotro. Él. Aquese. El que dixo vuessa merced.
- Breçano.— ¿Qué dixe?
- Çevadón.— Ya no se m'acuerda (Lope de Rueda, *Passo sexto, Pagar y no pagar*, en *Pasos*, ed. de F. González Ollé y V. Tusón, Madrid, Cátedra).

JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR
Universidad Complutense

CAMBIOS SINTÁCTICOS EN EL ESPAÑOL DE LA EDAD DE ORO

1. INTRODUCCIÓN

No faltan los estudios de sintaxis para el largo período de la historia del español que conocemos como «español clásico» o «del Siglo de Oro» o «de la Edad de Oro», y que va desde finales del siglo XV a principios del XVIII, o sea, desde 1492 (*Gramática de Nebrija*) a 1726 (*Diccionario de Autoridades*). Señalemos, en primer lugar, las caracterizaciones generales de los manuales de historia de la lengua, entre los cuales el de Lapesa¹ destaca sobre todos los demás. En segundo lugar, las monografías sobre la lengua de un siglo —como la de Keniston²—, un autor o un corpus, o sobre una construcción o estructura sintáctica concreta. En tercer lugar, hay que consignar las caracterizaciones destinadas a establecer una periodización en la historia del español y, dentro de éstas, algunos estudios que se detienen en la frontera de los siglos XV y XVI.

Basta examinar someramente estos trabajos para sacar algunas conclusiones inquietantes. La primera es la no coincidencia. Es verdad que se repiten algunos cambios sintácticos, pero no todos. ¿Qué quiere decir esto? Sin duda, que los cambios sintácticos están determinados por tradiciones textuales y, antes, por la configuración general de una textualidad oral o escrita. Según sea el tipo de tex-

¹ R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos, 1981 (9^a ed.).

² H. Keniston, *The syntax of Castilian prose. The sixteenth century*, Chicago. Illinois: The University of Chicago Press, 1937.

to que sirve de fuente al historiador de la sintaxis, aparecerán unos cambios u otros. Es muy pertinente, por tanto, tener en cuenta esta observación a la hora de trazar un panorama general como el que aquí pretendo³.

Segunda conclusión inquietante. No sabemos muy bien qué cambios sintácticos definen el español de los siglos XVI y XVII. Es muy verdad que entre el prólogo de la *Gramática* de Nebrija y el del *Diccionario de Autoridades* hay notables diferencias sintácticas; pero algunas de ellas vienen de mucho antes de 1492 (pensemos en el complemento directo con *a*), y otras van más allá de 1726 (sirva de ejemplo la duplicación por clítico del complemento indirecto en «*le di un libro a mi novia*» o el empleo de *estotro* frente a *otro* para reproducir la diferencia latina de *ALTER* y *ALIUS*). Esta observación nos lleva indefectiblemente al problema de la periodización de la historia sintáctica, un tema en verdad difícil, sobre todo, porque tenemos muchos más elementos de juicio, y más datos, en la frontera del siglo XV al XVI que en la del XVII al XVIII.

Y tercera conclusión, no menos turbadora. Algunos de los cambios sintácticos que encontramos en esos siglos no han terminado todavía de consumarse, lo que nos lleva a la consideración del cambio sintáctico —y, en general, del cambio lingüístico— como un *continuum* diacrónico⁴.

Así las cosas, en el primer punto de este trabajo voy a presentar los más señalados cambios sintácticos que tienen lugar en los siglos XVI y XVII. Lo cual significa relacionar esos cambios con los procesos de estandarización y deslatínización que vive el español de la época, cosa que haremos en el segundo apartado. Ello supone también —tercer apartado— plantear el problema —hoy muy en candelero— de la periodización de la historia del español, centrándonos en el aspecto sintáctico. En un cuarto punto, voy a referirme a los cambios sintácticos que atraviesan toda la Edad de Oro, bien porque vienen desde antiguo y se resuelven dentro de sus límites, o los superan, bien porque se inician en el

³ Los géneros —literarios y no literarios— determinan la lengua que se usa; por tanto, las conclusiones de una historia de la lengua basada únicamente en textos literarios son siempre relativas (Vid. R. Eberenz, «*Castellano antiguo y español moderno*: reflexiones sobre la periodización en la historia de la lengua», *Revista de Filología Española*, 71 (1991), págs. 79-106; especialmente, pág. 89). Pero no lo son menos las de una historia de la lengua basada en textos no literarios. Lo único que hay que tener claro es que antes de hacer historia de la lengua hay que hacer historia de los géneros y de las tradiciones discursivas a que pertenecen los textos que nos sirven de fuentes primarias. Para este asunto véase W. Oestreich, «El español en textos escritos por semicultos. Competencia escrita de impronta oral en la historiografía india», en J. Lüdtke (comp.), *El español de América en el siglo XVI. Actas del Simposio del Instituto Ibero-Americanico de Berlín*, 23 y 24 de abril de 1992, Berlín: Vervuert.-Iberoamericana, 1994, págs. 155-190.

⁴ Vid., desde distintas perspectivas, G. Bizcarrodo, «Algunos problemas de la sintaxis actual a la luz de la lengua del siglo XVII», *Letras de Deusto*, 23/60 (1993), págs. 169-184; y C. Company Company, «Prototipos y el origen marginal de los cambios lingüísticos. El caso de las categorías del español», en C. Company (ed.), *Cambios diacrónicos en el español*, México: UNAM, 1997, págs. 143-168.

período y se solucionan mucho más tarde, o incluso no se han solucionado todavía. Por último, en la conclusión sugeriré que la variedad, extensión y alcance de los cambios sintácticos presentes en el español de la Edad de Oro se pueden comprender mejor y explicar más adecuadamente en el marco de la teoría de la gramaticalización⁵.

2. EXTENSIÓN Y VARIEDAD DE LOS CAMBIOS SINTÁCTICOS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

A la hora de inventariar los cambios sintácticos que acaecen en este largo período, hay que hacer una consideración previa: el español de esos doscientos años es una lengua de transición muy variada. Con una expresión sencilla y eficaz lo ha manifestado A. Alatorre:

Es imposible reseñar los mil pequeños cambios morfológicos y sintácticos que lentamente se introdujeron durante los siglos de oro. En 1510 la lengua mantenía no pocos usos medievales; en 1690 los usos establecidos eran ya prácticamente los modernos. Algunos de los cambios se habían realizado ya a mediados del siglo XVI, mientras que otros no se consumaron hasta fines del XVII, generalmente después de un largo período de convivencia de los dos usos⁶.

Dentro de tantos y tan variados cambios sintácticos, ¿cuáles son los que pueden definir el período? Resumiendo lo ya hecho, podemos ordenarlos atendiendo a los siguientes capítulos: cambios en la estructura del sintagma nominal (SN) y en la del sintagma verbal (SV), cambios en la estructura del predicado, cambios en la relación interoracional y cambios en la configuración discursiva del enunciado.

2.1. *Cambios en la estructura del SN*

En la estructura del SN se acababa de producir, a finales del siglo XV, una reorganización de los determinantes, en general poco atendida. Sin embargo, algunas de sus manifestaciones sobrepasan la fecha de 1500. Así, por ejemplo, la

⁵ Empleo el concepto ‘gramaticalización’ en el sentido amplio del paso de menos a más gramáticas que recientemente han expuesto L. Campbell y R. Janda en la presentación del número monográfico que la revista *Language Sciences* ha dedicado al tema: «Introduction: conception of grammaticalization and their problems», *Language Sciences* 23 (2001), págs. 93-112.

⁶ A. Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989 (2^a ed.), pág. 269.

extensión de los usos del artículo⁷. Lo que no es óbice para que la *Comedia Sepúlveda* —compuesta entre 1565 y 1567— emplee todavía sin artículo sustantivos abstractos, como *natura*⁸. Y en la historia del artículo hay que incluir su uso delante de los pronombres interrogativos, que Lapesa⁹ data a principios del siglo XVI («no contaré *el cuándo* y *cómo* muy cierto») y su posterior extensión a mediados de esta centuria a las interrogativas subordinadas («*El cómo es esta que llaman unión...* yo no lo sé») y, más tarde —ya en el siglo XVII— a las subordinadas sustantivas enunciativas («*El que sea esto assí*, yo lo sé; *el por qué sea assí ignoro*»).

También hay que reseñar los cambios experimentados por el artículo delante del pronombre relativo. Viene de antiguo la pérdida de su capacidad sustantiva delante de *cual* y de *que* hasta formar los relativos compuestos *el cual*, *el que*, pero es el final del siglo XVI el límite hasta donde llega *cual*, sin artículo. Y hasta los primeros decenios del XVII se podían encontrar *el*, *la*, *lo*, *los*, *las* como antecedentes sustantivos de cualquier pronombre relativo: *los en que*, *la de que*, *los a quienes*, «*la cuyo soy*», *el donde*, etc. Desde entonces el artículo sólo va a ser antecedente de *que*, siendo el demostrativo *aquel* el que desempeñe esa función con los otros pronombres relativos¹⁰.

Y, sin salir de la reorganización de los determinantes, hay que mencionar la subsistencia del sintagma enfático *artículo + posesivo*, cuya práctica desaparición se había dado en la lengua literaria a mediados del XV. En efecto, la construcción se encuentra todavía en documentos jurídicos de entre 1600 y 1700¹¹, lo

⁷ Vid. C. Company, *La frase sustantiva en el español medieval. Cuatro cambios sintácticos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

⁸ Vid. J. Alonso Asenjo, «Lengua y hablas en la *Comedia de Sepúlveda*. Contribución al estudio del español del siglo XVI», en M. Ariza, R. Cano, J. M^º Mendoza y A. Narbona (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, II, Madrid: Pabellón de España, s.a., 1992, págs. 533-543: pág. 538.

⁹ «El uso de actualizadores con infinitivo y la suboración sustantiva en español: diacronía y sentido», en *Homenaje a Ana M. Barrenechea*, Madrid: Castalia, 1984, págs. 65-89: págs. 81-83. Todos los artículos de sintaxis histórica de Lapesa se pueden consultar ahora en su libro, *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, 2 tomos, Madrid: Gredos, 2000 (Ed. de R. Cano Aguilar y M^º Teresa Echenique Eizondo). No obstante, por comodidad, los citaré por su edición original.

¹⁰ Vid. R. Lapesa, «El artículo como antecedente de relativo», en F. Marcos Marín, *Aproximación a la gramática española*, Madrid: Cincel, 1975 (3^a ed.), págs. ix-xvii. En la obra narrativa de María de Zayas que hacia mediados del XVII ya no hay construcciones del tipo «no sé *lo* de que me hablas», pero todavía no han aparecido las del tipo «los niños a *los que*...», es decir, el relativo compuesto. Quiere decir que el artículo se encuentra en un grado intermedio de gramaticalización: ha desaparecido su independencia, propia de las construcciones en que precede a la preposición, «pero no forma todavía grupo unitario funcional con *que*» (G. Bizcarro, art. cit. pág. 177). Para la neutralización entre los relativos durante esta época, véase I. Iglesias Casal, «Sobre algunos casos de «neutralización» de pronombres y adverbios relativos en el castellano de los siglos XVI y XVII», *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, cit., págs. 511-518.

¹¹ Cfr. E. M. Bravo García, *El español del siglo XVII en documentos americanistas*, Sevilla: Ediciones Alfar, 1987.

que nos hace comprender mejor por qué en 1627 el maestro Correas lamentaba que se hubiera perdido en una gran franja de los usos (hoy diríamos con más propiedad, en determinados tipos de textos) y se estuviera perdiendo en otros.

Lapesa¹² registra como cambios morfológicos la alternancia *este / aqueste* y las formas *estotro, essotro*. Pero, aunque la alternancia *este / aqueste* se reduzca a una mera variante formal, debe tenerse en cuenta que también deja ver un intento de reorganización del sistema de los demostrativos, ya que la forma larga que se usó casi de modo exclusivo fue la de la primera persona (*aqueste, aquesta, aquesso*), siendo rarísimos *aquesse, aquessa, aquesso*. En consecuencia, hubo un intento de reajuste paradigmático que no pasó de principios del XVII y que, por lo tanto, señala que el español clásico no fue homogéneo desde el punto de vista sintáctico¹³.

En cuanto a *estotro, essotro*, no deben considerarse objeto de un cambio meramente morfológico ni paralelo al anterior. Se trata del intento de crear una distinción existente en los indefinidos latinos, haciendo de *estotro, essotro* los correlatos exactos —con el añadido de la deixis personal— de ALTER ('otro entre dos'), como en el verso de Quevedo: «mas no de *essotra* parte en la ribera». Y esta no es una creación que venga de la Edad Media, como confusamente se da a entender en los manuales de historia del español y en otros estudios. La *Gramática* de Nebrija no registra ni *estotro* ni *essotro*; tampoco las otras gramáticas del siglo XVI. El primer gramático que recoge estos demostrativos compuestos y los define como acabo de hacer aquí es Correas. Después aparecen en la *Gramática* de la Real Academia de 1771, en la de Bello, en la de Fernández Ramírez y en el *Esbozo* de la Academia de 1974, aunque desde Bello con la calificación de anticuados. En consecuencia, estamos ante una innovación sintáctica que debió de iniciarse hacia finales del siglo XVI y que llega —aunque moribunda— al siglo XIX y, ya difunta, al XX¹⁴.

Dentro de la sintaxis del SN hay que anotar también los cambios en el comportamiento del pronombre. Lapesa señala el uso de *uno* con valor impersonal —causa y consecuencia, al mismo tiempo, del reajuste de los determinantes— y la pérdida de *hombre* impersonal a lo largo del XVII, también favorecida por el incremento de la construcción impersonal activa con *se*, y deja para la morfología otros aspectos que también tienen una clara incidencia en la sintaxis, como la consolidación definitiva de *nosotros, vosotros*, la sustitución de *vos* por *vuestra*

¹² *Op. cit.* (1981), pág. 397.

¹³ Víd. J. L. Girón Alconchel, «Sobre el reajuste morfológico de los demostrativos en el español clásico», en C. García Turza, F. González Bachiller y J. Mangado Martínez (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, Logroño: Universidad de la Rioja, 1998, págs. 493-502.

¹⁴ Resumo aquí las líneas esenciales de una monografía sobre la historia de *estotro, essotro*, que se encuentra en fase de redacción.

merced y la formación de *usted*, e incluso la creación de alomorfos como *os* —que evita ciertas ambigüedades inherentes a la doble condición tónica y átona del *vos* medieval— y como *se*, a partir del cambio *diogelo* > *dio se lo / se lo dio*.

Hay que consignar, incluso, aspectos más raros de la sintaxis del SN. Por ejemplo, la construcción partitiva «decir *de misas*», que Ariza encuentra en la carta de 1563 de un emigrado a Indias y cuyo empleo en este corpus considera abundante¹⁵, y que todavía podemos hallar esporádicamente en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes (1613): «Al instante hizo don Juan *de señas* a Lorenzo¹⁶». Un caso como éste es buena prueba de que el cambio sintáctico puede durar muchísimo y de que está condicionado por la tradición textual.

2.2. Cambios en la estructura del SV

Es magistral la exposición de Lapesa sobre los cambios que afectan a los auxiliares *haber*, *ser* y *estar*, lo que conlleva la delimitación de usos de *haber* y *tener* (un verdadero cambio léxico, también, con la pérdida de *haber* transitivo de posesión) y los de *ser* y *estar*. Ahora bien, estos cambios vienen de lejos y ocasionan reajustes importantes; por otra parte, son cambios graduales y conviene precisar su final¹⁷.

La casi plena gramaticalización de *haber* como auxiliar —casi plena, porque quedan restos de empleo transitivo cuando es impersonal¹⁸— trae consigo la pérdida de la concordancia del participio con el complemento directo (del tipo «las batallas que hemos/avemos *ganadas*»), pérdida ya definitiva en la primera mitad del siglo XVI, aunque desde mediados del XIV casi había desaparecido la concordancia en los textos literarios castellanos. Por la misma razón *haber* incrementa su uso como auxiliar de los tiempos compuestos de verbos intransitivos, de modo que hacia 1550 ya casi es general en esta función y un siglo después —en 1650— apenas hay ejemplos de *soy muerto*, *eres llegado*.

La fecha aproximada de 1650 es la que marca la gramaticalización de *haber*, porque hasta ese momento llegan dos construcciones que sólo eran posibles cuando *haber* era también verbo transitivo de posesión: los futuros y condicionales analíticos *cantar lo he*, *cantar lo hía* y la construcción de los tiempos compuestos, escasamente cohesionada, del tipo «*Lázaro, engañado me has*». En las

¹⁵ Vid. M. Ariza, «Notas sobre el español de América (Las cartas privadas de viajeros a Indias)», *Cauce*, 14-15 (1992), págs. 25-36; pág. 27.

¹⁶ M. de Cervantes, *La señora Cornelio*, ed. de J. B. Avalle-Arce, III, Madrid: Castalia, 1987, pág. 204.

¹⁷ Vid. E. Ridruejo, «¿Un reajuste sintáctico en el español de los siglos XV y XVI?», en R. Penny (ed.), *Actas del Primer Congreso anglo-hispano*, I. Lingüística, Madrid: Castalia, 1993, págs. 49-60.

¹⁸ Para otros usos véase E. Díez Itza, «*Ha, hay, hace* temporales en el Siglo de Oro, *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, cit., págs. 373-380.

dos construcciones se da un hecho anormal desde el punto de vista tipológico: el orden auxiliado-auxiliar, atípico en las lenguas VO, un orden que sólo podía sostenerse si el auxiliar era también no auxiliar; en ambas construcciones, además, se producía la intercalación de elementos entre el auxiliado y el auxiliar, o entre el auxiliar y el auxiliado, pero en la segunda esos elementos intercalados podían ser también tónicos y ocasionaban una perífrasis menos cohesionada gramaticalmente que los modernos tiempos compuestos, donde, ya desde 1650, resulta imposible no sólo «Lázaro, engañado me has», sino «has con mucho empeño vencido» y construcciones por el estilo.

Por eso a la caracterización sintáctica del español clásico hay que añadir estas dos construcciones («*decirles eis*», «*irme ya al infierno*», etc.), que se encuentran en cartas de indios de finales del XVI¹⁹, en la *Gramática de la lengua vulgar de España* de 1559²⁰, y aun en la *Gramática* del P. Villar, de 1650, encuentro un solo caso, lo mismo que en el *Criticón* de Gracián²¹.

Por esa misma época se produce la delimitación de los usos de *ser* y *estar*, pertinente en el caso que ahora estamos viendo porque ambos verbos podían intervenir en la formación de la voz pasiva. Venía de la Edad Media el uso de *es escrito*, *es dicho* con el valor de ‘ha sido escrito, ha sido dicho’, es decir, como pretérito perfecto pasivo de indicativo, de acuerdo con el valor que en latín tenían sus étimos, *SCRIPTUM EST*, *DICTUM EST*. Pero este valor etimológico alterna con la pasiva de estado: *está escrito*, *está dicho*; la pervivencia de *ser* en estos usos estaba reforzada por su existencia como auxiliar de los verbos pronominales y reflexivos, de modo que *somos obligados* (=‘nos hemos obligado’) retrasaba la aparición de *estamos obligados*, aunque esta construcción pasiva de estado va apareciendo y consolidándose a lo largo del XVII.

En suma, podemos decir que la gramaticalización de *haber* hacia 1650 trae consigo un reajuste sistemático importante que afecta a la construcción pasiva con *ser* y con *estar* y a los tiempos compuestos, de los que va a desaparecer el auxiliar *ser*, la posibilidad de intercalar elementos entre el auxiliar y el participio y la concordancia de éste con el complemento directo. Pero este cambio es gradual: aunque no se cierra definitivamente hasta por lo menos 1650 —como llevamos dicho—, de él ya tiene clara conciencia Nebrija en 1492, cuando

¹⁹ Vid. M. Ariza, art. cit. También en los *Milagros de Nuestra Señora de la Candelaria*, un texto de 1594, encuentran un solo ejemplo de futuro analítico (*daros an*) M. T. Cáceres Lorenzo y M. Díaz Peralta, *El español del siglo XVI a través de un texto erudito canario*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 1997, pág. 97.

²⁰ Vid. J. L. Girón Alconchel, «La Doctrina y el Uso de los Futuros en las Gramáticas Renacentistas», *Historiographia Linguistica*, XXIV (1997), págs. 15-28.

²¹ Vid. R. Lapesa, *op. cit.* (1981), pág. 392. Para otras construcciones con verbos auxiliares y semiauxiliares, véase M^a P. Garcés, «Valores y usos de algunas construcciones verbales en español», *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, cit., págs. 437-443.

distingue —como clase de palabra distinta— el «nombre participial infinito», invariable y activo (el *cantado* de *he cantado*) del «participio», variable y pasivo (el *cantado* o *cantadas* de «el himno *ha sido cantado*», «las canciones *han sido cantadas*»). Esa misma trayectoria cronológica siguen, como hemos visto, los futuros y condicionales analíticos.

El reajuste en el SV se completa con los cambios experimentados por *cantara*. Durante estos siglos XVI y XVII pierde su valor de pretérito pluscuamperfecto de indicativo, o de simple pasado de indicativo, al menos en la lengua literaria, y con alguna excepción, como el *P. Mariana*. En efecto, con estos valores no se encuentra en las cuatro obras examinadas por C. Cabeza²²: *El diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés, la obra poética de Garcilaso, *El buscón* de Quevedo y *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Pero sí aparece en autos judiciales de Tucumán de los siglos XVII y XVIII:

Lo tercero que el d[ic]ho indio Diego sólo ha querido dividir a la d[ic]ha María, su hija, de la compañía de su marido, por mala querencia que le tiene a su ierno, porque el d[ic]ho su ierno no quiere vivir ni estar en compañía de d[ic]ho su suegro, como lo *confesara* la d[ic]ha yndia María (Tucumán, 1702)²³.

Lo que significa que las tradiciones textuales son determinantes en el cambio lingüístico y que no tiene mucho sentido comparar géneros distintos. También significa que la recuperación en el siglo XIX del *cantara* pasado de indicativo no fue una invención, sino, muy probablemente, el aprovechamiento discursivo —sólo se da en la narración, sobre todo, periodística, y en determinados contextos sintácticos: oraciones de relativo, modales y temporales— de una posibilidad reducida al lenguaje jurídico durante los siglos XVII y XVIII, pero siempre en «estado latente» en la lengua general.

El otro cambio experimentado por *cantara* consiste en pasar de pluscuamperfecto a imperfecto de subjuntivo. Durante todo el siglo XVI *cantara* es pluscuamperfecto de subjuntivo (=’hubiera cantado’), pero va invadiendo poco a poco el campo de *cantase* a finales del XVI y durante el XVII²⁴.

²² «Valores de la forma 'cantara' en español clásico», *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, cit., págs. 323-331.

²³ Vid. J. L. Girón Alconchel, «Análisis del discurso y cambio lingüístico (sobre la historia de *cantara* indicativo)», en José Jesús de Bustos Tovar, Patrick Charaudeau, José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesia Recuero y Covadonga López Alonso (eds.), *Lengua, Discurso, Texto (I Simposio Internacional de Análisis del Discurso)*, I, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Visor Libros, 2000, págs. 309-322; la cita en pág. 314, según el texto de M^º B. Fontanella de Weinberg, *Documentos para la historia lingüística de Hispanoamérica. Siglos XVI al XVIII*, Anejo LIII del *BRAE*, Madrid: RAE, 1993, pág. 322, aunque pongo la puntuación.

²⁴ Vid. R. Lapesa, *Op. cit.* (1981), págs. 403-404.

En fin, los cambios señalados en *cantara* traen consigo el cambio de *cantase*, que pasa de pluscuamperfecto a imperfecto de subjuntivo, y la decadencia del futuro de subjuntivo *cantare*²⁵, que, sin embargo, va a tener una cierta vigencia hasta el siglo XVIII²⁶.

Vemos, por tanto, que los reajustes del verbo en esta zona del sistema —el modo subjuntivo— no son estrictamente coetáneos con los que hemos analizado en los tiempos compuestos y perífrasis de futuro. Y ello complica considerablemente la consideración del español clásico como un período homogéneo.

Todavía habría que analizar otros aspectos de la sintaxis verbal que no se suelen incluir en los registros sintéticos de los cambios sintácticos del Siglo de Oro, como son los usos de modos y tiempos en las subordinadas. Pondré dos ejemplos tomados de la *Comedia Sepúlveda*: el empleo —en las completivas— del indicativo por subjuntivo («Es posible que *hay...*») y del futuro de indicativo por presente de subjuntivo («No creo que ninguno me *podrá ver...*»), un uso que, documentado en los siglos XII y XIII y después ausente de los textos escritos, sale del estado latente en el XV y primeras décadas del XVI, para desaparecer definitivamente luego²⁷.

2.3. Cambios en la estructura del predicado

Otros cambios sintácticos tienen lugar en la estructura del predicado. Acaso el más llamativo sea la creación de una construcción impersonal activa, tanto con verbos transitivos («*Se recibe* a los embajadores»), cuanto con intransitivos («*Se vive* bien aquí»); ello se consigue mediante la ampliación de la pasiva con *se*, lo que da lugar a nuevas posibilidades expresivas que eliminan viejas ambigüedades (la de «allí *se catibaron* judíos», o sea, ‘fueron cautivados’, pero también ‘se cautivaron unos a otros’ e incluso ‘se cautivaron a sí mismos’ y, siempre, ‘alguien los cautivó’) y que reducen, por otra parte, el campo de la pasiva con *ser* y con *estar* a que antes nos hemos referido²⁸. Es decir, la creación de la impersonal activa supone un rea-

²⁵ Vid. F. J. Herrero Ruiz de Loizaga, «Uso del futuro de subjuntivo y tiempos que compiten con él en tres comedias humanísticas del primer cuarto del siglo XVI», *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, cit., págs. 505-509.

²⁶ Depende de qué textos se examinen la desaparición de *cantare* se puede adelantar o retrasar. Según Luquet, *cantare* desaparece en el habla socioculturalmente más baja desde principios del siglo XVI; según Granda, desaparece en el habla culta a mediados del XVII; no obstante, Fontanella de Weinberg lo encuentra con frecuencia en el español de Buenos Aires entre 1580 y 1700 (véanse las referencias en M. T. Cáceres Lorenzo y M. Díaz Peralta, *Op. cit.*, pág. 92). Por su parte, estas autoras sólo encuentran una docena de ejemplos en el texto de 1594 que analizan.

²⁷ Vid. R. Lapesa, «Sobre el uso de modos y tiempos en subordinaciones de acción futura o contingente: futuro de indicativo por presente o futuro de subjuntivo», en *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, Vitoria-Gasteiz, 1985, págs. 679-692.

²⁸ Vid. R. Santiago Lacuesta, ««Impersonal» *se le(s)*, *se lo(s)*, *se la(s)*», *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), págs. 83-107.

juste considerable en la expresión de la diátesis, que quizá haya que relacionar —como ha sugerido H. Martínez García²⁹— con otros cambios que presumiblemente se dieron también por esta época, como la pérdida de la *de* en construcciones de infinitivo del tipo «nos conviene *de* hacerlo», «me pesa *de* partir», «es mi voluntad *de* ir». Pero está por hacer la cronología de tales cambios en las construcciones de infinitivo. Por otra parte, hacia mediados del siglo XVII todavía no se había fijado del todo —en comparación con el español moderno— el verbo pronominal, lo cual incidía en la variación de su régimen preposicional³⁰.

Con los predicados transitivos se dan asimismo dos cambios que todavía hoy no han terminado: la extensión de la preposición *a* al complemento directo de persona y cosa personificada —aunque todavía Lope y Quevedo no la ponen donde hoy sería imposible no ponerla— y la extensión del leísmo, laísmo y loísmo hasta límites hoy desconocidos.

También la indistinción de *ser* y *estar* alcanza al uso locativo de *ser* («Dios *sea* con vosotros»), que llega hasta muy entrado el siglo XVII³¹.

Los cambios experimentados por algunos adverbios (la pérdida de los pronominales *y* y *ende* a finales del XV, el cambio de significado de *luego*, en la segunda mitad del XVII) y por algunas preposiciones —pérdida de *so*, cambios del régimen de ciertos verbos (*hablar en tal cosa*, por *hablar de tal cosa*), pero también cambios de preposiciones en otros contextos (*Viaje del Parnaso*, *vivir a tal calle*, *ir en casa de Fulano*)— se pueden encuadrar en la regularización de la estructura del predicado. También acaecen a lo largo de los siglos XVI y el XVII.

Por último, la colocación de los pronombres átonos en la frase es un cambio que afecta igualmente a la estructura del predicado. Entre el siglo XVI y el XVII se pasa gradualmente de la situación medieval, de general enclisis, a la moderna, con predominio de la proclisis³², pero hasta finales del siglo XVIII e incluso hasta el XIX no se va a alcanzar la situación actual.

2.4. *Cambios en la oración compuesta*

Lapesa señala algunos cambios en las conjunciones que entran de lleno en el campo de la relación interoracional. En el cual nos encontramos con un panorama

²⁹ Vid. H. Martínez García, «Algunas construcciones de infinitivo no subsistentes en el castellano actual», en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, cit., págs. 631-641.

³⁰ Vid. G. Bizcarrodo, art. cit., págs. 180-183.

³¹ En documentos de Venezuela y Ecuador persiste este uso de *ser* por *estar* durante todo el siglo XVII. Vid. J. P. Sánchez Méndez, *Aproximación histórica al español de Venezuela y Ecuador durante los siglos XVII y XVIII*, Vaencia:Universitat de València-Tirant lo Blanch libros, 1997, págs. 237-239.

³² Todavía Antonio Pérez, en sus cartas escritas fuera de España (entre 1591 y 1611), usa generalmente la enclisis al comienzo del grupo fónico: vid. A. Herrán Santiago, «La prosa epistolar y aforística del siglo XVI», *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, II, cit., págs. 675-689: pág. 680.

ma que forzosamente hay que completar. Las indicaciones que voy a hacer son sólo índices de tareas pendientes, que deben completarse cuanto antes si queremos poseer una historia sintáctica de la relación oracional que se precie.

Dentro de las adversativas el paso del siglo XV al XVI conoce el declive de *mas*, una conjunción que se usa todavía —aunque cada vez menos— tanto en la relación restrictiva (*A mas B*) como en la exclusiva (*no A mas B*). Frente a ese término ambivalente se asientan cada vez más *pero* para la relación restrictiva y *sino* para la exclusiva. Sin embargo, se constata un *pero* exclusivo (*no A pero B*) a lo largo del XVI y XVII, que va a llegar hasta el XVIII en la exclusiva enfática (*No sólo A, pero B*)³³.

En las subordinadas sustantivas hay que anotar el cambio experimentado por las completivas de sustantivo y adjetivo, consistente en la aparición de la preposición *de* delante de la conjunción *que* (*tengo miedo que venga > tengo miedo de que venga*), un cambio que se da entre 1550 y 1650 —o sea, uno de los poquísimos cambios que pueden caracterizar el período lingüístico que nos ocupa—, aunque la estructura queística (*estoy seguro que ganará*) reaparece a mediados de nuestro siglo XX, acaso porque nunca llegó a desaparecer del todo³⁴.

También hay que consignar un cambio en las completivas que ha merecido muy poca atención entre nosotros. Me refiero a la ausencia de la conjunción *que*, cuando la completiva lleva el verbo en indicativo: «dijo *había venido*». Éste es otro de esos cambios abortados que han sido tan poco estudiados en la historia del español³⁵. Ya en el latín vulgar de la Península Ibérica se generalizó la supresión de la conjunción —primero *ut*, más tarde *quid*— con los predicados de voluntad que regían la completiva en subjuntivo, de modo que *VOLO MIHI RESPONDEAS* sustituyó fácilmente a lo que en otras latitudes era *VOLO QUID MIHI RESPONDEAS* y en el latín clásico había sido *volo ut mihi respondeas*. El castellano desarrolla esta construcción, pero hasta el siglo XVI, según mis datos, siempre que el verbo subordinado esté en subjuntivo, como en «No creo las rosas *sean* tan fermosas» (Santillana) o «Será bien nos *entremos* en esta venta» (Cervantes)³⁶. En esto se cumple la observación de W. Raible³⁷, según la cual la

³³ Vid. J. Herrero Ruiz de Loizaga, «Sobre la evolución de las oraciones y conjunciones adversativas», *Revista de Filología Española* 79 (1999), págs. 291-328.

³⁴ Vid. S. Bogard y C. Company, «Estructura y evolución de las oraciones completivas de sustantivo en español», *Romance Philology* 43 (1989), págs. 258-273; y A. M. Serradilla Castaño, *El régimen de los verbos de entendimiento y lengua en español medieval*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1997.

³⁵ Adelanto aquí datos e interpretaciones que pertenecen a un estudio en curso de realización sobre esta construcción.

³⁶ Ejemplos de É. Bourciez, *Éléments de linguistique romane*, París: Klincksieck, 1967 (5^a ed.), pág. 472.

³⁷ «Knowing and Believing –and Syntax», en H. Parret (ed.), *On Believing. Epistemological and Semiotic Approaches / De la Croyance. Approches épistémologiques et sémiotiques*, Berlín: W. de Gruyter, 1983, págs. 274-291.

supresión de *que* en algunas lenguas románicas —no sólo en español, sino también en francés e italiano, por lo menos— es posible porque hay otros dos filtros que garantizan la subordinación, a saber: el subjuntivo de la oración subordinada y el orden de palabras que sitúa al verbo regente delante de la completiva. Así las cosas, no sería posible la elisión de *que* cuando la completiva precede al predicado que la rige (**me respondas lo quiero*, **iría le dij*o) ni tampoco —en teoría— cuando el verbo de la completiva va en indicativo.

Sin embargo, aunque en la historia del español no he encontrado ejemplos de «me respondas lo quiero», sí hay —y no pocos— de supresión de *que* con el verbo de la completiva en indicativo, del tipo «*Creo seré bien hacer esto*». Desde luego, empiezan a aparecer en el XVI³⁸ y se hacen frecuentes en el XVII. E. M. Bravo García³⁹ los ha observado en la documentación de esta centuria («*dize bino a el capítulo pasado*»), aunque conviene distinguirlos de los ejemplos normales hasta hoy con el verbo en subjuntivo, del tipo «*supplica se le dé licencia*». Y no se trata sólo de un uso del lenguaje administrativo. Encuentro también la ausencia de *que* con verbo subordinado en indicativo en los *Avisos de Barriónuevo* y en la prosa narrativa de Francisco Santos, en la segunda mitad del XVII. Baste un ejemplo de este último:

...con que habiendo cenado, le preguntó el cautivo dónde era su posada y oyéndole decir *era cerca*, le suplicó no se fuese tan presto, *conversarían un rato*, y creyese *le había cobrado amor*, aunque en tan breve tiempo, pues no es menester tratar mucho con un hombre dócil para conocerle⁴⁰.

La construcción, acaso estereotipada, llega al tránsito del siglo XVIII al XIX, por lo menos, pues se encuentra en cartas de Goya:

Después de escrito esto me digeron *no era el día de correo*, y después de oyda la música te digo *a sido magnífica*⁴¹.

³⁸ Juan de Valdés prefiere «*Creo seré bien hacer esto*» a «*Creo que seré bien...*». El *que* de esta última construcción le parece uno de esos *ques* «superfluos» que abundan en español y que se explican por el descuido con que se escribe el romance. Cuando uno de sus interlocutores le pide una regla para poner o quitar estos *ques*, responde diciendo que «*la misma escritura*» os lo enseñará, esto es, remite al uso (*Diálogo de la lengua*, ed. de A. Quilis, Barcelona: Clásicos Plaza y Janés, 1984, págs. 189-190).

³⁹ *Op. cit.*, pág. 108.

⁴⁰ Francisco Santos, *Día y noche de Madrid*, prólogo de J. Rodríguez Puértolas, Madrid: Comunidad de Madrid, 1992, pág. 18.

⁴¹ Francisco de Goya, en carta a su amigo Zapater, *apud* J. A. Frago Gracia, *Goya en su autorretrato lingüístico*, Discurso de ingreso... en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, 1996, pág. 14, n. 18.

Hoy «te digo ha sido magnífica» sería una construcción muy afectada, aunque no tiene nada de afectado cuando el verbo subordinado está en subjuntivo, como en esta muestra que saco de una carta dirigida a mí desde la covachuela de una Universidad española: «Le agradeceré *me lo remita de nuevo*, sellado por el banco, a la mayor brevedad posible». La situación actual parece dar la razón a Raible: no es posible la supresión de *que* en las completivas nada más que cuando el verbo subordinado está en subjuntivo. Entonces podría pensarse que hubo un intento de cambio que no prosperó: la supresión de *que* en todo tipo de completivas. Ahora lo interesante para nuestro propósito es que ese cambio empezó a gestarse en el siglo XVI y duró, por lo menos, hasta el XVIII.

En los esquemas temporales las principales transformaciones se dan entre finales del XV y finales del XVI⁴², con la desaparición de *cada que, tanto que, cuanto que, desque y deque* y la paralela y progresiva imposición de *siempre que, cada vez que, apenas... cuando, no bien... cuando, al punto que*, etc.

Desaparecen también algunos nexos típicamente medievales, como el causal *ca* —que Correas pretende rescatar vanamente—; en los esquemas concesivos se pierden durante los siglos XVI y XVII *maguer (que), pero que y comoquier(a) que*, y, en cambio, se consolida *aunque* y adquieren cada vez mayor aceptación *bien que y si bien*, al tiempo que se crean otros nexos como *puesto que* —muy frecuente con valor concesivo hasta bien entrado el siglo XVII—, y también *dado que, no embargante que, no obstante que...* Hasta 1700 llega la «correlación correctiva», o concesiva con *aunque ...pero* u otro elemento correlativo en la oración principal, cuya historia —ya con buen comienzo⁴³— es menester completar. Por otra parte, *porque* final —con el verbo en subjuntivo, claro— se sigue empleando hasta finales del XVII y aun después.

Sin duda, el cambio más relevante tiene lugar en las condicionales, porque en ellas el esquema sintáctico tiene un punto de apoyo en la selección de modos y tiempos verbales. La situación entre el siglo XIII y el XVI conoce tres posibilidades: 1) la expresión de la hipótesis futura con futuro de subjuntivo o presente de indicativo en la prótasis y futuro de indicativo en la apódosis (*si tuviere daré, si tengo daré*); 2) la expresión de la hipótesis dudosa de presente o de futuro inmediato con *cantasse* en la prótasis y el mismo tiempo o el condicional en la apódosis (*si tuviese diese o daría*); y 3) la expresión de la hipótesis irreal con

⁴² Vid. Eberenz, art. cit., págs. 99-100.

⁴³ V. C. Saralegui, «Construcciones que acumulan *aunque... pero* en español clásico», *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, cit., págs. 813-821; y D. Dietrick Smithbauer, «Evolución de la correlación correctiva en castellano medieval y clásico», en A. Alonso González, L. Castro Ramos, B. Gutiérrez Rodilla y J. A. Pascual Rodríguez (eds.), *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, Madrid: Asociación de Historia de la Lengua Española, Arco Libros, Fundación Duques de Soria, 1996, págs. 241-255.

cantasse o *cantara* en la prótasis y este último tiempo en la apódosis (*si tuviese diera; si tuviera diera*).

Esta situación se empieza a romper por la creación de los pluscuamperfectos perifrásicos de subjuntivo, *hubiera cantado* y *hubiese cantado*, y por las confluencias de *cantare* y *cantase*, por una parte, y de *cantara* y *cantase*, por otra. De modo que a finales del siglo XVI y principios del XVII *cantara* —ya imperfecto de subjuntivo— sustituye a *cantase* en la hipótesis dudosa (*si tuviera o tuviese diese o daría*), y la hipótesis de futuro *si tuviere daré* desaparece sustituida únicamente por *si tengo daré*, mientras que *si tuviere daría* deja su sitio a *si tuviese o tuviera daría o diera*.

Además de estos esquemas, transformados en el tránsito del XVI al XVII, hay que mencionar que a mediados del XVI —hacia 1550— había desaparecido el uso del futuro de indicativo en la prótasis —en competición con el presente de indicativo o el futuro de subjuntivo—, es decir, *si alguno querrá* (=‘si quiere, si quiere’), en la expresión de la hipótesis futura, un esquema que, sin embargo, había sido muy utilizado en el siglo XV⁴⁴.

2.5. Cambios en la configuración discursiva del enunciado

Por último, podemos apuntar —con Lapesa— diversos fenómenos vinculados a la oralidad, como la concordancia *ad sensum* («a todo esto se *opone* mi honestidad y los consejos que mis padres me daban»), la repetición de *que* en el período sintáctico subordinado («me pidió las armas; yo le respondí *que*, si no eran ofensivas contra las narices, *que* yo no tenía otras») —un fenómeno diametralmente opuesto al de la supresión de *que* y que sólo llega a la lengua escrita del siglo XVI— y la elipsis del verbo en expresiones más o menos formularias («Que por la fe que el noble estima y ama, / [juro] de guardarte secreto eternamente»)⁴⁵.

Los cambios sintácticos señalados afectan a todos los niveles del análisis sintáctico y significan un proceso de regularización, de estandarización, de la

⁴⁴ Vid. Lapesa, art. cit. (1985).

⁴⁵ Estos rasgos se dan también fuera de la lengua literaria: Antonio Pérez, en sus cartas, repite *que* «después de cada inciso», suprime el verbo en los juramentos y afórmismos y ordena los elementos de la frase de acuerdo con principios no lógicos (A. Herrán Santiago, art. cit., pág. 679), es decir, de acuerdo con pautas de una textualidad oral más que escrita. Por otra parte, dentro de este apartado hay que situar también los cambios en la sintaxis del enunciado o del período, una línea de investigación en la que hay que anotar las aportaciones, entre otros, de J. M. Lope Blanch (*Análisis gramatical del discurso*, México: UNAM, 1983) y R. Cano («Sintaxis oracional y construcción del texto en la prosa española del Siglo de Oro», *Philología Hispalensis*, VI (1991), págs. 45-67, y «Lenguaje «espontáneo» y retórica epistolar en cartas de emigrantes españoles a Indias», en Th. Kotschi, W. Osterreicher y K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1996, págs. 375-404). Pero me referiré a este asunto en el siguiente epígrafe, pues la composición del período se rige por lo menos hasta mediados del siglo XVI por patrones muy latinizantes y retóricos.

estructura sintáctica que acaba en gran medida con el polimorfismo característico del castellano medieval. La estandarización significa, por otra parte, deslatínización de la sintaxis, otro aspecto de la historia sintáctica áurea al que no se le ha prestado la debida atención.

3. ESTANDARIZACIÓN Y DESLATINIZACIÓN

Todos estos cambios, ¿suponen un reajuste sintáctico similar al fonológico? Ridruejo⁴⁶ se ha planteado esta pregunta, y concluye que, aunque algunos de estos cambios —no todos— son sistemáticos —es decir, afectan a los significantes y a las oposiciones significativas del sistema—, no son estrictamente coetáneos ni se desarrollan del mismo modo: unos son más lentos y graduales; otros, más bruscos. Por tanto, más que de reajuste sistemático prefiere hablar de reajuste o «cierre de normas».

Pero es difícil admitir que la pérdida de *cantar lo he* sea un cambio de norma, cuando es un hecho posibilitado por razones tipológicas (el orden auxiliado- auxiliar no es propio del tipo lingüístico al que pertenece el español) y por razones sistemáticas (la gramaticalización plena de *haber* como auxiliar da lugar a esa pérdida y a otros hechos sistemáticos, como la extensión de la perífrasis *haber* + participio a todos los tiempos, es decir, la creación del paradigma de los tiempos compuestos). Difícil es aceptar que estamos sólo ante cambios de norma; la norma es —y Ridruejo en esto se muestra inequívocamente coseriano— la realización tradicional del sistema, de modo que un cambio de norma no implica cambio de sistema; o dicho con palabras de Coseriu: puede haber diacronía de la norma dentro de la sincronía del sistema, lo que parece que no se da en la pérdida de los futuros analíticos.

Por otra parte —y esto me parece más interesante— poner en pie de igualdad el sistema (o subsistema, si se prefiere) fonológico y el sintáctico creo que no se corresponde con la realidad de lo que las lenguas son. En este sentido, la pragmática lingüística —entendida como teoría de la adaptación lingüística— nos enseña que la sintaxis emerge del discurso y que hay unas zonas del sistema especialmente sensibles a los procesos de gramaticalización, esto es, a las estrategias de codificación que tienen como resultado la adaptación lingüística a los contextos y a las intenciones de los hablantes y, por tanto, la creación de sintaxis a partir del discurso.

¿Cuáles son esas zonas sensibles del sistema? El tiempo y el aspecto verbales, las estructuras pasivas e impersonales (es decir, la diátesis) y la sintaxis de la oración compuesta, con especial relieve de los conectores (conjunciones y locuciones conjuntivas), de la distribución de la información en la oración principal

⁴⁶ Art. cit. (1993).

y en la subordinada, de la nominalización (proceso inherente a las completivas de verbo conjugado y de infinitivo) y de las oraciones de relativo⁴⁷. Si nos fijamos en los cambios consignados hasta ahora, nos daremos cuenta de que se pueden situar —la mayoría de ellos— en estas zonas sensibles del sistema gramatical del español. Por tanto, son cambios que suponen una gramaticalización creciente, un *emergere* considerable de la sintaxis a costa de la correspondiente reducción de la organización pragmática del discurso. En este sentido de gramaticalización creciente —es decir, de un modo más sintáctico y menos pragmático⁴⁸— entiendo la estandarización del castellano entre finales del XV y principios del XVIII.

Este proceso de estandarización o gramaticalización incluye también —y por eso no puede reducirse a un mero cambio de normas— la percepción —al menos, por parte de algunos hablantes— de que el castellano es una lengua tipológicamente distinta del latín. Ciertos elogios de la lengua que proliferan en los siglos XVI y XVII subrayan las «cualidades intrínsecas y diferenciales» del castellano frente al latín —por ejemplo, el rechazo del hipérbaton, patente en Nebrija— y en este sentido «podrían dejar de ser lugares comunes para convertirse en esbozos precoces de tipología»⁴⁹.

Así, pues, la estandarización, entendida como gramaticalización, incluye la deslatínización de la sintaxis castellana. El proceso de latinización había empezado antes, a mediados del siglo XV. La admiración que sienten los escritores castellanos por los contenidos primero y luego también por las formas expresivas de las obras clásicas de la literatura latina permite hablar de latinismo y retoricismo en la lengua literaria del siglo XV, sobre todo a partir de 1450 aproximadamente. En el campo de la sintaxis el latinismo se manifiesta en el empleo de construcciones bien conocidas en la historia de nuestra lengua: hipérbaton, participio de presente⁵⁰ en vez de gerundio u oración de relativo, oraciones de infinitivo que imitan el *accusativus cum infinitivo* latino, superlativos sintéticos en *-ísimo*, sistemática colocación del verbo al final de la frase, abuso de la adjetiva-

⁴⁷ Vid. A. M. Bolkestein, «Syntax and pragmatics: Apartheid or integration?», *Journal of Pragmatics*, 16 (1991), págs. 107-111.

⁴⁸ Cfr. T. Givón, «From discourse to syntax: grammar as a processing strategy», en T. Givón (ed.), *Syntax and Semantics*, Volume 12: *Discourse and Syntax*, Nueva York: Academic Press, 1979, págs. 81-112.

⁴⁹ L. Terracini, «Alabanza de la lengua, menoscenso de gente, en la cultura lingüística española de los Siglos de Oro», en A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Barcelona: PPU, 1992, págs. 55-76.

⁵⁰ Con todo, hay que anotar que el participio de presente, ni siquiera en el siglo XV, fue un rasgo extendido en la lengua literaria. Así, en la «*Ilíada* en romace» es «traducido» casi sistemáticamente por gerundio, participio de pasado o verbo en forma personal (en una oración de relativo); pocas veces se conserva, como en la fórmula *dii celestia [sic] culmina habentes*, traducida «los dioses *tenientes* las celestiales deidades» (I, 18). Véase G. Serés, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La «Ilíada en romance» y su contexto cultural*, Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1997, pág. 225.

ción antepuesta en busca del epíteto, subordinadas de *como + subjuntivo*, que imitan el *cum + subjuntivo* «narrativo» latino, proliferación de construcciones absolutas (aposiciones, ablativos absolutos, acusativos griegos o de relación, etc.), subjuntivo de estilo indirecto en las causales, uso de *ser + a* con el sentido de *servir de*, empleo abundante en la construcción del período de sinonimias, simetrías, paralelismos, quiasmos y amplificaciones, etc.

No sabemos si estos rasgos son imitaciones directas de los autores latinos o lugares comunes de las Retóricas escolares; pero, desde luego, no todos ellos poseen la misma vitalidad y alcance⁵¹. Ello nos obliga a ser muy cautos a la hora de etiquetarlos en conjunto como artificios literarios que nada tienen que ver con la lengua general. Recuérdese que Nebrija rechaza —haciendo tipología *avant la lettre*— el hipérbaton de Villena y Mena, afirmando que un verso como «a la moderna volviéndome rueda» el castellano «no [lo] puede sofrir», aunque sí el griego y el latín; y por las mismas razones rechaza el participio de presente, el infinitivo a la latina, la construcción *ser + a*, el superlativo en *-ísimo*, etc., pero no la construcción *como + subjuntivo* ni ciertos casos de acusativo griego («io compré un negro, *crespo los cabellos, blanco los dientes, hinchado los becos*») que tenían una cierta tradicionalidad en la formación, desde muy temprano, de compuestos del tipo *testarudo, patitieso*⁵², etc. Del mismo modo, el autor de la *Comedia Sepúlveda* casi no emplea el hipérbaton, pero sí muchas oraciones de infinitivo hoy no subsistentes⁵³.

En consecuencia, la latinización, aunque procedimiento esencialmente literario, afectó también a algunas construcciones de la lengua no literaria y acaso de la lengua general; el proceso de deslatinización, en correspondencia, debió de ser también un cambio que incidió en el conjunto de las variedades internas del idioma.

El reinado de los Reyes Católicos inaugura una época cultural nueva: se sabe ahora más y mejor latín, lo que lleva a valorar el castellano en su justa medida; se imponen nuevos ideales expresivos de buen gusto y de brevedad expresiva. Ello permite una vuelta de tuerca en la historia del latinismo, muy bien representada por Nebrija, que, al tiempo que deslatiniza su sintaxis intraoracional, imita muy a menudo la construcción del período latino, es decir, latiniza su sintaxis interoracional⁵⁴.

⁵¹ Vid. R. Cano Aguilar, «La sintaxis española en la época del Descubrimiento», en J. A. Bartol Hernández, J. F. García Santos y J. de Santiago Guervós (eds.), *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, I, 1992, págs. 183-197; págs. 187-188.

⁵² Vid. E. de Bustos Tovar, «Nebrija, primer lingüista español», en V. García de la Concha (ed.), *Actas de la III Academia Renacentista*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, págs. 205-222: pág. 214.

⁵³ Cfr. J. Alonso Asenjo, art. cit.

⁵⁴ Cfr. R. Cano, art. cit. (1992), pág. 197.

Estanzarización y deslatinización definen el complejo, gradual y lento proceso de cambios sintácticos que conoce la época que hemos decidido identificar con los Siglos de Oro. Ya es hora de que dediquemos alguna atención al problema de la periodización.

4. PERIODIZACIÓN

La pregunta no puede ser otra que ésta: ¿los cambios sintácticos apuntados apoyan la consideración de los siglos XVI y XVII, llamados en la historia literaria «Siglos de Oro» o «Edad de Oro», como un período de la historia lingüística? Así lo ha hecho la tradición española más sólida⁵⁵, aunque no exactamente por los cambios sintácticos, sino por los fonéticos y por los que acaecen en la historia externa o historia general⁵⁶. Eberenz ha rechazado —aunque no de un modo convincente— el paralelismo lingüístico-literario: hay que replantear —dice— la relación entre movimientos literarios y evolución lingüística; y añade que los que estudian la «lengua del Siglo de Oro» dan por supuesto un isomorfismo entre transformaciones del idioma y corrientes artísticas que no se ha probado convincentemente⁵⁷. Podríamos replicarle que tampoco se ha probado convincentemente que la evolución de la lengua literaria no tenga influencia en la evolución de la lengua general. Pero sigamos con su idea: invalidado el período de los siglos XVI y XVII por pertenecer a la historia literaria, propone el que denomina período del español «medio», que va de 1450 a 1650.

En principio, nos parece acertado colocar el inicio del período antes de 1500; ya hemos visto que muchos de los cambios sintácticos analizados remiten a mediados del XV, sea por el comienzo de dichos cambios o por su final, aunque quizás el período al que pertenecen con toda propiedad los cambios aquí examinados comience, no en 1450, sino más bien entre 1470 y 1492. En cualquier caso, la *Gramática castellana* de Nebrija es por su propio significado lingüístico un hito en el camino de la evolución lingüística española. Más controvertida es la fecha propuesta por Eberenz para dar fin al período: en 1650 ya se habían consumado los cambios fonológicos y, aunque por esos años se consuma también el proceso de cambio en el SV, hay otros muchos cambios gramaticales que caen fuera de ese límite cronológico y es mucho lo que todavía desconocemos a par-

⁵⁵ Cfr. R. Menéndez Pidal, «El lenguaje del siglo XVI» [1942], en *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, nº 280, 1968 (5^a ed.), págs. 47-84; y del mismo autor, *La lengua castellana en el siglo XVII*, prólogo de R. Lapesa, Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral A 208, 1991. También, R. Lapesa, *Op. cit.* (1981).

⁵⁶ M. J. Martínez Alcalde y M. Quilis Merín, «Nuevas observaciones sobre periodización en la historia de la lengua española», *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, cit., págs. 873-886.

⁵⁷ Eberenz, art. cit., pág. 89.

tir de ese año. Sin embargo, la mitad del siglo XVII es una época muy importante en la historia literaria y en la historia política. De todos modos, el español «medio» de Eberenz no se justifica por los cambios sintácticos.

Tampoco se justifica claramente acudiendo a otros criterios. La frontera de finales del siglo XV y principios del XVI es mucho más nítida que la que se quiere poner hacia mediados del XVII. Desde mediados del XV y hasta principios del XVI hay factores culturales —como la latinización de la lengua literaria— y factores sociales —como las guerras civiles de los Trastámaras o la movilidad social a que da lugar la conquista de Granada— que delimitan claramente un período. Más importantes son los acontecimientos puramente lingüísticos. En primer lugar, se crea una lengua literaria —ya lo hemos dicho, con una importante base de latinismo, pero sin olvidar del todo la corriente popular⁵⁸—, como respuesta, no a una *questione della lingua*, como en Italia, sino a una *questione della letteratura*, ya que la elección del dialecto que habría de ser la lengua de la literatura nacional se había hecho entre nosotros mucho antes, en tiempos de Alfonso X⁵⁹. En segundo lugar, se pone en parangón el castellano con el latín, para reafirmar su independencia estructural y su excelencia. En fin, se redactan las primeras gramáticas del castellano, las cuales favorecen eficazmente la estandarización de la lengua general⁶⁰. No es nada extraño que esta frontera lingüística entre los siglos XV y XVI sea la mejor estudiada.

En cambio, a mediados del XVII no pasa nada de esto. Se podría pensar que los graves hechos políticos de la independencia de Portugal y de la sublevación de Cataluña podrían determinar —como factores externos— la existencia de una frontera lingüística entre 1640-1650, como quiere Eberenz. Pero no es así. El maestro Lapesa lo afirma sin ambages en su magistral examen de las crisis históricas y lingüísticas del español:

La grave crisis política sufrida por España a partir de 1640 no repercutió directa ni indirectamente en el espíritu ni en las estructu-

⁵⁸ Para comprender mejor la simbiosis del latinismo y del popularismo en el español de la época son significativos estos datos que da L. Pfandl, *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII* [1929], Madrid: Visor, 1994, págs. 282-287: el italiano Massimo Triano compuso en 1569 un manual de español para sus compatriotas en el que señala tres rasgos del lenguaje de los españoles de los siglos XVI y XVII: 1) abundancia de comparaciones, exclamaciones y preguntas retóricas; 2) frecuencia de apodos y sinónimos picantes y burlescos; 3) los innumerables refranes que salpican la conversación. A estos tres rasgos añade Pfandl otros dos: «la ceremoniosidad y empaque de los títulos y de las formas y expresiones de cortesía» (pág. 284) y «el lenguaje del discreto ingenioso» (pág. 286).

⁵⁹ Para este tema es ya todo un clásico el libro de L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Turín: Stampatori, 1979.

⁶⁰ Cfr. E. Ridruejo, «Castellano y portugués en la época de los descubrimientos», en C. Hernández Alonso (coord.), *La lengua española y su expansión en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995, págs. 65-78.

ras formales de nuestra lengua. No es que hayan dejado de producirse cambios fonéticos, gramaticales ni léxicos después de aquel desastre, sino que se han debido a otros factores. Las consecuencias de las sublevaciones de 1640 ataúnen a la difusión exterior del castellano⁶¹.

Ridruejo⁶² llega a la misma conclusión. La pérdida de Portugal no supone una frontera en la historia lingüística; en Portugal nunca había llegado a darse una situación de diglosia entre español y portugués, porque esta lengua se consolidó y se extendió con el imperio ultramarino y con una fuerte burguesía comercial, lo que hace que, cuando Portugal se independiza de España, el español deje de ser la lengua de las clases prestigiosas e incluso empieza a ser sustituido por el francés. No pasa nada que autorice a establecer el final de un período de la historia lingüística a mediados del siglo XVII.

Por eso me parece más ajustada a la realidad la periodización que propone F. Marcos Marín⁶³, que es la que aquí hemos elegido: el español entre 1492 y 1726, entre la *Gramática* de Nebrija y el *Diccionario de Autoridades*. Tampoco son los hechos sintácticos los que deciden esta segmentación de la historia; son, sobre todo, factores documentales, gráficos, fonéticos y, sobre todo, de reforma y modernización del español, a los que se pueden añadir importantes cambios en la historia externa que, de puro conocidos, ni siquiera vale la pena enumerar ahora.

Claro que este largo período no es uniforme. Hay una clara diferencia —política, cultural, literaria y lingüística— entre el reinado de Carlos V y el de su hijo Felipe II. Lo que nos puede llevar a pensar en una frontera lingüística a mediados del siglo XVI. Como ya observó E. Seifert, por lo que respecta al comportamiento de los verbos *haber* y *tener* (y estos verbos, como hemos visto, provocan transformaciones seriadas en el sintagma verbal y en la estructura del predicado), desde la segunda mitad del siglo XVI ya «tenemos, más o menos, el estado actual»⁶⁴. Si relacionamos esta observación con lo que sucede política y literariamente —y mucho menos lingüísticamente— hacia 1650, obtenemos con facilidad un siglo entre mediados del XVI y mediados del XVII que es la

⁶¹ R. Lapesa, *Crisis históricas y crisis de la lengua española*. Discurso leído el día 14 de abril de 1996 en la recepción pública de D. Rafael Lapesa Melgar y contestación por el Excmo. Sr. D. Pedro Laín Entralgo, Madrid: Real Academia de la Historia, 1996, pág. 61.

⁶² Art. cit. (1995).

⁶³ «Spanisch: Periodisierung. Periodización», en G. Holtus, M. Metzeltin y Ch. Schmitt (eds.), *Lexicon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, Band/Volume VI, 1. Aragonesisch/Navarresisch, Spanisch, Asturianisch/Leonesisch Aragonés/Navarro, Español, Asturiano/Leónés, Tubinga: Max Niemeyer Verlag, 1992, págs. 602-607.

⁶⁴ *Apud* Eberenz, art. cit., pág. 101.

zona álgida de los cambios morfológicos y sintácticos. Hasta 1550 el castellano es muy parecido al de la Edad Media; después de 1650, al español moderno. Por si fuera poco, esos cien años que van de 1550 a 1650 sí son el verdadero «Siglo de Oro» de las letras españolas. Sin embargo, la evolución sintáctica desborda con mucho ese subperíodo e incluso todo el período de los siglos XVI y XVII. Como hemos visto, hay cambios sintácticos que atraviesan la historia del español y otros que han ocupado una gran extensión de la misma. No es fácil, por tanto, establecer una periodización estricta fundada en el cambio sintáctico.

5. CAMBIOS SINTÁCTICOS QUE ATRAVIESAN LA HISTORIA DEL ESPAÑOL

Si apenas se usan los cambios sintácticos para delimitar el período que nos ocupa, es porque estos cambios forman un *continuum* que puede identificarse con la historia lingüística entendida como transformación permanente. Desde la semántica de los prototipos se puede ver la historia de la lengua como una evolución desde el margen de las categorías a su núcleo; los cambios se concentran en las fronteras de las categorías, que son zonas del sistema favorecedoras de la innovación por su «baja categorialidad». Desde ahí la forma innovadora, marcada y restringida a ciertos contextos, puede avanzar lentamente hasta llegar a la zona central de la categoría prototípica (pensemos, por ejemplo, en la historia del complemento directo con *a*, y concretamente, en el largo recorrido que va desde el *amar la muger* de orígenes del español al *amar al fútbol* que podemos ver hoy en la prensa); pero la innovación puede también quedar marginada en su zona categorial originaria.

C. Company⁶⁵ ha ensayado la aplicación de este modelo a la sintaxis histórica del español y se encuentra con que hay algunos cambios que atraviesan varios períodos de la historia del idioma, algunos de los cuales nos interesan grandemente porque concluyen o se inician en nuestro período o porque lo atraviesan de cabo a rabo, habiendo empezado mucho antes y sin que hayan terminado hacia 1726. Por ejemplo, la extensión del artículo a todos los contextos en que hoy es posible —incluida la subordinada sustantiva— concluye entre los siglos XVI y XVII, lo mismo que la pérdida de los futuros analíticos. En cambio, se inicia en nuestro período la duplicación pronominal del complemento indirecto («*le di el libro a tu madre*») y los ya mencionados de la introducción de la preposición *de* delante de *que* en las completivas de sustantivo y adjetivo y el no logrado de crear en *estotro*, *esotro* un correlato del latín ALTER. En fin, cambios que vienen de la Edad Media y que todavía no se han resuelto y que, por tanto,

⁶⁵ «Prototipos y el origen marginal de los cambios lingüísticos. El caso de las categorías del español», en C. Company (ed.), *Cambios diacrónicos en el español*, México: UNAM, 1997, págs. 143-168.

atraviesan nuestro período son el ya mencionado complemento directo con *a* y el *leísmo* y fenómenos concomitantes⁶⁶.

Ante estos hechos concluye Company:

Un acercamiento a la diacronía en términos de prototipos proporciona flexibilidad y permite comprender por qué las categorías pueden extender su ámbito a nuevos elementos o por qué una característica recurrente del desarrollo sintáctico es la transposición categorial de algunas formas. Un acercamiento a la diacronía en términos de un *continuum* categorial permite entender la historia de una lengua como transformación propiamente y no sólo como cambio cumplido o comparación de gramáticas cronológicamente sucesivas, en sí mismas sistemas cerrados⁶⁷.

Las gramáticas no son, en efecto, sistemas cerrados; son sistemas con un núcleo más estructurado y con una periferia menos estructurada. El cambio sintáctico garantiza la adaptación de las zonas marginales del sistema al contexto de situación y a las intenciones expresivas de los hablantes. De este modo la teoría de los prototipos, la pragmática entendida como teoría de la adaptación lingüística y la teoría de la grammaticalización se encuentran y, además, explican por qué algunos cambios sintácticos duran tanto, por qué la sintaxis no se ha empleado con éxito —y es muy probable que no se pueda emplear— para establecer la periodización de la historia del idioma.

6. CONCLUSIONES

La mayoría de las veces en la Edad de Oro el cambio sintáctico es un proceso de grammaticalización por el que se pasa de un modo menos grammatical a un modo más grammatical, es decir, de una organización menos regular a otra más regular, más fijada por las reglas del sistema. En este modelo de cambio sintáctico la grammaticalización es una estrategia discursiva que sirve a la adaptación comunicativa: hablar es adaptar nuestro mensaje —en su contenido y en su estructura— a los efectos que queremos conseguir mediante el reconocimiento de nuestra enunciación por parte de nuestro interlocutor; si la lengua es adaptable —como un objeto biológico— quiere decir que es un objeto variable y poli-

⁶⁶ A estos cambios habría que añadir otros que G. Biccarrondo (Art. cit.) documenta como no resueltos todavía en la prosa de María de Zayas. Por un lado, cambios que afectan a las oraciones de relativo: incompleta grammaticalización del relativo complejo *el que*, elisión de la preposición delante del pronombre relativo e indistinción del *que* relativo y del *que* conjunción; por otro lado, cambios no consumados que afectan a los verbos pronominales y a su régimen preposicional.

⁶⁷ *Op. cit.* (1997), pág. 164.

mórfico. Desde este punto de vista puede comprenderse mejor la enorme variedad de cambios sintácticos y morfosintácticos que acabamos de ver en los siglos XVI y XVII. El examen realizado nos puede servir para precisar algunas características del cambio sintáctico entendido como estrategia de adaptación comunicativa.

Hemos dicho que el producto de tal estrategia es la grammaticalización. Pero esta grammaticalización es un proceso en el que la sintaxis no va a ser algo previo y «autónomo», sino una situación de regularidad que va a emerger del discurso; lo que quiere decir que en el sistema lingüístico vamos a distinguir una zona periférica de intersección de gramática y pragmática y que las formas lingüísticas que intervienen constituyen oposiciones graduales y no discretas; como estrategia de adaptación comunicativa, la grammaticalización así entendida —y el cambio sintáctico, su producto— va a ser un proceso determinado por factores discursivos (no sólo cronológicos), como las tradiciones discursivas (los géneros y tipos de textos) y la textualidad oral o escrita; en fin, este complejo proceso de grammaticalización va a ser un proceso de larguísima duración.

JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL
Universidad Complutense de Madrid

SUPERLATIVOS CULTOS Y POPULARES EN EL ESPAÑOL CLÁSICO

INTRODUCCIÓN¹

Este trabajo se inscribe dentro de una serie de artículos que he realizado en torno a la evolución y a los diversos cambios semánticos y sintácticos sufridos por las formas superlativas en las distintas épocas del español². Lo que ahora pretendo es realizar un recorrido por algunas de estas expresiones usadas en el español clásico; y así, a partir de su descripción y análisis, mi intención es presentar algunas conclusiones respecto a los contextos en los que aparece cada una de ellas y a las diferencias semánticas o sintácticas que se pueden desprender de su uso.

En una obra de Quiñones leemos:

¹ Agradezco a Javier Elvira, Azucena Palacios y Elena de Miguel la lectura previa de este trabajo y sus siempre interesantes observaciones, y a Florencio Sevilla su invitación a participar en esta edición de *Edad de Oro*.

² Dentro de esta línea, he abordado los cambios en el español medieval en SERRADILLA CASTAÑO, Ana (2003): «Evolución de la expresión del grado superlativo absoluto en el adjetivo: las perifrasis sustitutivas del superlativo sintético en español antiguo», *Cauce*, XXVI. Por otra parte, el proceso de gramaticalización de algunas de estas formas superlativas en español medieval ha sido estudiado en «El proceso de gramaticalización en las perifrasis de superlativo», presentado en el VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. También he atendido a algunas construcciones en el español contemporáneo en el artículo: ««BIEN» + adjetivo como perifrasis de superlativo en español. Particularidades semánticas y sintácticas», *Verba* (en prensa).

*Señores alcaldísimos, entiendan
que soy un correísimo que vengo
caminando a las veinte y apresísima
trago de la Duquesa esta cartísima* (Senabre 1998: 95)³

Recordemos también un pasaje de *El Quijote*:

Confiada estoy, señor poderosíssimo, hermosíssima señora y discreíssimos circunstantes, que ha de hallar mi cuyíssima en vuestros valerosíssimos pechos acogimiento, no menos placido que generoso y doloroso; porque ella es tal, que es bastante a enternecer los marmoles, y a ablandar los diamantes, y a molificar los azeros de los mas endurcidos corações del mundo; pero antes que salga a la plaça de vuestros oydos, por no decir orejas, quisiera que me hizieran sabidora si está en este gremio, corro y compañía, el acendradíssimo cauallero don Quixote de la Manchíssima, y su escuderíssimo Pança.

«El Pança», antes que otro respondiesse, dixo Sancho, «aqui está, y el don Quixotíssimo assimismo; y, assi, podreys, dolorosíssima dueñíssima, decir lo que quisieridíssimis; que todos estamos prontos y aparejadíssimos a ser vuestros seruidoríssimos.» (2^a Parte, cap. XXXVIII)⁴

El fino humor de Cervantes se pone de manifiesto tal y como se pone de manifiesto su manejo de los recursos lingüísticos del idioma. Una forma como el superlativo en *-ísimos* nos acerca, en este caso, a un mundo específico, a un mundo noble, alto, culto, con una lengua particular, que Cervantes presenta ridiculizado a través de la hipérbole. Cuando se quiere reflejar tal ambiente y cuando Sancho quiere alcanzar ese mundo de la condesa se recurre a la explotación del uso de determinada forma lingüística: el superlativo sintético, al igual que lo hacía el personaje de Quiñones, al dirigirse a los alcaldes.

Esta situación nos permite hacer una reflexión sobre la utilización de la lengua en el español clásico. Me voy a detener únicamente en un aspecto de la lengua literaria: en el uso de las formas superlativas del adjetivo. Junto a la forma sintética, me fijaré en las perífrasis formadas por *bien*, *muy*, *además*, *asaz* y *harto + adjetivo*⁵.

³ SENABRE, Ricardo (1998): *Capítulos de Historia de la Lengua Literaria*, Cáceres: Universidad de Extremadura.

⁴ Todas las citas de obras literarias que aparecen en este trabajo han sido extraídas de los textos incluidos en www.cervantesvirtual.es.

⁵ En español medieval se conocen también las perífrasis formadas por *mucho*, *tan*, *sobre* o *fuerte* + adjetivo; véase al respecto Serradilla (2003).

El objetivo de este trabajo es, como ya he avanzado, observar los contextos de uso de las diversas formas, explicar las posibles diferencias significativas o sintácticas y analizar si se puede observar una diferenciación en su uso dependiendo del tipo de texto, es decir, ver si hay diferencias entre textos cultos y populares o entre textos que reflejen la lengua culta y la lengua coloquial. Para ello nos hemos acercado a diferentes tipos de obra.

He seleccionado *El Quijote*, magnífico ejemplo de los diversos tipos de lengua a principios del XVII (1605, 1615); *El Lazarillo* (1554), *Las obras de Santa Teresa*, vol I, *El Diálogo de doctrina cristiana* de Juan de Valdés (primera mitad del XVI), una obra de Mal Lara (1570), *El Buscón* de Quevedo, varias obras de Góngora y una colección de cartas de los siglos XVI y XVII, con el fin de recoger la mayor variedad posible de niveles de lengua de esta época.

1. Si volvemos a los ejemplos que acabo de presentar, es fácil observar que se hace un uso extremo del superlativo en *-ísimo*, por su fuerte valor paródico. Pensemos en que este sufijo es un sufijo que se utiliza básicamente como recurso intensificador de adjetivos y en que en estos casos se aplica también a sustantivos, con lo que se aumentan sus posibilidades humorísticas o enfáticas. Posibilidades ambas que hemos mantenido hasta la lengua actual en expresiones como *yernísimo*, *hermanísimo*, *cuñadísimo* o como *finalísimo* o, incluso, *partidísimo*⁶.

Para entender por qué desde el español clásico, esta forma adquiere esta posibilidad de uso tenemos que echar la vista atrás y atender a su momento de introducción en nuestra lengua. Para expresar la cualidad poseída en muy alto grado sin comparación con término alguno, el latín tenía el superlativo desinencial en *-issimus*, con variantes fonéticas en *-issimus* y *-errimus*. Este superlativo desapareció en el tránsito a las lenguas romances y fue sustituido por formaciones perifrásicas. Más tarde y por vía culta este superlativo fue reintroducido en italiano, portugués y español.

En la península ibérica la datación más antigua corresponde a Berceo: *del mi fijo duçísmo amas eran sus tias* (*Duelo*, 20). Un poco después, Sancho IV en *Castigos e documentos* habla del «*altísimo rey*»; no obstante, era una forma casi

⁶ Sobre algunas de estas expresiones, pueden consultarse obras clásicas como BRUYNE, Jacques de (1980): «Acerca de la traducción de *-ísimo*», *LEA*, II / 1, págs. 27-37; BRUYNE, Jacques de (1986): «Onomástica y elativos en *-ísimo*», *Anuario de Lingüística Hispánica*, 2, págs. 9-20; LAGO ALONSO, Julio (1965-67): «Consideraciones sobre la idea de superlativo en francés y en español», *Homenaje al profesor Alarcos García*, Valladolid, 2, págs. 49-61. PORTO DAPENA, José Álvaro (1973): «A propósito de los grados del adjetivo: aportación al estudio del sistema de cuantificación en el adjetivo español», *BICC*, 28, págs. 237-250 o los últimos trabajos de Bienvenido Palomo: PALOMO OLMOS, Bienvenido (2001): «El afijo *-ísimo* en el español actual», *Verba*, 28, págs. 159-185 y PALOMO OLMOS, Bienvenido (2002): «El afijo *-ísimo* en el español actual con bases no adjetivales», *Verba*, 29, págs. 139-152.

Por otra parte, un ejemplo de *partidísimo*, oído en un programa radiofónico deportivo, me fue aportado por Fernando Morte.

desconocida. Mena y Santillana prácticamente no lo usan (De este último: *en grandisimas cadenas* en *Cantares y Decires*) y Nebríja, de hecho, no los menciona en su *Gramática*, por no sentirlos aún como formas propias del castellano. Han entrado como latinismo en el siglo XV pero no será hasta el XVI cuando empieza a arraigar con fuerza en la lengua. Su introducción es lenta y este primer siglo de consolidación es también un siglo de experimentación en tanto en cuanto está todavía muy presente su uso latinizante o italianizante (recuérdese que empieza a introducirse a través de traducciones del italiano; véase la traducción de Boscán de *El Cortesano* de Castiglione⁷). Su introducción se da básicamente en un registro culto y al convertirse en una diferencia significativa de la lengua culta frente a la popular se convierte también en una pieza clave cuando se quiere imitar o parodiar la lengua culta, por parte de los personajes populares, como veíamos en los ejemplos citados.

He comentado que es una forma que se abre paso a lo largo del siglo XVI. Keniston⁸ hacía un recuento de los superlativos sintéticos en esta época y señalaba un total de 100, de los cuales 76 pertenecían a la segunda parte del siglo; esto nos da cuenta del lento avance inicial. Después, esta forma va a asentarse definitivamente en nuestra lengua, aunque, quizás, su acentuación esdrújula ha influido en su identificación con el lenguaje culto. En un principio, por otra parte, era sustitutivo de *muy* con el mismo valor⁹, hasta que fue especializándose de modo que hoy representa un peldaño más alto en la escala de la gradación (parece que *grandísimo* es más que *muy grande*), característica que recogen prácticamente todas las gramáticas del último siglo¹⁰.

Para hacernos una idea clara de cómo se usa *-ísimo* en el español clásico, vamos a presentar una muestra de su uso en las obras seleccionadas.

En primer lugar, analicemos los casos que aparecen en *El Lazarillo*.

Sólo encontramos esta forma en 9 ocasiones, con 8 adjetivos diferentes (se repite *sabrosísimo*). En cuanto a su uso, podemos decir que en 7 de los ejemplos aparece antepuesto al sustantivo al que modifica el adjetivo y en otro de los casos funciona como atributo¹¹. Todos estos casos, pues, nos orientan hacia construcciones con epítetos, hacia estructuras cultas, latinizantes. Esto nos podría

⁷ Un estudio básico sobre el uso del superlativo en esta obra es el de MORREALE, Margarita (1955): «El superlativo en *-íssimo* y la versión castellana del *Cortesano*», *RFE*, XXXIX, págs. 46-60.

⁸ KENISTON, H. (1937): *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1937.

⁹ Se ve claro en la traducción de Boscán de *El Cortesano*. Una explicación más detallada se puede leer en Serradilla (2003).

¹⁰ Por ejemplo, puede consultarse RAE (1973): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, en especial, págs. 195-200 y 416-420.

¹¹ En el caso de *amicísimo* se relaciona con un sintagma preposicional y su valor como adjetivo no es tan evidente: *Gran enemigo del coro y de comer en el convento, perdido por andar fuera, amicísimo de negocios seglares y visitar...*

permitir afirmar que se usa esta construcción sólo en un ámbito culto. De hecho, en esta obra es muy poco frecuente y no parece ser el recurso preferido para la intensificación. Recuérdese que estamos todavía en 1554 y que se trata de una obra picaresca con un lenguaje cercano al habla popular.

no me aprovechaba ni me creía, mas tal era el sentido y el *grandísimo* entendimiento del traidor.

Respondió el *sagacísimo* ciego:

con el destierto de la *cumplidísima* nariz, medio cuasi ahogándome,
Y como la *antiquísima* arca,

—*Sabrosísimo* pan está —dijo—, por Dios!

y parecían a lo propio entrecuesto de *flaquísimo* puerco.

Este pan está *sabrosísimo*, y esta uña de vaca tan bien cocida

mas aprovechábase de un gentil y bien cortado romance y *desenvoltísima* lengua.

Me detendré ahora muy brevemente en los ejemplos de esta estructura encontrados en la obra de Valdés, ese gran humanista muy preocupado por los cambios de la lengua. En la obra que estoy analizando no aparece ningún caso en el que el adjetivo modificado por -ísimo se posponga al nombre. Volvemos, pues, a ratificarnos en la idea de que se usa básicamente como epíteto en estructuras cultas:

sea para gloria de su *santísimo nombre* y *edificación*,
que tenéis *grandísima razón*
seguir su *santísima doctrina* e imitar su *perfectísima vida*,
hasta el *gloriosísimo advenimiento* de Jesucristo,
con *grandísima fe* y entera certidumbre,
Porque mediante este *altísimo sacrificio* fuésemos reconciliados con El
Pues conociendo Dios esta tan *grandísima afrenta*
obedientes a su *santísima voluntad*.

Los casos presentados son la totalidad de las apariciones. Son 9 ejemplos (con *santo* y *grande* aparece en 3 ocasiones) que aparecen dentro de un discurso de carácter religioso, similares a los que veremos en la obra de Santa Teresa.

También puede aparecer con adjetivos que no modifican a un nombre, aunque en este caso sólo he localizado dos ejemplos:

la cual quiso El que fuese *certísima*.

¡Oh, cuán *grandísimo* es este adulterio,

Santa Teresa hacía ya un uso frecuente de esta construcción, aunque todavía no es mayoritaria. Quiero destacar que en este caso no podemos hablar de usos irónicos o paródicos ya que es un recurso usado básicamente en el ámbito religioso:

Santa Teresa. Obras Completas I

He localizado 51 ejemplos de esta estructura. El más repetido es *grandísimo*, lo que no es de extrañar ya que estamos ante un adjetivo que tiende a ser graduado. De hecho, tenemos 35 ejemplos de este uso. En cuanto a las construcciones en las que aparece, ya existen más posibilidades, puesto que, aunque aparece frecuentemente como epíteto (26¹²):

grandísimo bien
Grandísima honestad
sino grandísima voluntad

también puede aparecer como atributo o predicativo (7)

que se me había puesto grandísima
Eran grandísimos los trabajos que tuvo
Sé que son grandísimos,

o incluso, aunque en menor medida, pospuesto al nombre (2):

atrevimiento grandísimo,
un dolor grandísimo de espaldas,

Respecto a los otros adjetivos que aparecen intensificados por -ísimo, su frecuencia es mínima y encontramos también diversas posibilidades constructivas:

muchísimos otros
purísimo amor.
apoyo firmísimo
ejemplo rarísimo;
enemiguísima de ser monja,
penosísima
gravísimo mortal,
fuera ingratísima contra todo él,

¹² Entre paréntesis señalo el número de apariciones.

con que quedé recísima,
amiguísima de leer buenos libros
Pasaba una vida trabajosísima,
es cosa importantísima,
Pues es tan importantísimo esto
era aficionadísima a ellos,
mas es poquíssima la que tengo

Hasta aquí, hemos visto adjetivos cualitativos o calificativos que reciben una intensificación de grado; ahora veremos los ejemplos de *El Quijote* y esto nos ampliará nuestra visión del fenómeno, puesto que aquí, al igual que veremos también en Góngora y Quevedo, se empiezan a intensificar adjetivos relacionantes, esos que, en teoría, no pueden ser modificados en su grado. Es en este punto donde, al igual que habíamos visto con los sustantivos, podemos empezar a hablar de aprovechamiento del superlativo sintético como recurso humorístico:

*-ÍSIMO EN EL QUIJOTE*¹³

	Primera Parte	Segunda Parte
ABUNDANTISIMO	1	
ACENDRADÍSIMO		1*
ACERTADÍSIMO		1
AGRADECIDISIMO		1
ALEGRÍSIMO	1	
ALIVIADÍSIMO	1	
ALTÍSIMO		3
AMENÍSIMO		1
AMOROSÍSIMO	1	
ANCHÍSIMA		1
ANIMOSÍSIMO		1
ANTIQUÍSIMO	1	
APAREJADÍSIMO		1*
ARCHIDIGNISIMO		1
ASPERÍSIMO	1	
ATENTÍSIMO	1	1
AUDACÍSIMO	1	

¹³ Las formas con * responden a un uso humorístico. Los números hacen referencia a las apariciones de cada forma.

	Primera Parte	Segunda Parte
BASTANTÍSIMO		1
BELLÍSIMO	1	
<i>BENDITISIMO</i>	1	
BLANQUÍSIMO	1	4
BONÍSIMO	3	7
CANÍSIMA		1
CARISIMO	2	2
CERTISIMO		3
CLARÍSIMO	1	4
CONGOJADISIMO	1	
CONTENTÍSIMO	3	3
COPIOSÍSIMO	2	
CORRIDÍSIMO	1	
CORTESÍSIMO		1
DELGADÍSIMO	1	
DESDICHADISIMA		1*
DIGNÍSIMO		1
DISCRETÍSIMO	1	1*
DISFORMISIMO	1	
DOLOROSISIMA		1*
DULCISIMO	5	3
DURÍSIMO	1	1
EFICACÍSIMO	1	
EMPLEADÍSIMO		1
ESCURISIMO		1
ESTRECHÍSIMO		1
EXCELENTISIMO		1
FACILISIMO	1	
FAMOSÍSIMO		1
FELICÍSIMO	10	6
FIDELISIMA		1*
FINÍSIMO	5	8
FORTÍSIMO		1
FRESQUÍSIMA		1
GRACIOSÍSIMO	1	1

	Primera Parte	Segunda Parte
GRANDÍSIMO	25	23
GRAVÍSIMO	1	1
HERMOSÍSIMA	6	9
HONESTÍSIMO	1	1
HONRADISIMO		2
HUMILISIMA		1*
ILUSTRISIMO		4
<i>INVICTISIMO</i>	1	
JUSTÍSIMO	1	
LIMPISIMO		1
LONGISIMO		1
LUCIDÍSIMO	1	
MALÍSIMO		1
MISMISIMO	1	
MOHINISIMO	1	
MONISIMO		1
MUCHÍSIMOS	2	
NECESARISIMO	1	
NEGRÍSIMO		1
OBLIGADÍSIMO	1	
PELIGROSISIMO	1	
PERFETISIMO		1
PESIMO		2
POBRÍSIMO		1
PODEROSÍSIMO	1	1
PRECIOSISIMO	3	
PROFUNDÍSIMO		2
PRUDENTÍSIMO		2
PUNTUALISMO	1	1
PURISIMO	2	2
REGALADÍSIMO		1
REVERENDISIMA		2
RIQUÍSIMO	2	8
SABROSÍSIMO	1	
SANTÍSIMO	1	2

	Primera Parte	Segunda Parte
SEÑALADÍSIMO		1
SERENISIMO	1	1
SERVIDORISIMO		1*
SIMPPLICÍSIMO		1
SOLENISIMO		1
TRISTÍSIMO	2	2
VALENTÍSIMO	1	3
VALEROSÍSIMO		1*
TOTAL	109	149

El uso del superlativo se hace ya en todas las posiciones, aunque sigue predominando su uso como epíteto:

al abrigo del *clarissimo nombre*
 con *grandissimo contento*
 era vna *preciosissima beuida*
 passó *graciosissimos cuentos*
 y se dio a esperar a su *puntualísima Maritornes*.
 a él le pareció ser de *finísimo y delgado cendal*.
 un *copiosísimo ejército*
 debe de ser *grandísima y peligrosísima aventura*,
 aquel *benditísimo brebaje*

También es muy frecuente su aparición modificando a un adjetivo que no acompaña a un nombre. Los ejemplos que propongo, al igual que en el caso anterior, son sólo una breve muestra:

PRIMERA PARTE

fue felicíssimo en la traducion
Maritornes estaba congojadísima
y se sintió aliviadísimo del cuerpo,
Felicísimos y venturosos fueron los tiempos
Quedó corridísimo don Quijote del cuento de Andrés,

SEGUNDA PARTE

Apartose Sancho y dexola yr, *contentissimo de auer salido* bien de su enredo.

de lo que el cauallo *quedó agradecidissimo*,

Cuatro díás estuuo don Quixote *regaladissimo* en la casa de don Diego, dexar a vna parte la senda de la poesia, algo estrecha, y tomar la *estrechissima* de la andante caualleria,

En menor medida, localizamos también la construcción con adjetivo pospuesto al nombre. En datos numéricos, me gustaría señalar que de todas las apariciones del superlativo sintético, sólo en 13 casos en la Primera Parte y en 27 en la Segunda lo encontramos en esta posición. En este sentido hay que destacar, pues, que esta es una estructura más frecuente en la Segunda Parte, lo que corresponde a su afianzamiento en la lengua en estos momentos:

PRIMERA PARTE

y que aquella señora que llevan sobre la peana es *la imagen benditísima* de la Virgen sin mancilla:

lector carissimo

le dio un sudor copiosísimo

con *palabras eficacísimas* y juramentos extraordinarios

se había casado don Fernando con una *doncella hermosísima* en todo extremo

al *gremio santísimo* de la Iglesia;

y vestirle una camisa de *cendal delgadísimo*,

SEGUNDA PARTE

De lo que passó don Quixote con su escudero, con otros *sucessos famosíssimos*

la bondad de su *animo valentíssimo*,

assi auia rimeros de *pan blanquissimo*

donde en vna *sala baxa fresquissima* sobremodo

De quando en quando dava Sancho vnos *ayes profundíssimos*

en vna sala adornada de *telas riquíssimas* de oro y de brocado;

a deshora se oyo el *son tristíssimo* de vn pifaro

por lo que deues a tu *bondad fidelíssima*,

«es muger digníssima de vn gouernador archidigníssimo,

que es vn vestido de *paño finíssimo*

En todo caso, lo que podemos apreciar es un aumento considerable del uso de esta forma en la segunda parte, incluso si salvamos los usos irónicos del capítulo 38. Podemos decir que en la época de Cervantes ya se sentía esta forma integrada en el sistema y, aunque se usa en el discurso humorístico, es una estructura utilizada tanto por el narrador como por Sancho o Don Quijote.

Muy rápidamente ya, voy a hacer un repaso del uso de *-ísimo* por parte de Quevedo y Góngora.

Como señala María José Donaire¹⁴, Quevedo usa frecuentemente *-ísimo* pero lo hace de forma diferente en la poesía burlesca que en la amorosa. Así, comenta cómo formas como *bellísimo* o *hermosísimo* aparecen en ambos tipos de poesía pero formas como *gavachísimo* o *barbadísimo* sólo aparecen en la satírica y burlesca, lo que, evidentemente, tiene que ver con lo que indiqué más arriba acerca del uso burlesco que adquiere cuando se asocia a adjetivos que, normalmente, no suelen verse intensificados en su grado. En este sentido tenemos que entender que sea sólo en las últimas obras mencionadas en las que aparezca la combinación sustantivo + *ísimo*: *diablismo, naricísimo*.

Cuando lo usa en *El Buscón* lo hace en todas las posiciones posibles pero destaca la poca frecuencia de uso, sólo 6 casos, dado que Quevedo, al igual que hará Góngora, parece preferir otros recursos de intensificación. Recuérdense los *archipobre* o *protomiseria*:

por habernos rescatado de la captividad del *fierísimo Cabra*,
el *Santísimo Sacramento*.
dábamos *grandísimos gritos*
dándole un *abrazo apretadísimo*,
En esto me sucedieron *cosas graciosísimas*,
y es *riquísmo*.

Respecto a Góngora, lo que más llama la atención es el escaso uso que hace del superlativo sintético. He analizado *El Doctor Carlino*, *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea* y, prácticamente, no he encontrado este uso, como tampoco aparecen casi las perífrasis superlativas que estamos analizando y es que Góngora parece preferir otros recursos idiomáticos como la prefijación o la repetición, que, por razones de tiempo y espacio, he dejado fuera de este análisis.

Así, los dos únicos ejemplos encontrados en la *Fábula de Polifemo y Galatea* son:

dulcísimo panal, a cuya cera
dulcísimas coyundas

¹⁴ DONAIRE PULIDO, M^a José (1992): «La expresión de «superlación» en la poesía satírica, burlesca y amorosa de Quevedo», *Actas del II Congreso de Historia de la Lengua Española*, págs. 329-337.

A los que hay que sumarles los del *Doctor Carlino*, algunos de los cuales se mueven también en el ámbito del humorismo:

Galantísima persona
Qué tal ya la mula es, / *Doctorísimo señor?*
Casildísima, mejor /que las que calzan mis pies
simplicísima.

En este recorrido que estoy haciendo por los textos clásicos no quiero dejar de lado un tipo de documentación que me parece fundamental para conocer la lengua de una época. Me refiero a las cartas. Estas recogen más o menos fielmente la forma de hablar de la época y, aunque en algunas de ellas hay algunos toques de un regusto ciertamente formal debido al destinatario al que se dirigen, en general, las construcciones, así como la fonética o las grafías que presentan, están muy cerca de las que usaría la gente de la época. Tenemos, pues, un exponente de lengua no literaria que nos puede permitir comprender la extensión de las estructuras que estamos analizando.

1525 *Carta autógrafo de Rodrigo de Albornoz al emperador Carlos V, proponiendo mejores formas de gobierno y soluciones a distintos problemas en la Nueva España.*

Se trata de una carta de 50 páginas, de carácter culto, dirigida al emperador. Usa dos veces la forma en *-ísimo*, siempre en fórmulas de cortesía y asociada a adjetivos de carácter religioso.

y que su sanctissima y recta intención
pues es tan *christianissimo* y *catholico*,

En los demás casos, opta por la intensificación con *muy*.

1529, *Fragmento de una carta autógrafo de fray Juan de Zumárraga al emperador Carlos V, refiriéndole lo sucedido en la ciudad de México durante el viaje de Hernán Cortés a las Hibueras.*

Esta no es una carta de petición al rey y en este sentido usa un lenguaje más coloquial. Hay pocos casos de intensificación de adjetivos y, de hecho, *-ísimo* no aparece

1554, *Carta autógrafa de fray Francisco de Toral al Consejo de Indias, quejándose del mal trato que reciben los naturales, y solicitando se haga una mejor designación de cargos en la Nueva España.*

Sólo se localiza en una ocasión:

que es un consuelo hondissimo.

CARTAS DEL SIGLO XVII:

1621, *Testimonio presentado por la hermana de una mujer solicitada por un fraile. La declarante se acusa también de haber recogido yerbas que amasan a los hombres. Firma autógrafa.*

Casi no hay recursos de intensificación pero encontramos un caso de -ísimo:

que fue el dia sanctissimo de la limpia / Concepcion de Nuestra Señora,

Hacia 1632, *Informe autógrafo de Miguel Ruiz de Parada sobre los problemas del desagüe de la ciudad de México, y propuesta de un nuevo desagüe general.*

Aunque predomina *muy* hay ya varios casos de -ísimo, que aparece solo o antepuesto:

*porque es sertisimo que si coriese
ai grandisimo decaimiento.||
Porque es sertisimo que ya yo la tubiera desaguada,*

1692, *Denuncia autógrafa de don Diego Martín Pinzón Dávila Galindo contra un fraile agustino, porque éste le estafó con cierta cantidad de dinero en un negocio de una mina de plata. Trata también otros asuntos.*

Aparece sólo en expresiones fosilizadas:

*la Santisima Trinidad
Besa los pies de v. señoría illustrísima*

Se puede observar un aumento lento del uso deísimo a lo largo del tiempo. Evidentemente, aparece menos que en los textos literarios, ya sean cultos o populares, pero esto no quiere decir que no se hubiera empezado a usar en

el habla popular sino que en documentos de este tipo la intensificación no es excesivamente frecuente. Habría que buscar algún documento de carácter más familiar para hacernos una idea clara de su uso real. En esta búsqueda de un lenguaje no literario, le he echado un vistazo a una obra de Juan de Mal Lara (1524-1571) (ed. de 1570): *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C. R. M. del Rey don Felipe N. S. Con una breve descripción de la ciudad y su tierra*; obra que no tiene precisamente carácter literario:

A los *Ilustrísimos Señores*. Sevilla. Juan de Mal Lara
la *felicísima entrada*
que cuando el *invictísimo Carlos Quinto*
con la *Serenísima Imperatriz* nuestra señora D^a. Isabel,
que su *obedientísima ciudad*
entró el *Ilustrísimo Cardenal*

que ahora recibimos ya *Rey felicísimo*
la entrada de su *Rey invictísimo*.

Observamos que predomina el epíteto pero también lo hay pospuesto. En todo caso, es una construcción empleada, básicamente, en estructuras fosilizadas.

Por lo que hemos visto hasta ahora, podemos concluir que el superlativo sintético se usa más en registros cultos que en registros populares, predomina en expresiones fosilizadas y aparece básicamente en estructuras en las que el adjetivo al que modifica funciona como epíteto de un nombre. Al mismo tiempo, observamos cómo a lo largo de estos dos siglos su uso se va haciendo más frecuente, a la vez que empieza a participar en estructuras con el adjetivo pospuesto. No podemos olvidarnos, sin embargo, de que es todavía una fórmula muy reciente en nuestra lengua y al estar todavía asociada a un lenguaje culto puede utilizarse con facilidad para crear un efecto paródico de este lenguaje culto.

Analicemos ahora los usos de las perífrasis con *bien*, *asaz*, *harto*, *además* y *muy* y veamos si se utilizan o no con los mismos adjetivos y en los mismos contextos.

2. Consideremos primero los usos de BIEN. Se trata de una perífrasis superlativa, usada ya en latín y presente en nuestro idioma desde orígenes hasta la actualidad, que va incorporando a su uso una serie de valores, aún no presentes en el español medieval, pero sí en la época clásica. En primer lugar, tiene un carácter más coloquial y, por otro lado, presenta un valor totalizador del que

carecen *-ísimo* o *muy*¹⁵. De su uso más coloquial se desprende que empecemos a verlo menos en los textos literarios a partir de la época medieval —lo que no significa que no se use en la conversación diaria— y que no suela aparecer con adjetivos cultos ni como epíteto.

Seguiremos el mismo orden que vimos para el punto anterior.

En *El Lazarillo* lo encontramos en 11 ocasiones¹⁶, en dos de ellas acompañando a *menester*. En los demás casos hay que destacar que nunca aparece como epíteto; de hecho, nunca aparece acompañando a un sustantivo, sino que aparece básicamente como atributo. Aquí vemos, pues, una diferencia clara con la forma en *-ísimo*.

Yo, aunque *bien mochacho*, noté aquella palabra de mi hermanico,
Yo, que bien descuidado iba de aquello,
-Ponme bien derecho y salta tú el arroyo.
Yo le puse bien derecho enfrente del pilar,
 los días que no había muerto, por quedar *bien vezado* de la hartura,
 tornando a mi cotidiana hambre, más lo sentía
Y mi amo comenzó a sacudir con las manos unas pocas de migajas, y bien menudas, que en los pechos se le habían quedado.
Pero, como sintieron de él que estaba bien enternecido,
 De la cual pensé barrer alguna parte, que era *bien menester*; mas no hallé con qué
 que *bien era menester*, según el miedo y alteración, y me torno a encaminar.
 pues estaba *bien seguro* de su bondad. Y así quedamos todos tres *bien conformes*.

Valdés, al ser forma coloquial, casi no la usa y cuando lo hace es en estructuras sin nombre, como predicativo o atributo:

— De estos tres artículos pasados, yo quedo *bien satisfecho*.
Honrarás a tu padre y a tu madre, bien claro está, y es también afirmativo.

¹⁵ Como recojo en Serradilla (*Verba*, en prensa), este valor totalizador de *bien* se hace evidente en el español actual cuando comparamos *quiero la casa bien limpia* / *quiero la casa muy limpia*. En el primer caso, queremos la casa absolutamente limpia, mientras que en el segundo no hacemos alusión a la totalidad. Se trata de una de las varias diferencias entre ambas expresiones de grado que trato en este trabajo.

¹⁶ En otro caso aparece con el mismo valor ante adverbio: *Y el primero que llegó, que era un alcalde viejo, aunque él le dio a besar la cruz bien delicadamente, se abrasó los rostros y se quitó presto afuera*.

Lo mismo ocurre en la obra de Santa Teresa, donde sólo en una ocasión lo encontramos como epíteto y es en el mismo caso que después encontraremos en *El Quijote*:

que siempre tenía *bien poca* salud.

Púsele mis enfermedades por inconveniente, que aunque sané de aquella tan grande, siempre hasta ahora las he tenido, y tengo *bien grandes*; algunas veces *bien graves*,
será *bien oscuro* para quien no tuviere experiencia.

En la obra de Mal Lara encontramos pocos usos, en los que se sigue la línea que estamos observando, es decir, no aparece como epíteto:

aunque cuando se hizo estaban *bien descuidados*,
Mas Lebrija, que fue *bien conocida*

Estamos hablando de cierto carácter coloquial de esta construcción; veamos, pues, los ámbitos de uso y sus valores en *El Quijote*. Hasta ahora hemos observado que el adjetivo modificado en su grado nunca aparecía como epíteto y, es más, prácticamente nunca acompañaba a un sustantivo; en *El Quijote* su uso es frecuente pero en la Primera Parte no se conoce tampoco su uso con nombre y en la Segunda sólo en una ocasión encontramos *bien pocas cosas*; esta situación nos lleva a ratificarnos en la opinión de que no es una forma del discurso culto en el sentido de que no se usa como epíteto sino que aparece básicamente como modificador de un adjetivo atributo o predicativo.

1^a PARTE:

y se encaminó hacia su pueblo, *bien pensativo* de oír los disparates que don Quijote decía;

que ellos quedaran *bien defraudados* de sus deseos y *bien engañados* de sus esperanzas.

que en verdad que creo que lo he *bien menester* ahora, porque se me va mucha sangre de la herida que esta fantasma me ha dado.

vino a hacer un poco de ruido, *bien diferente* de aquel que a él le ponía tanto miedo.

no porque no tuviese *bien conocida* la calidad, bondad, virtud y hermosura de Luscinda,

que todo es *bien conocido*

que *bien claro* conocí entonces que no la compra de los caballos, sino la de su gusto, había movido a don Fernando a enviarme a su hermano.

Calló en diciendo esto, y el rostro se le cubrió de un color que mostró *bien claro* el sentimiento y vergüenza del alma.
 cual lo muestra *bien claro* haber sido forzoso hallarme en el lugar donde me hallas
 y su amo se estaba durmiendo a sueño suelto, *bien descuidado* de todo lo sucedido.
 durmiendo al lado de un mozo de mulas, *bien descuidado* de que nadie ni le buscase, ni menos de que le hallase.

2^a PARTE:

Bien diferente han sentido de los escritos de Miguel [de] Cervantes, así nuestra nación como las extrañas,
 Viendo, pues, el leonero que ya los que iban huyendo estaban *bien desviados*, tornó a requerir y a intimar a don Quijote
bien boba fuera Quiteria en desechar las galas y las joyas que le debe de haber dado, y le puede dar Camacho,
 y no se precia de criar en sus aguas peces regalados y de estima, sino burdos y desabridos, *bien diferentes* de los del Tajo dorado;
 —Aun bien —respondió Sancho— que será *bien madura*, pues no perderá vuesa merced la quínola de sus años por punto menos!
 Porque, en Dios y en mi ánima que lo he *bien menester*,
 Si buenos azotes me daban, *bien caballero* me iba; si buen gobierno me tengo, buenos azotes me cuesta.
 —*Bien claro* está eso —dijo Sancho—;
 replicó Sancho—, que vuesa merced se queja de *bien pocas cosas*
 —que tenía *bien olvidado* Sancho Panza con la ocupación de su gobierno
 Mucho contento me dio, señora mía, la carta que vuesa grandeza me escribió, que en verdad que la tenía *bien deseada*.
 Hízolo así Sancho, y, hablando Ricote a los demás peregrinos, se apartaron a la alameda que se parecía, *bien desviados* del camino real.

Si observamos el tipo de adjetivo con el que aparece, nos daremos cuenta de que coincide con *-ísimo* en *claro* exclusivamente. Esto nos puede permitir afirmar que Cervantes no usa los intensificadores de forma arbitraria sino que parece reservar el uso de *bien* para modificar a adjetivos populares, patrimoniales o de uso común en la lengua coloquial mientras que *-ísimo* modifica preferentemente a adjetivos cultos que, además, funcionan, sobre todo, como epítetos, función para la que no parece reservado *bien*.

Góngora también usa *bien* en algunas ocasiones:

Doctor Carlino

que *bien negra* / la está haciendo la tinta
 Un estoque es *bien delgado*
 Y es *cosa bien importuna*
 esclava soy *bien segura* / y amante no soy muy loca

Fábula de Polifemo y Galatea

Yugo aquel día, y yugo *bien suave*,

Seguimos encontrándonos ante el mismo tipo de adjetivo y también ante las mismas construcciones. Tampoco Góngora recurre a esta fórmula como epíteto.

En la obra de Quevedo, según Donaire, es muy poco frecuente el uso de *bien* como superlativo, pero puede verse algún ejemplo:

bien larga has menester la sepoltura

En la colección de cartas que he seleccionado es difícil encontrar usos de *bien* superlativo, lo cual es lógico ya que estamos hablando de cartas dirigidas a una autoridad y el emisor no se vale de fórmulas excesivamente coloquiales; no obstante, a veces, se recurre a esta forma.

1525 *Carta autógrafa de Rodrigo de Albornoz al emperador Carlos V, proponiendo mejores formas de gobierno y soluciones a distintos problemas en la Nueva España.*

Como era de esperar en una carta de este tipo, no aparece como fórmula superlativa salvo en la forma fosilizada *bien menester*

castigo que es *bien menester* para esta tierra,

1529, *Fragmento de una carta autógrafa de fray Juan de Zumárraga al emperador Carlos V, refiriéndole lo sucedido en la ciudad de México durante el viaje de Hernán Cortés a las Hibueras.*

En esta carta de carácter más coloquial, aparece *bien* y cuando acompaña a un nombre aparece, tal y como esperaríamos, no como epíteto sino pospuesto a él.

diz que señaló algunas cibdades y provjncias *bien principales*,
 que fue *bien costosa*,
 y se pararon *bien gordos* de dineros

CARTAS DEL SIGLO XVII:

1692, *Denuncia autógrafo de don Diego Martín Pinzón Dávila Galindo contra un fraile agustino, porque éste le estafó con cierta cantidad de dinero en un negocio de una mina de plata. Trata también otros asuntos.*

que no estoy *bien seguro* de cuál de los dos,

Recapitulando, podemos decir que en el español clásico *bien* acompaña a adjetivos populares que rara vez aparecen como epítetos. De hecho, es extraño encontrarlos modificando a un nombre.

Antes de centrarnos en el análisis de *muy* veremos otras fórmulas superlativas, menos frecuentes en el español clásico.

3. ADEMÁS fue una forma utilizada en español medieval para indicar el superlativo absoluto; iba normalmente pospuesto al adjetivo al que modificaba y llega con este valor y este uso hasta la época de Cervantes, donde ya alterna este valor con el que tiene en la actualidad. En la época clásica su presencia es mínima; de hecho, sólo lo he localizado en Cervantes.

En *El Quijote* hay poca documentación pero puede servir de contraste (*bien pensativo-pensativo además*) Coincide con *-ísimo* sólo en un caso: *mohino*. Lo he encontrado con valor superlativo claro en 7 ocasiones y en 4 de ellas modifica a *pensativo*, con lo que se convierte casi en una estructura fosilizada con este adjetivo. En otros dos casos aparece con *caritativo*. Se pospone al adjetivo y sólo en una ocasión, éste va acompañando a un sustantivo. Al igual que *bien* no se usa como epíteto.

1^a PARTE:

y fuese adonde su escudero estaba, de pechos sobre su asno, con la mano en la mejilla, en guisa de *hombre pensativo además*.

en mucho pro de su fama, de lo cual quedará contentísima la infanta, y se tendrá por contenta y *pagada además*, por haber puesto y colocado sus pensamientos en tan alta parte. (quizás en este ejemplo pueda tener el valor actual)

2^a PARTE:

Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, *Pensativo además* iba don Quijote por su camino adelante, haciendo della una rosca o rimero, me senté sobre él, *pensativo además*,

ser un buen cristiano, y muy discreto y *caritativo además*. Hízolo así Sancho; lo cual visto por el eclesiástico, se levantó de la mesa, *mohín*o *además*, diciendo: y como él, según dice Cide Hamete, era *caritativo además*, sacó de sus alforjas medio pan y medio queso,

Estamos pues, creo, ante una fórmula fosilizada. Cervantes, gran conocedor del idioma, sabe manejar los recursos para dar un carácter arcaizante a su discurso.

4. Veamos ahora la utilización que se hace en la época clásica de la expresión *harto + adjetivo* con valor superlativo. Esta forma es la que sustituirá a la ya arcaica *asaz*, como muy bien nos recordaba Valdés:

Ilevo cuidado de usar los mejores vocablos que hallo, dexando siempre los que no son tales; y assí no digo acucia, sino diligencia; (...). *No asaz, sino harto*; no adufre, sino pandero (Valdés: *Diálogo de la lengua*, pag. 194);

y como concluye Emma Martinell¹⁷, tras su análisis de diversas formas superlativas:

Asaz, presente en Alfonso X, Berceo, Juan Manuel y Rojas cede en el XVI frente a *harto, tanto* cede ante *tan* delante de adjetivos, del mismo modo que *cómo* retrocede ante *qué y mucho* ante *muy*.

De hecho, esta forma nace con este valor en el siglo XV, desbancando a otras fórmulas consideradas más cultas. De su origen popular se desprende que no será usado como epíteto ni con adjetivos cultos y es ésta la situación que encontramos en los textos analizados.

En *El Lazarillo* aparece frecuentemente modificando a un sustantivo pero como superlativo de adjetivo, que es el punto que nos ocupa, sólo he encontrado un ejemplo:

Andando así discurriendo de puerta en puerta, con *harto poco remedio*, porque ya la caridad se subió al cielo, topóme Dios con un escudero que iba por la calle,

¹⁷ MARTINELL, Emma (1992): «Estilística en la gradación del adjetivo», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: Universidad de Barcelona, págs. 1253-1263. (pág. 1261).

Valdés, obviamente —ya hemos visto su testimonio anterior—, usa también esta fórmula superlativa en diferentes contextos. Cuando acompaña al adjetivo, éste nunca modifica a un nombre¹⁸:

vos habéis respondido *harto mejor* que un cierto donado nuestro
Por mi fe, que vuestra respuesta ha sido *harto sutil* y *harto cristiana*;
es *harto pacífico* y *humilde*;

En las obras de Santa Teresa es una forma relativamente frecuente, que aparece en todas las construcciones posibles y modifica a los mismos adjetivos que otras formas superlativas, tanto cultas como populares:

Estuve año y medio en este monasterio *harto mejorada*:
como he dicho en *muchas cosas harto graves*;
Estaba una persona de la Iglesia, que residía en aquel lugar a donde,
me fui a curar, de *harto buena calidad*, y entendimiento:
y *harto hermoseados* están.
Con estar yo *harto mala* me esforzaba,
y fatigaba, que muchas enfermedades, con otros trabajos *harto juntos*;
Harto gran misericordia hace, a quien da gracia,
aunque yo de hecho soy *harto enferma*,

En la obra de Mal Lara, sin embargo, sólo hay un ejemplo:

era *harto ligera*,

En *El Quijote* es una forma poco utilizada ante el adjetivo y aparece, básicamente, ante *mejor* o matizando a un adjetivo que ya está intensificado por *más*. En cuanto al tipo de adjetivos con que se utiliza, sólo coincide con el superlativo sintético en la modificación del adjetivo *bueno*; por otra parte, no aparece tampoco como epíteto. Rara vez acompaña al sustantivo y cuando lo hace va puesto a él.

1º PARTE:

—*Harto rendido* estoy, pues no me puedo mover, que tengo una pierna quebrada;

¹⁸ Es frecuente su aparición en otros contextos: *que le costó al pobre hombre harto dinero*; *él había aprendido harto con vuestra conversación*. (Valdés); *tomaba esto en harto extremo*, *que me hizo harto daño para tornar muchas veces atrás* (Santa Teresa).

—*Harto mejor* seria no buscallé,
que fuera parte para entreteneros y admiraros *harto mejor* que con el
cuento de mi historia.

2^a PARTE

sale un tufo y *olor harto más de torreznos asados* que de juncos y
tomillos:

Harto mejor sería que los que profesamos esta maldita servidumbre
nos retirásemos a nuestras casas,:;

Con esta perpleja tribulación llegó donde estaba don Quijote, *harto
más maltrecho* de lo que él quisiera

Harto mejor haría yo,

Donde se prosigue la graciosa aventura del titerero, con *otras cosas* en
verdad *harto buenas*

Por otra parte, sólo en una de las cartas analizadas lo he encontrado con
este valor:

1554, *Carta autógrafa de fray Francisco de Toral al Consejo de Indias, queján-
dose del mal trato que reciben los naturales, y solicitando se haga una mejor
designación de cargos en la Nueva España.*

fuerá harto menester para rremediar algo

Respecto a Góngora, sólo he encontrado un ejemplo en *El Doctor Carlino*:

por fiesta *harto solene*

Quevedo, tampoco lo usa casi. En *El Buscón* vemos sólo:

él se fue a Segovia *harto triste*,

Curiosamente, en los textos que he seleccionado para este análisis, a excepción de la obra de Santa Teresa, no es una estructura frecuente pero sí aparece en otros muchos de la época:

cavallero mancebo y muy valiente y orgulloso, y *harto emparentado*
de algunos reyes que estavan (1555, Ortúñez de Calahorra, Diego:
Espejo de príncipes y caballeros).

Febo iva muy maravillado. Y aunque muchas *cosas harto dignas* de contar en este largo camino (1555, Ortúñez de Calahorra, Diego: *Espejo de príncipes y caballeros*).

como su casa era rrica e de gentil patrimonjo casó *harto muchacha* con don Pedro de Toledo (1535-1552, Fernández de Oviedo, Gonzalo: *Batallas y quinquagenas*).

sabíale suffrir; mis sentidos andavan *harto 'squivos*, mas quedava algún gusto todavía (1514-1542, Boscán, Juan: *Poesías*).

En todo caso, estamos de nuevo ante una forma popular que rara vez se aplica a adjetivos cultos y que no aparece, normalmente, como epíteto.

5. En un ámbito diferente nos movemos al hablar de *asaz*; ya he señalado que en esta época se consideraba arcaica. Era una forma culta, de origen foráneo. Para Corominas y Pascual¹⁹, desde principios del XVI pertenece al estilo elevado y con frecuencia es pedante pero, y cito literalmente: «*no puede asegurarse que siempre tuviera ese matiz en la Edad Media, aunque es posible dado el origen extranjero del vocablo, ajeno al espontáneo lenguaje del Cid, donde se halla únicamente mucho. Cuando se sintió la necesidad de distinguir los dos matices, al elaborarse más el lenguaje literario, se echó mano del extranjerismo asaz o se creó harto con los recursos internos del idioma*». Teniendo en cuenta esto, esperamos su uso en contextos elevados.

Así, en *El Lazarillo* no aparece mas que en una ocasión y no ante adjetivo, lo cual es lógico si pensamos que es considerada una fórmula arcaica y culta ya desde hace unos años.

Y por lo que toca a su negra que dicen honra, tomaba una paja, de las que aun *asaz* no había en casa,

Valdés, lógicamente, no lo usa y Santa Teresa tampoco.

En *El Quijote* aparece más en la segunda parte que en la primera y si en la primera sólo aparece en pasajes arcaizantes; en la segunda parte aparece tanto en boca del narrador como en la de Sancho o don Quijote. En cuanto a los adjetivos a los que se aplica, coincide con *-ísimo* en *claro, contento, desdichado y discreto*. Llama la atención su uso en construcción con *de* tan frecuente en la época medieval.

¹⁹ COROMINAS, Joan y PASCUAL, José Antonio (1980-1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos.

1^a PARTE:

Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdene
nes son en mi afincamiento, maguer que yo sea *asaz de sufrido*, mal
podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy
duradera. (cap. XXV, Carta de don Quijote a Dulcinea, carácter arcaizante)

— Caballeros, o escuderos, o quienquiera que seáis: no tenéis para
qué llamar a las puertas deste castillo; que *asaz de claro está* que a
tales horas, o los que están dentro duermen, o no tienen por costumbre
de abrirse las fortalezas hasta que el sol esté tendido por todo el suelo.
(cap. XVIII, carácter arcaizante)

2^a PARTE:

Sancho, que vio suspenso a su señor y *asaz mal contento*, le dijo: (cap. IX)
y *asaz sería de desdichado* si no le hallase; (en boca de Sancho, cap. IX)
Déjadme levantar, os ruego, si es que lo permite el golpe de mi caída,
que *asaz maltrecho* me tiene. (cap. XIV, don Quijote)

La señora, que doña Cristina se llamaba, le recibió con muestras de
mucho amor y de mucha cortesía, y don Quijote se le ofreció con *asaz*
de discretas y comedidas razones. (cap. XVIII)

y *asaz de desdichada* es la persona que a las dos de la tarde no se ha
desayunado; (cap. XXXIII)

Estamos afirmando que tiene un carácter arcaizante en esta época; en este sentido se puede entender que en un tipo de texto como el epistolar, en el que no hay ningún afán de estilo, no se utilice esta forma prácticamente. Tampoco en la documentación de Góngora que he analizado he encontrado esta fórmula superlativa ni es fórmula consignada tampoco por Donaire en la obra de Quevedo.

6. Por último, me voy a detener en la expresión perifrástica superlativa más usada en el español de todos los tiempos. Me refiero al uso de *muy + adjetivo*. Voy a estudiar la construcción en la que predomina y el tipo de adjetivo al que se aplica.

En *El Lazarillo* aparece ante adjetivo sin nombre, con el adjetivo antepuesto al sustantivo y con el adjetivo pospuesto, lo cual nos permite comprender que no presenta restricciones en su uso. La construcción más frecuente es aquella en la que aparece solo, cumpliendo las funciones de atributo o predicativo (31 ejemplos). Por otra parte, hay un dato que quiero señalar y es que, a diferencia del

español actual, en el caso de que acompañe a un nombre, predomina la construcción antepuesta. De los 16 casos en los que encontramos *muy + adjetivo* modificando a un nombre, en 12 ocasiones se da la anteposición y sólo en 4 la posposición, que es la estructura más frecuente hoy.

En cuanto al tipo de adjetivos a los que modifica, hay una gran diversidad. Si comparamos con aquellos casos en los que el autor de esta obra utiliza *-ísimo*, vemos que sólo hay confluencia en el caso de *grande*; esto nos puede llevar a pensar que la utilización de una u otra forma superlativa, como ya señalé más arriba, no es arbitraria.

Propongo a continuación una muestra de los ejemplos localizados.

Casos en los que se antepone al Nombre (muy + adjetivo + nombre):

con *muy buen continente*,
 con una *muy delgada tortilla* de cera,
muy gentiles meneos,
 rió tanto que *muy gran rato* estuvo sin poder hablar.
 es un *muy buen solar* de casas
muy sutiles invenciones.

Casos en los que se pospone al Nombre (nombre + muy + adjetivo):

mi madre vino a darme un *negrito muy bonito*,
 con *gesto muy alegre* y risueño me lo dio,

Casos en los que el adjetivo no acompaña a un nombre:

Suele aparecer, como decía, básicamente como atributo o predicativo y es tan frecuente como hoy en día.

porque la uva en aquel tiempo está *muy madura*
 esta agua es *muy porfiada*,
 el arroyo *va muy ancho*;
 híceme *muy maravillado*,
 son *muy frías*
 por no estar *muy continuada* a lavarse,
 y *muy contentos* nos fuimos a dormir,
 estar *muy risueño*,
 aunque no iba *muy cargado*,
 quedó mi amo *muy enojado*.

En el caso de Valdés es también la fórmula más frecuente y todavía predomina antepuesto (8) o sin nombre (7) frente a la estructura con el adjetivo pospuesto (3):

Al *muy ilustre señor*
se le puede seguir *muy poco provecho* y se le siguen, a ratos, *muy muchos daños*.

Es sin duda *muy buena y cristiana razón* la que decís,
pero la ley de Dios es de *muy otra manera*;
teniendo de ellos *muy buena opinión*

dándoles a entender cómo es yugo suave y *carga muy liviana* al que con amor y afición la toma.

Fue esa una *cosa muy ligera* de hacer
Esa es *pusilanimidad muy grande*,

Eso haréis vos muy bien y *muy conforme* a lo que debéis;
veste aquí *muy ajeno* de esta bondad, y perverso.
sino considerad que, por *muy recio* que este Mandamiento sea,
yo os doy mi palabra que ello se remediaría *muy presto*;
vive muchas veces ésta *muy arraigada*,
—*Muy engañado* estáis,

Veamos lo que ocurre en la obra de Santa Teresa. Su uso es abundantísimo, sirve para modificar a adjetivos muy variados y aparece en las tres construcciones posibles. En este caso la estructura menos frecuente es la de *Muy + adjetivo + nombre*, ya que hemos visto que la autora prefiere la forma sintética como epíteto

porque es *muy penosa cosa*.
porque había casi siete años que estaba en *muy peligroso estado* con afición,
a meterme tanto en *muy grandes ocasiones*,
muy gran letrado,
érame *muy particular recreación*.

Llama la atención la enorme frecuencia de la estructura *Nombre + muy + adjetivo*, frente a los datos de los textos anteriores. Los ejemplos que presento son sólo una muestra:

fue atrevimiento grandísimo, y *error muy feo* querer enmendar las palabras;
que es *negocio muy espiritual*,
calentura muy contina,
y una *tristeza muy profunda*.
tentación muy ordinaria de los que comienzan,
Es cosa muy cierta
para hacer *obras muy perfectas*,
tierra muy infructuosa,
y la *pena muy meritoria*.
no es *alma muy ejercitada*,

Sin duda, la construcción más frecuente es, sin embargo, la de *Muy + adjetivo*:

tengo por cierta, y *muy clara*,
porque fueron *muy grandes*,
Muy honesto en gran manera.
ya su traje era como de persona de mucha edad, *muy apacible*,
parecíame compraban *muy barato* el ir a gozar de Dios,
de que mi madre era *muy devota*,
que era *muy recatado*
porque era *muy discreta*,
Estaba en el camino un hermano de mi padre, *muy avisado*, y de grandes virtudes,
Estaba una monja entonces enferma de grandísima enfermedad, y *muy penosa*,
y ansí quedé *muy contenta* de verme sin tan agudos, y continuos dolores,
estaba *muy conforme* con la voluntad de Dios,
dice los daños que hay en no ser *muy encerrados* los monasterios de monjas
Yo quedé *muy espantada*, y turbada,

En el caso de *El Quijote* es también la perífrasis más utilizada. Muestro a continuación una tabla en la que se recogen todos sus usos ante adjetivo.

	1 ^a Parte	2 ^a Parte
ACERTADO	2	1
ACOMODADO	2	
ADAMADA		1
ADMITIDO	1	
AFICIONADO	2	1
AGIBLE	1	
AJENO		1
ALEGRISIMO	1	
ALTO	1	2
ANCHO		1
ANEJAS	1	
ANTIGUO		1
APACIBLE		1
ATENTADO		1
ATENTO	2	1
BARATO		1
BIEN INTENCIONADO	1	
BLANCA	1	
BUEN (O/A)	37	23
BURLESCO		1
CABAL		1
CANSADO	1	
CASTELLANA		1
CATÓLICO		1
CEÑIDO	1	
CIERTO	4	1
CLARO		1
CODICIOSO		1
COMEDIDO		1
CONCERTADAS		2
CONFORME	1	
CONFUSO	1	
CONOCIDA		1
CONTENTO	4	1
CORTESANA	1	

	1 ^a Parte	2 ^a Parte
<i>CORTESES</i>	1	
<i>CUERDO</i>	1	1
<i>CURIOSO</i>	1	1
<i>DESCONOCIDA</i>	1	
<i>DESCONSOLADA</i>		1
<i>DESMAYADA</i>		1
<i>DESPECHADO</i>		1
<i>DESPIERTA</i>		1
<i>DIFÍCIL</i>		1
<i>DIFÍCULTOSO</i>	3	
<i>DIGNA</i>		1
<i>DISCRETO</i>	6	4
<i>DOCTO</i>	1	
<i>DURADERA</i>	1	
<i>ELEGANTE</i>		1
<i>ENAMORADO</i>	1	
<i>ENGAÑADO</i>	1	
<i>ENTENDIDO</i>	1	
<i>ENTERADO</i>	1	
<i>ERRADO</i>		1
<i>ESCURA</i>	1	
<i>ESPESAS</i>	1	
<i>ESTRECHA</i>		1
<i>FÁCIL</i>	3	
<i>FRESCA</i>		1
<i>GENTIL</i>	2	1
<i>GORDO</i>	1	
<i>GRACIOSO</i>		2
<i>GRAN(DE)</i>	16	6
<i>GRAVE</i>	1	
<i>HACEDERO</i>		1
<i>HERMOSO</i>	5	2
<i>HIDEPUTA</i>	1	
<i>HONESTA</i>		1
<i>HONRADO</i>	3	1

	1 ^a Parte	2 ^a Parte
HONROSO	1	
<i>HUMILDE</i>	1	
IGUALES	1	
IMPROPIO		1
<i>JUSTA</i>		1
LARGAS	1	
LASTIMOSAS	1	
LEÍDO	1	
LIMITADO		1
LINDAS	1	
LISTOS		1
LIVIANO		1
LLORÓN		1
LUCIENTE		1
<i>LUENGOS</i>		1
MADURO		1
MAL CRIADO	1	
<i>MALA</i>	5	3
MALTRECHO	2	
MOZA		1
OTRO		1
PACÍFICO	1	
PASAJERO	1	
PASO (ITO)	1	1
PENSATIVO	1	
PEQUEÑO	2	1
PERJUDICIALES		1
PESADAS		1
PESAROSO	1	
POCA	1	1
<i>PRESTO</i>	1	
PRINCIPAL	5	
PRONTO		1
PROPIO	1	
<i>PRUDENTE</i>	2	

	1 ^a Parte	2 ^a Parte
PUESTO	2	1
<i>PUNTUAL</i>	1	
QUEBRANTADO	1	
QUERIDA		1
REMOTA	1	
REÑIDA	1	
REPOSADA	1	
<i>RICO</i>	5	2
SABIO	1	
SABROSISIMO	1	
SANO	2	2
SATISFECHO		1
SEGUIDO	1	
SEGURO	1	
SIGNIFICATIVO		1
SOLICITO		1
SOSEGADO	1	
SUCIO		1
SUFRIDO	1	
SUTIL	1	
TIERNA		1
<i>TRISTE</i>	2	
USADA	1	
ÚTIL	1	
<i>VALIENTE</i>	1	
VENTUROSO	1	
VERDADERO	1	
VIEJA		1

En cursiva, marco los adjetivos que también se modifican con el superlativo sintético.

A la vista de los datos, puede observarse que las coincidencias con las formas en *-ísimo* no son muchas. De todas las formas con *muy* (83) que he encontrado en la 1^a parte sólo 22 adjetivos pueden recibir también el superlativo sintético, lo cual, quizás, pueda indicarnos algo. En total, hay 31 adjetivos que

pueden recibir los dos tipos de superlación y hemos de tener en cuenta que hay en total 95 adjetivos con *-ísimo* y 133 adjetivos con *muy*. Esto nos orienta a un dato claro que ya sabíamos, que el superlativo sintético es menos abundante, y al hecho de que el autor, dependiendo del adjetivo, prefiere utilizar una u otra forma. En cuanto a las construcciones en las que participa *muy* tampoco hay restricciones. Se mantiene la preferencia por la construcción de adjetivo sin nombre y en el caso de que acompañe a un nombre, se prefiere la estructura antepuesta aunque ya los casos de adjetivo pospuesto son muy frecuentes. Veamos una muestra:

Muy + adjetivo + nombre

tenía *muy acomodada condición* para todo;
había sido *muy buen caballero*,
había una moza labrador de *muy buen parecer*
que es una *muy fermosa* y además agraciada *señora*,
que es *muy fácil cosa*
como *muy honrado y valiente caballero*
era un *muy gentil y agraciado mancebo*, y en sus corteses y concertadas razones mostraba ser bien nacido y *muy cortesana persona*;

Muy + adjetivo

era *muy útil* y provechoso,
El remedio que esto tiene es *muy fácil*,
estaba *muy puesto* en razón
hombre que, por ser *muy gordo*, era *muy pacífico*
le dijo que andaba *muy acertado* en lo que deseaba
no fue *muy admitido* entre los caballeros

Nombre + muy + adjetivo

lo llevaban todo en unas *alforjas muy sútiles*,
que *fue costumbre muy usada* de los caballeros andantes
fue *historiador muy curioso y muy puntual*
que es hija de un *duque muy principal*
implicaría *contradicción muy grande*,
y encima un *gabán muy ancho* de chamelote
con *letras muy grandes*

También en las cartas es, con diferencia, el superlativo más utilizado:

1525 *Carta autógrafo de Rodrigo de Albornoz al emperador Carlos V, proponiendo mejores formas de gobierno y soluciones a distintos problemas en la Nueva España.*

Casos en los que se antepone al Nombre (muy + adjetivo + nombre):

Es muy frecuente y, a menudo, responde a fórmulas fijadas (20 casos):

*muy catholico señor,
que por muy façiles cosas
muy poderoso señor;
no ha avido muy buena disposición
con su muy alto Consejo
que hagan muy rezio castigo
Muy humillde vassallo y servidor, que sus reales pies y manos besa.* \\ \\

Casos en los que se pospone al Nombre (nombre + muy + adjetivo):

Como en otros textos de la época, vemos que es una estructura menos frecuente que la anterior (7 ejemplos).

*Y porque ésta es cosa muy importante a la conçiençia
las olas de aquella parte muy más altas que en otra,
el sitio muy exçelente*

Casos en los que el adjetivo no acompaña a un nombre:

Suele aparecer básicamente como atributo o predicativo y es tan frecuente como hoy en día (11 ejemplos).

*porque son muy conformes
porque son muy obedientes a sus señores.
aunque la tierra es muy poblada
muy neçessario es que las cosas*

1529, *Fragmento de una carta autógrafo de fray Juan de Zumárraga al emperador Carlos V, refiriéndole lo sucedido en la ciudad de México durante el viaje de Hernán Cortés a las Hibueras.*

Es prácticamente la única forma utilizada y aparece en todos los contextos posibles:

Casos en los que se antepone al Nombre (muy + adjetivo + nombre):

Es de nuevo la forma más usada (26 ejemplos).

se le haría *muy señalado servicio*
 vendiéndolo a *muy baxos precios*;
muy poderoso señor,
muy católico príncipe,
 y allí está haciendo una *muy excelente casa* de placer.
Muy estremada cosa.
que es muy principal cosa,
 Y *muy grand danño*

Casos en los que se pospone al Nombre (nombre + muy + adjetivo): (9 ejemplos)

otros *jndios muy buenos*
cosa muy fea y muy prohibida.
 está una *casa muy principal*,
 bio un *jndio muy comido* y maltratado

Casos en los que el adjetivo no acompaña a un nombre:

Suele aparecer básicamente como atributo o predicativo (17 ejemplos).

como hera *muy viejo*,
que estavan muy desabridos de ver las cartas
 Tengo por *muy cierto*
 parescer *muy claro* y notorio a quantos en esta *tierra viben*, de ser *muy derrotabatido*
 Y soi jnformado, y *muy certeficado*, que su hermano de Delgadillo,

1554, *Carta autógrafa de fray Francisco de Toral al Consejo de Indias, quejándose del mal trato que reciben los naturales, y solicitando se haga una mejor designación de cargos en la Nueva España.*

Son muy pocas las apariciones y, de hecho, no hay ningún caso con el adjetivo pospuesto:

Casos en los que se antepone al Nombre (muy + adjetivo + nombre):

Muy illustre señor

Casos en los que el adjetivo no acompaña a un nombre:

*que parecía muy zeloso della,
aunque muy contrito y pesante de su locura y vanidad.*

1583, *Carta autógrafa del doctor Rodríguez de Muñoz reclamándole ciertas cuestiones personales al licenciado Obregón. Es parte de la correspondencia privada presentada por éste último en su juicio de residencia.*

Casos en los que se antepone al Nombre (muy + adjetivo + nombre):

Es de nuevo la forma más usada (4 ejemplos).

*Muj jllustre señor
ha de tener muy buen suscesso*

Casos en los que se pospone al Nombre (nombre + muy + adjetivo):

fuerá un honbre moço y lego y muy pródjgo de mj onrra,

Casos en los que el adjetivo no acompaña a un nombre: (3 ejemplos)

*como serja muj posible
aunque ha quedado muy mal quisto
es muy ordjnaro quando ryñen*

CARTAS DEL SIGLO XVII:

1621, *Testimonio presentado por la hermana de una mujer solicitada por un fraile. La declarante se acusa también de haber recogido yerbas que amasan a los hombres. Firma autógrafa.*

Casi no hay recursos de intensificación. Llama la atención, por otra parte, que a partir de ahora se van a invertir las frecuencias de aparición y comienza, aunque lentamente, a predominar la estructura con el adjetivo pospuesto al nombre

Casos en los que se pospone al Nombre (nombre + muy + adjetivo):

son cosas muy malas

Casos en los que el adjetivo no acompaña a un nombre:

era muy garañon
dixo que siendo muy niña,

Hacia 1632, Informe autógrafo de Miguel Ruiz de Parada sobre los problemas del desagüe de la ciudad de México, y propuesta de un nuevo desagüe general.

Casos en los que se antepone al Nombre (muy + adjetivo + nombre): (3 casos)

Mui poderoso señor
ubo mui grandes consultas,
es digno de mui gran castigo

Casos en los que se pospone al Nombre (nombre + muy + adjetivo):

Esta construcción, como señalaba, empieza a abundar a partir de ahora. Hasta ahora nunca había predominado (8 ejemplos)

aiudado de personas mui poderosas e interesadas,
yr a tiera mui baxa
aiudado de personas mui poderosas
expiriença mui cierta

Casos en los que el adjetivo no acompaña a un nombre:

es mui alta y la tiera caliente de la parte del sur mui baxa.

1692, Denuncia autógrafa de don Diego Martín Pinzón Dávila Galindo contra un fraile agustino, porque éste le estafó con cierta cantidad de dinero en un negocio de una mina de plata. Trata también otros asuntos.

Sólo hay dos ejemplos y son *casos* en los que el adjetivo no acompaña a un nombre:

lo tenia ya mui exsaminado todo
el demonio era mui sutil

En cuanto a Góngora, es también la fórmula superlativa más usada:

Doctor Carlino

Los ejemplos que presentamos (todos los que hay en la obra) muestran cómo ya es predominante el uso actual, es decir, el adjetivo pospuesto al nombre:

muy grande locura es;
muy grande flaqueza sientes

Es melancolía muy grande.
que será cosa muy fea
aunque es galán no muy cano,
y amante no soy muy loca.
que no es granjería muy rica

Pero no *muy excelente*,

Quevedo se vale también, obviamente, de esta forma, que Donaire recoge como agrupada a adjetivos que denotan «lo bello, lo hermoso, dimensión, medida» (1992: 330). Como ya antes señalé, no lo usa mucho, sin embargo, porque se vale de otras formas pero aparece en todas las posiciones posibles

por muy gran rato,
Su andar muy espacioso;
y muy disimulados,

Teniendo en cuenta los datos que he presentado se ve una inversión en la posición de *muy* y una importante diferencia en su uso en los siglos XVI y XVII. En todo caso, es la fórmula más usada y se suele utilizar con adjetivos diferentes a los que se aplica *-ísimo*

7. CONCLUSIONES

He realizado un recorrido por diversos textos clásicos —que recogen distintos registros de lengua— para analizar la utilización de las diferentes fórmulas superlativas. En este análisis se ha tenido en cuenta el tipo de adjetivo que aparece modificado en su grado y la posición que ocupa con respecto al nombre. En este sentido hemos observado importantes diferencias dependientes de la fórmula superlativa que se utilice.

En primer lugar, me he referido a la expansión de *-ísimo* que, en un principio, aparece preferentemente aplicado a adjetivos cultos que funcionan como epítetos y en textos de carácter culto, pero lo que antes era una fórmula italianizante o latinizante se extiende ya definitivamente en el S. XVII y pierde su valor culto para extenderse a todas las capas sociales. Su uso como recurso humorístico con adjetivo calificativo se va perdiendo pero se mantiene, como se ve en *El Quijote*, su valor humorístico ante adjetivo relacionante o ante sustantivo, valor que, como ya se ha señalado abundantemente, hemos mantenido en el español del XXI, cuando hablamos del *cuñadísimo* o el *yernísimo*.

He hablado también de varias expresiones analíticas, que sirven para expresar el superlativo absoluto. Entre ellas, *bien*, que es básicamente una forma coloquial y, como tal, suele usarse con adjetivos populares que muy rara vez aparecen como epíteto. *Asaz*, por su parte, es ya forma en decadencia y se restringe a un ámbito culto. No aparece en las cartas y, mientras autores como Valdés la descartan, otros como Cervantes se valen de su valor arcaizante en su discurso. Lo mismo ocurre con *además*, que sólo se encuentra en este último autor. *Harto*, que sustituye a *asaz* ya en el XV, tiene un valor más popular y es fórmula muy usada también en otros contextos. Por último, me he referido a la expresión superlativa con *muy*, la más empleada, que sufre una importante evolución en el español clásico ya que, si durante el siglo XVI, la estructura más frecuente en la que aparece es aquella en la que el adjetivo se antepone al nombre al que modifica, poco a poco, se va observando cómo empieza a ser más frecuente la posposición del adjetivo, que es la estructura preferida en la actualidad.

También, a lo largo de este trabajo, se ha podido observar que la elección de una u otra forma superlativa no es arbitraria sino que frecuentemente viene motivada no sólo por la intención del autor sino por el tipo de adjetivo al que se va a aplicar —Hemos visto diferencias entre adjetivos cultos y patrimoniales y entre epítetos o adjetivos específicos— y es en este sentido en el que creo que se puede hablar de superlativos cultos y superlativos populares.

Para terminar, sólo me queda recordar o, mejor, parafrasear algunas de las palabras de Sancho con las que iniciaba este trabajo y cuyo valor humorístico, por lo sorpresivo, continúa vigente hoy en día:

y assi podreys decir lo que quisieridissimis, que yo, al menos, estoy pronta y aparejadissima a ser vuestra seruidorissima

ANA SERRADILLA CASTAÑO
Universidad Autónoma de Madrid

LA COHESIÓN DEL DISCURSO EN LA LENGUA DE CERVANTES

1. Dentro de la orientación textualista y discursiva de la Lingüística actual, el análisis de la *cohesión* textual, o, mejor, de los procedimientos lingüísticos por medio de los cuales se consigue la trabazón interna de las partes del texto (gracias a los cuales, precisamente, una secuencia de signos lingüísticos se convierte en *texto*), constituye una de las principales tareas desarrolladas por los estudiosos. La cohesión supone que en la secuencia del discurso ciertos elementos remiten a otros, situados bien antes, bien después, de forma que un segmento desarrolle algo anunciado previamente, retome algún elemento para insertarlo en nuevas coordenadas de actuación, establezca la adjunción de secuencias e indique el sentido que tiene esta (por qué se unen y cuál es su valor)... Las relaciones de cohesión se establecen, como señalaron Halliday y Hasan, «cuando la interpretación de algún elemento del discurso depende de la de otro. Aquel presupone este en el sentido de que no puede ser descodificado sin recurrir a él¹».

En suma, la cohesión (también etiquetable como ‘ilación’) es la consecuencia de la actuación de determinados mecanismos lingüísticos. Tiene que ver, en principio, con la estructuración propiamente lingüística de los enunciados, y se desprende de las vinculaciones establecidas a partir del léxico empleado, de relaciones gramaticales y del desarrollo de las proposiciones del discurso: la cohesión, pues, afectaría a la «forma superficial» del enunciado, mientras que la

¹ M. A. K. Halliday & R. Hasan (1976), *Cohesion in English*, London: Longman, 4 (cito por: G. Brown y G. Yule (1993), *Ánalisis del discurso* (trad. de S. Iglesias), Madrid: Visor, 236).

otra característica fundamental del texto, la *coherencia*, se movería más bien en el plano del contenido global, en la organización y estructuración superior de los contenidos que se han de transmitir (*microestructura* lingüística frente a *macroestructura* comunicativa)². La cohesión pone en juego mecanismos léxicos, tales como la repetición de signos o el establecimiento de relaciones entre ellos (sinonimias aproximadas, antonimias, pertenencia a los mismos o próximos «campos» de sentido, isotopías semánticas textuales...); pero sobre todo, según se desprende de la mayoría de los analistas consultados, parece depender de hechos de tipo sintáctico: pronominalización (en donde se manifiestan las relaciones ana- y cata- fóricas), elipsis, orden de los elementos oracionales, correlaciones de modos, tiempos y aspectos verbales, determinación nominal (con un lugar fundamental para el artículo y otros procedimientos de ‘actualización’), y, de manera muy destacada, la vinculación formal y explícita de las secuencias oracionales (conjunciones y nexos en general de coordinación y subordinación).

Entre todos estos mecanismos ha adquirido especial relevancia para el análisis uno que la lingüística anterior (tradicional, estructural o generativa) no había tenido en cuenta: los nexos que sin función oracional (‘actancial’) específica vinculan entre sí los segmentos del discurso, oracionales o no, sin que pueda afirmarse que dicha afirmación explícita de la implícita vinculación significativa entre ellos establezca ningún tipo de relación jerárquica, horizontal o vertical, entre las partes así unidas. Es el procedimiento que ya fue visto lúcidamente por Gili y Gaya y al que etiquetó como *enlaces extraoracionales*³, si bien en él incluía también algunos de esos otros procedimientos (repetición, anáfora, elipsis) a que nos hemos referido antes. Sin embargo, Gili tuvo el mérito de poner ante los ojos de los gramáticos la función textual de elementos como *sin embargo, no obstante, por consiguiente, luego* (según él, propias del habla culta), *pues, así que, conque, entonces* (usados comúnmente en el habla popular). Tal propuesta tardó en ser recogida: hay una referencia muy valiosa en la *Gramática española* de J. Alcina y J. M. Blecua (1975: § 8.5.), donde dichos elementos se denominan *ordenadores léxicos* y son objeto de una acertada, aunque somera, descripción; pero es en los trabajos de C. Fuentes (1987) y H. Mederos (1988), donde el análisis de tales elementos recibe sus primeros desarrollos monográficos. Hoy la bibliografía es inmensa, pero inmensos son también los desacuerdos entre los diferentes autores sobre la naturaleza, definición, denominación y elenco de tales

² Véanse, por ejemplo, M. Stubbs (1987 [1983]), *Análisis del discurso* (trad. de C. González), Madrid: Alianza, 23-24; I. J. Jordan (1994), *Introducción al análisis lingüístico del discurso*, Gottfried Egert Verlag, 63.

³ S. Gili y Gaya (1964⁹), *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona: Bibliograf, Cap. XXIV (325-331).

unidades⁴. Se trata, como es sabido, de un conjunto heterogéneo de unidades: proceden de conjunciones, coordinantes sobre todo pero también subordinantes (*y, pero, pues*), de adverbios (*entonces, además*), y con mayor frecuencia de sintagmas preposicionales (*sin embargo, por tanto, por consiguiente*), así como de construcciones absolutas (*no obstante*); por ello, sus funciones sintácticas originarias son muy variadas, pero acaban confluyendo en establecer una cierta vinculación entre segmentos discursivos de muy diversa extensión y estructura (no todas coinciden, además, en su distribución), a la que caracterizan en sentido, pero que difícilmente puede asimilarse a alguna(s) de las relaciones interoracionales definidas tradicionalmente por la Gramática. Se han elaborado procedimientos sintácticos para reconocer tales unidades (a las que, hasta ahora, casi nadie considera una «clase de palabras» en el sentido grammatical habitual), pero con ellos se ha dado pie a que se incluyeran entre ellas adverbios llamados «oracionales» (*francamente, etc.*) y otros complementos más o menos «incidentales».

No menos complicados son los procesos históricos que se observan en la constitución y funcionamiento de tales unidades. En líneas generales, puede seguir afirmándose que aún se conoce poco sobre su génesis e historia, así como sobre los elementos conectivos del discurso utilizados en las distintas etapas de la historia del idioma. Menos aún sabemos sobre los posibles orígenes latinos, no ya de tales o cuales unidades sino del procedimiento en su conjunto y de las reglas generales de su funcionamiento; y también lo ignoramos todo acerca de si, especialmente en la época medieval, la utilización de conectores en los textos latinos tuvo alguna relevancia para su presencia en los textos castellanos, dentro del arduo camino de su «complejización». Desde el punto de vista del análisis histórico, el problema especialmente tenido en cuenta ha sido el de los diferentes modos, ritmos... de la ‘gramaticalización’, entendida como el proceso que lleva a vaciar de significado referencial y de función sintáctica oracional a estas unidades para convertirlas en simples elementos conectores en el interior del enunciado⁵.

2. De acuerdo con lo anterior, la cohesión es una característica inherente a todo texto, pues es a partir de ella, entre otros parámetros, como un texto llega a serlo verdaderamente. Ahora bien, si la cohesión es inherente a la construcción textual, ello no significa que los procedimientos particulares para lograrla se den automá-

⁴ Puede verse una interesante discusión, acompañada de las oportunas referencias bibliográficas, en: C. Fuentes (2001), «Los marcadores del discurso: ¿una categoría grammatical?», en E. Méndez *et al.*, *Indagaciones sobre la lengua. Estudios de filología y lingüística españolas en memoria de Emilio Alarcos*, Universidad de Sevilla, 323-348.

⁵ Véase, por ejemplo, M^a del M. Garachana (1998), «La evolución de los conectores contraargumentativos: la grammaticalización de *no obstante* y *sin embargo*», en M^a A. Martín Zorraquino y E. Montolíu Durán (1998), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid: Arco Libros, 193-212.

ticamente en todo texto. La cohesión no supone un mecanismo automatizado, «gramaticalizado» por entero: utiliza, entre otros, hechos que ataúen a las unidades gramaticales, pero se mueve en otro nivel que el definido habitualmente por las Gramáticas. La cohesión se refiere al plano textual, discursivo, enunciativo, con independencia de los niveles de la estructuración gramatical (independiente, pues, de que se establezca entre sintagmas, oraciones o cualquier otro tipo de secuencia). La cohesión, asimismo, echa mano de mecanismos variados, en los que la proporción de manejo autónomo por el enunciador es también muy variada: mientras que las relaciones fóricas mediante la pronominalización muestran una mayor dosis de automatismo, la trabazón explícita de las secuencias discursivas, mediante la conexión intra- y extra- oracional, admite un grado mucho mayor de capacidad electiva y selectiva. En otras palabras, en el terreno de la marcación explícita de la conexión en el interior del discurso el hablante goza de un grado considerable de libertad en la organización de su enunciado.

Y precisamente en los puntos en que el hablante a la hora de construir el discurso goza de libertad es donde la utilización artística del creador de lenguaje, del autor de literatura, se manifiesta con mayor fuerza. El creador puede preferir unos u otros medios de cohesión, adecuarlos a los diferentes tipos de enunciación y discurso que realiza, elegir algunos de esos medios como rasgo distintivo de estilo, incluso. En la conexión intra- y extra- oracional, particularmente, las posibilidades de variación, según indicamos antes, pueden ir desde la elección de su ausencia explícita mediante nexos específicos a la reiteración en el empleo de dichos elementos. Se puede elegir, pues, entre un discurso aparentemente inconexo, de secuencias simplemente yuxtapuestas, donde la cohesión ha de hallarse en otros mecanismos, y un discurso trabado mediante el uso continuo de los más variados procedimientos de unión oracional («coordinante» o «subordinante», según la habitual dicotomía de los gramáticos) y de vinculación entre párrafos, mediante esos enlaces llamados por Gili y Gaya *extraoracionales*. En ese momento, podemos decir que la cohesión textual se ha convertido en un «hecho de estilo». Y ahí adquieren pleno sentido las palabras de Rafael Lapesa cuando reflexionaba sobre la vinculación entre hechos sintácticos históricos y hechos de estilo:

«...si la creación estilística atestiguada señala muchas veces el principio de una tendencia sintáctica, en otras muchas jalona su máximo cumplimiento».

«...estructuras del sistema y normas del uso son objeto de empleo estilístico preferente en determinadas ocasiones; en otras lo estilístico desvía o ensancha levemente el cauce habitual...»⁶.

⁶ En «Sobre problemas y métodos de una Sintaxis histórica», incluido en sus *Estudios de morfosintaxis histórica del español* (2000) (editados por R. Cano y M^a T. Echenique), Madrid: Gredos, 63.

En efecto, la variación voluntaria en la conexión explícita de los segmentos del discurso constituía ya uno de los parámetros sobre los que la Retórica clásica caracterizaba el texto: sus distintas formas se incluían en el análisis de la *compositio textual*, que era uno de los modos del *ornatus* (en este caso, *in verbis coniunctis*, junto a las diversas «figuras»), parte fundamental de la *elocutio*, o disposición formal del texto⁷. Ciertamente, los retóricos antiguos, al igual que los gramáticos parecen haberse detenido en el nivel de la oración, de forma que sus caracterizaciones de tipos de discurso se hacen exclusivamente a partir de lo que podríamos denominar *oración simple* y *compleja* de acuerdo con la habitual clasificación de las Gramáticas. De esta forma, diferencian una *oratio soluta*, cuyas partes se yuxtaponen simplemente, y que puede responder al estilo oral o ser, por el contrario, una verdadera creación artística, del *periodus*, construcción considerada más perfecta, donde la tensión introducida por una *prótasis* (habitualmente, alguna «subordinada» grammatical antepuesta) se resuelve en la *apódosis* final (la «principal»).

En este sentido, se ha venido señalando recientemente cómo entre las últimas décadas del XVI y comienzos del XVII se produjo una revolución estilística en la literatura española (paralela a la que experimentaron coetáneamente otras lenguas, incluso el latín humanista), basada en el cambio de paradigma en las guías retóricas. Del ciceronianismo propio de los inicios del XVI, basado en la utilización del *periodo* y en la distinción de los estilos («alto», «medio», «bajo» o «humilde») en función del tema tratado, etc., se pasa a un estilo que puede preferir los miembros oracionales cortos y una disposición más lineal que circular (con recuperación de la yuxtaposición como principio de organización oracional), sin que tal estilo se vincule necesariamente al tipo de textos «bajos»; junto con ello la mezcla de estilos en un mismo texto, e incluso en las alocuciones de un mismo personaje, se considera adecuada en función de las circunstancias y las intenciones del autor. A este nuevo modelo se le buscaron antecedentes en la retórica latina post-ciceroniana (entre otros, Séneca), pero es indudable la influencia de la retórica griega bizantina cuyo conocimiento se asienta en España a lo largo del XVI⁸. Tal influjo se ha llegado a rastrear también en Cervantes⁹.

⁷ Un excelente resumen del análisis retórico tradicional puede hallarse en H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (trad. de J. Pérez Riesco), Madrid: Gredos, 1967 (reimp. de 1984) [1960], II, 302 y sigs.

⁸ Véanse los distintos estudios de L. López Grigera incluidos en *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1994.

⁹ «Introducción a una lectura retórica de Cervantes: «El Quijote» a la luz de Hermógenes», en L. López Grigera, *op. cit.*, 65-178.

3. En la lengua cervantina los procedimientos de conexión entre las secuencias del discurso son, como en la lengua general, variados. Y lo son igualmente, aunque menos, como veremos, aun si consideramos solo aquellos elementos conectivos explícitos que presentan como función fundamental justamente la de vincular entre sí las partes del discurso, y no aquellos otros en los que, como en la anáfora pronominal (o en los relativos), la vinculación está implicada en su función sintáctica (que es en principio otra) y en su significación propia.

Hemos de considerar en primer lugar que los textos de Cervantes analizados¹⁰ hacen un uso relativamente considerable de la conexión extra- o supra- oracional, aunque no parece que sea un procedimiento mayoritario: en los fragmentos donde se ha efectuado el recuento, el porcentaje de «períodos», o secuencias discursivas dotadas de unidad de sentido, situadas entre pausas que las separan de las colaterales, dándoles, pues, entidad propia, que se encuentran vinculados de forma explícita a los contiguos sólo supera el 50% en el Cap. I de la primera parte del *Quijote* (26 períodos de 50: 52%). En los demás, el porcentaje oscila entre el 24% del Cap. VII (19 de 79) y el 37,2% del Cap. XXVII (70 de 188). Se trata de proporciones que parecen indicar una prosa mucho más trabada en sí misma que la que presentaban unos años antes las cartas «semicultas» enviadas desde Indias¹¹, aunque quedan lejos de las que en la época medieval ofrecían los textos jurídicos y las crónicas. No hemos analizado exhaustivamente los entornos en que parece preferirse esta conexión explícita, pero sí se ha observado que la mera yuxtaposición de períodos, entre los que, sin embargo, es evidente la conexión semántica, la pertenencia a una misma serie enunciativa, es muy característica de las descripciones:

1) En un lugar de la Mancha [...]. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados [...]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas [...]. Tenía en su casa un ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte [...]. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complección recia, seco de carnes, enjuto de rostro [...]. Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada» o «Quesada»... (*Quijote*, I, Cap. I)

¹⁰ *Don Quijote de la Mancha* (ed. del Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico), Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 2^a ed., 1998; *Novelas Ejemplares* (ed. de J. B. Avalle-Arce), 3 vols., Madrid: Castalia, 1982.

¹¹ Véase mi estudio: «Lenguaje ‘espontáneo’ y retórica epistolar en cartas de emigrantes españoles a Indias», en Th. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag / Madrid: Iberoamericana, 1996, 375-404.

Es, igualmente, el esquema preferido para las lamentaciones, por ejemplo cuando adquieren la forma de interrogaciones retóricas:

- 2) Traidor, cruel, vengativo y embustero, ¿qué deservicios te había hecho este triste [...]? ¿Qué ofensa te hice? ¿Qué palabras te dije, o qué consejos te di...? (*Quijote*, I, Cap. XXVII)¹².
- 3) ¡Ay sin ventura! ¿Adónde me lleva la fuerza incontrastable de mis hados? ¿Qué camino es el mío o qué salida espero tener [...]? ¡Ay pocos y mal experimentados años [...]! ¿Qué fin ha de tener esta no sabida peregrinación mía? ¡Ay honra menospreciada [...]! ¡Oh palabras fingidas...! (*Doncellas*, III, 127)¹³.

No es, por el contrario, este modo de yuxtaponer los párrafos tan llamativo en el diálogo, aunque se recurre a él cuando alguno de los participantes acumula las interpellaciones, bien interrogativas, bien exhortativas:

- 4) ...Pero pasa adelante: cuando le diste mi carta, ¿besóla? ¿Púsosela sobre la cabeza? ¿Hizo alguna ceremonia digna de tal carta, o qué hizo? [...] Y en tanto que estaba en su menester, ¿qué coloquios pasó contigo? ¿Qué te preguntó de mí? Y tú ¿qué le respondiste? Acaba, cuéntamelo todo, no se te quede en el tintero una mínima (*Quijote*, I, Cap. XXXI).

Hay que señalar, por otra parte, que entre los conectores explícitos no destacan precisamente aquellos que acaban especializándose, tras complejos procesos de gramaticalización, en la función cohesiva. Por el contrario, los más utilizados, en la lengua de Cervantes como en la de los más antiguos textos del idioma, y como sigue ocurriendo hoy, son «conjunctiones» que tienen como función específica la de coordinar segmentos oracionales o sub-oracionales. Y entre ellas, la copulativa *y* es la dominante: de todos los conectores utilizados, el uso de *y* constituye entre el 35 y el 48%. En la lengua de Cervantes, la reiteración paratáctica, la repetición de *y* se da en el relato del autor o en la exposición de sus personajes, sin que, evidentemente, hayamos de hablar de «primitivismo sintáctico» (etiqueta que tal uso recibe cuando se halla en los textos medievales, de orígenes o posteriores), ni sin que, tampoco, sea evidente su carácter de «coloquialismo»:

¹² Pero cuando el enunciador quiere rectificar el sentido de sus quejas, o, mejor, reconocer su falta de justificación, la conexión adversativa aparece: «¿Qué palabras te dije [...]? *Mas* ¿de qué me quejo, desventurado de mí...?» (*Ibid.*).

¹³ Nuevamente, la conciencia del sinsentido de la queja lleva a la corrección adversativa: «*Pero* ¿de quién me quejo, cuitada?» (*Ibid.*), que abre una nueva serie de interrogaciones retóricas yuxtapuestas.

- 5) *Y dando el estribo a un mozo de mulas que con él venía, se apeó [...]. Y estando cenando entró un alguacil del pueblo [...], y sentóse a conversación con el caballero [...], y no dejó, entre razón y razón, de echar abajo tres cubiletes de vino [...]. Y todo se lo pagó el alguacil con preguntarle nuevas de la Corte... (Doncellas, III, 125).*
- 6) *...me deben tener por hombre de flacos discursos, y aun, lo que peor sería, por de ningún juicio. Y no sería maravilla que así fuese [...]; y vengo a caer en la cuenta desta verdad cuando algunos me dicen [...]. Y si es que vosotros, señores, venís con la misma intención que otros han venido... (Quijote, I, Cap. XXVII).*

El sentido de esta interrelación discursiva con *y* es el habitual desde los orígenes del idioma: recalcar la conexión entre las partes de lo que se dice, de modo que se explice que lo que viene a continuación se desprende naturalmente de lo anterior. De esta forma, el empleo de *y* en este tipo de situaciones puede llegar a cerrar de manera rotunda un discurso:

- 7) *Tomaros he yo —dijo Don Quijote—, don villano, harto de ajos, y amarraros he a un árbol, desnudo como vuestra madre os parió, y no digo yo tres mil y trescientos, sino seis mil y seiscientos azotes os daré, tan bien pegados, que no se os caigan a tres mil y trescientos tiros. Y no me repliqueís palabra, que os arrancaré el alma (Quijote, II, Cap. XXXV)*

Finalmente, hemos de señalar que con *y* en primer lugar se construyen algunos elementos conectores frecuentes en la lengua de Cervantes: *y así, y más, al igual que el más ocasional y aun*. En estos casos podría pensarse que los respectivos adverbios son simplemente elementos que refuerzan el valor conectivo de *y* y lo matizan significativamente. Volveremos sobre ello.

Sin constituir series (tampoco pueden hacerlo cuando funcionan como simples conjunciones coordinantes: la adversación parece una relación «binaria»), *pero* en especial, aunque también *mas*, son habituales en la conexión extraoracional. *Pero*, igualmente, es muy habitual que se construya junto a *con todo esto* (*/ eso*), secuencia con la que se introduce una conclusión inesperada en función de lo anteriormente expresado.

Tampoco es infrecuente en la lengua cervantina que determinadas expresiones causales (con *porque* o *que*) se añadan como justificaciones *a posteriori* a lo dicho previamente. La puntuación indica que no se trata de subordinadas incluidas en el esquema oracional anterior: existe una pausa que le da cierta independencia, al menos desde el punto de vista enunciativo. Dichas construcciones suelen servir para manifestar la razón que había para

decir lo que se ha dicho, más que para expresar los motivos reales de lo enunciado¹⁴:

- 8) ...y en reconociéndole, les dijo como aquella era la entrada y que bien se podían vestir, si era que aquello hacía al caso para la libertad de su señor; *porque* ellos le habían dicho antes que el ir de aquella suerte [...] era toda la importancia para sacar a su amo de aquella mala vida... (*Quijote*, I, Cap. XXVII).
- 9) Pero dime, ¿qué joya fue la que te dio al despedirte, por las nuevas que de mí le llevaste? *Porque* es usada y antigua costumbre entre los caballeros y damas andantes dar a los escuderos, doncellas o enanos que les llevan nuevas [...] alguna rica joya en albricias, en agradecimiento de su recado (*Quijote*, I, Cap. XXXI).

La conexión con *que*, más que la indicación de por qué se ha dicho lo que se ha dicho, viene a suministrar un contexto en el que adquieren sentido las expresiones que se quiere justificar:

- 10) Hagan, señora, tus obras verdaderas tus palabras; *que* si tú llevas daga para acreditarte, aquí llevo yo espada para defenderte con ella o para matarme... (*Quijote*, I, Cap. XXVII).
- 11) ...aquel sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo [...] digo que este tal te debió de ayudar a caminar sin que tú lo sintieses; *que* hay sabio destos que coge a un caballero andante durmiendo en su cama, y, sin saber cómo o en qué manera, amanece otro día más de mil leguas de donde anocheció (*Quijote*, Cap. I, XXXI).

No faltan ocasiones en donde los *que* con los cuales se va trabando el discurso pueden responder a distintas intenciones en cada caso, la de justificar como en los ejemplos anteriores o la de servir de indicio de discurso reproducido¹⁵:

¹⁴ Se trata, pues, de «causales de la enunciación», más que del «enunciado», en el sentido analizado por Lapesa en «Sobre dos tipos de subordinación causal», incluido en sus *Estudios*, II, 896-927.

¹⁵ Puede ocurrir que con *que* se atienda a la mera continuidad del discurso: «...sino váyase a matar al gigante, y concluyamos este negocio; *que* por Dios que se me asienta que ha de ser de mucha honra y de mucho provecho» (*Quijote*, I, Cap. XXXI). Sobre este tipo de construcciones, véanse ahora: M. Barra Jover, «Nuevas perspectivas sobre la historia de la subordinación española», en E. Méndez *et al.* (eds.), *Indagaciones sobre la lengua. Estudios de filología y lingüística españolas en memoria de Emilio Alarcos*, Universidad de Sevilla, 2001, 157-180; y M. Márquez Guerrero, «Usos ilativos de *que*», *ibid.*, 229-248.

12) Luego volvía diciendo que, puesto que ella dijera que yo era su esposo, vieran ellos que no había hecho en escogerme tan mala elección [...]; y *que* [«discurso reproducido»] bien pudiera ella, antes de ponerse en el trance forzoso y último de dar la mano, decir que yo le había dado la mía: *que* [«justificación»] yo viniera y concediera con todo cuanto ella acertara a fingir en este caso (*Quijote*, I, Cap. XXVII).

En contraste con lo anterior, los elementos conectores que no consisten en unidades gramaticales conjuntivas usadas en contextos más amplios de los señalados tradicionalmente no son especialmente abundantes ni especialmente utilizados en la prosa de Cervantes. En los capítulos sobre los que se ha hecho el recuento, sólo encontramos con cierta frecuencia el *pues* «continuativo-consecutivo» (17 casos: apenas el 10,4% de todos los párrafos conectados), y la combinación *y así* (11 casos: 6,7%). De los demás la presencia es ocasional. Veamos ahora su presencia y valores en el conjunto de los textos analizados.

4. Los grupos significativos en que se reparten estas unidades de conexión son los mismos que los detectados en otras épocas del idioma, los mismos que siguen constituyendo hoy la base de la clasificación de los conectores extraoracionales: ‘adición’, que puede incluir también la ‘conclusión’ de una serie, ‘oposición’ o ‘contraste’, ‘consecuencia’.

4.1. Entre los conectores *aditivos* no es fácil establecer los límites entre las situaciones en que determinados adverbios inciden sobre determinados elementos de su oración, o los focalizan, a la vez que implican una secuencia previa a la que incorporan aquella en la que se encuentran (la función de, por ejemplo, *también*), y aquellas otras en que sólo pervive la función conectiva. En efecto, los ejemplos en que adverbios como *asimismo* o *aun* parecen seguir actuando como conectores, tal como había ocurrido con ellos en épocas anteriores, y como seguirá ocurriendo con *asimismo*, son pocos y de interpretación dudosa en este sentido (habría motivos para analizarlos ahí también como «incidentes» o «focalizadores»). En todos los casos, parecen actuar como simples refuerzos de la copulativa *y*:

13) ...dio cuenta al de la ciudad de la herida, y de cómo la había curado y del peligro [...], con lo cual se acabó de enterar el de la ciudad que estaba bien curado; y *asimismo*, según la relación que se le había hecho, exageró el peligro de Marco Antonio (*Doncellas*, 155).

14) ...yo procuraré haber a las manos alguna espada hecha por tal maestría, que al que la trujere consigo no le puedan hacer ningún

género de encantamientos; y *aun* podría ser que me deparase la ventura aquella de Amadís... (*Quijote*, I, 18, 188).

Puede observarse que frente a la mera adjunción que supone *asimismo*, la unión con *aun* implica una gradación, una intensificación (es mucho más valiosa la espada de Amadís que cualquier otra aunque sirva para evitar encantamientos). Esa intensificación es la que en Cervantes se consigue especialmente con la combinación *y más*; con ella se añaden nuevos argumentos, que inciden en el mismo objetivo pragmático o lógico que los anteriores, aunque sea por caminos diferentes; es por tanto una combinación propia del lenguaje dialéctico, no de la narración: de ahí que la mayoría de ejemplos se encuentre en las alocuciones emitidas por personajes¹⁶. Es posible que en el origen de la construcción *más* fuera un pronombre cuantitativo que anticipara catafóricamente la secuencia que lo desarrollaba («y digo más, que...»), de ahí que en su distribución *y más* sólo introduzca secuencias iniciadas por un *que* completivo:

15) ...que aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra fuera imposible. *Y más*, que se añade a esta imposibilidad otra mayor... (*Quijote*, I, 16, 175).

16) Vuestra merced está enfermo, conoce su dolencia, y el cielo, o Dios, por mejor decir, que es nuestro médico, le aplicará medicinas que le sanen, las cuales suelen sanar poco a poco, y no de repente y por milagro; *y más*, que los pecadores discretos están más cerca de enmendarse que los simples... (*Quijote*, II, 60, 1126).

17) ...yo no estoy para fiestas, porque tengo un vagido de cabeza dos días ha que me trae loca; *y más* que antes que sea mediodía tengo de ir a cumplir mis devociones... (*Rinconete*, 249) [el personaje justifica su rechazo a una invitación].

Puede ocurrir, no obstante, que con *y más* se añada, un argumento, sí, pero en forma de causa o motivación que se acumula a otra anterior; de ahí que en apariencia funcione como un conector de estructuras causales:

18) ...cuya hermosura disculpó con él la liviandad de su hijo, que ya le tenía por perdido, por saber que no había ido a Flandes; *y más* por-

¹⁶ No siempre ocurre así: el ejemplo 18) pertenece al narrador del texto, aunque en el pasaje éste elucubra sobre las razones de la actuación de sus personajes, se inmiscuye en ellos. Y en: «A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, *y más* que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana... (*NEjmp.*, pról., 64) es el mismo autor el que habla en estilo directo, tal que si fuera un personaje de su obra.

que vio cuán bien le estaba el casarse con hija de tan gran caballero... (*Gitanilla*, 157).

Variante de esta combinación, igualmente apegada a la argumentación y sólo presente en los discursos directos inventados por el autor para sus personajes, es *cuanto más*, de escasa presencia en épocas anteriores (en el XVI es aún muy desusada), pero que en los mismos términos en que aparece en Cervantes va a tener notable vida en el habla común moderna. En general, suele concluir una serie de argumentos, y parece implicar que el argumento que introduce condena a la irrelevancia cualquier objeción que pudiera formularse al enunciado anterior; pero no parece necesario que suponga siempre un *plus* argumentativo, sino que simplemente puede aportar un argumento de otro tipo que va en la misma orientación de los anteriores:

19) Si no, decidme: si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuerá justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? *Cuanto más*, que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo... (*Quijote*, I, 14, 154).

20) ...porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres. *Cuanto más*, señores guardas —añadió don Quijote—, que estos pobres no han cometido nada contra vosotros (*Quijote*, I, 22, 244).

21) ¡Bueno sería que porque la guerra come los hombres y los caballos, dejase de haber soldados! *Cuanto más*, que el que es azotado por justicia entre nosotros, es tener un hábito en las espaldas... (*Gitanilla*, 123) [justifica seguir robando, a pesar de los posibles castigos legales].

La proximidad significativa entre ambas combinaciones, aunque sus procesos de formación sean distintos, justifica la identidad distribucional en la introducción de secuencias oracionales con *que*. No obstante, puede faltar, si bien ocasionalmente, este elemento en la conexión con *cuanto más*:

22) ...y no es mucho que, como a instrumento que tanto me lastima, le procure arrancar de ellas y hacerle pedazos; *cuanto más*, prudencia es apartar de nosotros las cosas que nos dañan... (*Doncellas*, 147).

De otros elementos aditivos ha de notarse la práctica desaparición de *item*, siempre vinculado al lenguaje técnico jurídico, si bien en otros momentos (por ejemplo, en el s. XV) su presencia había superado tan estrechos límites. En Cervantes sólo se halla para introducir diferentes cláusulas del testamento de don Quijote (II, 74, 1219-1220). Y por último, señalaremos la presencia de *por otra*

(*parte*), en algún caso en correlación con *por una parte*, pero casi siempre sola, para indicar no sólo la ordenación de contenidos del enunciado, sino especialmente para señalar aspectos contrapuestos o complementarios de una misma realidad:

- 23) *Por una parte*, me acosa y fatiga el deseo de ver a mi señora; *por otra*, me incita y llama la prometida fe y la gloria que he de alcanzar en esta empresa (*Quijote*, I, 31, 362)
- 24) Habéis de saber que ese don Quijote que decís es el mayor amigo que en este mundo tengo [...] y que por las señas que dél me habéis dado, tan puntuales y ciertas, no puedo pensar sino que sea el mismo que habéis vencido. *Por otra parte*, veo con los ojos y toco con las manos no ser posible ser el mismo... (*Quijote*, II, 14, 736)

4.2. Varios son los conectores con que en la obra cervantina se cierra una determinada secuencia enunciativa, una línea argumentativa, una hilazón de acontecimientos. Para ello, al igual que en otras épocas del idioma (en el Medievo, *en cabo*, más tarde *al fin* o *en conclusión*), se emplean unidades léxicas que significan precisamente «conclusión»: *en fin*, *en resolución*, ocasionalmente *en suma*; también el adverbio *finalmente*. En todos los casos, el empleo de una de estas expresiones supone una decisión por parte del enunciador (o de los enunciadores secundarios, los personajes) de acabar lo que se estaba diciendo: constituyen, pues, intromisiones del enunciador en su enunciado.

En varios casos, no obstante, el carácter originalmente circunstancial (indicación «temporal») del sintagma parece aún transparente:

- 25) De lo cual recibieron los dos gran contento, por parecerles que habían acertado en haberle traído encantado [...]; y, así, determinaron de visitarle y hacer experiencia de su mejoría [...] y acordaron de no tocarle en ningún punto de la andante caballería [...]. Visitáronle, *en fin*, y halláronle sentado en la cama... (*Quijote*, II, 1, 626)
- 26) Maltraté mi rostro, arranqué mis cabellos, maldije mi suerte, y lo que más sentía era no poder hacer estos sacrificios a todas horas, por la forzosa presencia de mi padre. *En fin*, por acabar de quejarme sin impedimento, o por acabar la vida, que es lo más cierto, determiné dejar la casa de mi padre (*Doncellas*, 145)

En fin introduce el resumen final, la síntesis, de unos hechos o situaciones diversos:

- 27) Era extraño espectáculo el verlos: unos, desnudos del todo; otros vestidos [...]; unos, llorando [...]; otros, riendo [...]; éste contaba por

menudo lo que le llevaban; aquél decía que [...]. *En fin*, todo cuanto allí pasaba eran llantos y gemidos de los miserables despojados (*Doncellas*, 138);

un razonamiento o determinación con que se cierra una exposición de hechos o un razonamiento previos; ello puede consistir en la calificación por un interlocutor de lo hecho o dicho por otro (de ahí que *en fin* pueda hallarse al comienzo de un discurso):

28) De todo esto ha de carecer mi libro [...] También ha de carecer mi libro de sonetos al principio [...] *En fin*, señor y amigo mío —proseguí—, yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha... (*Quijote*, I, pról., 12)

29) El rey es mi gallo; a Camacho me atengo. —*En fin* —dijo don Quijote—, bien se parece, Sancho, que eres villano... (*Quijote*, II, 20, 799)

30) Quiero el envite —dijo Sancho—, y échese el resto de la cortesía, y escancie el buen Tosilos, a despecho y pesar de cuantos encantadores hay en las Indias. —*En fin* —dijo don Quijote—, tú eres, Sancho, el mayor glotón del mundo y el mayor ignorante de la tierra... (*Quijote*, II, 66, 1172);

o un relato o descripción que interrumpe un razonamiento anterior:

31) ...y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. *En fin*, su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba desta manera... (*Quijote*, I, 9, 110)

Dado que en ocasiones parece existir la implicación de que con *en fin*, al cerrar la serie previa, se omiten elementos (argumentos, etc.) que podrían, desde la perspectiva del enunciador, no parecer pertinentes, *en fin* adquiere cierta connotación «adversativa» que justifica su frecuente unión a *pero* (en cambio, no se halla como refuerzo de la copulativa *y*):

32) ...y todo esto redundaba en perjuicio de su vida y en obstáculo de su pretensión. *Pero*, *en fin*, determinó posponer al gusto de enamorado el que tenía de ser católico... (*Española*, 59)

33) ...siempre imaginan que no vuela el tiempo, sino que anda sobre los pies de la pereza misma. *Pero en fin* llegó el día... (*Española*, 76)

Los mismos valores parece presentar *en resolución*, aunque su contenido léxico apunte más que a la conclusión objetiva de una serie a la decisión de cortar («resolver») un hilo previo. En todo caso, es habitual también para introducir un hecho que resume otros anteriores, que inicia un nuevo camino, o con el que se termina un razonamiento previo (en 36 inicia el relato de un hecho para acabar con una serie de discusiones previas «metafíctionales»):

- 34) ...solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien [...] pero de muy poca sal en la mollera. *En resolución*, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió que el pobre villano se determinó de salirse con él... (*Quijote*, I, 7, 91)
- 35) ...no sé qué arengas y disculpas, las cuales, aunque de mí fueron oídas, no fueron admitidas. *En resolución*, yo le hice desatar, y tomé juramento al villano... (*Quijote*, I, 31, 363)
- 36) Con estas circunstancias todas, y de la misma manera que yo lo voy contando, lo cuentan todos aquellos que están enterados en la verdad deste caso. *En resolución*, los dos regidores, a pie y mano a mano, se fueron al monte... (*Quijote*, II, 25, 836);

y es también muy apropiado para introducir las conclusiones de una argumentación anterior:

- 37) Si tratáredes de ladrones, yo os diré la historia de Caco [...]; si de mujeres rameras, ahí está el obispo de Mondoñedo [...]; si de crueles, Ovidio os entregará a Medea; si de encantadores y hechiceras, Homero tiene a Calipso [...] Y si no queréis andaros por tierras extrañas, en vuestra casa tenéis a Fonseca [...]. *En resolución*, no hay más sino que vos procuréis nombrar estos nombres... (*Quijote*, I, pról., 16)
- 38) ¡Bueno sería que yo enviase a mis insulanos un gobernador cruel, de entrañas pedernalinas [...]! *En resolución*, Sancho, o vos habéis de ser azotado o os han de azotar, o no habéis de ser gobernador (*Quijote*, II, 35, 927)

Al igual que *en fin*, y por las mismas razones, puede reforzar a *pero*; pero también puede intensificar el valor conclusivo de la copulativa y:

- 39) Cuanto más que yo sé que de secreto estaba este caballero muy bien enamorado; fuera que aquello de querer a todas bien cuantas bien le parecían era condición natural [...] Pero, *en resolución*, averiguado está muy bien que él tenía una sola a quien él había hecho señora de su voluntad... (*Quijote*, I, 13, 141)

40) ...lo sostenido de la voz, a su tiempo y compás; los dejos, muchos y apresurados; y, *en resolución*, yo me doy por vencido... (*Quijote*, II, 25, 838)

En cuanto al adverbio *finalmente*, en la mayoría de las ocasiones en que aparece en los textos cervantinos mantiene su valor y función originarios, es decir, indicar el último elemento de una serie temporal; puede considerarse «conector», pero a partir precisamente de su significación léxica y su papel sintáctico («circunstancial» temporal) de partida. Su conversión en conector simple parece más clara en las pocas ocasiones en que, a semejanza de las unidades anteriores (y, al parecer, en variación con ellas), introduce la conclusión de una argumentación o de una secuencia fáctica:

41) Y entre otras cosas que el loco le dijo fue que el retor le tenía ojeiza [...]; y que el mayor contrario que en su desgracia tenía era su mucha hacienda [...]. *Finalmente*, él habló de manera que hizo sospechoso al retor, codiciosos y desalmados a sus parientes, y a él tan discreto... (*Quijote*, II, 1, 630)

42) No hay águila, ni ninguna otra ave de rapiña, que más presto se abalance a la presa que se le ofrece que nosotros nos abalanzamos a las ocasiones que algún interés nos señalen; y, *finalmente*, tenemos muchas habilidades que feliz fin nos prometen... (*Gitanilla*, 119)

43) ...y que de suyo no habría querido ni tenía para qué fingir aquella muerte, ni menos su madre, la señora Catalina, la habría fingido, por no importarle nada enviarle nuevas de tanta tristeza. *Finalmente*, ningún discurso que hizo [...] le pudo quitar del pensamiento no ser verdadera la nueva de su desventura (*Española*, 90)

4.3. No son muchas las unidades que, además de *pero* o *mas*, sirven para establecer algún tipo de contraposición entre el párrafo que encabezan y el anterior o los anteriores. Tampoco su utilización es la que más se da en las páginas cervantinas analizadas. Todas ellas presentan, además, particularidades que relativizan su función como «conectores»: *empero* es claramente minoritaria, y aún podría decirse que ello manifiesta en Cervantes su arcaísmo, la retracción de su empleo a determinados niveles o registros (situación que, más intensificada aún, es en la que hoy sobrevive). *Antes* no aparece sólo, ni mayoritariamente, como conector de enunciados. Y *con todo esto* (*l eso*) parece que es en el demostrativo donde radica su valor de conexión.

En los textos analizados, *empero* sólo se halla en tres ocasiones: en el discurso, con ribetes de jurídico, de un canónigo; en un posible remedio del lenguaje

caballeresco al emprender don Quijote una batalla; y en el pretencioso (como lo acusaba Cipión) lenguaje del perro Berganza:

- 44) Eso, hermano Sancho —dijo el canónigo—, entiéndase en cuanto al gozar la renta; *empero*, al administrar justicia ha de atender el señor del estado... (*Quijote*, I, 50, 572)
- 45) Eso me basta a mí —respondió don Quijote— para que crea vuestro engaño; *empero*, para sacaros dél de todo punto, vengan nuestros caballos... (*Quijote*, II, 14, 741)
- 46) ...desde que tuve fuerzas para roer un hueso tuve deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria, y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. *Empero* ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido de este divino don del habla, pienso gozarle y aprovecharme dél... (*Coloquio*, 244)

Con *antes* se introduce justamente lo contrario de lo dicho previamente; por ello, continúa en Cervantes la costumbre de que el miembro anterior sea negativo, y con *antes* se introduzca una paráfrasis en forma afirmativa, o bien algo que viene a contradecir lo anterior; puede ocurrir que *antes* inicie la respuesta a un turno al que se contraría:

- 47) ...no queráis dar sus escritos al olvido, que si él ordenó como agraviado, no es bien que vos cumpláis como indiscreto; *antes* haced, dando la vida a estos papeles, que la tenga siempre la crueldad de Marcela... (*Quijote*, I, 13, 145)
- 48) ...que no hay peor cosa que cantar en el ansia. —*Antes* he yo oído decir —dijo don Quijote— que quien canta sus males espanta (*Quijote*, I, 22, 238)

Sin embargo, para afirmar lo contrario de algo no es necesario que ese algo esté expresado en forma negativa:

- 49) —Niña, ¿hará algo al caso que se haga la cruz con un dedal de plata? —*Antes* —respondió Preciosa— se hacen las cruces mejores del mundo con dedales de plata (*Gitanilla*, 91-92)
- 50) Con todo eso —respondió Preciosa—, he oído decir que es pobrísima, y que tiene algo de mendiga. —*Antes* es al revés —dijo el paje—, porque no hay poeta que no sea rico... (*Gitanilla*, 107)

Con todo esto (*/ eso*) es una expresión que había desarrollado por contaminación un sentido concesivo, más que adversativo: se había solidado situar en contexto

tos en los que se indicaba que todo lo anterior no había sido suficiente para impedir lo que se expresaba a continuación. Tal significación, en principio contextual, como puede comprobarse en ejemplos del siglo XV (época en que aparece), acabó integrándose en la expresión¹⁷. Como se dijo antes, el valor de conexión está en principio asegurado por la presencia del demostrativo; sin embargo, éste puede faltar (ya hay también muestras anteriores, pero en Cervantes es algo ocasional), con lo que es ahora la expresión como tal la que muestra la fuerza conectiva:

51) No estaba muy bien con las heridas que don Belianís daba y recibía, porque se imaginaba que [...] no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. Pero, *con todo*, alababa en su autor aquel acabar su libro... (*Quijote*, I, 1, 38).

Como puede observarse en el ejemplo anterior, *con todo* (*eso / esto*) no es raro que se combine con *pero*, y también con *mas*, en cuyo caso se suma al valor contrapositivo de estos para aportarles su especial significación. La misma operación puede hacer con *y*:

52) Y no se ha de entender por esto que han de dejar de encomendarse a Dios, que tiempo y lugar les queda para hacerlo en el discurso de la obra. —*Con todo eso* —dijo el caminante—, me parece, si mal no me acuerdo, haber leído que don Galaor [...] nunca tuvo dama señalada a quien pudiese encomendarse; y *con todo esto*, no fue tenido en menos... (*Quijote*, I, 13, 140-141).

53) ...se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista; pero *con todo esto*, viendo en su imaginación lo que no veía ni había, con voz levantada comenzó a decir... (*Quijote*, I, 18, 189).

54) Eso fuera [...] cuando faltaran por estos prados las yerbas que vuestra merced dice que conoce [...] —*Con todo esto* —respondió don Quijote—, tomara yo ahora más aína un cuartal de pan o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques, que cuantas yerbas describe Dioscórides, aunque fuera el ilustrado por el doctor Laguna. Mas, *con todo esto*, sube en tu jumento, Sancho el bueno, y vente tras mí... (*Quijote*, I, 18, 197)¹⁸.

¹⁷ Téngase también en cuenta el valor concesivo de otras expresiones introducidas por *con* (por ejemplo, *con* infinitivos): «Y *con ser* de la calidad y nobleza que os he referido y de la que casi se os debe ya de ir trasluciendo, *con todo eso*, quisiera ser un gran señor para levantar a mi grandeza la humildad de Preciosa... (*Gitanilla*, 98).

¹⁸ Se habrá observado en estos ejemplos la facilidad con que esta expresión, al igual que ocurría con *antes*, puede encabezar turnos de respuesta, o, mejor, de réplica, entre los personajes.

En principio, *ahora bien*, expresión pocas veces usada por Cervantes, parece tener igualmente valor contrapositivo o adversativo. Sin embargo, y aunque, como ocurre en el primer ejemplo, con ella parece concederse la validez de lo anterior, pese a lo cual se sigue por otra línea el discurso, también se da el que con tal expresión se traba una concatenación de argumentos, donde la oposición no parece estar sino en una posible objeción ya desechada por el enunciador (segundo ejemplo):

- 55) ...de donde se infiere que nunca la lanza embotó la pluma, ni la pluma la lanza. —*Ahora bien*, sea así como vuestra merced dice —respondió Sancho—; vamos ahora de aquí... (*Quijote*, I, 18, 197).
 56) ¿Tan verdadera es? —respondió el Corregidor—. No es poco serlo, para ser gitana. *Ahora bien*, mancebo, ella ha dicho que es vuestra esposa; pero que nunca os ha dado la mano (*Gitanilla*, 153).

4.4. Tampoco es extenso el elenco de conectores que marcan una relación de consecuencia entre partes del discurso, de modo que lo introducido por ellos venga a originarse, como razonamiento, o como fenómeno que se desprende de otro, en lo previamente enunciado. De hecho, en Cervantes no se hallan conectores que sí eran ya frecuentes en su tiempo, y los que se usan no suponen ninguna novedad.

En este tipo de relación discursiva, es muy frecuente que hagan acto de presencia elementos que actúan en las correlaciones consecutivas oracionales (al igual que en la «adición» era frecuente *y*, o *pero* en la «contraposición»). En nuestros textos, es lo que ocurre con *y así, así que y luego*. De los tres el de más amplio uso, por el que Cervantes parece sentir una cierta predilección, es *y así*, que en cierto modo podría considerarse como una coordinación reforzada, reforzada para marcar más explícitamente la relación de «(con)secuencia» que suele estar presente en toda serie coordinada. Por ello, con *y así* (bien entendido que *así* haya perdido toda significación «modal») se suman hechos, razonamientos, reflexiones, etc., siempre que supongan, por muy tenue que sea, una relación entre «antecedente» y «coniguiente»:

- 57) Prometióle don Quijote de hacer lo que se le aconsejaba, con toda puntualidad; *y, así*, se dio luego orden como velase las armas... (*Quijote*, I, 3, 57).
 58) Hémosle dicho tus buenas habilidades y deseamos que las muestres y nos saques verdaderos; *y, así*, te ruego por tu vida que te sientes y cantes el romance de tus amores... (*Quijote*, I, 11, 124).
 59) ...propuso de decírselo y tomarle por marido, si él quisiese, aunque a todos sus parientes les pesase; *y así*, buscó coyuntura para decírselo... (*Gitanilla*, 143).

60) —¿Pues no es lo mismo —prosiguió Chiquiznaque— decir «Quien mal quiere a Beltrán, mal quiere a su can»? Y así, Beltrán es el mercader, voacé le quiere mal, su lacayo es su can... (*Rinconete*, 265).

Así que y luego, por su parte, forman parte exclusivamente del lenguaje dialéctico, de la argumentación. Extraen conclusiones de un razonamiento previo, o, como en particular en el caso de *luego*, la necesidad lógica que parece implicar el segundo supuesto en relación con el primero (*luego*, con este valor, está muy poco presente en Cervantes):

61) ...y de aquí se sigue que, habiendo durado mucho el mal, el bien está ya cerca. Así que no debes acongojarte por las desgracias que mí me suceden, pues a ti no te cabe parte dellas (*Quijote*, I, 18, 196).

62) ...como ya oíste decir a aquel pastor de marras, Ambrosio, quien está ausente todos los males tiene y teme. Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme... (*Quijote*, I, 25, 276).

63) ...yo confieso, no sólo que no merezco a Isabela, sino que no la merecen ninguno de los que hoy viven en el mundo. Así que, confesando yo lo que vos decís, otra vez digo que no me toca vuestro desafío (*Española*, 79).

64) Pero, en resolución, averiguado está que él tenía una sola a quien él había hecho señora de su voluntad [...] —*Luego* si es de esencia que todo caballero andante haya de ser enamorado —dijo el caminante—, bien se puede creer que vuestra merced lo es (*Quijote*, I, 13, 141).

65) ¿Cómo al revés? —replicó don Quijote— *Luego* ¿no te pagó el villano? (*Quijote*, I, 31, 365).

De los variados sintagmas causales, en general encabezados con *por*, que en castellano han servido y sirven para marcar una relación de «causa-efecto» (en sus más variados matices) entre lo que antecede y lo que sigue en el discurso, en Cervantes sólo parece hallarse *por consiguiente*. Es notable, además, que Cervantes somete a esta expresión a variaciones que antes no había conocido en la historia del idioma, ni siquiera en la época de su formación (colocarle determinantes, adjuntarle adjetivos, etc.); de hecho la expresión sola, *por consiguiente*, no se halla en sus textos. Lo más notable, sin embargo, es que sólo en una ocasión parece funcionar como verdadero conector del discurso:

66) ...y que buscaba de todas yerbas para hacer ensalada. Preguntóme, *por el consiguiente*, si era hombre de rescate o no... (*Quijote*, I, 41, 474).

En los demás casos vincula elementos (sintagmas, adjetivos) intraoracionales¹⁹, e incluso en un caso funciona como verdadero circunstancial de causa o motivo, aunque con un sentido en el texto que se aproxima al de adverbios como *igualmente* o *también* (con *consiguiente* convertido en un sustantivo)²⁰.

En Cervantes el conector de base semántica «consecutiva», pero con múltiples derivaciones discursivas, más utilizado, al igual que en casi toda la historia del idioma, es *pues*²¹. No lo encontramos ya, dentro de un discurso, iniciando una secuencia con valor estrictamente consecutivo: ese empleo, que tuvo anteriormente, podía confundirse con el de *pues* «causal» (y antes también con el «temporal»), de ahí que en tal posición se prefiriera más tarde *así pues*, y que el *pues*, en principio, consecutivo pasara como inciso al interior de su secuencia. Llama la atención, sin embargo, que *así pues* no se halle en Cervantes (al menos en los textos analizados), y que *pues* inicial consecutivo haya dejado de aparecer: hay ahí un hueco de difícil explicación. En cuanto al *pues* en inciso es abundantísimo, y en todo tipo de discursos dentro de la obra, aunque predomina claramente en la narración del autor (real o ficticio); ahora bien, más que relación de «consecuencia» establece una ilación narrativa, o un cambio de escenario o línea de discurso:

67) No quisieron las dos replicarle más, porque vieron que se le encendía la cólera. Es, *pues*, el caso que él estuvo quince días en casa muy sosegado... (*Quijote*, I, 7, 91).

68) ...y comenzaron entre los dos la más reñida y graciosa escaramuza del mundo. Viendo, *pues*, el arriero, a la lumbre del candil del ventero, cuál andaba su dama, acudió a dalle el socorro necesario (*Quijote*, I, 16, 175).

69) ...y del camino que hemos de seguir déjame a mí el cuidado. —Digo, *pues* —prosiguió Sancho—, que en un lugar de Estremadura había un pastor cabrerizo... (*Quijote*, I, 20, 212).

70) Volviendo, *pues*, a nuestro propósito —dijo Monipodio—, quería saber, hijos, lo que sabéis... (*Rinconete*, 242).

¹⁹ «...como la virtud d'alguna luz de sí, aunque sea por los inconvenientes y resquicios de la estrechez, viene a ser estimada de los altos y nobles espíritus, y, por el *consiguiente*, favorecida» (*Quijote*, II, Prólogo); «...porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo *consiguiente* a los que las representan y a los que las componen...» (*Quijote*, II, 42, 719).

²⁰ «Tengo noticia que gobierna como un girifalte, de lo que yo estoy muy contenta, y el duque mi señor por el *consiguiente*, por lo que doy muchas gracias al cielo de no haberme engañado en haberle escogido para el tal gobiernos» (*Quijote*, II, 50, 1038).

²¹ Para la historia medieval de este elemento véase: S. Iglesias Recuero, «La evolución histórica de «pues» como marcador discursivo hasta el siglo XV», *Boletín de la Real Academia Española*, T. LXXX, Cuad. CCLXXX, 2000, 209-307.

71) ...hacíanle, digo, estas cosas más de lo justo arrogante, altivo y confiado. Este Arnesto, *pues*, se enamoró de Isabela tan encendidamente... (*Española*, 76).

72) Vete a la lengua, que en ella consisten los mayores daños de la humana vida. BERGANZA.— Digo, *pues*, que mi amo me enseñó a llevar una espuenta en la boca... (*Coloquio*, 248).

En posición inicial de secuencia, dentro de un mismo discurso, con *pues* se introduce por lo general un segmento marcado modalmente (interrogación, exhortación...), que viene justificado por el contexto precedente:

73) ...porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. *Pues* ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro (*Quijote*, I, pról., 17).

74) ¡Bonico soy yo para eso! ¡Mal me conoce! ¡*Pues* a fe que si me conociese, que me ayunase! (*Quijote*, I, 25, 288).

75) ¡...que no tiene vuestra merced, señor don Quijote, cabal juicio! *Pues* ¿cómo es posible que pone vuestra merced en duda el casarse con tan alta princesa como aquesta? (*Quijote*, I, 30, 352);

o toma pie en lo anterior para introducir una nueva reflexión (generalmente, lo que introduce en tales casos son períodos condicionales):

76) La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. *Pues* si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermosean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa [...]? (*Quijote*, I, 14, 154);

o supone una aclaración, desarrollo, etc. que de alguna forma venía anunciado previamente, o una actitud calificadora en relación con ello:

77) ¡Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? *Pues* toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí vienen marchando (*Quijote*, I, 18, 188).

78) He ahí lo que yo dije: que tuviese buena cuenta. *Pues* por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante (*Quijote*, I, 20, 215).

79) Mal estáis con las dueñas, Sancho amigo —dijo la duquesa—, mucho os vais tras la opinión del boticario toledano; *pues* a fe que no tenéis razón... (*Quijote*, II, 40, 954).

Y, como a lo largo de la historia del idioma desde sus inicios, *pues* tiene un puesto especial, preferente, en la apertura de un nuevo turno en un diálogo, para marcar que ese turno ha sido provocado por la alocución anterior, es una réplica, o una actitud que se toma ante ella. Con ese *pues* inicial se indica que el nuevo turno es consecuencia del anterior, en el sentido, propiamente ‘consecutivo’, de que lo que se dice a continuación se desprende de lo anterior:

80) ...le prometieron que el escudero haría todo aquello que de su parte le fuese mandado. —*Pues* en fe de esa palabra yo no le haré más daño, puesto que me lo tenía bien merecido (*Quijote*, I, 9, 112);

se introducen reacciones, incluso de enfrentamiento dialéctico, ante el enunciado previo, lo que puede llevar a exhortaciones o a interrogaciones retóricas de extrañeza, o a reflexiones (de nuevo con el empleo de estructuras condicionales), o a constataciones que contrastan con el discurso emitido por el otro participante en el diálogo (incluso con cierta hostilidad):

81) ¿Tan nueva sois en el mundo, que no lo sabéis vos? —respondió Sancho Panza—. *Pues* sabed, hermana mía, que caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador (*Quijote*, I, 16, 169).

82) ...pues apenas me hube desembarcado en Osuna cuando oí decir tantas hazañas tuyas, que luego me dio el alma que era el mismo que venía a buscar. —*Pues* ¿cómo se desembarcó vuestra merced en Osuna [...] si no es puerto de mar? (*Quijote*, I, 30, 349).

83) ...no quiere que se sepan sus pensamientos, no será bien que yo ni otro por mí los descubra. —*Pues* si eso es así —dijo Sancho—, ¿cómo hace vuestra merced que todos los que vence por su brazo se vayan a presentar ante mi señora Dulcinea...? (*Quijote*, I, 31, 363).

84) Digo cuatro, si no eran cinco [...] porque en toda mi vida me han sacado diente ni muela de la boca [...] —*Pues* en esta parte de abajo —dijo Sancho— no tiene vuestra merced más de dos muelas y media... (*Quijote*, I, 18, 198).

85) ...todos o los más arbitrios que se dan a Su Majestad o son imposibles o disparatados o en daño del rey o del reino. —*Pues* el mío —respondió don Quijote— ni es imposible ni disparatado, sino el más fácil, el más justo... (*Quijote*, II, 1, 628);

y de ahí se concluye en que con *pues* se marca precisamente, pero nada más, el que se trata del inicio de un nuevo turno, dentro de una conversación (por lo que

la línea de contenido puede ser la misma, pero también puede derivar por un nuevo camino):

- 86) No la hallé —respondió Sancho— sino ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa. —*Pues* haz cuenta —dijo don Quijote— que los granos de aquel trigo eran granos de perlas... (*Quijote*, I, 31, 358).
- 87) —Sí tengo —respondió el pequeño—, pero no son para el público, como vuesa merced ha muy bien apuntado. A lo cual replicó el grande: —*Pues* yo le sé decir que soy uno de los más secretos mozos que en gran parte se puedan hallar... (*Rinconete*, 220).
- 88) ...yo daré por bien empleada cualquiera que me viniese, a trueco de haber gustado del contento de veros. —*Pues* yo os le quiero hacer más cumplido —replicó don Rafael— con presentaros esta joya... (*Doncellas*, 159),

en un uso que podríamos calificar de simplemente «continuador del discurso». A partir de este vaciamiento semántico, *pues* puede convertirse en un elemento meramente interjetivo:

- 89) [tras largo discurso del interlocutor en que suplica ser admitido por esposo] —Ea, *pues* —dijo a esta sazón la dudosa Leocadia—, pues así lo ha ordenado el cielo, y no es en mi mano ni en la de viviente alguno oponerse a lo que Él determinado tiene, hágase lo que Él quiere... (*Doncellas*, 162).
- 90) ...no hay de qué tener escrúpulo de las sobras ni de las faltas, ni el cielo permita que yo engañe a nadie, aunque sea en un pelo de la cabeza. —¡Ea, *pues*, a la mano de Dios! —dijo Sancho—. Yo consiento en mi mala ventura... (*Quijote*, II, 35, 928).

5. Llama la atención la modernidad de Cervantes en la elección de conectores. En efecto, no se hallan en él unidades que, si bien aún usadas en su tiempo, se encontraban ya en el camino de su obsolescencia. Es el caso de *otrosí*, todavía presente entonces y no sólo en textos jurídicos, pues en el *CORDE* se documenta su presencia en autores como fray Luis de Granada o en otros, componedores sobre todo de tratados técnicos, crónicas, etc., pero también ocasionalmente en Mateo Alemán o Quevedo. El de *por ende*, que a tenor del mismo corpus sólo parece estar vivo en la literatura técnica y en la jurídica. O el de *demás*, que ya en la época cervantina parece haber perdido su función de conector, habitual en la lengua medieval. No obstante, ha de reconocerse que tampoco se hallan en Cervantes otros habituales tiempo atrás y hoy tan vivos como *por tanto*; es escasa y

peculiar la presencia de *por consiguiente*; y aún no parecen haber despegado *sin embargo y no obstante*, en lo que coinciden nuestro autor y su tiempo. Y tampoco aparecen en él algunos de los conectores considerados hoy más «populares» (*con que, entonces, encima o y eso que*), sin que podamos afirmar que ello se deba a su ausencia aún del idioma, o a que no se consideraban aptos para la lengua escrita. Coincide igualmente nuestro autor, pero no ya con su tiempo sino con casi todos los tiempos de la historia del español, en la abundancia y variedad de los usos del *pues* conector de períodos, y en los usos concretos que de tal unidad manifiesta (en él, según hemos visto, ya no se dan ciertos usos de *pues*, frecuentes en épocas anteriores).

Hay, sí, ciertas peculiaridades: la preferencia por concluir una serie con *en resolución*, y el recurso a *y así* para marcar vagas relaciones de vinculación entre antecedente y consecuente. Pero tampoco en estos casos las preferencias cervantinas se efectúan al margen de la lengua de su tiempo. Por otro lado, no parece que se puedan distribuir los usos de unos u otros conectores en función de variables socioculturales, o por su preferencia por los enunciados en forma de diálogo («discurso directo» de los personajes) o narrados por el autor. La mayoría de los conectores analizados aparece en cualquier entorno, y en las bocas de los más variados personajes, y no parece que, por ejemplo, la ausencia de *finalmente* de las alocuciones de Sancho sea significativa. Ni siquiera *pues* está especialmente marcado, ya que su uso «incidental» también aparece en el diálogo (si bien en proporción mucho menor); en cambio, sus usos como encabezador de párrafo, en el monólogo o en el diálogo, se dan de forma preferente (si no exclusiva) en los pasajes «directos», indicio claro de su nivel de uso.

En conjunto, la lengua de Cervantes se manifiesta concorde con lo visto en otros momentos del idioma: no se da ya en ella la obsesión por la ilación explícita (como en los textos del XIII), aunque no repugna el empleo de procedimientos de ese tipo. No hace tampoco un uso desmedido de los conectores, ni su elenco es muy variado. La cohesión del discurso en Cervantes se apoya en procedimientos variados, sutiles muchas veces, sin limitarse al recurso a marcas explícitas que sólo tengan ese cometido en el texto.

RAFAEL CANO AGUILAR
Universidad de Sevilla

LA TRADUCCIÓN EN CERVANTES: LENGUA LITERARIA Y CONCIENCIA DE AUTORÍA

1. EDICIONES Y OTRAS NIÑERÍAS

Bajo el epígrafe «Que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse» tiene lugar uno de los capítulos, el LXII, más conocidos de la segunda parte de el *Quijote*¹. Una vez terminado su pasaje principal, el de la cabeza parlante, entramos en la segunda escena. Los caballeros han dispuesto una competición una semana después y, en espera de correr sortija, nuestro hidalgo pasea peatón con su compaña por las calles de Barcelona, hasta que encuentra un gran letrero que dice «Aquí se imprimen libros».

En un libro de libros, en el que la propia escritura tiene un papel esencial, habría resultado extraño que el protagonista, lector hasta el paroxismo, no tuviera inquietud por visitar una imprenta. Tal situación sólo podía tener lugar en una ciudad; sin embargo, Cervantes ha llevado hasta el momento a don Quijote por caminos y espacios rurales, sabedor de que en un ambiente urbano su personaje sufriría el escarnio y la casa de locos, tal como sucede con la visita del Quijote de Avellaneda a Toledo, que llega rodeado de una muchedumbre de niños y acaba encerrado en la famosa casa del Nuncio, manicomio fundado por

¹ Todas las citas (con disposición título, parte, capítulo) de las diferentes obras de Cervantes se realizan por la obra completa de Sevilla y Rey, en Alianza editorial, Madrid. Las citas a otras ediciones hacen referencia a las introducciones y notas de sus respectivos editores.

Edad de Oro, XXIII (2004), págs. 161-197

Francisco Ortiz². Al fin en Barcelona, pasea a pie para pasar desapercibido y evitar la mofa de los niños, hasta que se le presenta la ocasión de entrar en una «emprenta grande»³ —en la que trabajan varios oficiales—, naturalmente ávido por conocer cómo se hacen los libros, objetos a los que debe su transformación en caballero.

El lector aguarda intrigado sus reacciones ante las diferentes máquinas y faenas⁴ —tirar, corregir, componer y enmendar—; pero, de forma un tanto sorprendente y digresiva con respecto a las aventuras, el episodio se aprovecha para insertar una crítica contra Avellaneda, una mención a una obra doctrinal y el conocido comentario de don Quijote en contra de la traducción, dentro de un diálogo con un traductor que allí encuentra cuidando la impresión de un libro. Al interpelarlo por el significado de su título, obtiene esta contestación:

— *Le bagatele* —dijo el autor— es como si en castellano dijésemos *los juguetes*; y aunque este libro es en el título humilde, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales.

Aunque no se ha encontrado ninguna obra coetánea de nombre parecido⁵, la crítica ha intentado atribuirlo en varias ocasiones⁶. En la más reciente, Percas de Ponseti⁷, tras estudiar en la época los diferentes significados de *bagattèlla* ('cosa di poco prezo', 'moneta vilissima', 'gioco di prestigio', 'astuzia', 'frode') y *pignatta* ('recipiente', 'hombre glotón', 'órganos sexuales'), entiende que existen dos niveles de entendimiento en el *Quijote*, uno inequívoco y otro implícito. Este último oculta mediante eufemismos «lo que hay de color subido en el original pero que ha sido suavizado o desvirtuado en la traducción del autor». En ese nivel de entendimiento superior, Percas deduce que Cervantes dice «tácita-

² Es probable que Cervantes tuviera bien en mente estas escenas, pues las refiere Álvaro de Tarfe, quien lo ha librado en alguna ocasión de los azotes del verdugo (*Quijote*, II-72). El hidalgo y su escudero también llegan por última vez al pueblo rodeados de niños (*Quijote*, II-73). Para el pasaje de Avellaneda, *vid.* Avellaneda, *Quijote*, 36, en Cervantes (1968): *Don Quijote de la Mancha*, Martín de Riquer ed., Pla- neta, Barcelona, págs. 1480-1491.

³ La identifica con la de Sebastián de Cormellas, en la calle del Call, Canibell, Eduardo (1912): «Qué imprenta pudo visitar don Quijote en Barcelona», en *Anuario Tipográfico Neufville*. Riquer, 1968, pág. 1063.

⁴ Para la confección del libro en la época, *vid.* Moll, Jaime (1982): «El libro en el Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, I, págs. 43-54; y González de Amezúa (1951): «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», en *Opúsculos histórico-literarios*, CSIC, Madrid, vol. I, págs. 330-373.

⁵ Schevill, Rodolfo, (1928): *Don Quixote de la Mancha*, vol. IV, Gráficas reunidas, Madrid, págs. 447-448.

⁶ Clemencín, Rodríguez Marín.

⁷ Percas de Ponseti, Helena (1989): «Cervantes y su sentido de la lengua: traducción», en *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, págs. 111-122.

mente» varias cosas: 1) que el «autor» es Urrea; 2) que éste traiciona a Ariosto empleando un estilo más casto y suprimiendo lo irreverente; 3) Cervantes denuncia mediante la ironía a los entusiastas del «autor»; 4) que Urrea cree que las cosas sustanciales no son las del original, sino las suyas; 5) Cervantes conoce bien el toscano escrito; 6) que prefiere sugerir a nombrar; y 7) que esta crítica particular es extensible a otros traductores del siglo xvi⁸. Es decir, que fundamentalmente nos encontramos ante la impresión del *Orlando* de Urrea y que Cervantes, que conoce el toscano, aprovecha la ocasión para criticar su (falta de) calidad.

Bataillon⁹, por su parte, considera que el título *Luz del alma* es real y corresponde a la obra de Felipe Meneses¹⁰, una doctrina en castellano destinada al público general que trata de los mandamientos de la Iglesia, de los pecados y de las obras de misericordia. Bataillon considera que Cervantes, como los erasmistas,

vio con simpatía los manuales de piedad ilustrada que competían con las novelas para disputarles su influencia sobre las almas. Cuando Don Quijote visita una imprenta en Barcelona, uno de los libros que ve corregir es la *Luz del alma christiana* de Fray Felipe Meneses, libro bastante olvidado a principios del siglo xvii, pero muy leído en los tiempos en que Cervantes era joven¹¹.

La particularidad de este manual se debe a que su introducción es «un amargo discurso a la nación española» sobre la ignorancia religiosa, la ceremonia externa y el apetito de libertad. Don Quijote recordará en su lecho de muerte que, en su caso, esta ignorancia se ha debido a la «amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías» y se lamentará de que «este desengaño ha

⁸ Percas de Ponseti, 1989, págs. 120-121. Resulta evidente que en Cervantes tenemos varios niveles de entendimiento posible, no solo dos, y que uno de sus efectos deseados es la ironía. Pero previniéndonos a este respecto dice Morreale: «Lector amigo, ¿qué quieres que infiera? Como simple lectora —no como cervantista—, no hilo tan delgado; me contentaría con un *Quijote* bien interpretado a ras de la letra y de la semántica de las palabras, con sus maravillosos silencios como “silencios inusitados” o “sorprendentes”» Morreale, M (1998): «Lecturas. Capítulo LXII», en *Don Quijote de la Mancha*. Crítica, Barcelona, vol. II, pág. 215. Cervantes emplea el anonimato de un personaje para convertirlo en «representante de todo un grupo de personas, esto es, como un tipo», según Montero Reguera, J. (1996): «Humanismo, erudición y parodia en Cervantes», en *Edad de Oro*, xv, pág. 89. Parece muy difícil precisar del breve pasaje de la imprenta que Urrea sea efectivamente el blanco de la ironía. El empleo del anonimato, por tanto, indicaría —y no al revés— que estamos ante una crítica general a los traductores de lenguas «fáciles» y al tipo de literatura, y sólo después un guiño al lector avezado para que busque nombres propios.

⁹ Bataillon, Marcel (1937): *Erasmo y España*, FCE, México, 1986, págs. 541-543 y 777-780.

¹⁰ Fray Felipe de Meneses (1554): *Luz del alma christiana cristiana contra la ceguedad e ignorancia en lo que pertenece a la fe y ley de Dios*, Valladolid.

¹¹ Bataillon, 1986, pág. 778.

llegado tan tarde que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma» (*Quijote*, II-74). Estas palabras, además de un juego evidente con el título de Meneses, contrapone la importancia definitiva de la luz espiritual a la dudosa «luz de caballería» o «luz del mundo», que ha pretendido obtener con sus acciones a lo largo de toda la obra. La inclusión de *Luz del alma* en la imprenta barcelonesa serviría, por tanto, para anticipar este «desengaño» final y su rápida mención para justificar doctrinalmente la conversión de un hidalgo que no poseía libros de devoción en su biblioteca (como sí los posee Diego de Miranda en la suya, mucho más modesta, *Quijote* II-16), pero que los conoce y en algún momento los ha leído.

A pesar de que este catecismo gozó de numerosas ediciones —cuatro entre 1554 y 1556—, sería imposible que don Quijote lo encontrara entre los libros de éxito en una imprenta de principios del siglo XVII. A este respecto hay que recordar que el *Quijote* sí coincidió en su impresión con otra obra piadosa de nombre similar. Nos lo recuerda Rico: «Simultanearon el *Ingenioso hidalgo* con un gordísimo infolio de Ludovico Blosio, «luz de vida espiritual» (Cervantes al parecer *scripsit*) y uno de los *best-sellers* del periodo»¹². La segunda edición del *Quijote* coincidió de nuevo en el taller de Robles con una reedición de la *Luz* de Blosius¹³. En sus visitas, Cervantes no pudo dejar de advertirlo y debió de adquirir especial conciencia del éxito editorial de los textos piadosos («hay muchos de este género»). Por ello, al mostrar las novedades editoriales en una imprenta, no podría faltar uno de estos catecismos en romance.

Sean o no Ariosto y Meneses los autores, quizá, como sugiere Moner, *Le bagatelle* y *Luz del alma* son sencillamente dos «títulos emblemáticos destinados a contrastar dos tipos de literatura: la frívola y la devota» aunque el episodio sea una «ocasión para censurar a determinados autores u obras»¹⁴.

La inclusión del *Quijote* de Avellaneda¹⁵ en la nómina de libros no necesitaría más justificación que la de «encajarle la gola» al de Tordesillas, aunque es posible que el episodio de la imprenta sea precisamente una de las consecuencias —junto con los episodios de Roque Guinart y el de las galeras— del cambio de

¹² Rico, Francisco (1998): «Historia del texto», en Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Crítica, Barcelona, vol. I, pág. CXCIV. *Best-sellers* serán también las traducciones y continuaciones de los libros de caballerías y del *romanzo* italiano, *vid. Pierce, Franck* (1985): «La poesía épica española del Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, IV, pág. 89.

¹³ Laspéras, J. M. (1979): «El fondo de librería de Francisco de Robles, editor de Cervantes», en *Cuadernos bibliográficos*, XXXVIII, págs. 107-138. Rico, 1998, CXCVI. Blosius inspiró la obra de Fray Luis de Granada y nutrió con sus oraciones el conocido *Manual de oraciones* de Jerónimo Campos, predicador de los tercios de Flandes.

¹⁴ Moner, Michel (1990): «Cervantes y la traducción», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, pág. 521.

¹⁵ Alonso Fernández de Avellaneda (1614): *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Felipe Robert, Tarragona.

rumbo suscitado por la aparición del falso Quijote. En otras condiciones, ¿hubiera visto nuestro don Quijote «las nuevas de sí mismo puestas en libro»? Su expectación de los capítulos II-2 y II-3 al saberse «impreso y en estampa», y la noticia de Carrasco de que se ha imprimido en Barcelona, así se lo hacen prever al lector. Sin embargo, la imprevista aparición del apócrifo en esta segunda parte¹⁶ hace que sea éste el que esté en prensa y que le hurte al hidalgo, del mismo modo en que lo hace en el capítulo II-59, la posibilidad de encontrarse con el texto original cervantino en el que él realmente existe.

La mención de esta edición de Avellaneda resulta problemática, pues, por una parte, se le concede ser la segunda —que no se realizará hasta 1732— y, por otra, porque se realiza antes de que la verdadera primera edición tenga lugar¹⁷. Pero, aún más, porque Cervantes le cede el honor de ocupar el espacio que quizás debería de tener su propia parodia de los libros de caballería en un taller coetáneo. El justificado «despecho» del hidalgo (el mismo término empleado en el capítulo II-59) hace, al encontrarlo allí, que dé por finalizada abruptamente la visita a la imprenta. Deja para otra vez («su San Martín») una crítica mayor, pero el encuentro depara la oportunidad de despreciarlo con pocas palabras por falta de «veracidad», resumiendo de forma muy significativa las objeciones vertidas en el capítulo de la venta.

No conocemos ediciones barcelonesas del *Quijote* de Avellaneda y de la *Luz del alma*¹⁸. Su coincidencia allí junto con la inencontrada *Le bagatele* —puesto que el cambio de Zaragoza por Barcelona lo provoca precisamente la presencia

¹⁶ Es difícil valorar en todos sus aspectos cómo repercute la aparición del *Quijote* de Avellaneda. La bibliografía al respecto es muy amplia; baste citar: Maestro (1994): «Cervantes y Avellaneda. Creación y transducción del sentido en la elaboración del *Quijote*», en *Estudios en la víspera de su centenario*, Reichenberger, Kassel, págs. 309-310; Gilman (1951): *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, El Colegio de México, México D. F.; Riley (1986) *Introducción al Quijote*, Crítica, Barcelona, 1990, pág. 159; Montero Reguera, 1997, págs. 137-142. Alonso Quesada, Quijada o Quijana, que no ha vuelto a leer ningún libro desde su transformación en don Quijote ni tendrá tiempo para las lecturas piadosas, sólo leerá ya, y con indignación, algunos fragmentos del apócrifo en el capítulo II-59. El intenso juego de perspectivas creado por la edición, las autorías y la traducción del texto hacía prever un encuentro de don Quijote con su propio libro de caballerías; la «verdadera historia» deparará que el texto que encuentre en la imprenta sea el de su competidor. El presagio del capítulo II-73, «no la has de ver en todos los días de tu vida» [a Dulcinea] se convierte así realidad, ya que no existe más que en los pensamientos de don Quijote y éstos sólo se encuentran en el texto cervantino. Periquillo, quien realiza la exclamación, ha robado una jaula de grillos al niño con el que riñe, «la cual no pensaba volvérsele en la vida». *Vid.* Rodríguez, 1996, págs. 179-180.

¹⁷ *Vid.* Martín de Riquer (1998): «Lecturas. Capítulo LXII», en *Don Quijote de la Mancha*, Crítica, Barcelona, vol. II, págs. 223-224.

¹⁸ En varias ocasiones se ha especulado con que se imprimiera realmente en Barcelona. La aparición del *Quijote* de Avellaneda en la imprenta de Barcelona llevó a pensar a Astrana Marín que Cervantes conoció una edición pirata barcelonesa de su competidor. «Seguramente todo es falsa. Ni existió la imprenta de Tarragona, ni el librero Robert, ni se sabe quién es Avellaneda, y quizás lo único plausible es que el libro se imprimiese en Barcelona», dice Rodríguez, Juan Carlos (1996): «El Quijote: de la mirada literal a la mirada literaria», en *Edad de Oro*, xv, pág. 169.

del apócrifo— es sólo una excusa para tratar de estos *inevitables* aspectos librescos, antes de retomar las aventuras. El episodio pudo tener lugar o no en Zaragoza, pero la pregunta que el lector se formula es por qué «no pueden dejar de tratarse» estos temas, tal como afirma el epígrafe.

Más allá de la posible atribución de títulos y personajes, el lector siente *bagatela*¹⁹ como un italiano, que significa en su acepción más obvia ‘cosa de poco valor’ o ‘juego de niños’, y que puede referirse con exclusidad a un libro o al ejercicio de traducir. Pero el hecho de que Cervantes emplee la expresión en plural «otras niñerías» en el epígrafe del capítulo, extiende el juego a las tres obras abordadas en el episodio. La visita a la imprenta sería, en realidad, un nuevo escrutinio, pero esta vez no de los libros de una biblioteca particular, sino de los géneros que hoy consideraríamos *best-sellers* —representados por una traducción, una obra piadosa y una continuación paródica de los libros de caballerías²⁰—, que se encuentran en ese momento en prensa. Como nos recuerda Moll, «los editores, que conocen el mercado, no quieren obras que no respondan a las apetencias de los lectores, los compradores de libros»²¹. Obras de mucho beneficio, en contraposición irónica con la alusión al «poco precio» del título.

Este beneficio sería compatible en los casos de Avellaneda y del traductor con el sentido de «fraude» o de «astucia» que puede adoptar *bagatela*, al no ser los textos originales y al haber obtenido beneficio su autor a partir del ingenio de otro. Este sentido se comprende mejor si se extiende desde el traductor a otras referencias cervantinas anónimas, como las del primo humanista²² que acompaña al hidalgo y a Sancho hasta la cueva de Montesinos, al poeta loco del *Coloquio de los perros* —a ambos nos referiremos más adelante— o como las del gallardo peregrino, militar y escritor, que aparece en el *Persiles*²³.

Este último es un peregrino, «moderno y nuevo autor de nuevos y exquisitos libros», que se dedica a recopilar aforismos de otras personas y no tiene empacho en confesar que «a costa ajena quiero sacar un libro a la luz, cuyo trabajo sea, como he dicho, ajeno, y el provecho mío» (*Persiles*, IV-1). Cervantes lo califica de «moderno», un adjetivo que encontraremos aplicado de forma sistemática a Avellaneda en la segunda parte del *Quijote*. Y, del mismo modo que el

¹⁹ Corominas (1980, I: 456): «‘cosa de poco valor’. Cervantes y Lope (*Gatomaq.*, silva VI, pág. 67) consideran todavía voz puramente italiana, cuyo equivalente era el cast. *niñería*.»

²⁰ No otra cosa es el texto de Avellaneda. Es notable en toda la obra la ausencia de referencias a la novela picaresca, cuando el éxito de la fórmula del *Guzmán de Alfarache* estaría presente en la mente de Cervantes.

²¹ Moll, 1982, pág. 47.

²² El primero en señalar la semejanza es Gaos, Vicente, ed. (1987); Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Gredos, Madrid, vol. II, pág. 892.

²³ A este personaje se le ha identificado a veces con el propio Cervantes.

traductor de la imprenta, desconfía de los libreros y prevé imprimir él mismo su libro²⁴.

Se trata, en definitiva, de «autores» que urden su beneficio mediante el aprovechamiento del ingenio de otros. Estas semejanzas han inducido a Moner a considerar acertadamente que «la problemática de la traducción queda estrechamente vinculada en los textos cervantinos, con rasgos y conceptos más bien negativos, como el equívoco y la mentira, la falsificación y el plagio²⁵».

2. IMÁGENES DE LA TRADUCCIÓN EN EL *QUIJOTE*: TELAS Y TAPICES

García Yebra considera que «en el *Quijote*, como en la *Biblia*, se habla de casi todo. También de la traducción»²⁶. Pero que el espacio dedicado a *Luz del alma* y al *Quijote* apócrifo sea brevísimos y que la mayor parte de la estancia en la imprenta la dedique el ingenioso hidalgo a dialogar con el traductor, nos indica con claridad que la traducción no es un asunto más entre otros, sino un aspecto fundamental en la edición de obras del momento. Una impresión reforzada por el hecho de que Cervantes dedicó una especial atención a los procesos de traducción y a las lenguas en contacto, sus obras contienen numerosísimas referencias²⁷; pero reforzada también por las numerosas menciones a la necesidad y omnipresencia de la traducción en la edición de la época, como esta de Hermosilla referida a la formación de los pajes:

Lo primero que han de aprender, si quisieren saber algo, es latín; aunque ya no les hace tanta falta como solía porque casi los mejores libros de philosophía, oratoria y de historia y poesía están traducidos en castellano pero aun de eso no se quieren aprovechar²⁸.

²⁴ «No daré el privilegio de este mi libro a ningún librero de Madrid, si me da por él dos mil ducados; que allí no hay ninguno que no quiera los privilegios de balde, o, a lo menos, por tan poco precio que no le luzga al autor del libro». El texto es especialmente irónico, al ser el suyo un libro de muchos autores, pero cuya autoría y beneficio quedarán a su nombre.

²⁵ Para estas semejanzas del traductor de *Le bagatelle*, con el primo erudito y con el compilador, *vid.* Montero Reguera, 1986, págs. 104-106; y, especialmente, Moner, 1990, págs. 521-524, quien sugiere que Cervantes aludiría a la idea de algunos tratadistas de que traducción y compilación están cercanas al plagio.

²⁶ Valentín García Yebra (1991): «El Quijote y la traducción», en *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994, págs. 187-202. García Yebra repasa brevemente en este artículo 1) las traducciones que del Quijote se han hecho en inglés, francés y alemán; 2) la relación entre Cide Hamete Benengeli, traductor, y Cervantes, autor; y 3) recuerda el capítulo LXII para mostrar su desacuerdo con el comentario cervantino acerca de la irrelevancia de la traducción.

²⁷ Para las lenguas y el concepto de mímisis en relación con la traducción, aspectos insoslayables y complementarios del presente trabajo, Trujillo, J. R. «Lenguas y traducción en Cervantes», en prensa.

²⁸ Diego de Hermosilla: *Diálogo de los pajes*, Madrid, 1901, pág. 133.

La primera referencia a la traducción que tiene el lector del *Quijote* es la imagen de la traducción como segundo nacimiento de una obra. Aparece en el capítulo 1-6, durante el escrutinio²⁹ de la cuantiosa («más de cien cuerpos de libros grandes»), lujosa («muy bien encuadrados») y moderna biblioteca (el último título es de 1591) de Quijana. Al citar el *Orlando Furioso*, obra que Cervantes estima especialmente, tiene lugar el siguiente diálogo:

—[...] de donde también tejió su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno; pero si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza.

—Pues yo le tengo en italiano —dijo el barbero—, mas no le entiendo.

—Ni aun fuera bien que vos le entendiérades —respondió el cura—, y aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano; que le quitó mucho de su natural valor, y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver de una en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento (*Quijote*, 1-6).

Aunque el libro de Ariosto no aparece en la biblioteca del hidalgo Quijana, lo cierto es que en el acto general de los libros sí encontramos otras traducciones: pretendidas unas, como en el caso del *Belianís*³⁰ o del *Amadís*³¹; reales otras, como en el del *Palmerín de Inglaterra*³², del *Tirante el Blanco*³³ o en una parte de *El caballero de la Cruz*³⁴. Es significativo que en la enumeración de títulos, el cura y el barbero no distingan entre unas obras y otras por su lengua original

²⁹ Atendiendo a los elementos estructurales y las repeticiones, Stagg entiende que este es un episodio interpolado. *Vid.* Stagg, Geoffrey (1959): «Cervantes revisa su novela», en *Anales de la Universidad de Chile*, cxxiv, 1996, págs. 5-33; y Flores, Robert M. (1979): «Cervantes at work: The Writing of *Don Quijote*, Part I», en *Journal of Hispanic Philology*, III, págs. 135-150.

³⁰ Jerónimo Fernández (1547): *Libro primero del valeroso e invencible don Belianís de Grecia... sacado de la lengua griega, en la cual la escribió el sabio Fristón*, Martín Muñoz, Burgos.

³¹ Garcí Rodríguez de Montalvo (1508): *Los quattro libros del virtuoso cavallero Amadís de Gaula complidos*, Jorge Coci, Zaragoza.

³² Francisco de Moraes (1547): *Palmerín de Inglaterra*, herederos de Fernando de Santa Catalina, Toledo, libro I. 1548, Libro II.

³³ Johanot Martorell y Marí Johan de Galba (1490): *Tirante el Blanco*. Cervantes y sus personajes desconocen el original catalán y han debido de leer la traducción anónima castellana, de Diego de Gumié, impresa en Valladolid en 1511.

³⁴ Alos de Salazar (1521): *La crónica de Lepólemo, el caballero de la Cruz*, Juan Jofré, Valencia. El segundo libro de que se compone es Leandro el Bel, una traducción del italiano hecha por Alonso de Salazar.

—desconocen que el *Tirante* sea catalán—, sino exclusivamente por su calidad literaria y por su verosimilitud, y que sólo en el caso de Ariosto nos encontremos ante una dura y conocida crítica del oficio de traducir.

El *Orlando furioso* tuvo enorme éxito en España; y a la amplia difusión en su idioma original se añadieron rápidamente varias versiones. Antes de 1605 había sido traducido en tres ocasiones³⁵, aunque la alusión al «capitán» puede indicar que Cervantes se refiere a la versión de Urrea, un capitán de Carlos V que llegó a ser gobernador de Apulia. La crítica de Cervantes, reforzada por su inmenso prestigio como escritor, ha conseguido que a Urrea se le considere un pésimo traductor. Basta recordar el comentario despiadado que Clemencín le dedica, en sus notas al *Quijote*, para entender hasta qué punto las opiniones cervantinas han influido hasta nuestros días. Chevalier ha señalado, por su parte, los cambios que introduce Urrea en la lengua y en los contenidos del *Orlando furioso*³⁶. Hoy sabemos que esta versión, siempre desde el punto de vista de la traducción en la época, es bastante literal y meritoria, aun habiendo suprimido el canto II, en que Ariosto alaba a la familia de Este, y haber añadido en el XXV varias estrofas alabando a personajes españoles. Veamos la opinión de su último editor moderno:

en general la traducción es fiel, a veces pedestremente fiel, en cuanto a la osamenta, a la materialidad puramente externa. No son pocos los momentos realmente brillantes y poéticamente logrados, que nos inducen a pensar que, de haberla hecho con más calma y con más *malicia*, hubiera logrado una traducción excelente³⁷.

En este sentido es imprescindible recordar que adaptaciones como las de Urrea, en lugar de criticables, eran moneda corriente y un uso editorial imprescindible: el traductor —como el escritor de comedias— no podía perder de vista el interés y los usos de lectura de su amplio público, muy diferentes de los de nuestros días. Gran parte del éxito editorial radica precisamente en este proceso, que aproxima obras distantes a un destinatario nuevo. Para ilustrarlo, baste traer a colación dos ejemplos cercanos al tema que nos ocupa:

³⁵ La traducción de Jerónimo Jiménez de Urrea se imprimió en Amberes en 1549, con reimpresiones en 1558, 1564, 1572, 1575 y 1578; La de Hernando de Alcocer, en Toledo en 1550; y la de Diego Vázquez Contreras, en Madrid en 1585.

³⁶ Chevalier, Maxime (1966): *L'Arioste en Espagne (1530-1650), recherches sur l'influence du Roland furieux*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, págs. 84-102. Estas intervenciones serían la razón de que se denominase autor al traductor de la imprenta.

³⁷ Alcántara, Fco. José, ed. (1988): «Nota sobre la traducción», en Ariosto: *Orlando furioso*, Pla- neta, Barcelona, pág. xxv.

- 1) el de Thámara, catedrático de humanidades en Cádiz y traductor prolífico al que aludiremos más adelante, una de cuyas traducciones (el *Chronicón*) modifica su título original, precisamente para ganar lectores, con las siguientes palabras: «con diligencia del traductor quitado todo lo superfluo y añadido muchas cosas notables de España»³⁸;
- 2) el de la no muy fiel traducción del *Quijote* publicada por John Phillips en 1687, quien emplea proverbios rurales del acervo inglés y cambia nombres y lugares castellanos por otros ingleses, con el fin de mantener la risa de sus lectores, objetivo logrado en detrimento de la literalidad³⁹.

Se ha resaltado en el diálogo entre el cura y el barbero la «genial intuición»⁴⁰ de coincidir con San Jerónimo y Dante en señalar la dificultad de la traducción de poesía. De llevar al extremo las palabras del cura, no se salvaría ninguna traducción de libros de poesía y, en cambio, no sería tan censurable la traducción de prosa. Esto explicaría la alabanza al *Palmerín de Inglaterra*, cuyas razones son «cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla», es decir, lingüísticas y de propiedad. Sin embargo, hoy sabemos que Luis de Hurtado realizó una mediocre traducción del portugués y el cura parece contradecirse al final del capítulo, pues elogia a Barahona de Soto como «felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio», por lo que no sería sólo la división entre poesía y prosa lo que mueve la crítica contra la traducción de Ariosto. Cervantes reserva para éste el tópico del creador como tejedor de una hermosa tela, un lugar común, como lo demuestra su aparición en otros textos de la época, del mismo autor⁴¹ o de otros, como por ejemplo Aldana⁴². Pero el hecho de que años antes, en *La Galatea*, ya empleara para alabarla casi las mismas palabras⁴³ —dice la

³⁸ El mismo Cervantes parodiará este recurso en el *Persiles* II-1: «en esta traducción, que lo es, se quita por prolja y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso».

³⁹ Phillips comprendió bien que el éxito de lectores del *Quijote* radicaba en su empleo del lenguaje, más que en su estructura paródica, cosa que subrayó en el subtítulo de la obra: «made English according to the humour of our modern language».

⁴⁰ García Yebra, 1991, págs. 198-199.

⁴¹ «[...] sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida» (*Quijote*, I-47). «[...] mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento» (*Quijote*, Prólogo). Casi todas las referencias cervantinas a tejidos e hilados se encuentran inventariados en Louis C. Pérez (1969): «El telar de Cervantes», en *Filología y crítica hispánica*, A. Porquerías Mayo y C. Rojas eds., Ediciones Alcalá, págs. 99-114. Pérez concluye que de la recurrencia de esta imagen se desprende que Cervantes entiende la novela como un tapiz, en el que personajes y acciones se entrelazan.

⁴² «[...] quiero, para tejer tan rica tela,/ muy desde atrás decir lo que podría/ hacer el alma que a su causa vuela» Francisco de Aldana: «Epístola a Arias Montano», vv. 127-129, en *Poesías completa castellana*, ed. Lara, Cátedra, Madrid, págs. I-47.

⁴³ La diferencia con la cita quijotesca estriba en los adjetivos: tela variada y hermosa; poeta cristiano, por divino. El epíteto «cristiano» aparece en la edición de Valvassore, que quizás leyó Cervantes.

musa: «Soy la que ayudó a tejer al divino Ariosto la variada y hermosa tela que compuso» (*Galatea*, vi)—, revela algo más.

El *Orlando furioso* es un libro extenso y rico: además de los motivos caballerescos y la armonía petrarquesa de sus versos, emulados con diverso fin en España⁴⁴, Cervantes debió de admirar enormemente su capacidad de incorporar materiales previos, su inmensa variedad lingüística y la idea de la literatura como un juego de perspectivas e ilusión⁴⁵. Sólo estos últimos conceptos parecen justificar la descripción del *Orlando* como «variada y hermosa tela», una tela que apreció en su toscano y, más tarde, tuvo ocasión de contrastarla con alguna de sus adaptaciones. Y precisamente es esto —no la literalidad o la metrificación— lo que se perdería en su traducción y lo que motiva la crítica: por un lado, la originalidad del que teje con sus propios recursos no es la del que obtiene beneficio de la ficción de otro; por otro, la variedad lingüística y el juego de perspectivas.

Esta imagen del tejido se encuentra presente también en la referencia más conocida y comentada de Cervantes a la labor de la traducción, la que se halla en el pasaje de la visita de la imprenta antes referido. Don Quijote le dice al «autor» que allí se encuentra vigilando la composición de un libro que

el traduzir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira tapices flamencos por el revés, que, aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurrecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traduzir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye nada el que traslada de un papel en otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio de traduzir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro, don Juan de Jáuregui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original (*Quijote*, II-62).

⁴⁴ Tasso y Ariosto, junto con Virgilio, se encuentran en la base de la poesía épica española auriscular en sus tres vertientes, histórica, religiosa y fantástica. *Vid.* Pierce, 1985, págs. 87-105. Pero su influencia se produce precisamente a través del filtro de sus conocidísimas traducciones, que preparan la métrica y el oído de los lectores para la materia.

⁴⁵ El juego cervantino entre lo real, lo percibido y lo contado, facilitado por la locura, encuentra precedentes en pasajes ariostescos como el siguiente: «Quizá que era verdad, mas no creible/ para el hombre que un poco cuerdo sea: mas pareciole a él bien ser posible [...]» (*Orlando furioso*, I, § 56). Del mismo modo, la preocupación irónica por la veracidad o la mezcla de registros: «Como os cuento pasó y no añado un pelo/ yo lo vi, yo lo sé y no me atrevo ahora/ a decir más, a dama o caballero.» (*Orlando furioso*, II, § 54).

Cabe, como siempre en Cervantes, dudar de que la opinión de un personaje sea la suya propia; o, lo que se vuelve más problemático, nada más que una parte de su opinión, matizada por otro personaje posteriormente mediante el diálogo. Permanece en cualquier caso la idea del tejido —en el primer ejemplo, el original italiano—, sólo que se añade ahora la imagen del traductor como la de alguien que contempla el envés de un tapiz terminado por otro. Una idea reforzada por la costumbre de representar en tapices cuadros con hazañas de caballeros famosos, lo que tiene reflejo en algunos títulos de libros de caballerías⁴⁶.

La imagen del tapiz, como la de la tela, no es original, sino un material preexistente y muy conocido. En éste, como en otros pasajes, Rodríguez Marín, Schevill y Menéndez Pelayo⁴⁷ intuyeron la lectura de Luis Zapata, cuyo *Carlo famoso* se cita equivocadamente entre los libros de Quijana⁴⁸. La procedencia de esta cita es el Prefacio de *El arte poética* de Horacio, en la versión de Luis Zapata, quien dice:

Lo cual visto por mí me parece que son los libros traduzidos tapiería del revés, que está allí la trama, la materia y las formas, colores y figuras como madera, y piedras por labrar faltas, y del lustre y de pulimento⁴⁹.

Se ha señalado la mixtificación de la cita de la madera y la piedra cuando se habla de un tapiz⁵⁰. Pero a Zapata le resulta necesario mezclar la imagen del

⁴⁶ Riquer considera que serga equivale en los libros de caballerías a sarga: «tapiz con la historia de un personaje». *Vid.* Riquer, 1968, pág. 71, n. 5. Estas sargas aparecen en diversos pasajes cervantinos, por ejemplo en *Quijote*, II-62 y en *Persiles*, III-6.

⁴⁷ Menéndez Pelayo, M. (1885): *Horacio en España*, vol. I, Madrid, pág. 61.

⁴⁸ Para la presencia de Zapata en Cervantes, *vid.* Márquez Villanueva, (1973): «Don Luis Zapata», en *Fuentes Literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, págs. 157-160; y Terracini, Lora (1979): *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento: una frangia cervantina*, Stampatori, Turín, págs. 298-302; o (1996): «Unas calas en el concepto de traducción en el siglo de Oro español», en *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Arco Libros, Madrid, I, págs. 939-954.

⁴⁹ Horacio: *El arte poética*, trad. Luis Zapata, Lisboa, 1592, f.2r; facsímil, Madrid, 1592. Cito por Márquez Villanueva, 1973, pág. 159, lectura algo diferente, especialmente en la puntuación, de la de Rodríguez Marín. Según Pérez, el concepto de tapiz en Cervantes es el de tela con dibujos, ya que «no distingue técnicamente entre el tapiz tejido o pintado». *Vid.* Pérez, *op. cit.*, pág. 102. Por lo que otra cita próxima de tejidos en relación con la traducción sería la de Castillejo: «la gentileza del estilo menoscábase mucho, por bien que se haga, en trasladar de cualquier lengua a otra, como quien toma a teñir seda o paño de color que, aunque le queda la misma sustancia que antes, pierde la necesidad la mejor parte del lustre». *Vid.* Castillejo, Cristóbal de: «Carta dedicatoria», en *Fragmentos de la constanza. Obras morales y de devoción. Obras*, vol. IV, J. Domínguez ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1958, pág. 253.

⁵⁰ Percas de Ponseti (1989, pág. 113) considera más consecuente la imagen de Cervantes que la de Zapata, porque éste mezcla la imagen del tapiz con la de «un monumento o escultura». *Cfr.* Pérez, *op. cit.*, pág. 106.

tapiz y del escultor porque para él el fallo de toda traducción es que carece «del lustre y de pulimento» necesarios en una obra acabada. Es decir, se acusa a los traductores de descuidar la obra que tienen entre sus manos, el lustre que necesitan. Pero al eliminar Cervantes la mención de la «lima», junto a la lectura de que la obra traducida no esté bien pulida, nos ofrece la imagen mucho más interesante del traductor como alguien que *contempla* el envés de un *tapiz terminado* por otro, pero que no acaba de comprenderlo porque se lo oscurecen los hilos (¿los de la lengua original?; ¿o quizás es incapacidad de comprender profundamente la trama?).

La imagen del tejido, por tanto, era un tópico manido; Cervantes bien pudo emplearla sin seguir una referencia concreta. Pero se trata de una imagen compleja: en un primer nivel, las parcas, hilan y cortan las vidas humanas; en un segundo nivel, el creador —como la divinidad o la naturaleza— teje con el hilo de su discurso un tapiz en el que los personajes viven y emiten a su vez sus propios discursos. La cita del *Orlando* como «variada y hermosa tela», induce a pensar que la referencia en estos dos niveles proviene en lo esencial del propio Ariosto, que habla de su obra como «la gran tela ch'io laboro»⁵¹, y cuyo personaje Astolfo contempla cómo las parcas hilan y tejen la vida de los mortales en el final del Canto XXXIII⁵². En la voz de don Quijote, asistimos a un tercer nivel de la imagen: la del traductor, que en contraposición con el creador de los niveles uno y dos, asiste a una tarea finalizada y se limita a imitarla, sin entenderla por completo. El ejercicio de traducir queda así estrechamente relacionado con la creación, pero en clara desventaja en cuanto a la intervención del ingenio, que no del arte.

En nuestros días, el prestigio de Cervantes ha conducido a que no se discutan sus apreciaciones críticas de los traductores individuales, ensalzados muy por encima de su valía⁵³, pero también a que estas negativas opiniones generales sobre la traducción resulten muy controvertidas⁵⁴. Si ya Clemencín disentía con

⁵¹ Riley, E. C. (1962): *Cervant's Theory of the Novel*, Oxford, pág. 118, n. 4. Pérez también considera que «Cervantes imitó esto de Ariosto». *Vid.* Pérez, *op. cit.* pág. 105.

⁵² En el *Orlando furioso*, capítulo xxiv, § 11-29, el santo hombre explica a Astolfo que, una vez cortados los hilos de la vida de un hombre, éste cae en el río del olvido. Su fama y sus hechos sólo los escritores son capaces de inmortalizarlos con su obra, incluso por encima de lo merecido.

⁵³ Bajo el adjetivo feliz, se alaban sin matices las traducciones de Barahona de Soto, Jáuregui y Suárez de Figeroa. Jáuregui, a pesar de haber modificado e incluso suprimido fragmentos del original en la segunda edición, ha sido considerado modelo de traducción. «Esta desorbitada apreciación cervantina puede explicar el hecho anómalo, y realmente excepcional y curioso, de que el *Aminta* jaureguiano haya sido tratado como obra original, hasta el punto de haber sido antologizado, a partir del siglo XVIII, en todas las grandes compilaciones de poesía española». *Vid.* *Aminta*, Juan de Jáuregui, trad., Castalia, Madrid, pág. 21. Para un compendio de su recepción crítica, *vid.* García Yebra, 1994, págs. 141-144; y Ruiz Casanova, 1980, págs. 258-265.

⁵⁴ «Algunos profesionales y teóricos del arte de traducir parecen haberse tomado muy en serio esta metáfora del tapiz en su envés: ¡como si realmente estuviera tejida con tiras del propio honor profesional!». Martí Alanís, 1985, pág. 14.

vehemencia⁵⁵ al anotar que «Todo lo aquí se dice sobre el arte de traducir está equivocado», la importancia que hoy ha adquirido la traducción como disciplina universitaria ha avivado esta polémica, ante la que los especialistas han adoptado tres posturas fundamentales:

- 1) rechazo al menosprecio que la época se tuvo por la traducción;
- 2) consideración del pasaje como irónico: el comentario se dirige sólo a los malos traductores; y
- 3) Cervantes tiene una posición intermedia, pues la ironía se dirige contra la traducción palabra por palabra⁵⁶.

La crítica del siglo XX proyecta sobre las palabras de Cervantes criterios traductológicos actuales y el aprecio que en nuestra época se tiene por la labor de traducir, tanto como el respeto que suscita su autor. Sin embargo, desde el punto de vista del tiempo en que se profirieron, poseen una justificación, autónoma de cualquier interpretación contemporánea, tanto en el contexto en que se producen, el diálogo en la imprenta, como en el desprecio generalizado que sufría la traducción en el siglo de Oro.

A este respecto, señala Ruiz Casanova que la opinión común es que los traductores «son, para unos, corruptores de la lengua castellana y deturpadores de las obras que traducen y, para otros, ingenuos dedicados a una tarea imposible»⁵⁷. A pesar de ello, la actividad es intensísima durante el periodo e incluso llega a entrar en competencia con la literatura original, porque la traducción literaria forma parte del esfuerzo creativo —aunque de rango menor— y es una fecunda faceta de la producción editorial del momento. De ahí que muchos escritores editen o mencionen de forma conjunta sus trasladados y su obra original. Ejemplo claro de esta unidad es fray Luis de León, cuyas «obrecillas» de poesía componen una sola obra, como explica en su Dedicatoria: «Son tres las partes de este libro. En la una van las cosas que yo com-

⁵⁵ Clemencín, ed. (1877), Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Ediciones Castilla, Madrid, 1967, IV, n. 60.

⁵⁶ Es imposible reproducir todas las opiniones; transcribo sólo las recientes más representativas: para Martí Alánis (1985, pág. 14), el pasaje es irónico y Cervantes la metáfora «la aplicaba, además sólo a las malas traducciones»; para Percas de Ponseti (1989, pág. 114), han de deslindarse las opiniones de Cervantes y las desfavorables de su personaje; para Moner (1990, pág. 520) «lo que se transparenta bajo la máscara de la ironía es una postura intermedia y más bien moderada, entre los que rechazan cualquier forma de traducción romance [...] y los que se dedican a trasladar de una en otra lengua vulgar»; para García Yebra (1991, pág. 202) «Cervantes, Lope y Calderón estaban en esto equivocados».

⁵⁷ Ruiz Casanova, Francisco (2000): *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Cátedra, Madrid, pág. 251.

puse mías. En las dos posteriores, las que traduje de otras lenguas, de autores así profanos como sagrados»⁵⁸.

La mordacidad del comentario de don Quijote, que ha solidado atribuirse a Cervantes, no pasó desapercibida tampoco en su tiempo. Rodríguez Marín cita al respecto que Suárez de Figueroa se dio por aludido, a pesar de que con él se hiciera una salvedad, y contestó que al traducir «se lisongea a la lengua natural, con hacerle propias las buenas razones agenes. Y aunque muchos ignorantes menosprecian esta ocupación, es, con todo, digna de cualquier honra»⁵⁹. Posiblemente no sería el único traductor que entendiera la seriedad jocosa del ataque a una labor tan menospreciada en la época. Tampoco sería el último.

Dentro de estas coordenadas, no resulta gratuito que don Quijote dialogue en una imprenta con un traductor que edita un libro, como no pueden ser gratuitas sus críticas al ejercicio de traducir. Cualquier intento de interpretar el pensamiento de Cervantes sobre la traducción debe pasar inexorablemente por poner éste en relación con el contexto editorial y literario en que se enmarca; un contexto que trasciende el episodio en la imprenta barcelonesa y ataña a numerosas páginas cervantinas, como veremos.

3. IMITACIÓN, COMPILACIÓN Y CIRCULACIÓN DE LOS TEXTOS IMPRESOS

El diálogo entre el traductor y don Quijote, al que se ha denominado «esbozo de «teoría» de traducción», incorpora junto a la imagen del tapiz, dos aspectos de gran importancia, aunque sean tratados de forma irónica: 1. La alusión a las lenguas fáciles; y 2. la alusión a traducir como una actividad menos mala que otras. La conexión entre traducción y el concepto de creación requiere que ambos aspectos se aborden de manera pormenorizada y en relación con otros textos cervantinos.

3.1. *Traducir de lenguas fáciles*

Don Quijote asegura que «el traduzir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye nada el que traslada de un papel en otro papel». El juego de palabras identifica traducir con «trasladar», cuyo sentido en Cervantes es generalmente «copiar un escrito», pero nunca traducir. Con este sentido de reproducir literalmente se emplea con insistencia en el pasaje en que Sancho debe entregar la carta de amor a Dulcinea, para lo cual debe mandar trasladarla

⁵⁸ Cito por Fray Luis de León: *Poesía*, Juan Francisco Alcina ed., Cátedra, Madrid, 1987, pág. 65.

⁵⁹ Rodríguez Marín, Francisco, ed. (1947-49), Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Atlas, Madrid, VIII, n. 4.

del libro de memoria de Cardenio a un papel⁶⁰, o cuando el cura solicita realizar una copia del *Curioso impertinente*⁶¹.

Como se ha señalado frecuentemente, el siglo XVI es el momento decisivo en España para dilucidar cuál será su lengua de cultura entre latín, castellano y otros romances peninsulares, proceso que se evidencia especialmente en las traducciones de la época⁶². Al resultado a favor del castellano contribuyen, como sabemos, su empleo como instrumento de unidad política, la preeminencia de la norma cortesana, el progresivo abandono del latín y la eclosión de la literatura nacional⁶³, entre otros; pero también factores de índole sociológica.

En un mundo con más de un 80% de población rural⁶⁴ en el que la transmisión oral romance fue la principal vía de circulación literaria, como veremos luego, un porcentaje muy alto de la población era de analfabetos; pero muchos menos aún tenían capacidad para entender y leer otras lenguas, cuanto menos para traducir. Si a las lenguas clásicas nos referimos, el conocimiento del griego estaba absolutamente restringido, hasta el punto de ser sinónimo de algo incomprendible⁶⁵, y el latín, lengua de cultura hasta el momento, se encontraba en franco retroceso frente a la lengua romance⁶⁶. La traducción al castellano —digamos mejor la adaptación para ese público castellano—, al margen de la enjundia de los textos, se había convertido en un hecho imprescindible para alcanzar unas ventas razonables, como se ve en que el barbero no es capaz de leer el *Orlando furioso* en italiano.

Corriendo parejas con la creación original, la traducción —sin la cual muchas obras no verían la luz por falta de lectores— se convierte en un aporte básico al

⁶⁰ «Mas ya se me ha venido a la memoria dónde será bien, y aun más que bien, escribilla, que es en el librillo de memoria que fue de Cardenio, y tú tendrás cuidado de hacerla trasladar en papel, de buena letra, en el primer lugar que hallares donde haya maestro de escuela de muchachos, o si no, cualquiera sacristán te la trasladará; y no se la des a trasladar a ningún escribano, que hacen letra procesada, que no la entenderá Satanás.» (*Quijote*, I-25)

⁶¹ «Leyó el cura para sí tres o cuatro renglones y dijo: —Ciento que no me parece mal el título desta novela, y que me viene voluntad de leella toda (...) si la novela me contenta, me la habéis de dejar trasladar. —De muy buena gana —respondió el ventero». (*Quijote*, I-32)

⁶² Ynduráin, D., 1982, págs. 13-34; especialmente 22-24.

⁶³ Valdés todavía concede al toscano más elegancia debido precisamente a la labor de sus escritores: «MARCIO: —¿Cómo no? No tenéis por elegante y gentil la lengua castellana como la toscana? VALDÉS: —Sí que la tengo, pero también la tengo por más vulgar. Porque veo que la toscana está ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca». Valdés, Juan (1535): *Diálogo de la lengua*, Lope Blanch ed., Castalia, Madrid, 1985, pág. 44.

⁶⁴ «Es dado pensar que inhábil para la creación y el consumo literario» (escrito). Jauralde Pou, Pablo (1982): «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», en *Edad de Oro*, I, pág. 62. Para el público de los siglos de Oro, es imprescindible Chevalier, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid.

⁶⁵ «Todo esto para los labradores era *hablarles en griego o jerigónza*» (*Quijote*, II-19).

⁶⁶ Ynduráin, Domingo (1986): «La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)», en *Edad de Oro*, I, *passim*.

trabajo de las imprentas y, a través de este medio de difusión, a la configuración de los hábitos de lectura y de la relación autor-lector. Las obras literarias en castellano inician una época nueva, reforzando y enriqueciendo la cultura con conceptos nuevos⁶⁷, siempre «como sustitución del latín, al que no continúan, sino que expolian y traducen como para mejor prescindir de él»⁶⁸. A imagen de lo que los romanos hicieron con la cultura de los griegos, los escritores piensan que la mejor manera de igualar las lenguas vulgares con las clásicas es transformar las obras de estas últimas en alimento: devorarlas, digerirlas, convertirlas en parte de la nueva lengua, que adquiere de esta forma una profundidad, elasticidad y resonancias inéditas. En definitiva, apropiarse del mundo clásico —ideas y recursos expresivos— a través de sus lenguas vulgares, pero transformarlo de forma tal que no recuerde su procedencia. Romancear, en este sentido, significa servir manjares antiguos en nueva vajilla; unos manjares que dotan de contenidos fundamentales a una cultura en su infancia.

Sin embargo, resulta problemático hablar de traducción en la época como si se tratara de un término unívoco. Bajo esa voz encontramos tanto traslaciones, adaptaciones y versiones de obras o fragmentos, como imitaciones de temas, fórmulas y estructuras⁶⁹. La imitación en el Renacimiento se aproxima al texto original de varias formas y con grados diferentes de fidelidad, lo que ofrece métodos diversos para incorporar una obra, como la *traslatio*, la *parapharasis*, la *imitatio* y la *allusio*, a las que se añade la *contaminatio* o imitación compuesta de varias obras. El traductor o escritor puede reproducir modelos (imitación retórica), usar esquemas métricos semánticos o sintácticos (imitación poética)⁷⁰ o trasladar forma y fondo de manera conjunta; su finalidad y la materia —bíblica, clásica o vulgar— determinan en gran medida cuál será el tipo de aproximación.

⁶⁷ Garcilaso lo había expresado en sus justos términos en torno a treinta, aunque refiriéndose a la traducción desde cualquier lengua: «tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas».

⁶⁸ Ynduráin, 1986, pág. 30.

⁶⁹ El estudio de la traducción en la época ha sido abordado desde muy diferentes perspectivas, desde la clásica y parcial de Menéndez Pelayo, Marcelino (1952-53): *Biblioteca de Traductores Españoles*, en *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, vols. 54-57; hasta la panorámica imprescindible de Ruiz Casanova, 2000, 148-300. Para aspectos concretos, *vid.*: Seco Serrano, Esperanza (1985): *Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el Siglo de Oro: Influencias*, Univ. Complutense, Madrid; Recio, Roxana ed. (1995): *La traducción en España ss. XIV-XVI*, Univ. de León, León, págs. 163 y ss.; Serés, Guillermo (1996): *La traducción en Italia y España durante el siglo xv*, Univ. de Salamanca, Salamanca.

⁷⁰ Estos dos tipos, llamados en ocasiones aristotélico y ciceroniano, se recogen en Cintio, Parthenio y Scalígero. *Vid.* Ferguson, W. (1981): *La versificación imitativa en Francisco de Herrera*, Támesis, Londres, págs. 13-14; Ulivi, F. (1959): «Dall'imitazione umanistica all'imitazione della natura», en *L'imitazione nella poesia del Rinascimento*, Marzorati, Milán, págs. 62-74.

La irónica imagen de la traducción en Cervantes no parece positiva. Pero, como con otras materias, las voces de los diferentes personajes cervantinos componen, con sus intervenciones en diferentes momentos, un pensamiento matizado acerca de la traducción. ¿A qué modalidades se refiere don Quijote, pues, con «este ejercicio de traduzir»? ¿O quizás la descalificación es general para todas? Como vimos, por un lado condenan especialmente la traducción de poesía por sus escasos resultados aceptables; por otro, salvan a algunos autores concretos; finalmente y de forma general, rescata la traslación desde el griego y el latín, atendiendo a la extendida idea de que en ellas se encuentra cuanto de bueno hay imitable.

3.1.1. En cuanto a la traducción de libros «de verso», su dificultad formal había recibido comentarios teóricos en diversas ocasiones, especialmente en cuanto al cómputo de pies, sílabas y acentos, es decir, a la forma métrica, como por ejemplo los de *El Tostado* en su comentario al obispo de Cesarea⁷¹. Por otra parte, la poesía goza en la época de un prestigio especial, puesto que se le otorga la condición de fuente de verdades morales y divinas, en un tópico que el humanismo italiano difunde profusamente:

La poesía representa el grado supremo del conocimiento y de la expresión, la perfección material y formal de la sabiduría, la suma y síntesis de todos los saberes humanos y divinos, pues abarca «totum trivium, quadrivium, philosophia, aomnem, humana divinaque et omnes prorsus scientias»⁷².

Esta consideración amplia de la poesía —a la que Petrarca convierte en iluminación de la verdad de las cosas mediante una ficción placentera y artificiosa— le otorga una prestigiosa paridad con la filosofía como método de conocimiento. Desde esta condición, la traducción de poesía versificada se con-

⁷¹ «Ha diferencia en la cantidad del espacio que se ha de guardar en el versso et en la prosa. La primera es que en el verso han de seer tantas sílabas en el verso latino como en el griego, o siquier tantos pies, porque si el verso griego fuere exámetro o pentámetro o de otra especie, tal sea el verso latino interpretado; et añadida o tirada siquier una sílaba contra la condición del arte, quítase la especie del metro. En la traslación de prosa non se guarda cantidad o cuento de sílabas o de pies [...] La segunda diferencia es que en el versso trasladado es más necesaria la cantidad cierta de espacio, que en la prosa, ca si en el verso interpretado non guardare el interpretador tantas sílabas, o siquier pies, en la interpretación, agora lo faga con necesidad, agora sin necesidad, non solo non recibe excusación, mas aun no es traslación de versso, porque dexa de seer verso aviendo más o menos pies que requiere la medida del arte». Alfonso Fernández de Madrigal: «Comento» (Cap. séptimo) a los *Chronici canones* de Eusebio Pámfilo; *Vid. En la teoría y en la práctica de la traducción*, M.^a Isabel Hernández ed., SEMYR, Salamanca, 1998, págs. 91-94.

⁷² Serés, 1996, pág. 52.

vierte en el más difícil ejercicio posible de acercamiento a la realidad y sus resultados merecen un juez experto, tal como fray Luis de León reclama en su Dedicatoria. El verso goza de enorme prestigio y es la forma de una parte muy considerable de la literatura aurisecular: abarca la épica, las obras dramáticas, las fábulas didácticas o mitológicas, los cancioneros, los poemarios líricos de índole diversa, etc.; pero también triunfa la narrativa, es imprescindible en las fiestas, la corte y la universidad, y la Iglesia la emplea para catequizar. Es decir, la poesía impregna el siglo⁷³ y millares de obras fían al metro la memorabilidad, cuando se conciben para oralizarlas, o la sublimidad, cuando son de carácter culto. El lector u oidor conocen, por tanto, las convenciones y esperan una factura en consonancia con los contenidos.

Sólo teniendo en cuenta esta elevada estima social de la poesía podemos encuadrar correctamente las duras palabras del cura en el escrutinio: «por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento»⁷⁴; dicho de otro modo, resulta imposible recuperar todo el valor del original precisamente en su diferencia distintiva. Ahora bien, en contraposición con la resignación medieval —enunciada por Santillana: «si carescemos de las formas, seamos contentos de las materias»⁷⁵—, la recepción del siglo de Oro exige que se atienda a las formas y a la lengua; que se conceda nueva vida en una lengua nueva. En estas palabras, Cervantes concede implícitamente, como vimos con anterioridad, que la traducción es un segundo nacimiento para una obra, aunque sólo unas pocas alcancen este renacer. Barahona de Soto, Jáuregui, Figueroa tienen esta capacidad, que no tiene que ver con la literalidad, sino con sus capacidades creativas, que «felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original»⁷⁶.

En este sentido, y frente a la traslación medieval, Garcilaso, sentando las bases de la traducción literaria de la época, ya distinguía romanizar de tradu-

⁷³ García Berrio, (1977-80): *Formación de la teoría literaria moderna*, vol. I, Cupsa, Madrid; vol. II, Univ. de Murcia, Málaga.

⁷⁴ Cervantes concede gran importancia a la poesía, la suya permanece aún oculta tras su obra narrativa y el esplendor poético del siglo, y se muestra como profundo conocedor de la de los demás. Al margen de su obra lírica, se ha reivindicado la validez de su poesía dramática y épica. *Vid.* Cervantes Rojas, Ricardo (1948): *Cervantes (Cervantes, poeta lírico. Cervantes, poeta dramático. Cervantes, poeta épico)*, Losada, Buenos Aires; Ruiz Pérez, Pedro (1985): «El manierismo en la poesía de Cervantes», en *Edad de Oro*, IV, págs. 165-177. Gaos, Vicente (1979): *Cervantes, dramaturgo, novelista, poeta*, Pla- neta, Barcelona.

⁷⁵ Requisitoria de «el marqués de Santillana a su hijo don Pero Gonçález, quando estava estudianto en Salamanca». Cito a través de Serés, 1996, pág. 20.

⁷⁶ Cervantes precisa qué dos fábulas pastoriles italianas considera modelo de traducción: *Aminta, de Torquato Tasso. Traducido de Italiano a Castellano por D. Juan de Jáuregui*, Roma, 1607, en Jáuregui, Juan: *Obras*, vol. II, Inmaculada Ferrer de Alba, ed., Clásicos Castellanos, Madrid, 1973, págs. 69-181; y *El pastor Fido* de Battista Guarini, Suárez de Figueroa, trad., Nápoles, 1602.

cir⁷⁷ como dos niveles diferentes de un mismo ejercicio, uno manual y despreciable, otro elevado y capaz de aportar riqueza a la lengua de llegada⁷⁸. Los siglos XVI y XVII verán traducciones e imitaciones alejadas por igual de la traslación *verbum ad verba* como de la adaptación desmañada. Resaltando estas virtudes vivificadoras, Dámaso Alonso ensalzó este nuevo concepto de adaptación preocupada por ser literatura por encima de la simple transferencia de contenido:

El arte vivificador se apoya en el de una época pretérita, pero él mismo no se propone producir «sensación de época», no quiere crear mirando hacia soles muertos, sino al auténtico sol caliente de su día. La imitación arqueológica es yerta y desamorada. La vivificación pude de producir un arte humano y tierno⁷⁹.

3.1.2. Si la traducción de poesía apenas se salva desde el punto de vista de la creación, el poner en vulgar obras escritas en lenguas clásicas obtiene un tratamiento muy diferente. Al margen de la dificultad lingüística, éstas se consideraban fuente esencial de contenidos, razón por la que su traducción, impulsada por el humanismo, era habitualmente encomiada. Valdés aprueba, incluso, que se reduzca la traducción desde estas lenguas debido al desconocimiento que de ellas encuentra y porque

assi avría más personas que supiessen las lenguas necessarias, como son la latina, la griega y la hebrea, en las cuales stá escrito todo quanto bueno ay que pertenezca assí a religión como a ciencia⁸⁰.

Para don Quijote tampoco posee el mismo valor que trasladar desde una lengua romance a otra. Santillana ya consideraba que existían tres grados en la composición poética según la lengua y el arte⁸¹; pero, a partir del prestigio que

⁷⁷ «Nunca me osé poner en decírselo, según le vía siempre aborrecerse con los que romanzen libros, aunque él a esto no lo llama romanzar, ni yo tampoco. [...] Siendo a mi parecer tan dificultosa cosa traducir bien un libro como hazelle de nuevo, dióse Boscán en esto tan buena maña, que cada vez que me pongo a leer este su libro o (por mejor decir) vuestro, no me parece que le hay escrito en otra lengua.» Dedicatoria de Garcilaso «A la muy magnífica señora doña Gerónima Palova de Almogávar», en Baltasar de Castiglione: *El cortesano*, trad. Juan Boscán, Espasa Calpe, Madrid, pág. 65-66.

⁷⁸ Estos aspectos se tratan en profundidad en el ya aludido trabajo: Trujillo, J. R. «Lenguas y traducción en Cervantes», en prensa.

⁷⁹ Alonso, Dámaso (1948): *Vida y obra de Medrano*, CSIC, Madrid, vol. I, pág. 149.

⁸⁰ Valdés, 1985, pág. 147.

⁸¹ «Sublime se podría decir de aquellos que las sus obras escriuieron en lengua griega e latyna, digo metrificando. Medioocre usaron aquellos que en lengua vulgar escriuieron [...]. Infimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran». Marqués de Santillana, «El proemio e carta», en *Poesías Completas*, Manuel Durán ed., Castalia, Madrid, 1982, pág. 214.

mantuvieron las lenguas de las Escrituras, se ha llegado a distinguir entre traducción vertical (el romanceado de textos clásicos) y horizontal (el traslado entre vulgares)⁸².

Subyace aquí de forma evidente otra idea de la época relacionada con lo anteriormente expuesto: que todas las lenguas tienen la misma importancia. Don Quijote lo expresa por extenso en otro pasaje:

Y a lo que decís, señor, que vuestro hijo no estima mucho la poesía de romance, doime a entender que no anda muy acertado en ello, y la razón es esta: el grande Homero no escribió en latín, porque era griego, ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino; en resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las estranjerías para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se estendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno que escribe en la suya (*Quijote* II-16).

Traducir lenguas fáciles, como hemos visto, sería algo así como copiar un texto de un papel a otro, ya que «ni arguye ingenio ni elocución». El empleo de los tópicos de ingenio y elocución, cuya falta justifica la descalificación de la traducción poética, conduce a ésta, dentro del pensamiento cervantino, hacia el epicentro de la teoría literaria áurea, cuyos debates teóricos se polarizan en torno a la dualidad *ars-ingenium*⁸³.

Desde el primer humanismo hasta el barroco, se produjo un desplazamiento desde el didactismo y el ideal del artista de taller hacia la supremacía del *ingenio*, creatividad productora de maravilla, agudeza y estupor; una virtud intelectual pura, una peculiaridad del talento individual que elabora productos únicos⁸⁴.

⁸² Terracini considera que «para el español hasta el Renacimiento la traducción desde el italiano se presentaba en parte como vertical», art. cit., pág. 941. Otros autores, como Anthony Grafton, consideran también que en esta época se consideraba al italiano como lengua clásica, más que literaria.

⁸³ Para una visión de conjunto de la contraposición entre la renacentista *ars-docere-res* y el moderno *ingenium-delectare-verba*, *vid.* García Berrio, *op. cit.*, especialmente los capítulos segundo y tercero del libro segundo, vol. II. Castiglione ya distinguía entre dos tipos de ingenio, independientes del arte, la narración de acontecimientos y la agudeza: «en la primera suerte que hemos dicho poderse llamar urbanidad, la qual consiste en aquella propia y sabrosa manera de contar alguna cosa, no hay necesidad de arte [...] Pues en la otera de los dichos prestos y vivos, ¿qué puede aprovechar el arte? [...] Por eso pienso que todo esto sea obra del ingenio y buena natura». Aunque accede a esta idea, Bembo somete al ingenio a una lima posterior. Castiglione, *op. cit.*, pág. 180.

⁸⁴ Para Herrera, el ingenio es innato y se define como: «aquella virtud del ánimo i natural habilidad, nacida con nosotros mismos, i no adquirida con arte o industria». *Vid. Anotaciones*, *op. cit.*, pág. 581. Aunque admite la inspiración de origen divino, su intelectualismo lo lleva a adoptar una teoría ecléctica, cercana a la postura que Castiglione pone en boca de Bembo: el arte eleva a la poesía de la vulgaridad mediante la supresión de los errores en que puede incurrir el ingenio.

Multitud de textos de la época utilizan el término, siempre como capacidad derivada del entendimiento o como elemento previo de la *inventio*. Su elogio limitado aparece en los tratados de Foz Morcillo, Arias Montano, López Pinciano y fray Luis de Granada, dentro de una defensa de la libertad creadora y de la autonomía, pero es el doctor Huarte de San Juan, como es bien sabido, quien sistematiza y populariza su empleo⁸⁵. Para ello, contradice a Cicerón y sobrepone con claridad el ingenio por encima de las ciencias y el arte, extendiendo el ejemplo a la poesía, en la cual el aprendizaje poético sin ingenio no mejora la condición del poeta⁸⁶. Por otro lado, adhiriéndose a la teoría de los humores, según su predominio divide el ingenio en tres tipos: memoria, entendimiento y fantasía⁸⁷.

Cervantes tuvo muy presente estas teorías al abordar la redacción del ingenioso hidalgo⁸⁸ y, como muchos escritores del momento, reivindicó la superioridad en su propia obra de su originalidad e ingenio sobre la industria y la imitación de modelos. Ynduráin extiende esta visión al conjunto de autores:

Ocurre que la insistencia de originalidad (con todas las matizaciones que se le quieran hacer a ese concepto) está presente y es muy viva en los escritores del Renacimiento en España; a este respecto creo que convendría volver a plantearse la dialéctica tradición/originalidad, insistiendo más en este segundo término de lo que ahora se hace: la

⁸⁵ Huarte de San Juan (1575): *Examen de ingenios para las Ciencias*, BAE, LXV, Atlas, Madrid, 1953. *Vid. el prólogo de Serés, G. (1989)*, en Huarte de San Juan: *Examen de ingenios*, Cátedra, Madrid. Para la evolución de esta teoría en las artes y las ciencias, *vid. Klipansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F. (1964): Saturno y la melancolía*, M.ª Luisa Balseiro, trad., Alianza, Madrid, 1991, págs. 29-39 y 113-135.

⁸⁶ «Lo mismo pasa en la poesía sin diferencia ninguna, que si el que tiene naturaleza acomodada para ella se dá a acompañar versos, los hace con gran perfección, y si no, para siempre es mal poeta». Huarte de San Juan, *op. cit.*, pág. 407. Para el nacimiento del concepto moderno de ingenio, *vid. Klipansky, Panofsky, y Saxl, op. cit.*, págs. 239-267.

⁸⁷ Huarte de San Juan, *op. cit.*, pág. 412. *Vid. Serés, G. (1994)*: «El concepto de fantasía desde la estética clásica a la dieciochesca», en *Anales de Literatura Española*, x, págs. 207-236. Las primeras defensas del *delectare* aparecen a mediados del s. XVI simultáneamente con el gusto por lo fantástico, representado especialmente por Ariosto. El hombre de ingenio se encuentra cercano a la locura, como expresa Petrarca citando a Séneca: «*Insanire licet, fateor, mens concita; clarum, / seque super provesta, canet [...] subsistere nullum / censuit ingenium, nisi sit dementia mixta*». Petrarca: *Epístola métrica a Zoilo*, i, v. 167.

⁸⁸ Don Quijote, recio, seco de carnes y enjuto de rostro, amarillo, estirado y avellanado de miembros, pertenece al tipo colérico. La lectura y falta de sueño lo conducen a un desequilibrio de humores por falta de humedad —«se le secó el celebro»—, lo lleva a caer en la fantasía, aunque mantiene su entendimiento y memoria; basta con que beba agua para que se tranquilice (*Quijote*, 1-5). Blecua, A. (1985): «Cervantes y la Retórica (Persiles, III, 17)», en *Lecciones cervantinas*, A. Egido, ed., Caja de Ahorros de Zaragoza, Zaragoza, págs. 131-147; Canavaggio, J. (1958): «Aloso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», en *Anales Cervantinos*, VII, págs. 13-108. Bigeard, M. (1972): *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques, París; Green, O. H. (1957): «El ingenioso hidalgo», en *Hispanic Review*, XXV, págs. 171-193; Halka, C. S. (1981): «Don Quijote in the Light of Huarte's *Examen de ingenios*: a Reexamination», en *Anales Cervantinos*, XIX, págs. 3-13; Salillas, R. (1905): *Un gran inspirador de Cervantes, el doctor Juan Huarte de San Juan*, Colegio de médicos, Madrid.

imitatio retórica no es más que un apoyo circunstancial que no oculta el deseo, la búsqueda consciente y decidida de la originalidad literaria y de pensamiento»⁸⁹.

Frente a la *imitatio* en sus formas más próximas al original, como la *traslatio*, la incorporación aurisecular de textos de una en otra lengua es un apoyo para desarrollar una cultura, para generar obras nuevas a partir de una semilla clásica. Para ello resulta necesaria la intervención del ingenio, especialmente en la elocución. Ya *El Tostado* había enunciado ideas parecidas:

«El interpretador debe guardar lo que a su oficio pertenece; et es de su oficio del todo remediar al original porque non aya diferencia otra, salvo estar en diverssas lenguas. En pero, quando se muda algo de la orden o de las palabras, ay alguna diversidad allende de las lenguas, pues esto fará non seer translación, mas otras cosa alguna. [...] Mudar orden en las palabras, alguna cosa es; et requiere ingenio et es allende de interpretar, pues será fuera del oficio de interpretador, et faze non seer interpretador al que esto feziere. [...] Si alguno, sin necessidad, o en la orden de las palabras o en ellas, mudasse algo, saliría del oficio de interpretador. Et éste o faría esto añadiendo más palabras para declarar, et entoncē sería comentador o glosador; o faría esto non añadiendo, mas mudando las palabras o la orden, usando de otras figuras de fabla, et éste sería nuevo autor, faziendo otra edición»⁹⁰

Cuando el traductor amplía innecesariamente un texto, no lo está traduciendo, sino glosando. Sin embargo, cuando el traductor interviene en la elocución, crea una obra nueva a partir del modelo; es decir, se convierte en autor. Nos encontramos aquí con que, cuando se firma una obra traducida de otro autor por considerarla suficientemente disímil, el traductor-autor puede incurrir en un plagio. Herrera, dentro de esta dicotomía entre imitación y plagio en la obra de Garcilaso, rechaza la imitación servil y defiende la novedad, precisamente a partir del aporte en la elocución⁹¹:

⁸⁹ Ynduráin, *op. cit.*, pág. 31.

⁹⁰ Alfonso Fernández de Madrigal: Comento (Cap. octavo) a los *Chronici canones* de Eusebio Pámfilo; cito a través de *En la teoría y en la práctica de la traducción*, M.^a Isabel Hernández ed., SEMYR, Salamanca, 1998, págs. 102-103. La cursiva es mía.

⁹¹ *Vid.* además la introducción de Cuevas en Herrera: *Poesías*, Cristóbal Cuevas, ed., Cátedra, Madrid, 1985, págs. 11-102, especialmente las págs. 59-68. Frente a las palabras de los ángeles, pocas e instantáneas, fray Luis había enunciado en su influyente *Retórica* que el hombre debe saber elegir, entre las muchas de su lenguaje humano, certeramente y con propiedad: «La suma de la eloquencia consiste en que a la dignidad de las cosas corresponda una loquición igual: esto es, que predicando hagamos cada cosa tan grande como es, para que el estilo no sea inferior al peso y dignidad de las materias. De manera que,

Es muy difícil decir nueva y ornadamente las cosas comunes; y así las mayor fuerza de la elocución consiste en hacer nuevo lo que no es [...] Para esto conviene juicio cierto y buen oído que conozca por ejercicio y arte la fuerza de las palabras que no sean humildes, hichadas, tardas..., sino propias, altas, graves... Y es clarísima cosa que toda la excelencia de la poesía consiste en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua y términos de hablar y grandeza y propiedad de los vocablos escogidos y significantes con que las cosas comunes se hacen nuevas, las humildes se levantan y las altas se tiemplan, para no exceder según la economía y decoro de las cosas que se tratan⁹².

Un reflejo poco estudiado de la preocupación por enriquecer el castellano son los numerosos prólogos y licencias de la época que aluden a la bondad de la lengua⁹³.

Hemos mencionado con anterioridad al traductor de bagatelas y al compilador de dichos ya mencionados, autores evidentemente faltos de ingenio. Junto a ellos encontramos otros personajes cervantinos de características similares. En el *Coloquio de los perros* aparece un poeta que ha traducido una *Poética* de Horacio, que no consigue imprimir, y que ha continuado las aventuras del rey Artús en su *Historia de la demanda del Santo Brial*, sólo que en vez de en prosa, «parte en octavas y parte en verso suelto», es decir, un libro de caballería con forma de poesía épica. He aquí un nuevo traductor o imitador que traduce o continúa obras ajenas, sólo que esta vez lo encontramos encerrado por loco en el Hospital de la Resurrección.

En la insustancialidad del texto, aunque su autor proteste que «encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales», el traductor de la imprenta recuerda de manera especial a otro personaje anónimo: el primo humanista⁹⁴ cuyo trabajo es

como la sombra al cuerpo, así las palabras deben seguir la naturaleza de las cosas y unirse con ellas.» Fray Luis de Granada (1570): *Ecclesiasticae Rhetoricae sive de ratione condicionandi libri sex*, Lisboa; cita a través de la traducción del latín de *Los seis libros de la Rhetorica eclesiástica o de la manera de predicar*, J. Jolís y B. Pla, Barcelona, 1778⁵, págs. 520-521.

⁹² Herrera, Fco. de (1580): *Anotaciones*, en Antonio Gallego Morell, ed.: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Univ. de granada, Granada, 1967, págs. 397-398.

⁹³ Junto con la fórmula habitual —haber costado «mucho trabajo y estudio»—, algunas aprobaciones aluden al buen castellano de las obras, lo que indica lo presente de esta preocupación, aunque sea formalista. Gutierre de Cetina alaba a Cervantes en la Aprobación del *Quijote* II «en la lisura del lenguaje castellano, no adulterado con enfadosa y estudiada afectación, vicio con razón aborrecido de hombres cuerdos [...]. Lucas Gracián, en la Aprobación de *La Galatea*, elogia la obra por su «muy casto estilo, buen romance y galana invención».

⁹⁴ Para el apelativo paródico, *vid.* Lerner, Isaías (1990): «Quijote, segunda parte, parodia e invención», en *NFRH*, XXXVIII, págs. 834-836. Como en el caso del traductor, se ha atribuido la referencia a personas concretas, especialmente a Juan de la Cueva, autor de *Los cuatro libros de los inventores de las cosas*, en (1592): *Segunda parte de las obras de Juan de la Cueva*, Sevilla. *Vid.* Francisco de Icaza (1980): *Obras*, México, vol. II, p 82. Como en el caso del traductor, es probable que el anonimato aluda a un tipo de literatura y al tiempo encubra alusiones múltiples. Así lo argumenta Montero, 1986, 87-109.

«componer libros para dar a la estampa, todos de *gran provecho* y no menos entretenimiento para la república» (*Quijote*, II-22; el subrayado es mío), como el de *las libreas*⁹⁵, el *Metamorfóseos*⁹⁶—una copia española de la obra de Ovidio— y un *Suplemento a Virgilio Polidoro*, continuación de la conocida traducción del *Polidoro Virgilio*⁹⁷. De nuevo, más que un autor concreto, el blanco de la crítica parece ser el gusto por este tipo de misceláneas⁹⁸—curiosamente todas traducciones o continuaciones de textos traducidos— y de la figura del humanista⁹⁹. Para estrechar el parecido con el pasaje de la imprenta, en el final de la conversación en el que don Quijote le desea «buena manderecha» al traductor, resuenan las palabras de Sancho al primo humanista cuarenta capítulos antes: «así Dios le dé buena manderecha en la impresión de sus libros».

Necesidad de ella tendrán, pues los escritores del momento vieron cómo entre abril de 1605 y comienzos de 1608 los privilegios nuevas y prórrogas de impresión se redujeron a siete, todas de carácter doctrinal, cuando lo habitual era que anualmente se concedieran entre sesenta y cien¹⁰⁰. No queda constancia de esta prohibición de imprimir libros nuevos, pero los escritores debieron de sentirla como una llamada de atención colectiva contra la inanidad o inmoralidad de las ediciones. Nos queda constancia de ello en el prólogo de Lope a su *Jerusalén conquistada* de 1609, quien aguardaba con impaciencia su impresión desde 1605, en el que declara que «Tarde y esperada sale a luz, que por ocasión de algunos libros sin doctrina, sustancia e ingenio, escritos para el vulgo, se prohibió la impresión de todos generalmente»¹⁰¹.

⁹⁵ Se atribuye la cita al texto del portugués Tomé Pinheiro da Veiga: *Fastigina*. Hay una edición moderna con la traducción de 1916 de Narciso Alonso Cortés en Ámbito, Ayto. de Valladolid, 1989.

⁹⁶ Hay que destacar que la referencia más plausible del *Metamorfóseos* sea una traducción de una obra del italiano Tomás Garzón, realizada por Cristóbal Suárez de Figueroa, el mismo que reaccionará airadamente contra el comentario cervantino: *Plaza universal de todas ciencias*, Luis Suárez, Madrid, 1615 [1613].

⁹⁷ Se refiere al *De inventoribus rerum* de Polidoro Virgilio, Venecia, 1499. Lo tradujo con algunos cambios y añadió Francisco Thámara, trad. (1550): *Libro de Polidoro Vergilio que tracta de la invención y principio de todas las cosas*, Amberes; apareció posteriormente, expurgado por orden de Gregorio XIII, en una traducción anónima y sin fecha, y en otra de Vicente Millis de 1599, en Medina del Campo. Thámara, traductor también de los *Apotegmas* de Erasmo, adaptó muy libremente otras misceláneas parecidas al *De inventoribus*: el *Chronicón* de Carión (Medina del Campo, 1553), y el *Libro de costumbres de todas las gentes*, de Bohemo (Amberes, 1556).

⁹⁸ «Había, sin embargo, entre las misceláneas tan gustadas en esta época, ciertos libros en que la curiosidad chismosa del Renacimiento se orientaba hacia un conocimiento enciclopédico...» Bataillon, 1986, pág. 638.

⁹⁹ Así lo considera Riquer, aunque sugiere que su trasunto real pueda ser Luque Faxardo. Es el único personaje que cree que don Quijote es un caballero, porque «está tan chiflado como él y porque su chiflatura también es libresca». Riquer, 1968, págs. LXVIII y LXIX.

¹⁰⁰ Moll, J. (1995): «Los editores de Lope de Vega», en *Edad de Oro*, XIV, págs. 213-222.

¹⁰¹ *Epistolario de Lope de Vega*, A. G. de Amezúa ed., vol. III, Madrid, 1941, pág. 6. Cito a través de Moll, 1995, pág. 216.

Cervantes tampoco debió de ver con buenos ojos que textos «de poco precio» ocuparan las imprentas y las ventas en las librerías o que los escritores atendieran exclusivamente al beneficio en lugar de a la fama. Contra la impresión de necesidades precisamente aconseja Urganda al libro de don Quijote en el final de su poema:

Mas tú quémate las ce-
Sólo en cobrar buena fa-,
Que el que imprime neceda-
Dalas a censo perpe-.

[...] Deja que el hombre de jui-
en las obras que compo-
se vaya con pies de plo-,
que el que saca a luz pape-
para entretener donce-
escribe a tontas y a lo-.

(Preliminares, *Quijote*)

3.2. La traducción y sus beneficios

Este último aspecto se desarrolla irónicamente en la segunda idea, la que loa el ejercicio de traducir, porque «en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trajesen». Para aclararla, bastaría remitirnos al espacio editorial que ocupaban y al beneficio que generaban, que debió de ser elevado tal y como hemos visto. Pero lo mejor es retomar el diálogo entre don Quijote y el «autor» donde lo habíamos dejado:

[...] Pero dígame vuestra merced: este libro, ¿imprímese por su cuenta o tiene ya vendido el privilegio a algún librero?

— Por mi cuenta lo imprimo —respondió el autor—, y pienso ganar mil ducados, por lo menos, con esta primera impresión, que ha de ser de dos mil cuerpos, y se han de despachar a seis reales cada uno, en daca las pajas.

— ¡Bien está vuestra merced en la cuenta! —respondió don Quijote—. Bien parece que no sabe las entradas y salidas de los impresores, y las correspondencias que hay de unos a otros; yo le prometo que cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros, vea tan molido su cuerpo, que se espante, y más si el libro es poco avieso y no nada picante.

— Pues, ¿qué? —dijo el autor—. ¿Quiere vuestra merced que se lo dé a un librero, que me dé por el privilegio tres maravedís, y aún

piensa que me hace merced en dármelos? Yo no imprimo mis libros para ganar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama.

— Dios le dé a vuesa merced buena manderecha —respondió don Quijote.

El traductor deja bien a las claras la finalidad puramente económica de su labor: nada le importa la fama literaria, de lo que se deduce la falta de interés por la calidad de la propia traducción. Guarda su declaración un destacable parecido con las opiniones de Lope respecto de su obra dramática¹⁰² y con las del peregrino compilador del *Persiles*, como se ha visto antes. En cualquier caso, la voracidad de un «autor» por obtener el máximo «provecho» que pueda alcanzar su «bagatela» no supone que lo vaya a obtener; ni siquiera parece probable. Esta conclusión se desprende con claridad de que hay que desearles «manderecha» —suerte, pero también habilidad— al traductor y al humanista, de quien duda don Quijote que le concedan licencia, que el loco del *Coloquio de los perros* no ha conseguido imprimir su traducción o que el compilador del *Persiles* tenga tan claro que «verdad es que tal vez [los libreros] suelen comprar un privilegio y imprimir un libro con quien piensan enriquecer, y pierden en él el trabajo y la hacienda» (*Persiles* IV-1). La dificultad para editar traducciones de textos enjundiosos puede comprobarse en las siguientes palabras de Villalobos:

En latín tengo escrito esto y otras cosas en un tractado que se dice *De potentia vitali*. Mas los impresores de España no quieren imprimir libros de latín si el mismo autor no pone la costa de su casa. Y como yo no soy librero, tengo por pesadumbre trabajar en el estudio de la obra y gastar la hacienda para el provecho de los que no lo han de agradecer¹⁰³.

Se ha señalado la ironía con que Cervantes trata las cuentas del traductor, que son desproporcionadas (mil ducados de beneficio en contraposición con tres maravedís —menos del valor del papel de un pliego impreso— por el privilegio). Pero más interesante es la referencia a «verse cargado con dos mil cuerpos de libros», que en definitiva pone en tela de juicio que un autor, sin la capacidad y relaciones de un librero, sea capaz de difundir y vender una tirada tan larga

¹⁰² «Si allá murmurán de ellos algunos que piensan que los escribo por opinión, desengáñelos vuestra merced y dígales que por dinero» Lope de Vega: *Cartas*, Nicolás Marín ed., Castalia, Madrid, 1985, págs.68-69. *Vid. Díez Borque, José M.^a (1972): «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y en su obra», en *Segismundo*, VIII, 1-2, págs. 65-90.*

¹⁰³ López Villalobos: *Los problemas*, BAE, xxxvi, pág. 439b.

—dos mil ejemplares— y más si, como asevera don Quijote, no es picante o satírica —recordemos que el título *Le bagatele* parece indicar que el contenido es bastante inane o infantil; pero voluminoso—.

El diálogo no deja dudas acerca de que es Cervantes quien habla por boca de don Quijote. Éste, que no ha conocido antes una imprenta, no puede saber cómo funcionan la compleja contabilidad y los intercambios de los libreros, que se envían ejemplares sin encuadrinar valorados por pliegos¹⁰⁴, compran y venden bibliotecas, intercambian ediciones para obtener licencia en otros reinos y se compran material de papelería de todo tipo, liquidando de vez en cuando el montante¹⁰⁵. Cervantes, en contraposición con el hidalgo, sí conocía bien el trabajo de las imprentas y de los libreros, sufrió los errores de composición, trabajó con asiduidad con Robles y posiblemente discrepó en su trato con él, puesto que cambió de librero para las *Ocho comedias*¹⁰⁶. Debió de apreciar agudamente el valor de la imprenta como difusor de la literatura, frente a la minoritaria transmisión manuscrita y, especialmente, como contrapoder de la poderosa difusión oral de los corrales de comedias.

La poesía en la época se memorizaba (de forma no literal) para recitarla o cantarla en público¹⁰⁷. El libro constituye un recipiente que suple a la memoria —ampliando el alcance y complejidad de las historias— y que se lee en voz alta para un auditorio, incluso por recitadores profesionales¹⁰⁸. Como ha estudiado Frenk, Cervantes debió de ser un lector silencioso; un tipo de lectura que va tomando carta de naturaleza en la época como una forma de interiorización del

¹⁰⁴ La fórmula de valoración debió de ser muy cómoda, sobre todo en ediciones contrahechas e intercambios. En la Tasa de la primera parte del *Quijote* se fija el valor del pliego en tres maravedís y medio, lo que hace que el precio del libro en papel sin encuadrinar sea de ocho reales y medio. Para las *Novelas ejemplares*, ocho años más tarde, la Tasa fija el valor del pliego en cuatro maravedís, con un valor total de doscientos ocho reales y catorce maravedís para el volumen. Desde 1603, un real había pasado de valer dieciséis a treinta y cuatro maravedís.

¹⁰⁵ Moll, 1982, págs. 48-50.

¹⁰⁶ La relación de Cervantes y la imprenta se recoge, entre otros, en Moll, Jaime (1994): *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVII*, Arco Libros, Madrid, págs. 20-27; y en Rico (1996): «El primer pliego del Quijote», en *Hispanic Review*, LXIV, 113-136; y, con gran vivacidad, en 1998, págs. CXII-CCV.

¹⁰⁷ En el mismo *Quijote* hay varias ocasiones en que queda reflejada la recitación de memoria como fuente de esparcimiento; un ejemplo: «le rogó que si otro soneto o otros versos sabía, los dijese» (*Quijote*, I-34).

¹⁰⁸ El *Quijote* ha desbordado en su concepción la literatura realizada hasta la fecha de su composición. Un ejemplo que refleja el placer que proporciona la escucha colectiva de una lectura es el pasaje en que Cardenio solicita al cura que lea en voz alta el *Curioso impertinente*. Dorotea lo anima arguyendo que lo prefiere al sueño: «—Harto reposo sería para mí —dijo Dorotea— entretenerte el tiempo oyendo algún cuento, pues no tengo el espíritu tan sosegado, que me conceda dormir cuando fuera razón». El cura accede a la petición y lee para Dorotea, Cardenio, el ventero, Sancho, etc. (*Quijote*, I-32). La lectura oral ha sido estudiada por Nelson William (1976-77): «From “Listen, Lordings” to “Dear Reader”», en *University of Toronto Quarterly*, 46, págs. 110-124; y Edad de Oro dedicó un número completo (vol. VII, 1988) a su estudio.

texto. Los casos de lectura en el *Quijote* que trae a colación así lo demuestran, hasta alcanzar la conclusión de que «para Cervantes el verbo *leer*, a secas, significaba leer como él mismo leía, o sea, por lo visto, con los ojos sólo»¹⁰⁹. Sin embargo, debía de ser bien consciente de que ambas lecturas, silenciosa y en voz alta, seguirían conviviendo largo tiempo y la escritura exigía tenerlo en cuenta. Así lo manifiesta el que el epígrafe irónico del capítulo II-66 *Quijote* sea «Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuche leer».

Todos los estratos sociales se reúnen en torno a la lectura y a la representación. El vulgo accede a través de la oralidad a la literatura tradicional, pero también a la más refinada, pensada para la nobleza¹¹⁰, que se canta o se manusccribe. El resultado es un amplísimo y variado auditorio, conocedor de las convenciones literarias, para el cual se oralizan (lectura en voz alta, representación, canción) los textos. Los escritores del momento eran plenamente conscientes de ello y escriben pensando en esa oralización. Incluso los impresos mantienen convenciones orales, alcanzando a elementos como la puntuación, pensada inicialmente para indicar cómo debía leerse y entonarse en voz alta, lo que revela la estrecha relación de voz y letra. Aunque uno de los grandes logros en el caso de Cervantes es que, al construir en múltiples niveles y sin desdeñar al resto, reserva uno para un lector exigente y activo, en pie de igualdad con el escritor, que es el tipo de lector silencioso que comienza a formarse a partir del siglo XVII.

Entre otros, el resultado es una minusvaloración del impreso considerado como hoy en día un texto cerrado e inalterable. La lectura en voz alta o fragmentada conduce a los autores a no dar por fijada plenamente una versión considerada original, sino a concebir el texto como punto de partida, con tantas «interpretaciones» como lecciones. El uso del momento descuida en especial la impresión de obras dramáticas, cuya difusión se encomienda a los corrales. Un caso bien estudiado es el de Lope de Vega¹¹¹, de quien quedan numerosas alusiones en sus textos al asunto, que diferencia drásticamente escritura y oralidad:

¹⁰⁹ Frenk, Margrit (1997): *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, CEC, Alcalá de Henares, especialmente las págs. 73-86. Es inevitable coincidir con ella en separar la lectura privada de la lectura silenciosa, tanto como en que siempre existe un mínimo rasgo de oralidad incluso en la lectura en silencio.

¹¹⁰ Frank, 1997, págs. 12-38.

¹¹¹ Para la oralidad de las obras de Lope como exponente de un mundo previo a la alfabetización masiva, *vid.* Dixon, Víctor (1988): «La comedia de corral de Lope de Vega como género visual», en *Edad de Oro*, VII, págs. 35-58; y Guitarte, Guillermo L. (1977): «La sensibilidad de Lope de Vega a la voz humana», *Anuario de Letras*, 15, México, págs. 165-195. La desaparición general del corpus festivo y sacramental de Lope (quedan diecisésis de los más de cuatrocientos que se estima que redactó) es una muestra de su falta de aprecio por textos que consideraba ya amortizados por el pago de los autores y que no tenían otra finalidad. *Vid.* Granja, Agustín de la (1997): «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus», en *Edad de Oro*, XVI, págs. 189-206.

Que muchas cosas que suenan
 al oído con la gracia
 que muchos la representan,
 descubren después mil faltas
 [si] escritas se consideran;
 que entre leer y escuchar
 hay notable diferencia,
 que aunque son voces entrampas,
 una es viva y la otra es muerta¹¹².

La escritura aparece en este pasaje como *voz muerta*, una concepción que en pocos años quedará anticuada: la escritura como almacén de la voz dejará paso a la escritura como arte dominante, capaz de perpetuar la memoria del hombre¹¹³. Hacia 1604 comienzan a aparecer impresas las comedias de Lope, deturpadas por los memorillas, editores y componedores, y, en ocasiones, mezcladas con las de otros autores. El Fénix, que las escribía por su precio sólo interviene en el proceso a partir de 1617 (*Parte novena*), tras la muerte de Cervantes, y con poco convencimiento del resultado artístico, como se refleja en la Dedicatoria declara que «no las escribí [...] para que de los oídos del teatro se se trasladaran a la censura de los aposentos». Lope se imagina a un lector en su rincón silencioso leyendo lo que él concibió para puesto en escena y no puede por menos que intuir la pérdida. Lo explica con minucia en la Dedicatoria de la *La campaña de Aragón*:

La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas, y en la comedia, hablando y discurriendo y en diversos afectos por instantes¹¹⁴.

El camino de las comedias de Cervantes hacia la imprenta es bien distinto. Impedido el paso hacia las tablas, decide sacarlas «de las tinieblas del ingenio» dándoselas a un librero que «las pagó razonablemente» para imprimirlas¹¹⁵. Previamente había adelantado sus motivos en la Adjunta al *Viaje del Parnaso*:

¹¹² Lope de Vega: *El guante de doña blanca*, BAE, XLI, Madrid, 27a.

¹¹³ Vid. Bergman, Emilie (1979): *Art Inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Harvard University Press.

¹¹⁴ Case, Thomas E. (1975): *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*, Univ. of North Carolina, págs. 189-190.

¹¹⁵ De hacer caso a esta declaración, se entendería sin más el cambio de librero.

Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares.

Es decir, que las representaciones dependen de los actores que las encarnan y de la receptividad del público, no siempre óptimos, pero la lectura desvela las virtudes y vicios literarios ocultos, al proporcionar la comprensión completa y detenida de una obra. Desde este punto de vista, este proceder, además de «una censura y una protesta contra la cerrazón del sistema comercial de los teatros y contra el código dramático igualmente estereotipado»¹¹⁶, refleja en cuanto al tema que nos ocupa una demostración de su confianza en la imprenta, a la que se encomienda en su pervivencia y como vía que puede competir ya con la hasta el momento todopoderosa transmisión oral para alcanzar a los diferentes niveles sociales¹¹⁷. La edición de obras representadas contaba con antecedentes como el de Juan de la Cuesta¹¹⁸; aunque su propósito era distinto, porque se trataba de recuperar y divulgar obras ya representadas. La conciencia de una lectura «de espacio» lleva a intentar un modelo nuevo dirigido a un nuevo lector («lector mío») que está forjándose en esa altura del siglo en la soledad de las estancias. Un lector que empieza a ser silencioso —un lector interior— y está habituado al artificio y complejidad de las *novelle* y de los *roman*. Estas cuestiones se recogen intencionada y explícitamente en el título de la portada, *Ocho comedias y ocho entremeses 'nuevos, nunca representados'*¹¹⁹; adjetivos que explican, entre otras posibilidades, que Cervantes desestimara publicar *viejos textos sí representados*, tanto como que prefiriera escribir algunas más pensando en las prensas, no en su representación, para completar el volumen¹²⁰, en lugar de utilizar obras antiguas. Comedias nuevas que se escribieron en paralelo y en contacto directo con sus obras mayores en prosa.

¹¹⁶ Sevilla y Rey, eds. (1997): «Introducción», en Cervantes: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Alianza, Madrid, pág. III.

¹¹⁷ «Lector ilustre o quier plebeyo» (Prólogo, *Quijote* II).

¹¹⁸ Bataillon considera que la obra de Juan de la Cueva «debe su supervivencia a una circunstancia material, y no a la elección de sus coetáneos o de la posteridad». La circunstancia es su iniciativa de imprimir en 1558 sus *Comedias y tragedias* —Juan de Icaza, ed. Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1917—, una práctica inusual en la época. *Vid.* su conocido artículo Bataillon, M. (1935): «Simples réflexions sur Juan de la Cueva», en *Bulletin Hispanique*, XXXVII, págs. 329-336. Cfr. Canavaggio, Jean (1997): «Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva», en *Edad de Oro*, XVI, págs. 99-108.

¹¹⁹ El entremillado es mío. El Privilegio y la Tasa dan un nombre abreviado de la obra, *Ocho comedias y ocho entremeses*, y la Aprobación otro diferente, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes no representadas*. Como en el caso del título del *Quijote*, no es posible dilucidar si fue una enmienda posterior e intencionada del autor o un error de los funcionarios, que considerarían poco importantes las especificaciones.

¹²⁰ Sevilla y Rey, 1997, págs. x-xi.

En este contexto de convivencia-contienda entre oralidad-escritura, la labor del librero-impresor se revelará fundamental en la circulación del conocimiento y de la literatura de la época. El modelo que va prefigurándose es el de lector y escritor unidos por un cordón umbilical de tinta y comercio, con amplios espacios para la lectura pública, lo que dará una inusitada difusión al libro. La figura del moderno editor era cubierta entonces por el binomio librero-impresor, que en numerosas ocasiones eran una sola figura. Además de la librería, éste mantiene cajón en el patio de la Reina del Alcázar Real, el principal lugar de paso hacia los Consejos, y una distribución basada en el intercambio con el resto de territorios que componen la Monarquía. Ediciones casi completas parten, por ejemplo, en barco hacia las Indias, mozos de librería recorren los pueblos y las novedades llegan de todas partes a la capital madrileña, fundando una industria hasta entonces desconocida por su volumen.

Se puede deducir que el escritor se basa principalmente en el libreiro editor para lograr la difusión de su obra por medio de la imprenta. La red de librerías acerca al potencial comprador y lector de novedades literarias que van apareciendo. El ritmo de ventas marcará el éxito o el fracaso [...] que no siempre se corresponde con la calificación que merecen las obras y los autores en nuestras historias de la literatura¹²¹.

Para su circulación, el libro debía obtener el privilegio real, una cédula que daba licencia para imprimir en uno de los reinos (rara vez en todos al mismo tiempo) que componían la Monarquía Hispánica. El privilegio, que solía tener como duración diez años y era otorgado por un secretario de cámara en nombre del rey, concedía una autorización exclusiva de impresión, que preservaba de las copias piratas bajo penas de multa y de destrucción de la tirada y los moldes. Un corrector de oficio verificaba, además, las erratas con respecto al original manuscrito. El solicitante de este proceso administrativo —concepto bien distinto del actual— era el «autor», es decir, el que goza del privilegio de imprimir y obtiene el beneficio. Dentro de esa categoría, se agrupa un variopinto conjunto, puesto que podía ser un traductor, un compilador, un escritor o el mismo librero. Si nos referimos al teatro, el «autor» de comedias era el empresario o director que ponía en escena una obra¹²², no el escritor. Junto con los costes de impresión, era

¹²¹ Vid. Moll, Jaime (1996): «El impresor y el librero en el siglo de Oro», en Francisco Asín, dir., *Mundo del libro antiguo*, págs. 27-41; y (1998): «Editores y escritores en el Madrid de los Austrias», en *Edad de Oro*, xvii, págs. 97-106.

¹²² Autores «de título» había ocho en 1603, número que aumentó a doce en 1615. Al respecto, dice Valverde todo ello a menudo ya elaborado previamente por otro dramaturgo, pues no había «propiedad intelectual», y el robo mutuo se consideraba normal entre los «poetas» —no «autores»: el «autor» era el empresario—. Valverde, J. M.^a (1984): *Reforma, Contrarreforma y Barroco. Historia de la literatura universal*, vol. v, pág. 200.

habitual que el librero-impresor pagara la licencia, en unas ocasiones comprándosela al «autor» y en otras solicitándola directamente sin mantener contacto con él, y que su nombre apareciera en la portada tras la fórmula «a costa de».

Sólo teniendo presente el contexto editorial descrito, las referencias en la obra cervantina a la imprenta y a los autores, y las observaciones precedentes acerca de la imagen de la traslación, podemos plantearnos algunas cuestiones que arrojen luz sobre la consideración negativa de la traducción: ¿Qué tipo de autor es el traductor con el que se entrevista don Quijote en la imprenta? ¿Cómo considera Cervantes su actividad con respecto a la suya propia?

4. UNA NUEVA CONCIENCIA DE AUTORÍA PARA UN TIEMPO DE LECTURA SILENCIOSA

Dentro del juego de la ironía, Cervantes ha podido señalar ambigüamente a traductores y compiladores del momento con nombres propios, y haber puesto en boca del cura y de don Quijote sus opiniones acerca de la traducción. Hasta el momento la crítica ha señalado que son una divertida reconvención al beneficio obtenido ilícitamente por malas traducciones¹²³ o al sistema *verbo ad verbum*. Podemos o no atribuir estas opiniones al propio Cervantes, pero también podemos escucharlo a él directamente en el Prólogo al lector de sus *Novelas ejemplares*:

Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano.

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.

En 1612, Cervantes tiene cumplidos 64 años y, tras largos años de esfuerzos literarios y muchas dificultades, es plenamente consciente de su valía¹²⁴, de su

¹²³ «He aquí una ganancia ilícita —y de provecho como se dijo antes— para traductor tan malo». Percas de Ponseti, 1989, pág. 116.

¹²⁴ En el prólogo a su *Quijote*, Avellaneda calificará de poco humilde esta pretensión, pero no la desmentirá y reconocerá. Avellaneda, 1986, pág. 1147.

ingenio y del alcance de su empeño literario¹²⁵: la construcción de la novela tal y como hoy la conocemos a partir de los materiales y géneros preexistentes. A su edad, la escritura es una cuestión vital, no un juego de niños o una cuestión meramente económica¹²⁶. En palabras de Sevilla y Rey:

Tan portentoso esfuerzo de reflexión, meditación, asimilación y, sobre todo, de innovación no puede deberse, obvio es decirlo, a la casualidad. Se trata, sin duda, del resultado, magistral por otra parte, de un plan total de renovación de la novela quinientista. De un proyecto consciente, bien concebido y mejor acabado, de remozamiento de todas las formas narrativas existentes, cuyo fruto general y, desde luego, en los mejores casos, es, simplemente, la novela sin más adjetivos, o la novela moderna, si se quiere¹²⁷.

Volvemos a encontrar la conciencia de este logro un par de años más tarde en el *Viaje del Parnaso*, cuando se presenta afirmando que «Yo soy aquel que en la invención excede/ a muchos (*Parnaso* IV, vv. 18-19). Su visión de la ficción como artefacto literario ha hecho del *Quijote* la primera novela, porque acuña las bases y encierra en sí toda la potencialidad del género¹²⁸. Sus «juegos con el lenguaje y con la ficción hacen pensar en los escritores del siglo xx»¹²⁹. O, en palabras del siglo de Oro, su capacidad de ofrecer a la literatura castellana *elocución e ingenio* en magnitudes que lo hacen universal y atemporal. El éxito del *Quijote*, que se le había resistido hasta entonces, lo confirma en sus teorías acerca de la ficción con un beneficio distinto del económico. No sólo le dio «un renombre literario, del que hasta entonces había carecido, sino que sucitó el interés general por sus obras, que desde aquel momento se imprimieron con un ritmo muy veloz»¹³⁰.

¹²⁵ Sevilla y Rey (1995): «Novelas ejemplares», en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, págs. 173-209. González de Amezua, Agustín (1956): *Cervantes, creador de la novela corta española*, CSIC, Madrid.

¹²⁶ Avellaneda precisamente se propone hacerle daño en el beneficio: «quéjese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte» (*Quijote* de Avellaneda, Prólogo, pág. 1147). La despechada contestación de Cervantes trasciende con claridad el provecho económico y los fines de la obra (desterrar los libros de caballería o insultar al enemigo), y es de carácter «autorial». Cervantes contesta en el suyo: «No se me da un ardite, que, acomodándome al entremés famoso de *La perendenga*, le respondo que me viva el veinte y cuatro mi señor, y Cristo con todos». La respuesta resulta oscura, al desconocerse el entremés, pero indica que, aunque la acusación es molesta y confía en la autoridad para solucionar el robo, no le importa especialmente la cuestión. «Cristo con todos» significa «la paz con todos»; Riquer, 1968, pág. 576; Crosby, J. O., ed. (1981); Quevedo: *Poesía varia*, Cátedra, Madrid, pág. 362.

¹²⁷ Sevilla y Rey, ed. (1996); Cervantes (1612): *Novelas ejemplares*, Alianza, Madrid, pág. v.

¹²⁸ Así lo ha expresado entre otros Kundera, Milan (1987): *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, págs. 14-16.

¹²⁹ Riley, 1990, págs. 212 y 232.

¹³⁰ Riquer, 1968, pág. XII.

Uno de los elementos centrales que conducen a este logro es su capacidad e inteligencia como lector: conoce en profundidad el panorama editorial y el teatro del momento¹³¹, y es capaz de intuir las líneas de renovación literarias. Por eso tienen especial relevancia las palabras del prólogo, sobre todo a la luz de las traducciones e imitaciones que hemos ido desgranando. «Las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa»¹³², nos dice. La importancia de estas líneas es grande por varios motivos:

- 1) son de Cervantes, no de un personaje;
- 2) relacionan estrechamente traducción, imitación y hurto;
- 3) denuncian la omnipresencia de la traducción en el sistema editorial;
- 4) muestran el orgullo del autor por su creación innovadora debida a la originalidad de su ingenio; y
- 5) muestra la confianza de Cervantes en la estampa como instrumento de rápida difusión.

En resumen, es consciente de que ha alcanzado un concepto narrativo propio, absolutamente moderno e innovador con respecto a las modas editoriales —especialmente a las traducciones— y de que su obra ocupa un espacio en la imprenta, gracias a la cual se difunden obras e ideas. Tanto es así, que Tirso de Molina, en los *Cigarrales de Toledo* y precisamente criticando la falta de marco unitario de las *Novelas ejemplares*, mantiene una opinión similar en la equivalencia imitación=fraude:

También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doze Nobelas*, *ni hurtadas a las toscanas*, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprehenda todo¹³³.

En Cervantes no sólo encontramos la conciencia de autor tradicional, en cuanto a los beneficios y los derechos de edición. Más importante que eso es la

¹³¹ Este conocimiento queda bien reflejado en Arco, Ricardo del (1951): «Cervantes y la farándula», en *BRAE*, xxxi, págs. 311-330; y en Varey, J. (1987): «El teatro en la época de Cervantes», en *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, págs. 205-216.

¹³² Sancho emplearía un refrán para expresarlo: «a quien cuece y amasa, no le hurtes hogaza» (*Quijote* II-33). Las décadas de 1580 y 1590 fueron el gran momento de la traducción de *novelle* toscanas. Las *Piacevoli Notti* de Straparola se reeditaron ocho veces entre 1580 y 1612. *Vid.* Riley, 1990, págs. 29-31.

¹³³ La cursiva es mía. Tirso de Molina (1624): *Cigarrales de Toledo*, Renacimiento, Madrid, pág. 21.

aparición del orgullo profesional ante el propio ingenio¹³⁴, que no necesita de la imitación o de la apropiación de lo ajeno¹³⁵, sino que es capaz de tomar por modelo la vida en una imitación de primer grado, en lugar de imitar modelos literarios. En el *Viaje del Parnaso*, en el pasaje antes mencionado en el que un Cervantes «despechado» se ve sin asiento, realiza una declaración sorprendente para un autorretrato literario: «Nunca pongo los pies por do camina / la mentira, la fraude y el engaño, / de la santa virtud total ruina» (*Parnaso* IV, vv.61-63). ¿No resultaría lógico ponerlas en relación con el Prólogo de las *Novelas ejemplares*?

En el mundo de la oralidad por excelencia, el teatro, Cervantes tropezó con «el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega» quien «alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su juridición a todos los farsantes» (*Ocho comedias nuevas*, Prólogo al lector). El cierre de este camino lo llevó a hacia la imprenta; pero no sólo en la prosa, como querían los allegados de Lope, puesto que no dejó de escribir dramas progresivamente experimentales¹³⁶ y literaturizados. En el mundo de la difusión escrita, se encontró con otro tipo muy diferente de autores —sin comparación posible con el Fénix— ocupando el espacio editorial; autores sin más finalidad que la autoría *pro pane lucrando*.

En este sentido, el traductor compendia y representa mejor que cualquier otro personaje el negativo del ideal literario cervantino por varias razones: 1) se trata de un autor que traduce (copia) un texto de otro, sin ingenio, sin elocuencia y, posiblemente, sin capacidad lingüística (deducible de cómo traduce las palabras que propone don Quijote); 2) es un autor que desconoce o ignora la industria editorial; 3) los contenidos de su libro no ofrecen provecho; 4) no le interesa la literatura y el fin exclusivo de su actividad es el beneficio económico.

Ante las figuras de un calculador traductor que edita él mismo los libros para quedarse con todos los derechos de la edición, ante un Avellaneda —cuyo verdadero nombre desconocemos— que roba una creación a su autor para volverla precisamente en su contra, ante traductores y compiladores anónimos de obras disparatadas o vacuas, ¿era una «niñería» o una cuestión inevitable el que Cer-

¹³⁴ «También tiene el ingenio su codicia, / y nunca la albanza se desprecia / que al bueno se le debe de justicia.» (*Parnaso* IV, vv. 334-336). Es el orgullo del que ha construido una mirada literaria y reivindica su paernidad. *Cfr.* Rodríguez, Juan Carlos 1996, págs. 171-175.

¹³⁵ Hay conocido un episodio en que se descalifica a los poetas coetáneos por robar parte de la obra de otros: «Entre los intonos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere y hurte de quien quisiere venga o no venga a pelo de su intento, y ya no hay necesidad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética» (*Quijote* II-70).

¹³⁶ Canavaggio, J. (1977): *Cervantes dramaturge: un théâtre à naître*, PUF, París. Se ha destacado que es un teatro difícil de representar en ocasiones por su complejidad, pero con una detallada puesta en escena y gran cuidado por el detalle.

vantes, en busca de lectores y no de público, realizara su propio e irónico escrutinio a lo largo de su obra?; ¿que reivindicara con ello un concepto novedoso de creación, cuyo reino será el del libro impreso y no el de la oralidad? ¿No nos encontramos ante un autor que teje con medios propios, el primer «autor» moderno —con plena conciencia de ello—, tanto como ante la primera «novela moderna»? Sabemos que los lectores le contestaron con admiración y una sonrisa a estas cuestiones. Sólo hizo falta tiempo y un río de tinta y papel.

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO
Universidad Alfonso X el Sabio

IMPRENTA Y LENGUA LITERARIA EN LOS SIGLOS DE ORO: EL CASO DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS

1. A VUELTAS SOBRE UN EPISODIO DEL *QUIJOTE* (I, CAP. II)

De madrugada, nada más cruzar la puerta falsa de su corral, antes que comenzara a despuntar uno de esos días calurosos del mes de julio, el recién «nombrado» don Quijote de la Mancha inicia su aventura caballeresca con la alegría de un sueño cumplido y con la angustia de un detalle desapercibido: no había sido aún armado caballero. Pero este «detalle» sólo le hace titubear unos segundos. Al momento se imagina cómo comenzará su «libro de caballerías», ese que narre las aventuras que está dispuesto a acometer por los Campos de Montiel:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel¹.

¹ Las citas del *Quijote* proceden de la edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey, publicada por el Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1994.

Y los minutos van transcurriendo mientras sigue «ensartando disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje»: que si el cronista de su «peregrina» historia no debe olvidarse de Rocinante, «compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras», o recordando a su Dulcinea, a su «princesa Dulcinea»:

— ¡Oh, princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón!, mucho agravio me habedes hecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura. Plégaos, señora, de membraros deste vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece.

Así, no puede extrañar que, llegado a una venta por la noche, después de pasarse el día calentándose la cabeza con palabras y parlamentos semejantes, oído el cuerno del porquero que quería recoger a sus animales y transformado por nuestro caballero en la señal que un enano hacía de su llegada, se dirija con estas palabras a las dos putas que él convierte, por arte de su imaginación, en dos «graciosas damas»:

— No fuyan las vuestras mercedes ni teman desaguisado alguno; ca a la orden de caballería que profeso no toca ni atañe facerle mal a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran.

Ni tampoco puede extrañar la reacción de las *damas*: una risa, que desconcierta y enfada al recién inaugurado caballero, que se acrecienta cuando don Quijote se dirige a ellas con un ánimo menos amistoso:

— Bien parece la mesura en las fermosas, y es mucha sandez además la risa que de leve causa procede; pero no vos lo digo porque os acuitedes ni mostredes mal talante; que el mío non es de ál que de serviros.

Pero las palabras pronunciadas por el caballero manchego, unido a su físico y a su curiosa armadura, terminan por producir el efecto contrario: «El lenguaje, no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa, y en él el enojo; y pasara muy adelante si a aquel punto no saliera el ventero, hombre que, por ser muy gordo, era muy pacífico...».

El episodio que inaugura la primera salida de don Quijote es bien conocido por todos... como conocida y unánime se muestra la crítica y los anotadores de la obra a la hora de enjuiciar y de relacionar el lenguaje aquí utilizado: se está parodiando el arcaizante modo de escribir de los libros de caballerías.

Pellicer, en el primer tomo de su edición comentada del *Quijote*, publicada en el Madrid de 1797, al comentar el lenguaje con que Cervantes describe su primera salida, escribe: «Ridiculizanse las afectadas y pomposas descripciones que se leen freqüentemente en los libros de caballerías» (tomo I, pág. 13)²; y así lo recordará Diego Clemencín en sus comentarios que se publicaron desde 1833 y 1839, y que constituye, como todos sabemos, la base de la anotación de la obra cervantina hasta nuestros días; pero hay un detalle en las opiniones de Clemencín que quisiera destacar: mientras que Pellicer habla de «afectadas y pomposas descripciones», Clemencín lo hará de «idioma anticuado», y este «idioma» propio de los libros de caballerías será «un nuevo manantial de donaires y chistes³». Y de esta manera, de un plumazo, con un comentario de principios del siglo XIX, se ha caracterizado la lengua de un género de más de 150 años de existencia, un género que ha recorrido multitud de geografías y de lectores. Y esta apreciación ha planeado sobre los comentarios que pueden leerse en las ediciones más modernas de la obra: Riquer (1994) habla de «Lenguaje arcaizante» (pág. 110), Vicente Gaos, se decanta por «estilo arcaico» (tomo I, pág. 76), John Jay Allen (Cátedra, 1992), indica al comentar este episodio: «Aquí comienza el lenguaje arcaizante de don Quijote» (tomo I, pág. 106), y expone los elementos fonéticos y morfológicos que lo caracterizan; Andrés Murillo (Castalia, 1991), repite las palabras de Riquer, añadiendo un elenco de rasgos gramaticales (tomo I, pág. 83), mientras que Antonio Rey y Florencio Sevilla (Centro de Estudios Cervantinos, 1994) vuelven a relacionar el estilo del habla de Don Quijote con su modelo caballeresco: «se evoca y remeda humorísticamente —tal y como se nos explica enseguida— el lenguaje arcaizante propio de los libros de caballerías» (pág. 39), mientras que en la anotación de la edición del *Quijote* del Instituto Cervantes de 1998, dirigida por Francisco Rico, se habla de «estilo elevado» (pág. 46) para comentar el parlamento con que Don Quijote imagina cómo su cronista describirá su primera salida a los campos de Montiel, y a la hora de caracterizar el modo cómo el caballero manchego se dirige a las «altas doncellas» de la venta, se prefiere el término «*fábula* caballeresca» (pág. 50)⁴. «Un manantial de donaires y chistes» con un

² Citamos por el ejemplar conservado en la Biblioteca del Centro de Estudios Cervantinos: Cer/Qui 1797.

³ «Idioma anticuado» aparece cuando comenta el primer parlamento de Don Quijote ante las putas de la venta: «Usa D. Quijote de un idioma anticuado, lleno de las frases que había leído en los libros que tal le tenían, *imitando cuanto podía su lenguaje*, como antes se dijo. El estilo de nuestro hidalgo es por lo común llano y corriente; pero en las ocasiones en que se exaltaba especialmente su fantasía, era natural que se presentasen á su memoria con mas viveza las expresiones de sus modelos en casos semejantes. Así se explica esta diferencia de estilos en el héroe de la fábula; diferencia que sería viciosa en otro caso, y que aquí es natural, y un nuevo manantial de donaires y chistes», tomo I, pág. 32. Citamos por el ejemplar conservado en la Biblioteca del Centro de Estudios Cervantinos: Cer/Qui 1833-1839.

⁴ M^a Carmen Marín Piña, en el comentario del segundo capítulo en el volumen complementario de la edición del Instituto Cervantes incide de nuevo sobre esta idea: «Su competencia lectora se revela también en el remedio del estilo y lenguaje de los libros de caballerías, de esos libros que él en más de una oca-

referente caballeresco que desde el siglo XVII se ha ido convirtiendo en «polifonía lingüística», siguiendo la acertada formulación de Bajtín⁵, lo que hace de él un libro único.

Y no habría mucho más que añadir⁶: cualquier lector del *Quijote* de 1605, cualquier lector amante de los libros de caballerías, como lo es el propio texto cervantino, relacionaría el lenguaje de ese hipotético inicio del texto que narraría sus «peregrinas» aventuras, de esa lamentación amorosa o del «donoso» diálogo con las putas de la venta de Palomeque el Zurdo con el lenguaje de los libros de caballerías castellanos. Nada más que decir que lo que la crítica desde el siglo XIX ha venido repitiendo hasta nuestros días... pero sí mucho que matizar. ¿A qué libros de caballerías se está haciendo alusión? ¿Qué tipo de libros de caballerías son los que se están utilizando como segundo término de la comparación, como elemento que hace posible la comicidad, principio básico de la composición del *Quijote*? Y lo más importante: ¿es posible hablar de *un* lenguaje, de *un* único lenguaje de un género que se difundió sin interrupción desde 1498 hasta los años posteriores de 1623, un género que cruza los Siglos de Oro con la estela fulgurante de su éxito?

2. LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE «LIBRO DE CABALLERÍAS»

2.1. Importancia en la creación de la narrativa de entretenimiento: el «*Quijote*» como culminación

El género caballeresco vive dos épocas de esplendor a lo largo del siglo XVI, que vendrán marcadas por dos modelos literarios, que gozarán de un gran éxito y predicamento en la centuria: el *Amadís de Gaula* (1508) y el *Espejo de príncipes y caballeros* (1555). Modelos paradigmáticos de la «literatura idealista» y de la «literatura de entretenimiento». En este sentido, desde hace unos años venimos defendiendo la necesidad de concretar un corpus de libros de caballerías

sión estuvo tentado de escribir antes de abrazar la profesión caballeresca», y más adelante, incidiendo en la idea de la «polifonía lingüística» del *Quijote*: «Su lenguaje idealizado y libresco choca con el variado y diversificado de la realidad circundante y de este modo la novela se abre a un rico plurilingüismo hasta entonces no ensayado en la ficción monológica de la época» (tomo II, pág. 19).

⁵ Véase el «Estudio preliminar» de Fernando Lázaro Carreter a la edición del Instituto Cervantes de 1998.

⁶ Francisco López Estrada, en su trabajo «La risible *Fermosura*, un rasgo de la comicidad inicial del *Quijote*», *Antrophos*, 100 (1989), págs. VI-IX, mantiene la misma tesis, aunque limita el rasgo arcaizante al *Amadís de Gaula*, sin generalizarlo a todos los libros de caballerías: «Este rasgo consiste en la imitación del lenguaje arcaíco, propio del *Amadís* como cabeza de los libros de caballerías y establecido a través del filtro lingüístico que fue la versión de Montalvo, de 1508 [...]. En tales casos el personaje hace suyos algunos rasgos del lenguaje arcaizante propio del primero de los libros de caballerías, y lo usa con sus interlocutores» (pág. VI).

castellanos, que podría abarcar más de setenta títulos⁷. Pero estos más de setenta títulos no son todos ellos «una misma cosa», sino que es posible descubrir en ellos una serie de paradigmas, que permiten englobarlos a partir de una serie de elementos comunes en cada época, con idénticas finalidades. De esta manera, podríamos hablar de tres paradigmas caballerescos diferentes, con sus particulares respuestas y desarrollos⁸:

⁷ Serían, en concreto, los siguientes: [1] *Adramón*. [2] *Amadís de Gaula* (I-IV) de Garcí Rodríguez de Montalvo. [3] *Las sergas de Esplandián* (v) de Garcí Rodríguez de Montalvo. [4] *Florisando* (vi) por Ruy Páez de Ribera. [5] *Lisuarte de Grecia* (vii) de Feliciano de Silva. [6] *Lisuarte de Grecia* (viii) de Juan Díaz. [7] *Amadís de Grecia* (ix) de Feliciano de Silva. [8] *Florisel de Niquea* (x; partes I-II) de Feliciano de Silva. [9] *Florisel de Niquea* (xi; parte III) de Feliciano de Silva. [10] *Florisel de Niquea* (xi; parte IV) de Feliciano de Silva. [11] *Silves de la Selva* (xii) de Pedro de Luján. [12] *Arderique*. [13] *Baladro del sabio Merlín*. [14] *Demanda del santo Grial*. [15] *Belianís de Grecia* (partes I-II) de Jerónimo Fernández. [16] *Belianís de Grecia* (partes III-IV) de Jerónimo Fernández. [17] *Belianís de Grecia* (parte V) de Pedro Guiral de Verrio. [18] *Bencimarte de Lusitania*. [19] *Caballero de la Luna* (libros III-IV). [20] *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas. [21] *Clarián de Landanís* (primera parte, libro I) de Gabriel Velázquez de Castillo. [22] *Clarián de Landanís* (segunda parte, libro II) de Álvaro de Castro. [23] *Floramante de Colonia* (segunda parte de *Clarián de Landanís*) de Jerónimo López. [24] *Clarián de Landanís* (libro III) de Jerónimo López. [25] *Lidamán de Ganail* (cuarta parte de *Clarián de Landanís*) de Jerónimo López. [26] *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo. [27] *Claridoro de España*. [28] *Clarís de Trapisonda*. [29] *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea. [30] *Cristalián de España* de Beatriz Bernal. [31] *Espejo de caballerías* (libro I) de Pedro López de Santa Catalina. [32] *Espejo de caballerías* (libro II) de Pedro López de Santa Catalina. [33] *Don Roselao de Grecia* (libro III de *Espejo de caballerías*) de Pedro de Reinosa. [34] *Espejo de príncipes y caballeros* (I) de Diego Ortúñez de Calahorra. [35] *Espejo de príncipes y caballeros* (II) de Pedro de la Sierra. [36] *Espejo de príncipes y caballeros* (III-IV) de Marcos Martínez. [37] *Espejo de príncipes y caballeros* (V). [38] *Febo el Troyano* de Esteban Corbera. [39] *Félix Magno* (libros I-IV). [40] *Felixmarte de Hircania* de Melchor Ortega. [41] *Filorante*. [42] *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona. [43] *Florambel de Lucea* (partes I-II) de Francisco de Enciso Zárate. [44] *Florambel de Lucea* (parte III) de Francisco de Enciso Zárate. [45] *Florando de Inglaterra*. [46] *Florindo de Fernando Basurto*. [47] *Floriseo* (libros I-II) de Fernando Bernal. [48] *Reimundo de Grecia* (libro III de *Floriseo*) de Fernando Bernal. [49] *Guarino Mezquino*. [50] *Leon Flos de Tracia*. [51] *Lepolemo* (El Caballero de la Cruz) de Alonso de Salazar. [52] *Leandro el Bel*. [53] *Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías y Balboa. [54] *Lidamor de Escocia* de Juan de Córdoba. [55] *Marsindo*. [56] *Mexiano de la Esperanza* (primera parte) de Miguel Daza. [57] *Morgante* de Jerónimo Aunés. [58] *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada. [59] *Oliveros de Castilla*. [60] *Palmerín de Inglaterra*. [61] *Palmerín de Olivia* de ¿Francisco Vázquez? [62] *Primaleón de ¿Francisco Vázquez?* [63] *Platir* de Francisco de Enciso Zárate. [64] *Philesbián de Candaria*. [65] *Policisne de Boecia* de Juan de Silva y Toledo. [66] *Polindo*. [67] *Polismán* de Jerónimo de Contreras. [68] *Quijote de la Mancha* (primera parte), de Miguel de Cervantes. [69] *Quijote de la Mancha* (segunda parte), de Miguel de Cervantes. [70] *Renaldos de Montalbán* (libros I-II) de Luis Domínguez. [71] *La Trapesonda* (libro III de *Renaldos de Montalbán*). [72] *Baldo* (libro IV de *Renaldos de Montalbán*). [73] *Selva de Cavalarías* (segunda parte) de Antonio de Brito da Fonseca. [74] *Tirante el Blanco*. [75] *Tristán de Leonís*. [76] *Tristán el Joven*. [77] *Valerián de Hungría* de Dionís Clemente. Ejemplos de todos ellos aparecen en José Manuel Lucía Megías, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000; así como ahora podrá consultarse también en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Libros de caballerías (Una antología)*, Barcelona, Plaza & Janés, 2004.

⁸ Retomo aquí, de manera resumida, algunos de los aspectos que hemos ido desbrozando en los últimos años a partir de un primer acercamiento crítico en *Edad de Oro*: «Libros de caballerías: textos y contextos», *Edad de Oro*, 14 (2002), págs. 9-60.

1. Paradigma inicial: *propuesta idealista*, encarnado por la re-escritura de Garcí Rodríguez de Montalvo del primitivo *Amadís de Gaula* (y en menor medida, de las *Sergas de Esplandián*), en donde la narración se articula a partir de dos ejes: caballeresco y amoroso, con un sentido ideológico y una función didáctica, que se irá perdiendo a lo largo de la centuria, no así el modelo narrativo que propone, que puede complicarse de manera extrema en textos como los del ciclo del *Palmerín de Olivia*. Antes de esta propuesta —exitosa donde las haya—, hemos de situar la traducción —y adaptación— de obras medievales, como el *Baladro del sabio Merlin* (1499), o *Tristán de Leonís* (1501 (que tendrán sus herederos en obras originales, como el valenciano *Arderique* de 1517), o la escritura del *Adramón* —conservado manuscrito en la Bibliothèque Nationale de France—, a medio camino entre el libro de viajes y el relato caballeresco; del mismo modo, el éxito editorial de la propuesta de Garcí Rodríguez de Montalvo impulsará diferentes estrategias editoriales con la intención de vender como caballeresco lo que no lo es, como el *Libro del caballero Cifar*, de 1512.

Dos respuestas al paradigma inicial:

1.1. *Propuesta realista*: se prima el realismo y la verosimilitud, desde un punto de vista cristiano (*Florisando* de Paez de Ribera) o desde un punto humanístico (como el *Silves de la Selva* de Pedro de Luján), sin olvidar otros textos singulares como el *Floriseo* de Fernando Bernal o las primeras entregas del ciclo de *Clarián de Landanís*. Obras que han de vincularse, como lo han hecho otros críticos, a textos de éxito de la época, como será la *Celestina* (y el conjunto de sus continuaciones), o el *Lazarillo de Tormes*, más adelante.

1.2. *Propuesta experimental*: en este grupo destaca la aportación de Feliciano de Silva, que, seguramente sea el autor del siglo XVI que más hizo por ampliar los límites de los géneros que se fueron sucediendo en la narrativa de la época. Sus propuestas, su éxito y su difusión al estar realizadas bajo el amparo del ciclo amadisiano, pondrán las bases al segundo paradigma que encontramos durante esta centuria.

2. Segundo paradigma: *propuesta de entretenimiento*. De la mano de éxitos como el ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros* y del *Belianís de Grecia* (tantas veces citado en el *Quijote*), podemos hablar que en la segunda mitad del siglo XVI, además de la reedición de textos pertenecientes al ciclo de *Amadís de Gaula* (*paradigma inicial + propuesta experimental*), predomina una literatura de evasión, en donde se busca, por encima de la enseñanza, el entretenimiento, aunque sin rechazar —de manera nominal— aquella. Un modelo narrativo en donde la estructura, la verosimilitud, el cuidado en el lenguaje estarán supeditados al humor, la hipérbole, la concatenación de maravillas y la mezcla de géneros. En

la segunda mitad, como ya se ha indicado, podemos datar la aparición de los libros de caballerías manuscritos, que se diferencian de los impresos sólo en su medio de transmisión (debida más a condicionantes externos que literarios), y que permiten documentar propuestas de entretenimiento que nunca tuvieron un hueco en las letras de molde, como el libro de tintes eróticos (*Filorante*, por ejemplo).

¿Dónde hemos de situar el *Quijote* en esta clasificación caballeresca? El *Quijote* es un libro de caballerías de entretenimiento, que, siguiendo algunos de sus presupuestos, como la mezcla de géneros, se distancia de todos los conocidos por dos razones: por hacer del humor su columna vertebral, y por volver a los modelos narrativos de las primeras décadas del siglo XVI para escribir una obra que estuviera más cercana a la visión (renacentista) que poesía Cervantes de la ficción narrativa, en donde la estructura y la verosimilitud se convierten en dos de sus claves. Sin olvidar que fueron escritos por una pluma diestra y afilada, muy lejos de la inexperiencia, tanto literaria como vital, de la mayoría de los autores de los libros de caballerías castellanos. De este modo, sería posible hablar de un tercer paradigma en la literatura caballeresca: *la propuesta cervantina*, dentro del conjunto de los libros de caballerías; propuesta que retoma aspectos de técnicas narrativas y de contenido de las dos anteriores, creando, a un tiempo, un libro de caballerías tópico y un libro de caballerías original, una obra que supo sacarle los mejores frutos a un género alejándose de los textos caballerescos que se escriben y difunden a finales del siglo XVI. Pero propuesta caballeresca que no supo dar frutos en España: no olvidemos que la revalorización del *Quijote* como una obra maestra de la ficción se debe a la pluma de los ingleses y alemanes del siglo XVIII. En España, como en Francia, por ejemplo, siempre prevaleció la visión humorística, esa que convirtió a Sancho Panza en el verdadero protagonista de la obra, el que llegó a dar sentido a las continuaciones francesas que se escribieron en el siglo XVII, y a tantas obras que se multiplicaron en los siglos posteriores, modificando, de manera global, los horizontes de expectativas en los que se fraguó y en los que se difundió el primer *Quijote*.

Y como sucede con el resto de los paradigmas caballerescos, la aparición de una nueva propuesta no supone la desaparición de las anteriores: las reediciones de *Amadís de Gaula* llegan hasta 1586 (Sevilla, Fernando Díaz), y la de las *Sergas de Esplandián* se fechan en 1588 (Alcalá de Henares, Juan Gracián), mientras que los libros de caballerías de entretenimiento se seguirán escribiendo y difundiendo con posterioridad al éxito cervantino, ya sea gracias al manuscrito (*Bencimarte de Lusitania*, *Leon Flos de Tracia*, *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros...*), como en letras de molde (los impresos zaragozanos de 1617 y de 1623 de los tres primeros libros del *Espejo de príncipes y caballeros*, convertidos en cuatro libros de la mano de un avisado librero).

El *Quijote* de Miguel de Cervantes, las dos propuestas narrativas (la de 1605 y la de 1615, que no debemos confundir en un único texto) dentro del género caballeresco no gozaron de las continuaciones y reelaboraciones que sí que tuvieron los textos de entretenimiento, que se difunde a lo largo de un siglo... ¿o tal vez sí? La continuación quijotesca de Fernández de Avellaneda (1614) y las que se escribieron en Francia (en donde el protagonismo de Sancho Panza, armado caballero, llega a eclipsar a su amo, que no muere en su aldea al final de la segunda parte), o en Inglaterra, bien pueden entenderse como respuestas a este tercer paradigma dentro de los libros de caballerías; respuestas que de la mano de lectores (y escritores) ingleses y alemanes de los siglos XVIII y XIX podemos hacer llegar hasta la novela moderna, hasta la que hoy en día se escribe y difunde; novela que incide en los aspectos más originales de la propuesta caballeresca cervantina, que, como tantos otros textos caballerescos a lo largo del siglo XVI, nació más como un producto editorial que literario; más como un encargo de un avisado librero que testamento literario de Cervantes: *texto y libro, literatura y comercio*, una vez más (como siempre) se dan la mano en el género narrativo que conocemos con el nombre de libros de caballerías.

2.2. Importancia en el desarrollo de la imprenta hispánica

La imprenta hispánica encontró uno de sus baluartes, de sus salvavidas en el éxito continuado de la prosa de ficción escrita en castellano (o en otras lenguas peninsulares como el catalán); y dentro de este panorama, los libros de caballerías reinan con todo su esplendor. No hay taller de impresión que se precie, no hay ciudad que no cuente con su edición caballeresca, con su texto, más o menos vinculado, a unos determinados horizontes de expectativas: estudiantes y soldados, nobles y campesinos, hombres y mujeres, todos unidos en la lectura (o en la escucha) de un libro de caballerías; todos unidos desde principios del siglo XVI hasta las primeras décadas de la siguiente centuria. El comercio con América y la posibilidad de exportar y vender estas obras a toda Europa desde el populoso mercado de Medina del Campo no debieron pasar desapercibidos a los impresores más emprendedores de la época. Y en este sentido el ejemplo de la dinastía Cromberger en Sevilla no puede ser más paradigmático: desde su iniciador, Jacobo, que hereda los tipos de imprenta de los Compañeros Alemanes y su cuota de mercado, hasta su hijo Juan, que llevará el invento de la imprenta a México, y su nieto Jácome, que terminará por ver a mediados de la centuria la decadencia de su taller al tiempo que se produce la decadencia de la propia industria editorial hispánica, que no consiguió, como sí lo hicieron la francesa, holandesa, italiana o alemana, una capitalización suficiente para hacer frente a los momentos de crisis.

Pero el recuerdo de la labor editorial de los Cromberger sevillanos va más allá del simple ejemplo paradigmático. Como intenté probar en otra ocasión⁹, a las exitosas ediciones y reediciones caballerescas que vieron la luz en sus prensas, se le debe también, en gran parte, la consolidación de una imagen editorial externa homogénea y única de los libros de caballerías, por lo que es posible hablar de un género editorial caballeresco, diferenciado de otros textos que comparten idéntica temática, como las historias breves caballerescas, por no salirnos del ámbito de la prosa y de la imprenta.

En uno de los pasajes más conocidos (y repetidos) del *Quijote*, dos habituales lectores de libros de caballerías (y de otras obras de ficción), el cura y el barbero entran en la biblioteca del hidalgo Alonso Quijano acompañados (o escoltados, mas bien) por la sobrina y el ama. El primer volumen que cae en las manos del cura contiene los *Cuatro libros de Amadís de Gaula*, salvados del fuego (que no del robo) así como el *Palmerín de Inglaterra* y, más adelante, el *Tirante el Blanco*, como todo el mundo recuerda... y después de leer otros tantos, «sin querer cansarse más en leer libros de caballerías, mandó al ama que tomase todos los grandes y diese con ellos en el corral» (*Quijote*, I, cap. VI, pág. 70). ¿Cómo sabía el cura que todos aquellos que quedaban sin leer, sin mirar al menos el título eran libros de caballerías, textos dignos del fuego de la crítica literaria? El formato: «todos los grandes». Y así, cuando el barbero le pregunta «[...] pero, ¿qué haremos destos pequeños libros que quedan?». El cura no duda en responder: «Éstos [...] no deben de ser de caballerías, sino de poesía» (*ibid.*). Y así es: libros de pastores (*La Diana* de Jorge de Montemayor y la de Gil Polo, *Los diez libros de Fortuna* de Amor de Antonio de Lofraso...), o cancioneros (*Tesoro de varias poesías*, el *Cancionero* de López Maldonado...), o épica culta (*La Araucana* de Alonso de Ercilla, *la Austríada* de Juan Rufo, o *El Monserrato* de Cristóbal de Virués...).

Una serie de características externas (como sucede con otros géneros editoriales de la época), permiten identificar un libro de caballerías del resto de la producción editorial hispánica del momento, al margen de las geografías y de la cronología, ya que se mantiene inalterable desde los primeros libros publicados en el siglo XVI hasta el *Policisne de Boecia* de Juan de Silva, publicado en Valladolid en 1602 y las ediciones del ciclo completo del *Espejo de príncipes y caballeros* (dividido ahora en cuatro partes), que vieron la luz en Zaragoza en 1617 y en 1623, años muy posteriores a la publicación del *Quijote*.

¿De qué características externas estamos hablando? Esencialmente de dos:

1. Del formato en folio (lo que lleva a que el texto esté escrito a doble columna).

⁹ En mi monografía *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.

2. De la iconografía de la portada, en donde sobresale el motivo del caballero jinete, en muy diversas modalidades, pero que pueden ser reducidas a un número fijo de motivos iconográficos¹⁰.

El tipo de letra dependerá de la época y de la capacidad de modernización de los talleres de impresión, en especial en la segunda mitad del siglo XVI. Libros de caballerías aparecerán impresos hasta 1580 en letrería gótica; pero el mantenimiento de este tipo de letra (de dibujo y carácter antiguo) no ha de considerarse, como se hizo durante unos años, sino como ejemplo del gusto medievalizante de los libros de caballerías, como reflejo de la imposibilidad de ciertos talleres (especialmente sevillanos) de cambiar sus antiguos tacos por los modernos en letra redonda, que es la que se impone con el paso de los años.

La forma externa de los libros de caballerías impresos en suelo peninsular¹¹, sus características editoriales es el único aspecto dentro del género caballeresco que puede considerarse único en toda su historia. Visto un libro de caballerías, identificados todos... pero leído uno, no están leídos todos, como se mostró en el epígrafe anterior; mas bien deberíamos matizar que, leído un libro de caballerías de entretenimiento, leídos todos. Y desde esta perspectiva, que hace mayor justicia a la riqueza narrativa que el género caballeresco todavía encierra, creo que hay que entender la confesión que el canónigo de Toledo hace al cura cervantino en el capítulo XLVII de la primera parte:

Y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni esotro que el otro. (ed. cit., pág. 476).

¹⁰ En *Imprenta y libros de caballerías*, *ob. cit.*, concretamos los siguientes: [1] Motivo del caballero jinete. 1.a. Caballero jinete con espada en alto en actitud de ataque sobre caballo en posición de corveta. 1.b. Caballero jinete con espada desenvainada sobre caballo a trote. 1.c. Caballero jinete con espada al hombro sobre caballo a trote. 1.d. Caballero jinete con espada al hombro sobre caballo en posición de marcha. 1.e. Caballero jinete sobre caballo en posición de corveta y árbol en el lateral derecho. 1.f. Caballero jinete con lanza sobre el hombro. 1.g. Caballero jinete con espada sobre caballo en posición de marcha. 1.h. Caballero jinete sin armas sobre caballo en posición de marcha. 1.i. Caballero jinete acompañado de escuderos sobre caballo en posición de corveta. 1.k. Otros modelos de caballero jinete. [2] Motivo bélico. 2.a. Asedio a una ciudad. 2.b. Combate singular entre dos caballeros. [3] Motivo heráldico. [4] Otros motivos. 4.a. Rey portando los atributos de la realeza. 4.b. Escena cortesana. 4.c. Escena religiosa.

¹¹ Los textos caballerescos publicados en español en Lovaina o Venecia se harán en un formato en octavo, más común para las obras de ficción en romance que se imprimen y se leen fuera del ámbito hispánico.

«Un ocioso y falso gusto...» ¿Acaso así se expresaría para leer el *Amadís*, el *Palmerín de Inglaterra* o el *Tirante el Blanco*? ¿O el mismo libro de don Quijote? En absoluto, este «ocioso gusto» nos sitúa de lleno en el modelo caballeresco triunfante a finales del siglo XVI, justo en el momento de composición y lectura del *Quijote* (como de esos cien folios manuscritos que el propio canónigo confiesa que ya lleva escritos): los libros de caballerías de entretenimiento. Por lo que, al margen de los aspectos editoriales, no hay ningún otro que permita englobar en un único epígrafe los más de ochenta títulos que forman parte de este género.

¿Y la lengua? ¿También podemos seguir hablando de una sola lengua para todos los libros de caballerías?

2.3. ¿Importancia en la configuración de la lengua literaria de los Siglos de Oro?

En un conocido pasaje del *Diálogo de la lengua*, en la que Juan de Valdés confiesa, ante la mirada un tanto horrorizada de Marcio y Pacheco, que había leído la gran mayoría de los libros de caballerías de su época, ya que durante un tiempo vivió en palacios y cortes, se alaba el estilo del *Amadís de Gaula*:

Entre los que an escrito cosas de sus cabeças comúnmente se tiene por mejor estilo el del que scrivió los quattro libros de *Amadís de Gaula*, y pienso que tienen razón, bien que en muchas parte va demasiada-mente afetado y en otras muy descuidado¹².

Y más adelante, va más allá, ya que sitúa al *Amadís* como libro digno de ser leído por los que quieran aprender la lengua:

Y vosotros, señores, pensad que, aunque he dicho esto de *Amadís*, también digo tiene muchas y muy buenas cosas, y que es muy dino de ser leído de los que quieren aprender la lengua; pero entended que no todo lo que en él halláredes lo avéis de tener y usar por bueno (ed. cit., pág. 173).

En medio ha quedado un elogio a otros libros de caballerías de su tiempo: el *Palmerín y Primaleón*, que «por cierto, respeto an ganado crédito conmigo» y una crítica despiadada al resto, recogiendo los dos argumentos que se irán vertiendo contra los libros de caballerías desde el bando de los humanistas: su inveterosimilitud y su mal estilo¹³,

¹² Cito por la edición de Juan M. Lope Blanc, Madrid, Castalia, 1985, pág. 168.

¹³ Véase Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. Un'analisi testuale, Pisa, Giardini Editori, 1996.

[...] terné y juzgaré siempre por mejores que essotros *Esplandián*, *Florisando*, *Lisuarte*, *Cavallero de la Cruz*, y que (a) los otros no menos mentirosos que éstos: *Guarino mezquino*, *La linda Melosina*, *Reinaldos de Montalván* con *La Trapesonda* y *Oliveros* que es intitulado de *Castilla*, los quales, demás de ser mentiroríssimos, son tan mal compuestos, assí por dezir las mentiras muy desvergonçadas, como por tener el estilo desbaratado, que no hay buen estómago que los pueda leer (ed. cit. pág. 169).

Y no es el único que así pensaba. Francisco Delicado es conocido, sobre todo, por esa joya literaria que es la *Lozana andaluza*; pero ni de esta ni de otras obras más prácticas (como la curación de la sífilis) vivió, sino de mil oficios que, seguramente, jalonaron su vida; uno de ellos, fue el de corrector en imprentas venecianas, en especial en el taller de Juan Antonio de Nicolini, de cuyas prensas salieron un buen número de textos en español: la *Celestina* de Fernando de Rojas de 1531 y de 1534, el *Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo (1534), y el segundo libro del *Palmerín de Olivia*, el *Primaleón* de este mismo año. En el prólogo a su edición del *Amadís de Gaula* se presenta el texto caballeresco como «arte de la gramática»:

Y certíssimamente este libro es el verdadero arte de la gramática española, porque en sí encierra rete loquendi et rete escribendi, assí que a todos ruegos se contenten assí como lo hallaren, que assí yo, avisando a todos que a falta de omes buenos, me fizieron alcalde destas letras

La *Celestina* y los libros de caballerías, desde el *Amadís* a las continuas reediciones de las dos primeras partes del ciclo de los Palmerines: el de *Olivia* y el *Primaleón* se convirtieron no sólo en «manantial de donaires y chistes», de aventuras amorosas y bélicas, sino también en manuales de la lengua española, de un determinado modelo lingüístico, que, para Delicado, se concreta en el habla toledana¹⁴. Y lo mismo puede decirse de las traducciones francesas, en especial a partir de 1540 con la traducción de Herberay des Essarts, y, sobre todo, con la publicación del *Thresor des livres d'Amadis* (París, 1559)¹⁵.

¹⁴ «Todos los que se apartan de la gramática española que es encerrada en aquella grande y famosa historia de *Amadís de Gaula* son sin duda nuevos romancistas, como lo fui yo quando compusose [sic] la *Loçana* en el común hablar de la polida Andaluzia». La misma conciencia lingüística la ha demostrado precisamente en la «Apología» de su *Lozana*: «Y si quisieren reprehender que por qué no van muchas palabras en perfecta lengua castellana, digo que siendo andaluz y no letrado, y escribiendo para darme solacio y passar mi fortuna [...] conformaba mi habla al sonido de mis orejas, que es la lengua materna y su común hablar entre mugeres».

¹⁵ Véase *Les «Amadis en France au XVIe siècle*, París, Éditions Rue d'Ulm, 2000.

Valgan estos datos, espiados de aquí y de allá, para plantear este nuevo campo de estudio: los libros de caballerías como manuales de español; no todos los libros de caballerías (como tan bien indicara Juan de Valdés), pero sí algunos de ellos: del *Amadís*, a algunos otros posteriores. Y por otro lado, el *Amadís* y otros libros de caballerías, ¿se consideraron sólo modelo de la «gramática del español», o de la mano de uno de sus defensores, Francisco Delicado, también hemos de situarlo en la base de la configuración de una lengua literaria que tendrá en otros géneros narrativos (los libros de pastores, la novela bizantina, e incluso la picaresca) su desarrollo dentro de unos cánones humanísticos más estrictos?

¿Acaso podemos seguir hablando de una única lengua de los libros de caballerías, cuando en su época, desde principios del siglo XVI, ya se establece una clara clasificación entre ellos según su lengua y su estilo?

3. EL LIBRO IMPRESO EN LOS SIGLOS DE ORO: «VOCES Y OFICIALES» Y LA REEDICIÓN

A la hora de describir el arte de la imprenta, Cristóbal Suárez de Figueira en el discurso CXI de su *La Plaza Universal de todas ciencias y artes* dedicado a los impresores, esboza el enorme trajín y alboroto que se forma en un taller en el momento de ir creando un «volumen», y, por encima de los detalles, me interesa la constatación de un hecho crucial: el *texto* publicado en ese *volumen* (en la *prínceps*, en una reedición) nace de la fatiga del «autor», pero también de los oficiales que lo hacen posible: componedores, correctores, batidores, tiradores...; fatiga llena de no pocas diferencias y voces:

La fatiga de todos sus oficiales es increíble, y no menor la de los autores mientras duran las impresiones de sus libros. Entre unos y otros suele haber no pocas diferencias y voces, nacidas así de las propiedades de los primeros, como de las remisiones de los últimos; si bien en parte están disculpados por ser precioso en ellos cualquier instante de tiempo para la puntualidad de sus tareas, que suelen ser grandes. Mas al cabo paran todas esas rencillas en mucha conformidad, satisfacción y agradecimiento, con que tendrá fin este volumen, que justamente puede ser intitulado ‘libro de libros, universal doctor y jardín deleitoso de admirables frutos y flores¹⁶’.

No es este el momento de detenerme en los cambios textuales que se llevan a cabo en el taller de impresión y en la importancia que para la forma lingüística

¹⁶ Citamos por Sonia Garza y Silvia Iriso, «El discurso *De los impresores* de Cristóbal Suárez de Figueira», en Francisco Rico (ed.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pág. 266.

definitiva del ejemplar poseen todos aquellos que participan en su realización: desde el corrector (al que en muchos casos se le debe la puntuación), hasta el componedor que puede estar introduciendo rasgos propios de su idiolecto en el texto definitivo (práctica que se multiplica si tenemos en cuenta que serán varios los componedores que pueden trabajar en la realización de un único texto), como nos ha ido enseñando la bibliografía textual a lo largo del siglo XX¹⁷. Pero sí que deseo detenerme en uno de los procesos más olvidados en la transmisión (y triunfo) de los textos impresos: la reedición.

La reedición dibuja a un tiempo el éxito de una obra en concreto (el *Amadís de Gaula*, por quedarnos en el ejemplo que nos sirve de hilo conductor), y las estrategias editoriales de aquellos centros editoriales o talleres de la época. Hay que tener en cuenta, que, desde un punto de vista empresarial, una reedición presenta una doble cara: por una lado, parece que se trata de un negocio seguro (el libro ya ha demostrado un éxito y una aceptación); pero por otro, la competencia resulta mayor, ya que, a no ser que un taller posea un ámbito de compradores cercano y abundante (ciudades universitarias como Alcalá de Henares), será difícil superar la calidad de las ediciones de otras imprentas o centros editoriales más prestigiosos.

Veamos un ejemplo. Uno sólo de los que ofrece el estudio del género caballeresco desde esta perspectiva económica. *Amadís de Gaula* es considerado el emperador de la caballería castellana, y como tal se le puede definir, tanto desde un punto de vista literario como editorial. *Amadís de Gaula* no dejó de estar presente en las librerías hispánicas desde su primera edición conservada, en 1508, hasta la de 1586, más de ochenta años después: 19 reediciones dan buena fe de ello, como se aprecia en la tabla de la página siguiente.

Y en este cuadro de difusión, la presencia de los Cromberger termina siendo abrumadora... mucho más si lo ponemos en relación con el resto de las obras que continuarán el ciclo hasta su extenuación, en especial los escritos de Feliciano de Silva. De este modo, los talleres hispánicos terminarán, de algún modo, por especializarse en una serie de textos, cuyos ciclos mantendrán uniones y relaciones literarias al tiempo que editoriales: compartir el mismo grabado de portada, por ejemplo. Por otro lado, algunos talleres, como los Cromberger en sus momentos de esplendor se podrán permitir el lujo de reeditar obras caballerescas que hayan demostrado su éxito comercial con anterioridad impresos en otros talleres, dado su potencial económico y su enorme capacidad de distribución (no

¹⁷ Para las referencias bibliográficas, pueden consultarse nuestros trabajos: «Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta», en Antonio Castillo, ed., *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (siglos XIII a XVIII)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, págs. 209-242 y «¿Cómo editar los textos impresos? (Notas y comentarios para un manual)», *La Corónica*, 30.2 (2002), págs. 279-315.

1.	1508 (30 de octubre).	Zaragoza, Jorge Coci
2.	1511 (20 de marzo).	Sevilla, ¿Jacobo Cromberger?
3.	1519 (19 de abril).	[Roma], Antonio Martínez de Salamanca
4.	1521 (30 de julio).	Zaragoza, Jorge Coci,
5.	1524	Toledo
6.	1526 (20 de abril).	Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger
7.	1531 (22 de junio).	Sevilla, Juan Cromberger
8.	1533 (7 de septiembre)	Venecia, Juan Antonio de Nicolini Sabio
9.	1535 (22 de junio).	Sevilla, Juan Cromberger
10.	1539 (8 de mayo).	Sevilla, Juan Cromberger
11.	1545 (1 de diciembre).	Medina del Campo, Juan de Villaquirán y Pedro de Castro
12.	1547	Sevilla, Jacome Cromberger
13.	1551 (20 de octubre)	Lovaina, Servazio Sasseno (a costa de la viuda de Arnold Birckman),
14.	1552 (4 de octubre).	Sevilla, Jacome Cromberger
15.	1563 (9 de febrero).	Burgos, Pedro de Santillana
16.	1575.	Salamanca, Pedro Lasso, a costa de Lucas de Junta
17.	1575 (28 de mayo)	Sevilla, Alonso de la Barrera
18.	1580.	Alcalá de Henares, Querino Gerardo (a costa de Juan Gutiérrez)
19.	1586 (diciembre)	Sevilla, Fernando Díaz (a costa de Alonso de Mata)

olvidemos que todo el comercio americano estaba centralizado en el puerto de Sevilla), mientras que otros talleres y centros editoriales buscarán en los nuevos títulos su estrategia comercial. Pero no nos adentremos en caminos (o atajos) que nos llevan a territorios lejanos a nuestros propósitos actuales.

¿Cómo cambia el texto, cómo cambia la lengua de un texto de una reedición a otra? Existen diversos tipos de reediciones, según su relación con el modelo: de las más conservadora (a plana y renglón), realizada normalmente en el mismo taller y haciendo uso de los mismos tipos de letra y de apoyo iconográfico, hasta las más innovadoras (las ediciones revisadas), en donde se consuma un cambio editorial (de letrería, por ejemplo) y un cambio lingüístico e, incluso, ideológico, para actualizar el texto a sus nuevos ámbitos de recepción. Para el ejemplo del *Amadís de Gaula*, hemos conservado un documento único que per-

mite un acercamiento al proceso de transformación lingüística (y textual) que se lleva a cabo en un modelo de reedición innovadora. En 1575 se publica en Salamanca una de las últimas reediciones de la obra. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva el ejemplar que sirvió de base a esta reedición: ejemplar de la edición burgalesa de 1563, con las intervenciones del componedor y del corrector.

Sin entrar en detalles¹⁸, podemos clasificar en seis grupos los cambios que se han consumado para «actualizar» el texto del *Amadís de Gaula*:

- a. INTERVENCIONES ORTOGRÁFICAS
- b. INTERVENCIONES EN LOS SIGNOS DE PUNTUACIÓN
- c. INTERVENCIONES GRAMATICALES.
 - 18r «en (el *del*) su escudo»
 - 57r «(del → de) su mismo atauio uestidas».
 - *nos a nosotros* (129v Señor [nos → nosotros] venimos a vuestra casa)
 - *vos a vosotros* (134r [vos → vosotros] dezis dos cosas muy fuertes)
- d. INTERVENCIONES ESTILÍSTICAS
- e. INTERVENCIONES IDEOLÓGICAS: El rey Perión tiene un sueño y de esta manera 6r «mando (a los obispos *del*) que consigo traxessen los mas sabidores (clérigos *del*) que en sus tierras auia: (esto *del*) para que aquel sueño le declarassen».
 - «e hizo quedar consigo tres (clérigos *del*) que supo que mas sabian» | «dixo el (clérigo *del*)» | «el qual tomo (a → al vno llamado) Alberto de (c → C)ampania»
 - Más adelante, encontraremos la sustitución de *clérigos* por *sabios*: 8r después que ouo hablado conlos (clérigos → sabios) que el sueño... | 8r como sabria de Elisena lo del hijo que los (clérigos → sabios) le dixeran | 8v conozco ser verdad lo que los (clérigos → sabios) me dixerón.
- f. INTERVENCIONES TEXTUALES.

El cura cuando salió de la biblioteca del hidalgo Alonso Quijano no lo hizo de la misma manera de como entró: no sólo había mandado a la hoguera los *volúmenes* en los que su compatriota había gastado una gran parte de su hacienda, sino que se llevaba (quizás) los ejemplares del *Amadís de Gaula* y del *Palmerín de Inglaterra* que había salvado de la quema (el barbero se llevaría, siguiendo el consejo de su amigo, el *Tirante el Blanco*: «Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho», pág. 70). Pero, ¿qué edición

¹⁸ Véase un análisis más detallado de estos aspectos en *Imprenta y libros de caballerías*, ob. cit.

había leído el hidalgo Alonso Quijano y había comprado para su biblioteca? ¿En qué edición había leído el cura los cuatro libros de *Amadís de Gaula*, y de ahí, en qué forma lingüística?

Preguntas que han de quedar en el aire. En un primer momento, parece que lógicamente las reediciones más modernas (y las más actualizadas lingüísticamente, por tanto), son las que gozarían del favor de sus contemporáneos: si se reeditaban es porque no quedaban ejemplares suficientes de las reediciones (o ediciones) anteriores, o porque se quería llegar a un nuevo público (por edad, por condición social, etc.). Pero también encontramos ejemplos contrarios: ediciones antiguas que aún se seguían leyendo pasados los años, a pesar de la existencia de reediciones más modernas.

En un ejemplar de los dos primeros libros de *Amadís de Gaula* (Venecia, 1533): BNM R-530, se ha escrito el nombre de don Quijote en los márgenes en dos ocasiones¹⁹:

- (99r) Aquí yaze Don Quixote más galán que [...] (*mútilo por el recorte para la encuadernación*)
- (159r) Yo soy D. Quixote de la Mancha y mi amigo / es Sancho Panza y Zamudio me imita / y Tomás Barbalunas [¿me solicita?]

¿Acaso debemos sorprendernos que textos caballerescos que no gozaron de mucho éxito, dado que nunca llegaron a reeditarse, aparezcan en los inventarios de bibliotecas muchos años después, como en la propia de Alonso Quijano, quien poseía un ejemplar del *Platir*, que sólo fue editado en una ocasión: Valladolid, Nicolas Tierri, 1533? Sin olvidarnos del préstamo de libros y otros modos de transmisión y lectura propios de la época.

Por último: ¿acaso podemos seguir hablando de *una* lengua de los libros de caballerías, cuando ni es posible hacerlo de una lengua de una obra reeditada, como el *Amadís de Gaula*, del que tendríamos que concretar unos determinados momentos de cambios lingüísticos y textuales, que permitan comprender cómo se leía, cómo se recibía en cada momento determinado?

4. LA LENGUA EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS

Volvamos, con las alforjas repletas de matices y de preguntas de lo que, normalmente, se engloba bajo el genérico *libros de caballerías castellanos*, al epi-

¹⁹ Véanse más ejemplos en mi trabajo: «Una nueva página en la recepción de los libros de caballerías: las anotaciones marginales», en Eva León Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, SEMYR, 2002, págs. 201-238.

sodio de la primera salida de don Quijote con el que se abría estas páginas. Ángel Roncenblat en su libro *La lengua del «Quijote»* (Madrid, Gredos, 1971), dedica un capítulo a analizar éste y otros episodios semejantes con el título: «Remedio de la lengua antigua» (págs. 26-32), en donde concreta los siguientes rasgos arcaicos, que serían los propios de la forma de hablar de los «héroes de los libros de caballerías», tal y como se ha venido repitiendo, tal y como el propio narrador del *Quijote* se ha molestado en señalar:

- a) La conservación de la -f inicial latina: *fecho, fermosura, fuyan, fazer, fermosas*.
- b) La conservación del adverbio *non*: *non fuyan*.
- c) La conservación del *vos* complementario (por *os*): *non vos lo digo*.
- d) La conservación de la conjunción *ca* ('porque', 'pues')
- e) La conservación de las antiguas formas de la segunda persona del plural con la -d- intervocálica: *habedes, cuitedes, mostrades*
- f) La conservación del artículo ante el adjetivo posesivo: *la vuestra fermosura, las vuestras mercedes*²⁰
- g) La conservación de una serie de «voz ya anticuadas»:
 - g.1. *afincamiento* ('apremio, congoja')²¹
 - g.2. *membrarse* ('recordar, apiadarse')²²
 - g.3. *maguer/ maguera*
 - g.4. *acuitarse* ('afligirse')
 - g.5. *ál* ('otra cosa')

¿Realmente estos rasgos lingüísticos, reducidos a aspectos fonéticos y algunos morfológicos y léxicos caracterizan la lengua de los libros de caballerías, esta lengua, que como hemos visto, en ningún caso puede ser caracterizada como *una* única?

Como una muestra de las nuevas posibilidades de estudio que ofrecen al filólogo las herramientas informáticas, analizaremos algunos de los aspectos que han servido para caracterizar «como arcaica» la lengua de un género literario de unos 150 años de existencia, con un elenco de más de setenta títulos diferentes, y con centenares de ediciones y reediciones fuera y dentro de la Península Ibérica, con la ayuda de un programa de concordancias y de búsquedas: el *BCConcord*

²⁰ Ya se encontraba en el capítulo I, en uno de los episodios caballerescos recordados de sus lecturas, y la volveremos a encontrar en el parlamento de Don Quijote a la dama del coche en el capítulo 8 de la primera parte.

²¹ Aparece, además, en la carta que le envía a Dulcinea desde Sierra Morena (I, cap. xxv), y en el discurso con que comienza su vuelta a la aldea «encantado en una jaula» (I, cap. xlvi).

²² Lo utiliza también Dorotea en el capítulo 30 de la primera parte, cuando se ha convertido en la princesa Micomicona, y habla con don Quijote.

del profesor de la Universidad Complutense de Madrid Bautista Horcajada²³. Para el estudio nos hemos basado en catorce títulos caballerescos (muchos de ellos publicados por el Centro de Estudios Cervantinos), en donde hemos querido abarcar tanto un arco cronológico (desde 1498 hasta años posteriores a 1623), como un abanico de talleres de impresión y de modos de difusión, por lo que hemos incluido también libros de caballerías manuscritos. El corpus de trabajo se concreta en los siguientes títulos:

1. 1498: *Baladro del Sabio Merlín* (Burgos, Juan de Burgos): edición personal
2. 1501: *Tristán de Leonís* (Valladolid, Juan de Burgos): edición de Luzdívina Cuesta Torre
3. 1508: Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* (Zaragoza, Jorge Coci): edición de Juan Manuel Cacho Blecua
4. 1512: *Primaleón* (Salamanca, Juan de Porras): edición de Mª Carmen Marín Pina
5. 1517: Juan de Molina, *Arderique* (Valencia, Juan Viñao): edición de Dorothy Carpenter.
6. 1519: Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte* (Valencia, Juan Viñao): edición de Alberto del Río Nogueras
7. 1522: Álvaro de Castro, *Libro segundo de Clarián de Landanís* (Toledo, Juan de Villaquirán): edición de Javier Guijarro Ceballos
8. 1533: *Platir* (Valladolid, Nicolás Tierri): edición de Mª Carmen Marín Pina
9. 1546: Feliciano de Silva, *Tercera parte de Florisel de Niquea* (Sevilla, taller de Juan Cromberger, 1546): edición de Javier Martín Lalanda
10. 1549: *Félix Magno* (Sevilla, Sebastián Trugillo): edición de Claudia Demattè
11. 1556: Melchor de Ortega, *Felixmarte de Hircania* (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba): edición de Mª Rosario Aguilar Perdomo
12. 1580: Pedro de la Sierra, *Segunda parte del Espejo de príncipes y caballeros* (Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1580): edición de José Julio Martín Romero
13. 1599: Francisco de Barahona, *Flor de caballerías* (manuscrito): edición personal
14. post. 1623: *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros* (manuscrito): edición de Elisabete Magro.

²³ El programa Bconcord está en su versión 2.0, y se pondrá a la venta próximamente. Agradezco al profesor Bautista Horcajada que me haya permitido trabajar con una versión Beta de su programa.

La diferente extensión de los mismos y su riqueza léxica (frecuencia entre el número de formas distintas y el conjunto de total de formas del texto) puede apreciarse en la siguiente tabla:

Fecha	Título	Nº total de formas	Nº de formas distintas	Frecuencia media	Nº de frecuencias + media	Porcentaje de formas + media	Nº de registros textuales
1498	Baladro	127.979	9.092	14'07	851	9'3	9232
1501	<i>Tristán</i>	112.276	6.706	16'70	673	10'03	7028
1508	<i>Amadís</i>	480.111	15.979	30,04	1348	8'4	42.851
1512	<i>Primaleón</i>	387.149	11.239	34'44	989	8'8%	5903
1517	<i>Arderique</i>	146.921	8.124	18'08	769	9'4	8.379
1519	<i>Claribalte</i>	92.065	6.655	13'83	651	9'7	5.458
1522	<i>Clarián (II)</i>	262.791	13.796	19'04	1151	8'34	5036
1533	<i>Platir</i>	252.535	9.900	25'50	831	8'3	13.447
1546	<i>Florisel de Niquea (III)</i>	348.859	14.322	24'35	1299	9'07	20.889
1549	<i>Félix Magno</i>	377.707	9.564	39'49	813	8'5	22.708
1556	<i>Felixmarte</i>	312.702	12.324	25'37	1157	9'30	17.718
1580	<i>Espejo de príncipes (II)</i>	192.137	11.796	16'28	1170	9'91	13.166
1599	<i>Flor de caballerías</i>	196.704	13.958	14'09	1313	9'40	10.366
Post.							
1623	<i>Espejo de príncipes (V)</i>	433.002	19.265	22,47	1837	9'5	25.512

CUADRO 1: Porcentajes de números y porcentajes de formas y registros.

Uno de los rasgos que se han considerado que caracterizan mejor y de manera más contundente la lengua arcaica de los libros de caballerías, parodiados en los pasajes cervantinos citados, es la conservación de la f- inicial latina. Pero ¿así lo sentían sus lectores coetáneos? El corrector (autor) Francisco Delicado en su prólogo a la edición veneciana del *Amadís de Gaula* de 1533 nos dice todo lo contrario: son formas que alternan, que coexisten

De más desto, no pensasse alguno que nos quedan por ignorancia los vocablos que con h et f se escriven, que assí los dexamos porque todos están y pueden estar. Conviene a saber, hazer y fazer: hijo es más elegante por ser toledano, y fijo está bien por ser saca-

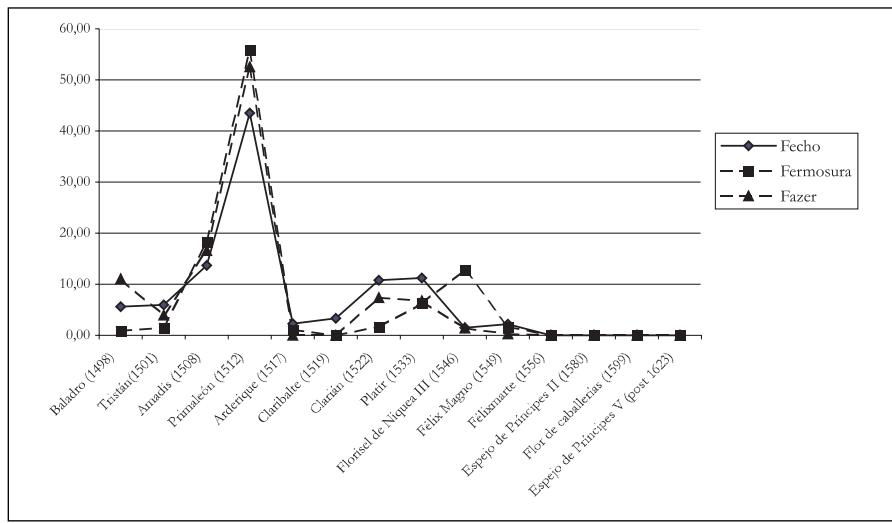
do del latín que dize *FILIUS* y, por el semejante, de otros muchos que el mismo autor los puso en diversos vocablos y modos, por no dar a entender que la lengua no es menguada o falta de vocablos, antes muy abundante que se puede por muchas maneras dezir una palabra.

¿Cómo se comportan ante el mantenimiento de f- inicial o no en tres palabras utilizadas por Cervantes para remediar la hipotética lengua de los libros de caballerías? El análisis gracias al *BConcord* nos proporciona el siguiente cuadro (cuadro 2):

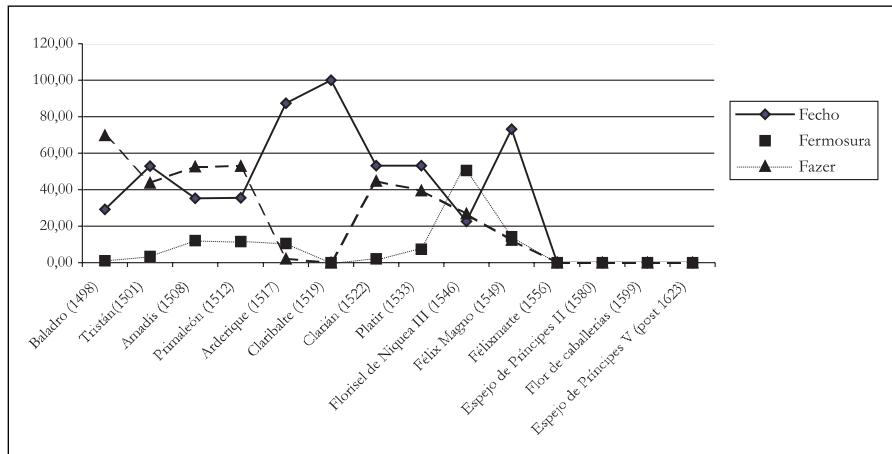
Fecha	Título	Fecho	Hecho	Fermosura	Hermosura	Fazer	Hazer/ hacer
1498	Baldro	105 (93'75%)	7 (6'25%)	4 (100%)	—	252 (96'18%)	10 (3'81%)
1501	Tristán	110 (61'11%)	70 (38'88%)	7 (58'33%)	5 (41'66%)	91 (56'17%)	71 (43'82%)
1508	Amadís	254 (58'78%)	182 (41'74%)	86 (55'84%)	68 (44'15%)	378 (54'23%)	319 (45'76%)
1512	Primaleón	807 (98'29%)	14 (1'71%)	261 (98'86%)	3 (1'13%)	1201 (98'36%)	20 (1'63%)
1517	Arderique	42 (14'89%)	240 (85'10%)	5 (25%)	15 (75%)	1 (0'29%)	340 (99'70%)
1519	Claribalte	62 (48'81%)	65 (51'18%)	—	11 (100%)	—	162 (100%)
1522	Clarián (II)	200 (70'17%)	85 (29'82%)	8 (42'10%)	11 (57'89%)	168 (32%)	357 (68%)
1533	Platir	208 (50'88%)	200 (49'02%)	29 (34'11%)	56 (65'88%)	154 (30'43%)	352 (69'56%)
1546	Florisel de Niquea (III)	27 (7'20%)	348 (92'80%)	60 (6'86%)	814 (93'13%)	32 (5'22%)	581 (94'78%)
1549	Félix Magno	41 (9'83%)	376 (90'17%)	8 (7'76%)	95 (92'23%)	7 (1'27%)	542 (98'72%)
1556	Felixmarte	—	362 (100%)	—	116 (100%)	—	366 (100%)
1580	Espejo de príncipes (II)	—	250 (100%)	—	92 (100%)	—	344 (100%)
1599	Flor de caballerías	—	177 (100%)	—	112 (100%)	—	204 (100%)
1623	Espejo de príncipes (V)	—	464 (100%)	—	116 (100%)	—	371 (100%)

CUADRO 2: Aparición de formas y porcentaje de apariciones:
fecho: hecho/fermosa: hermosa/fazer: hazer (hacer).

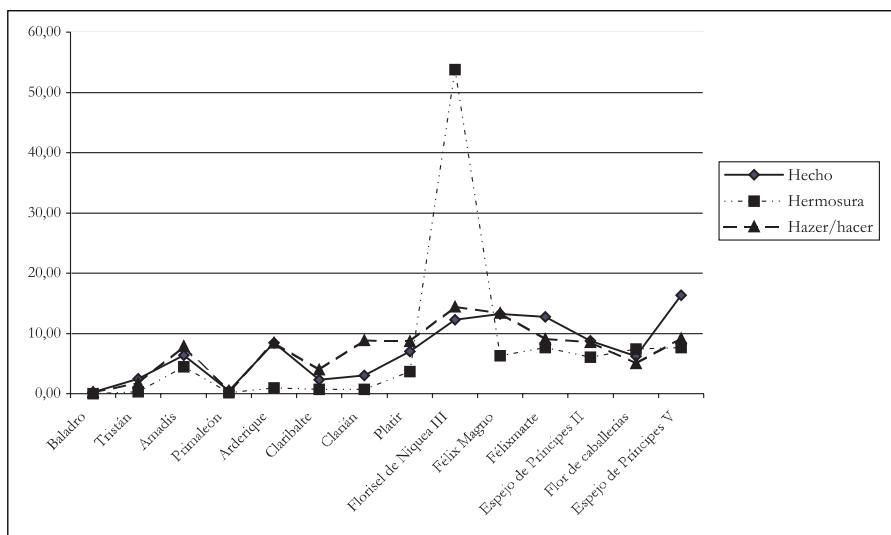
Quizás los resultados se aprecien mejor en las siguientes gráficas, en donde las tres variables se analizan desde dos perspectivas: su aparición en cada texto y su aparición en el conjunto del corpus analizado:



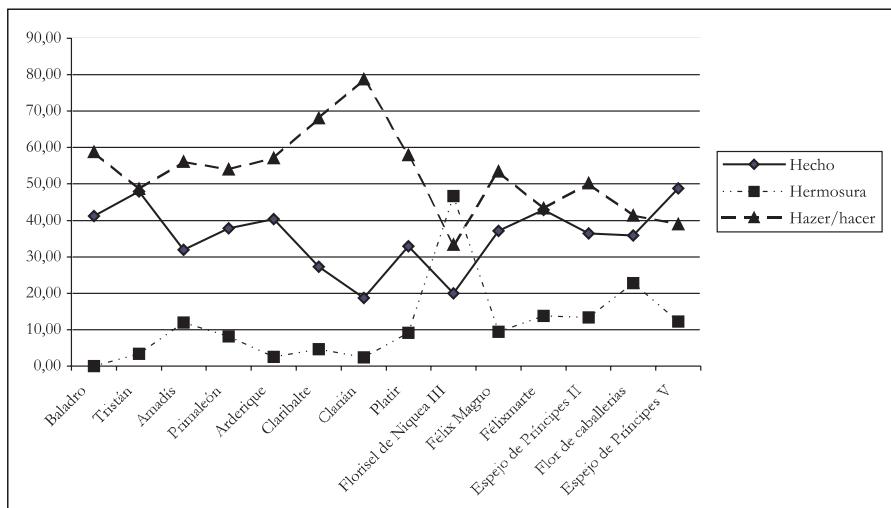
CUADRO 3: Gráfica de *Fecho* / *fermosura* / *fazer*: según su aparición en cada texto.



CUADRO 4: Gráfica de *Fecho* / *fermosura* / *fazer*: según su aparición en el conjunto de los textos.



CUADRO 5: Gráfica de *hecho* / *hermosura* / *hacer* (*hacer*): según su aparición en cada texto.



CUADRO 6: Gráfica de *Hecho* / *hermosura* / *hacer* (*hacer*): según su aparición en el conjunto de los textos.

Tres datos parecen que se imponen:

1. Por un lado, la alternancia de las formas con f- inicial y con h- inicial se mantiene hasta las tres primeras décadas del siglo XVI, como la cita de Francisco Delicado ponía de manifiesto. En el *Platir*, de 1533, las documentaciones casi se reparten de una manera proporcional, lo que no sucederá en los años posteriores, terminando por desaparecer —completamente— a partir de la mitad de la centuria (siempre en las formas aquí estudiadas, se sobreentiende):

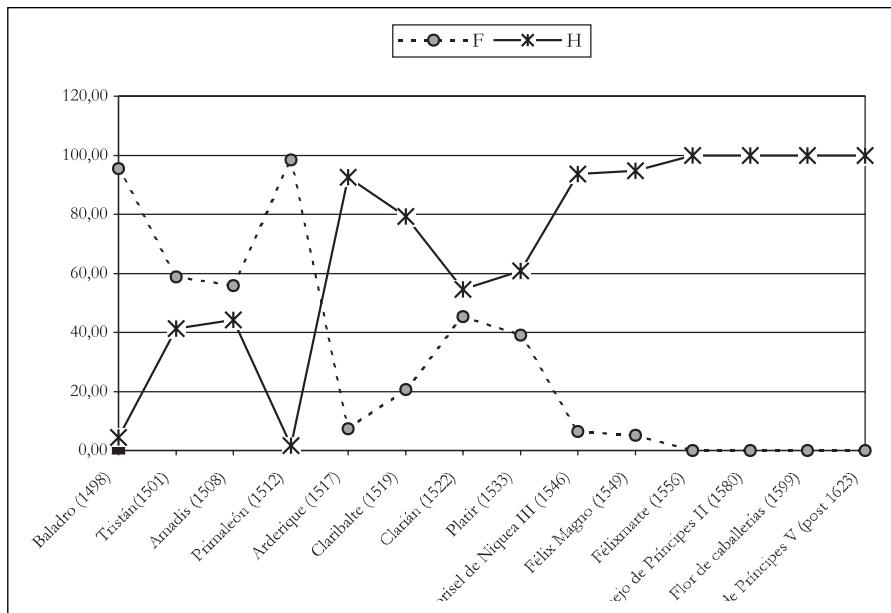
Fecha	Título	Fecha	Hecho	Fermosura	Hermosura	Fazer	Hazer/ hacer
1533	<i>Platir</i>	208 (50'88%)	200 (49'02%)	29 (34'11%)	56 (65'88%)	154 (30'43%)	352 (69'56%)

2. Por otro lado, parece que esta distribución en la cronología se ha de conjugar con una distribución geográfica, ya que los libros de caballerías impresos en el reino de Aragón, ya sea en Zaragoza (*Amadís*) o en Valencia (*Arderique* y *Claribalte*) parece que prefieren (aunque no de una manera sistemática) las formas en h- inicial para determinadas palabras, mientras que en otros talleres castellanos se mantiene, en épocas posteriores, el predominio de las formas en f-. Sólo hay que comparar el predominio absoluto de la edición salmantina del *Primaleón*, en donde las documentaciones de h- inicial son muy poco significativas, frente a lo que sucede con el *Amadís*, o con los textos valencianos del taller de Juan Viñao, en donde, como en el caso del *Claribalte*, ni las formas *fermosura* ni *fazer* se van a documentar:

1508	<i>Amadís</i>	254 (58'78%)	182 (41'74%)	86 (55'84%)	68 (44'15%)	378 (54'23%)	319 (45'76%)
1512	<i>Primaleón</i>	807 (98'29%)	14 (1'71%)	261 (98'86%)	3 (1'13%)	1201 (98'36%)	20 (1'63%)
1517	<i>Arderique</i>	42 (14'89%)	240 (85'10%)	5 (25%)	15 (75%)	1 (0'29%)	340 (99'70%)
1519	<i>Claribalte</i>	62 (48'81%)	65 (51'18%)	—	11 (100%)	—	162 (100%)

3. Y en tercer lugar, el mantenimiento o no de la f- inicial no se va a consumar de una manera sistemática en todas las palabras. Dicho de otro modo, el mantenimiento o no de la f- estará estrechamente relacionado con la palabra (y la categoría gramatical) que lo documente. Volvamos al *Claribalte*: mientras que no aparece en ningún momento la forma *fermosura* o *fazer*, el reparto entre *fecho/hecho* será casi equitativo. Por otro lado, resulta curioso cómo en algunos textos (la tercera parte de *Florisel de Niquea*) la palabra que más veces se documenta de las seis posibilidades

sea la pareja *fermosura/hermosura* con 874, lo que nos ofrece alguna clave sobre algunos aspectos temáticos que se están favoreciendo, aunque estos datos, tal y como los hemos presentado, tampoco nos puedan llevar más lejos: el uso sistemático de búsquedas de palabras claves sí que permitiría indagar en esta vía de estudio.



CUADRO 7: Gráfica del reparto de f-/h- en las palabras estudiadas.

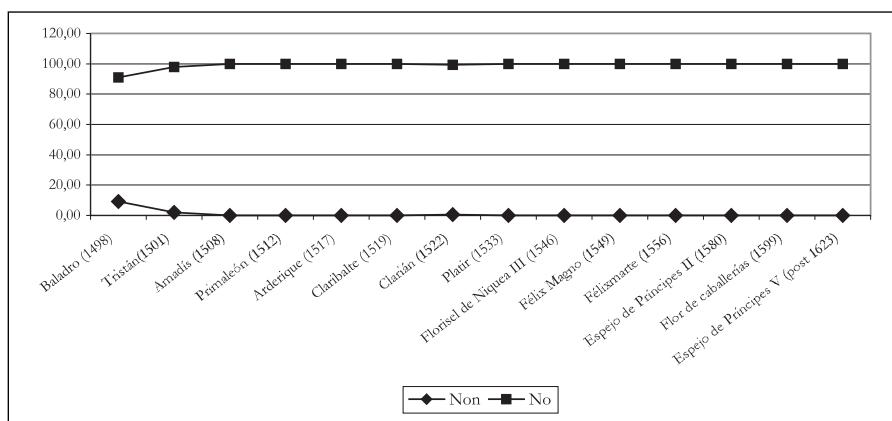
En esta gráfica se aprecia cómo, a pesar de la escasa documentación de las formas en h- inicial en el *Baladro del sabio Merlin*, desde un inicio, existe un reparto entre ambas formas en los textos caballerescos: *Amadís de Gaula* (1508) y *Primaleón* (1512) van a compartir un arco cronológico cercano pero sus resultados en la documentación de estos términos resulta bien diferente (seguramente explicada por su lugar de impresión), marcando un punto de inflexión, que sólo volveremos a apuntar en un libro impreso en Toledo: la segunda parte del *Clarián de Landanís* (1522).

¿Podemos seguir considerando la aparición de este rasgo como uno propio de los libros de caballerías? Parece que la documentación caballeresca no lo permite.

Y mucho menos, si nos atenemos a otro rasgo apuntado por la crítica: la alternancia de las formas *no/non*. El cuadro de documentaciones es más que elocuente:

Fecha	Título	Non	No
1498	<i>Baladro</i>	195 (9'06%)	1956 (90'93%)
1501	<i>Tristán</i>	31 (2'15%)	1410 (97'84%)
1508	<i>Amadís</i>	4 (0'06%)	6166 (99'93%)
1512	<i>Primaleón</i>	1 (0'01%)	6521 (99'98%)
1517	<i>Arderique</i>	—	1448 (100%)
1519	<i>Claribalte</i>	—	948 (100%)
1522	<i>Clarián (II)</i>	18 (0'64%)	2784 (100%)
1533	<i>Platir</i>	—	3196 (100%)
1546	<i>Florisel de Niquea (III)</i>	—	5256 (100%)
1549	<i>Félix Magno</i>	—	3806 (100%)
1556	<i>Felixmarte</i>	—	3322 (100%)
1580	<i>Espejo de príncipes (II)</i>	—	2633 (100%)
1599	<i>Flor de caballerías</i>	—	2733 (100%)
1623	<i>Espejo de príncipes (V)</i>	—	6686 (100%)

CUADRO 8: Reparto de las formas: *non / no* en los textos caballerescos.



CUADRO 9: Gráfica de los repartos de *non/no* en los textos caballerescos.

Como elocuente es la gráfica, en donde la forma *non* resulta un verdadero arcaísmo para los libros de caballerías desde sus inicios, ya que en el *Baladro* sólo en un 9'06% se documenta esta forma (195 veces).

Y así podríamos seguir con otras de las características apuntadas más arriba, que venían a pintar una imagen sin matices ni colores de lo que es verdaderamente el complejo cuadro de la lengua literaria de los libros de caballerías castellanos, como se aprecia con la documentación de *avedes/avéis* y de *ál/otra cosa* en el corpus analizado:

Fecha	Título	Avedes	Avéis	ál	otra cosa
1498	Baladro	4 (10'25%)	35 (89'74%)	14 (56%)	11 (44%)
1501	Tristán	1 (1'92%)	51 (98'07%)	4 (22'22%)	14 (77'77%)
1508	Amadís	9 (6'52%)	129 (93'47%)	98 (46'89%)	111 (53'11%)
1512	Primaleón	2 (0'67%)	312 (99'363)	30 (22'90%)	101 (77'09%)
1517	Ardérique	—	158 (100%)	1 (3'44)	28 (96'55%)
1519	Claribalte	—	48 (100%)	—	28 (100%)
1522	Clarián (II)	9 (5'66%)	150 (94'34%)	71 (70'29%)	30 (29'70%)
1533	Platir	246 (84'828)	44 (15'17%)	69 (57'98%)	50 (42'01%)
1546	Florisel de Niquea (III)	—	333 (100%)	22 (31'42%)	48 (68'57%)
1549	Félix Magno	—	602 (100%)	50 (40'98%)	72 (59'01%)
1556	Felixmarte	—	123 (100%)	1 (1'42%)	69 (98'57%)
1580	Espejo de príncipes (II)	—	61 (100%)	—	29 (100%)
1599	Flor de caballerías	—	132 (100%)	1 (5%)	19 (95%)
1623	Espejo de príncipes (V)	—	238 (100%)	—	5 (100%)

CUADRO 10: Reparto de formas morfológicas en los textos caballerescos.

Si tenemos en cuenta lo indicado sobre la actualización lingüística de las reediciones, tanto de libros de caballerías como de cualquier otro género, un lector habituado a las aventuras caballerescas de la época de Cervantes (como el propio autor complutense), leería obras en donde esos rasgos lingüísticos que la crítica (y el conjunto de los anotadores de la obra cervantina) ha tomado como característicos de la lengua literaria de los libros de caballerías no existirían. Pero, también es cierto que cualquiera de esos lectores entendería que se estaba intentando imitar la lengua caballeresca... ¿el «idioma anticuado», como diría Clemencín, de los libros de caballerías, o el estilo —más que elevado, desparpado— que caracteriza una determinada forma de escribir «historias fingidas»:

los libros de caballerías de entretenimiento, despreciados por los lectores cultos de su época? ¿Idioma anticuado o estilo arcaico, como tan acertadamente, indicó Vicente Gaos en los comentarios a su edición?

La sintaxis, esa gran olvidada a la hora de caracterizar los pasajes cervantinos comentados, puede ser la clave, como la repetición de determinadas fórmulas, como «rubicundo Apolo», permiten caracterizar —y ofrecer un magnífico contrapeso literario— el estilo (el lenguaje literario, en una palabra) de los libros de caballerías de entretenimiento que triunfan en la época, esos libros que son quemados en el corral de Alonso Quijano y que son despreciados por los autores más cultos, como ya se ha indicado, y, por encima de todos ellos, Alonso López Pinciano, que en su *Philosophía antigua poética* de 1596 se lee lo siguiente:

[...] y aun estoy por dezir de las milesias o libros de cavallerías, los quales, aunque son graves en cuanto a las personas, no lo son en las demás cosas requisitas; no hablo de un Amadís de Gaula, ni aun del de Grecia y otros pocos, los quales tienen mucho de bueno, sino de los demás, que ni tienen verosimilitud, ni doctrina, ni un estilo grave, y por esto, las dezía un amigo mío «almas sin cuerpo» (porque tienen la fábula, que es el ánima de la Poética, y carecen de metro) y a los lectores y autores dellas cuerpo sin alma.

Quedémonos con ese *alma sin cuerpo* y con unos ejemplos de un estilo similar al utilizado por el recién inaugurado caballero andante don Quijote de la Mancha al imaginar el principio de su propio libro de caballerías (de entretenimiento) o en su primera conversación como caballero ante unas «principales doncellas». «Rubicundo Apolo» aparecerá en un amanecer mitológico de *Flor de caballerías* escrito en 1599:

Ya el rubicundo Apolo, coronado de dorada corona esparcida, la mostrava por la oriental ventana esparciendo los clarífficos rayos, adornando de hermoseado matiz la escamosa espalda del cerúleo Neptuno, trasvinando sus cristalinas aguas hasta el profundo suelo y allí con más fuerza reververando en la lúcida nácar criava las preciadas perlas, que mirando Rugerindo la galera que seguía oyó un horrísono estruendo de bastos y mal templados instrumentos.

Y en este mismo estilo (¿elevado?) seguirá el autor desgranando amaneceres y referencias cronológicas:

Siete días con favorable tiempo caminaron y al otavo, a ora que el hermoso Apolo venía a la media redondez a partir con ella de la gracia,

de gracia dada que con él el Criador avía repartido, la nave abordó en el puerto de Tinacria

Un día, cuando el rojo Apolo viendo el firme propósito de Alcestes y lo poco que sus demostraciones valían, subido en su cuarta esphera, sentado en el carro –causa de la muerte del incauto Faetón– mostrava esparsida su dorada greña por el principio de su real y cotidiano camino, estando el famoso príncipe de Tracia y su compaňía adereçada para caminar, tomaron una senda orilla del río Ogar,

eran iguales así en hermosura como fortaleça y andando luchando cayeron ambos y dando en el suelo saltó el yelmo de la encantada dama, quedando su rostro más hermoso que el de Apolo cuando las mañanas de primavera echa el resto de su gallardía...

Y un estilo similar, fácilmente identificado por los lectores, aparecerá hasta la saciedad en los textos de entretenimiento de aquellas época, mucho más allá de las documentaciones que la crítica ha venido indicando, y con posterioridad al éxito del propio *Quijote*:

Al tercero día muy de mañana, cuando el roxo Apolo sus rayos desgrenados mostrava, pudo divisar tierra, a la cual con grandíssima furia el barco se allegó, pareciéndole que havía arribado a una ínsula pequeña, pero, según la muestra de la ribera, muy viciosa de prados y frescuras. (*Espejo de príncipes y caballeros*, 1580)

Cuando por intercessión de Venus en la herrería de Vulcano se forjavan las rutilantes armas del troyano Eneas, los cícopes martillos no lo herían con mayor estampido que el heroico hijo de Trebacio yendo tras el valiente pagano Bramarante por las selvas de Grecia, donde con los mal compuestos bastones abollavan sus fuertes armas, martirizando sus carnes muy a menudo (*Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*, 1623).

¿Lengua caballeresca arcaica? En absoluto. Ni es posible hablar de *una* lengua de los libros de caballerías ni, en ningún caso, la lengua que aparece en los diferentes textos caballerescos (más de setenta, no lo olvidemos), puede ser caracterizada reduciéndola al adjetivo de «arcaico». ¿Dónde hemos de buscar, entonces, la clave de esas primeras alusiones caballerescas, ese primer juego cervantino en donde, como indica el propio narrador, don Quijote comienza sus aventuras «ensartando [...]» disparates, todos al modo de los que sus libros le

habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje» (I, cap. ii)? ¿A qué libros de caballerías se refiere cuando indica «sus libros»? ¿A qué lenguaje? ¿Lengua o estilo, tal vez? *Almas sin cuerpo* había escrito el Pinciano.

5. DE NUEVO, UN EPISODIO DEL *QUIJOTE*

El horizonte de expectativas del lector de la primera parte del *Quijote* del lector de 1605 cada vez está más definido. Frente a la etiqueta general de «género caballeresco», de «libros de caballerías», se ha ido abriendo una gama de matices, en donde los talleres de impresión y los modos habituales de difusión de un texto difundido mediante letras de molde durante los siglos XVI y XVII constituyen aspectos esenciales. Cervantes quiso escribir un libro de caballerías, una fábula milesia siguiendo la terminología de la época, esa que hemos recordado en la *Philosophía Antigua Poética* de Pinciano, y que hace suya Cervantes en boca del canónigo de Toledo (I, cap. 47). Pero no quiso escribir un «alma sin cuerpo», sino rescatar el género caballeresco del abismo de inverosimilitud y de estilo artificial en que los libros de caballerías de entretenimiento, en su gran mayoría, que no todos, le habían sumido. Y Francisco de Robles es lo que quiso publicar: un libro de caballerías de éxito, del mayor éxito posible. Desde esta perspectiva es necesario leer las palabras del canónigo de Toledo, en la primera parte del *Quijote*:

— Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso» (págs. 549-550).

Y desde esta perspectiva, Cervantes consigue escribir un libro de caballerías «con alma»: la fábula la tiene así como la finalidad: el entretenimiento y la enseñanza mediante el humor («enseñar y deleitar juntamente»); y la creación del personaje humorístico no vendrá tanto por su alejamiento de un paradigma caballeresco aceptado y conocido por todos: el caballero miedoso, el caballero desenamorado, el enano enamorado, la dama maldiciente, sino de un espacio y de un público que no comprende ni comparte el lenguaje literario que los libros de caballerías de entretenimiento han terminado por imponer, así como las aventu-

ras inverosímiles (llenas de gigantes y de ejércitos enemigos) que se suceden en la imaginación de don Quijote. De este modo, las putas con las que se encuentra don Quijote se mueren de risa cuando oyen su oratoria y, en especial, cuando se oyen «llamar doncellas»; de la misma manera, una persona culta de principios del siglo XVII, como el propio Cervantes, se moriría de risa leyendo la lengua literaria de estos libros de caballerías, los que se habían impreso en los últimos decenios y los que circulaban por medio de copias manuscritas.

Cervantes se convierte, de la mano de su personaje humorístico (fábula) y de su lenguaje literario elaborado y cuidado (el metro), en un nuevo *Garcí Rodríguez de Montalvo*, en un nuevo refundidor de un género literario que vio nacer de las cenizas literarias medievales una novedosa forma de entender y ofrecer las «historias fingidas». Y de este modo, el *Quijote*, el libro de caballerías publicado en 1605 merece, como el texto amadisiano, ser salvado de la quema de textos caballerescos de entretenimiento de su época «por ser único en su arte», por ser único en su «lenguaje literario».

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad Complutense de Madrid;
Centro de Estudios Cervantinos

EL ENTIMEMA Y EL ESTILO DE LA PICARESCA

Un pasaje como el que sigue podría ser un buen punto de partida: «Y como siempre me gusta fijarme bien en las cosas, observé en aquella ocasión, cómo los gorrinos empujaban siempre en dirección contraria al tirón que se les da en el rabo y cuánto mejor para ellos resultaría el ceder a la intención del tirador. Pero, al fin y al cabo, no es justo exigir a unos torpes animales que sean más inteligentes que los hombres, que hacen lo mismo. Por eso es mi costumbre tirar del lado contrario del que yo quiero que vayan...». ¿No suena esta reflexión a relato picaresco? Seguramente se aprecia en estas palabras una resonancia que lo evoca, e incluso podría remitirse a algún lugar preciso de las narraciones de pícaros del Siglo de Oro. Por ejemplo a aquel paso del *Lazarillo* en el que el narrador comentaba así las sisas que Zaide hacía para subvenir a las necesidades de la madre de Lázaro: «No nos maravillemos de un clérigo ni fraile porque el uno hurtá de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor lo animaba a esto»¹. Por no hablar de otro fragmento muy próximo en el que Lázaro entremezclaba el recuerdo de una anécdota de su infancia con una inferencia de alcance mucho más general: «Yo, aunque bien mochacho, noté aquella palabra de mi hermanico y dije entre mí: «¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se veen a sí mismos!».

Cabría decir, acaso, que se trata de un parecido de familia; no, desde luego, de una referencia literal ni tampoco de la imitación estricta de un procedimiento

¹ Para las citas del *Lazarillo* sigo, indicando la página entre paréntesis, la edición de Francisco Rico (Madrid: Cátedra, 1992 [7^a edición]).

sintáctico (aunque puede que haya también algo de eso). Y, sin embargo, la razón última de la semejanza entre estas secuencias resulta, a mi juicio, de una gran pertinencia para ahondar en alguno de los elementos constitutivos del estilo que encontramos en las obras fundacionales de la tradición picaresca, precisamente por lo que tiene de aire de familia y no de imitación literal. Por cierto, la primera cita procede de *Lola, espejo oscuro* (Madrid, 1950), la novela que convirtió a Darío Fernández-Flórez en uno de los autores más exitosos de la posguerra, y que deliberadamente optó por el referente picaresco para contar en primera persona las andanzas de su protagonista desde los años anteriores a la Guerra Civil hasta los finales de los cuarenta.

¿Autorizan estos lugares a hablar de un estilo picaresco? Sería una conclusión demasiado apresurada, ya que es un procedimiento que a todas luces va mucho más allá de la órbita estricta de los relatos de pícaros, además del abuso de reducir a un sólo elemento el estilo ciertamente complejo de estos relatos. No obstante, tampoco resultaría demasiado arriesgado el sentar la hipótesis de que se trata de una marca característica de la forma de expresión propia de personajes como Lázaro, Guzmán u Onofre, salvando, por supuesto, las grandes distancias que los separan. Se trata de una forma especial de enlazar las proposiciones, de la manera de situar una acción o un acontecimiento en un marco general que lo interpreta al presentarlo a una luz en cierto modo universal, de la recurrencia de una estructura proposicional que muestra la vía de aplicabilidad al caso concreto de una premisa más general. Esto es, que no sólo hay narración, sino que ésta se acompaña de una estructura argumentativa, en el sentido más estricto de la expresión; lo cual, por cierto, viene a poner de relieve una vez más el carácter intrínsecamente polémico de la palabra del pícaro.

Otra cosa es el contenido concreto de ese ámbito de alcance universal en el que a veces parece que se encastran las acciones relatadas por los pícaros. Con certeza, ahí radica buena parte del efecto de la mediación ideológica del discurso picaresco. No olvidemos que el pícaro aparece siempre en trance de justificación, o cuando menos de relativización de sus acciones ante una mirada ajena que lo contempla desde una distancia que no siempre se sabe si es fruto de la reprobación o de la ironía. Algunos de los estudiosos más perspicaces de esta tradición literaria nos han proporcionado elementos decisivos para comprenderlo. Así, para acudir a un referente destacado, José Fernández Montesinos se refería ya en los años treinta, en «Gracián o la picaresca pura», a la visión de Américo Castro sobre la picaresca en los siguientes términos: «Nota esencial de la picaresca es, para Castro, la tendencia a desvalorizar la vida y los contenidos de la cultura. El rencor del pícaro, como el rencor del monje, deja la vida en hueco, la vacía, la aniquila. Nada tiene de extraño que las formulaciones de Alemán coincidan a veces en todo con las de los más acendrados y acerados escritores ascéticos». Y a partir de ahí exponía Montesinos su propia concepción del asunto

tratando de especificar la sustancia de lo pícaro a partir de lo que llamaba el *totalismo moral*:

el totalismo moral de que el pícaro se hace eco, al mismo tiempo que contribuye a destruir los valores que puedan existir en la sociedad en torno, es una justificación de la conducta ante la propia conciencia y ante el juicio de los demás. El verdadero dramatismo de la picaresca reside en que, yendo el pícaro por la vida arrastrado por pasiones y apetitos incontrastables, obrando a impulsos de un determinismo —familia, educación, compañías, medio— inflexible, su conciencia no ve posibilidades de superar la moral recibida y, formalmente, acatada. Una de las cosas que al lector moderno sorprenden sobremanera es la lectura de libros pícaros —del *Guzmán de Alfarache* sobre todo— es la ausencia absoluta del más leve matiz revolucionario. La justificación de la conducta pícaro se consigue, paradójicamente, por una exaltación de los ideales éticos. Este es el procedimiento a que el pícaro acude para dejar el mundo moral vacío de contenido².

El comentario de Montesinos se muestra fuertemente deudatario de su época y del esfuerzo de aquellos años por articular una interpretación histórica de la literatura española. Pero, dejando ahora de lado el contenido y el contexto de esa interpretación, ha de admitirse que se trata de una valoración de la picaresca —probablemente un término demasiado general— que proyecta una luz sugerente en relación con la cuestión que aquí nos interesa, la del estilo peculiar de los relatos de pícaros. Un primer aspecto digno de consideración en sus palabras habría que identificarlo con el carácter demostrativo que se atribuye de modo implícito al discurso del pícaro cuando se señala la sustancia de lo pícaro en la «justificación de la conducta ante la propia conciencia y ante el juicio de los demás». En segundo lugar, habría que hablar del fondo ético que sugiere Montesinos: al cabo, el asunto de este tipo de discurso consiste en una serie de acciones o, según las palabras del estudioso granadino, en una «conducta». Como tercera cuestión relevante, aunque de nuevo implícita, tenemos el reconocimiento de la intervención fácilmente reconocible de la *dóxa* («valores que puedan existir en la sociedad en torno», «la moral recibida») como ámbito en el que ha de producirse la justificación que procura el pícaro. Y por último cumple referir-

² José Fernández Montesinos, «Gracián o la picaresca pura», en *Ensayos y estudios de literatura española*, México: Ediciones de Andrea, 1959, págs. 132-145 (pág. 135). El artículo fue publicado originalmente en *Cruz y Raya* (1933). Véase la revisión de sus planteamientos y de los de otros autores posteriores a una luz que interesa especialmente a este trabajo en Edmond Cros, *Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, París: Didier, 1967, págs. 60 y sigs.

se también al carácter paradójico —de nuevo en sentido estricto— de esa justificación, puesto que se procura presentar la conducta del pícaro —dice Montesinos— como justificable valiéndose, precisamente, de unos «ideales éticos» difíciles de conciliar con esta clase de personaje³.

Todos estos aspectos sugieren algunos de los elementos básicos para encuadrar un posible análisis del modo de expresión de los pícaros. Quizá no de su estilo, si por ello entendemos una categoría estable y unitaria, pero sí posiblemente de algunos de los fundamentos de la estructura expresiva que, no lo olvidemos, es lo más relevante de esta tradición formal, sobre todo en la medida en que se aplica como medio de conferir una materialidad u objetivación lingüística a la voz de estos personajes. Una cuestión que, a la postre, se halla en el núcleo mismo de las variadas reflexiones sobre el carácter novelesco, o no, de esta clase de narraciones y, en su caso, sobre el papel desempeñado por ellas en la evolución de la novela como forma llamada a identificarse con la modernidad literaria. Para Montesinos, de hecho, el «paulatino *desnovelezarse* de la novela» tendría mucho que ver con la pérdida de terreno de lo que él llamaba «contenidos novelescos» en favor de la reflexión moral que habría acabado por lastrar irremisiblemente su virtualidad narrativa⁴. Por supuesto, sería preciso especificar lo que se entiende en rigor por «contenidos novelescos» y admitir también que en la novela moderna el lugar para la expresión de las llamadas preocupaciones morales ha sido bien generoso, en algunos casos no menor que en el *Guzmán*, que es la obra que Montesinos tomaba como referencia principal de sus consideraciones.

Michel Cavillac, por su parte, insiste en el carácter quasi-judicial del entorno en el que parecen desarrollar tanto Lázaro como Guzmán sus narraciones y apunta también hacia la importancia que adquiere la apelación a «principios universales que trascienden los prejuicios de casta que los excluyen», así como a la aparente «superioridad ética» en la que se instalan ambos personajes para presentar su trayectoria vital⁵. Sin embargo, no interpreta de la misma manera que Montesinos la función de estos factores en el desarrollo general de la forma novelesca. Lejos de ver en ellos un elemento espurio a la novela, los entiende como una de sus señas de identidad básicas, de modo que, siguiendo a Maurice Molho y reivindicando el carácter pícaro de una obra como *Moll Flanders*, puede afirmar: «Puritana por esencia, la novela, en sus orígenes,

³ Muy relevante para el alcance de lo paradójico en el *Lazarillo* es el libro de Valentín Núñez Rivera, *Razones retóricas para el Lazarillo. Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

⁴ Art. cit., pág. 132.

⁵ Michel Cavillac, *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache. Reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*, traducción de Juan M. Azpitarte Almagro, Granada: Universidad de Granada, 1994, pág. 17.

extrae su poder de discusión de las fuentes de la moral que le sirven de levadura psicológica. Amputada de esta dimensión reflexiva, se hunde voluntariamente (nunca se conocerá la *Vida* del Ginés de Pasamonte cervantino) o vuelve a caer en la esfera del pasatiempo nobiliario, como ocurre con el *Buscón* y *La Pícara Justina»*⁶.

Aunque, a mi juicio, tienden a sobrevalorar el carácter de expresión directa del discurso picaresco, tanto Montesinos como Cavillac aciertan al señalar la dimensión ética o moral de un discurso que hace de la *dóxa* —en el sentido que tiene este término para Aristóteles, pero también, por ejemplo, para Barthes— uno de los materiales básicos de su articulación como discurso⁷. He aquí algo que no sólo da pie a algunas consideraciones teóricas de interés, sino que posee además una gran trascendencia estilística. Con todo, lo primero es preguntarse cómo se plasman todos estos elementos contradictorios en la materialidad del estilo de esta clase de relatos. Esto es, ¿cómo se conjuga la introducción de principios morales e inferencias de alcance general con la presentación en propia voz de los hechos y acciones protagonizados por los pícaros? Es éste un campo que aguarda aún una investigación detenida que analice pormenorizadamente las pautas que rigen la construcción interna del discurso de los relatos de pícaros, para lo cual probablemente haya que partir del tono argumentativo y de las estructuras demostrativas de que se vale⁸.

Uno de los fundamentos más perceptibles de esas estructuras y de ese tono, que no se oculta a ningún lector atento de la picaresca, es el entimema. Como ocurre con frecuencia, un principio de respuesta a esta cuestión posiblemente lo tengamos en una obra como *El guítón Onofre*, donde tantos de los fundamentos de las obras precedentes se fuerzan e incluso distorsionan hasta extremos que en muchos casos se acercan a la parodia. En su momento, califiqué su estilo a partir del papel desempeñado por este argumento retórico —entre otros factores— y traté de mostrar cómo el entimema constituía la urdimbre en torno a la cual se tejía todo un conjunto de elementos que apoyaba las premisas de índole universalizante, bien a través de cláusulas causales, bien de comparaciones o de simples reiteraciones, al lado de una amplia serie de elementos que servían de transición entre lo universal y lo concreto⁹. Todo ello conformaba lo que llama-

⁶ *Op. cit.*, pág. 18.

⁷ Evidentemente se evita la referencia a las numerosas aproximaciones que han subrayado la importancia del contenido moral de la picaresca, y particularmente del *Guzmán*. Interesan ahora fundamentalmente los aspectos específicos que de una manera concreta señalan los estudiosos que se toman como referencia.

⁸ Por supuesto, no faltan antecedentes a estas observaciones, algunos tan destacables como el ya clásico libro de Edmond Cros, *op. cit.*, donde se puso de manifiesto la estrecha relación entre la retórica y lo novelesco, como categoría emergente, y del que estas páginas no pueden declararse sino en deuda.

⁹ Gregorio González, *El guítón Onofre*, edición, introducción y notas de Fernando Cabo Aseguinolaza, Logroño: Gobierno de la Rioja, 1995, págs. 36 y sigs.

ba *estilo entimemático*, el cual, indirectamente, proyectaba el discurso del pícaro hacia algo exterior a sí mismo, confiriéndole un carácter que quizá pueda denominarse pragmático. Ese algo es en lo fundamental el ámbito doxístico de la opinión común y la moral recibida a la que de distintas maneras aludían Montesinos o Cavillac.

Véase, como mero botón de muestra, la manera en que se presenta la venganza que Onofre se tomó de cierta ama que lo había castigado por llevarse la mejor parte de una olla que tenía encomendada, y se entenderá mejor lo que quiero decir:

Una de las cosas que más incitan los hombres a mal hacer es el odio natural, porque si el aborrecimiento es cobrado por enemistad, o se pasa el enojo o se olvida la injuria. Pero al que le faltan causas de donde proceda es también fuerza que le falten para que se evite. Y ansí no hay que espantar que, pues yo tan de mi cosecha se le tenía a esta vieja, procurase su menoscabo. Cuanto más que las ocasiones que ella me daba eran tan urgentes, que, cuando en mí no fuera —como era— propio el aborrecerla, sus persecuciones naturalizaran el adquirido rencor que contra ella tenía, porque nunca vi ninguno que de malas obras esperase buenas correspondencias. Si bien me vengué, mejor me lo mereció. Pague, pague; que no hay día mejor para el agraviado que el de la venganza¹⁰.

Mas se impone recordar algunas de las características básicas del entimema, que, según se sabe, es junto con el ejemplo uno de los argumentos fundamentales en los que se basa la persuasión retórica. En concreto, es el argumento o prueba que descansa en el procedimiento deductivo. Para comprobarlo el mejor lugar es la *Retórica* de Aristóteles, donde los dos primeros libros tienen por objeto la técnica de la argumentación¹¹. Allí se presenta como un silogismo retórico, y no, según a veces se dice, como un silogismo falaz o trámoso; se trata, esto es, de un silogismo de una clase particular, cuya peculiaridad consiste en ocuparse de

¹⁰ *Op. cit.*, pág. 76.

¹¹ Seguiré la traducción de Quintín Racionero (Aristóteles, *Retórica*, Madrid: Gredos, 1990). Sobre la argumentación retórica, consultense los precisos análisis desarrollados a propósito de Quevedo por Antonio Azaustre Galiana: «Técnicas de argumentación retórica en *Su espada por Santiago*, de Francisco de Quevedo», *Criticón*, 71 (1997), págs. 105-115 y «La argumentación retórica en el *Memorial por el patronato de Santiago*, de Francisco de Quevedo», *Edad de Oro*, XIX (2000), págs. 29-64. Como este autor señala, los lugares de la retórica clásica más relevantes en lo que se refiere a la argumentación son los dos primeros libros de la *Retórica* de Aristóteles, el libro segundo de la *Rhetorica ad Herennium*, el primero del tratado ciceroniano *De inventione* y el quinto libro de la *Institutio oratoria* de Quintiliano.

acciones susceptibles de elección o de rechazo¹². Como todo silogismo, pues, el entimema implica en principio una serie de proposiciones, articuladas como una secuencia de dos premisas más una conclusión, que podrán construirse de distintos modos. Uno de los ejes para la apreciación de cualquier entimema será, por otro lado, la manera en que esa estructura de proposiciones plantee, desde una fundamentación de índole persuasiva, la aplicabilidad de un principio general a una situación o acción concreta. O lo que es lo mismo, empleando los términos de Quintín Racionero, la estructura de la demostración retórica —tal cosa es el entimema para Aristóteles (1355a)— ha de concebirse como la «determinación de la relación de probabilidad que une a dos proposiciones dadas a través de una tercera que sirve de término medio»¹³.

El ámbito específico en el que cobra sentido el entimema retórico resulta realmente sugestivo en este aspecto. Y de nuevo Aristóteles es el mejor guía. Conviene recordar que el filósofo llegaba a presentar la retórica como una rama autónoma, o un ‘esqueje’ (*paraphýés*), de la dialéctica que se distinguía por poseer una incumbencia particular sobre «caracteres, virtudes y pasiones» (I 2, 1356a). Tal será también, por consiguiente, el terreno propio de los entimemas en su calidad de silogismos o demostraciones retóricas. Se corrobora de este modo la afinidad del entimema con todo lo que es relativo a las acciones y a lo que podríamos llamar su grado de aceptabilidad. E importa recordar que eso es lo que está en juego precisamente en los relatos picarescos: la presentación de determinadas acciones como aceptables o reprobables en la medida en que cabe conectarlas persuasivamente con determinadas pasiones o virtudes. El pasaje del *Guitón* que acabamos de mencionar resulta una ilustración elocuente. No habría dificultad en mencionar otros muchos, tanto de la obra de Gregorio González como de otras narraciones picarescas. Lo sobresaliente es, en efecto, la reiterada actitud que lleva, casi compulsivamente en algunos casos, a emplazar la presentación de la acción en el marco argumentativo propio del entimema retórico.

Otro aspecto relevante para comprender la función del entimema consiste en la advertencia de que sus premisas no deben ser necesarias, sino sólo probables. Una apreciación que, en consecuencia, se aplica también a las conclusiones derivadas de proposiciones de esa clase, para las que será suficiente un estatuto de probabilidad. Este es el ámbito característico del entimema, y a él se subordina su capacidad demostrativa. Atiéndase, en este sentido, a que lo probable (*eikós*) posee un estatuto particular en la doctrina de Aristóteles, ya que si de un lado

¹² Respecto al debate sobre la caracterización postaristotélica del entimema como silogismo truncado o incompleto, véanse los comentarios de Quintín Racionero, *op. cit.*, pág. 123, y los lugares a los que allí se remite.

¹³ *Op. cit.*, pág. 117.

ataña a lo que ocurre la mayoría de las veces, de otro se sostiene también sobre la noción de plausibilidad (*endoxos*), que tiene que ver no tanto con la posibilidad elevada de que algo suceda como con el hecho de que coincida con la opinión generalmente admitida¹⁴. Lo probable interfiere, pues, con la *dóxa*, pero al tiempo implica un principio de frecuencia que refuerza su capacidad persuasiva. Sin embargo, cabe añadir que, desde un punto de vista retórico, la frecuencia efectiva con que algo tenga o no lugar resulta difícilmente cuantificable, de modo que su verosimilitud dependerá en lo esencial del grado en que una opinión común resulte admisible en una situación de discurso dada. Esto es lo que hace, al fin, que el elemento doxístico e ideológico se vuelva decisivo en la constitución de un entimema, ya que, como observa Aristóteles (1395b10 y sigs.) respecto a las máximas (*gnomé*), «lo que conviene es conjeturar cuáles son las cosas que las gentes tienen de hecho comprendidas de antemano y así hablar de esas cosas universalmente». Y este es, de nuevo, el caso de buena parte de las proposiciones que nos conciernen, en las que la probabilidad como frecuencia («Una de las cosas que más incitan los hombres...») se combinan con el recurso a la opinión común y, muchas veces, al argumento de autoridad. Así lo habían apreciado, en efecto, Montesinos y Cavillac, entre otros.

Una tercera cuestión que conviene tener presente al hablar de entimemas es que no hay por qué esperar silogismos rigurosamente constituidos desde un punto de vista formal. Si así fuese, como atinadamente advierte Aristóteles (II 22, 1395b25 y sigs.), este procedimiento habría de resultar enojoso y muy poco pertinente, desde luego, como planteamiento retórico. En realidad, lo más habitual apunta a la presencia de silogismos que contienen implícitas alguna de sus premisas o su conclusión¹⁵. Sólo de esta forma puede entenderse, por ejemplo, que Aristóteles defienda que las máximas puedan ser tenidas por un silogismo abreviado. Y lo cierto es que, a pesar de ese carácter implícito del argumento, su eficacia se mantiene intacta, cuando no se acrecienta como consecuencia del recurso al sobreentendido, factor suficiente para incrementar la evidencia aparente, la naturalización en suma, del argumento sugerido. Por ello resulta tan relevante en los entimemas que sus premisas sean plausibles (conformes a la *dóxa*), ya que en ello radica su fuerza persuasiva y permite obviar la explicitación formal de algunos de los pasos del silogismo.

¹⁴ Sobre el concepto aristotélico de probabilidad, véase la nota que le dedica Quintín Racionero en su edición de la *Retórica*, pág. 185 n58. A este mismo respecto son también muy pertinentes las observaciones de Wenceslao Castañares, en especial cuando incide en la posibilidad de explicar a partir de la teoría de Peirce sobre la abducción la formación de las premisas probables de los entimemas aristotélicos. Véase Wenceslao Castañares, «La prueba y la probabilidad retórica». *CIC Digital. Cuadernos de Información y Comunicación*, 4 (1999). <http://www.ucm.es/info/per3/cic/Cic4ar4.htm>.

¹⁵ Lo cual no equivale a identificar el entimema con un silogismo truncado o incompleto. Véanse de nuevo las apreciaciones de Quintín Racionero en su edición de la *Retórica*, pág. 417 n280.

Por último, conviene recordar también la noción de pertinencia en relación con el uso de los entimemas, la cual adquiere un sesgo de especial interés cuando se aplica al comportamiento retórico de los pícaros. Dice Aristóteles que la razón que explicaría por qué los oradores incultos resultan en muchas ocasiones más persuasivos que los de mejor formación radica en la circunstancia de que, frente a éstos, demuestran una mayor capacidad para referirse a lo que está próximo a sus oyentes o destinatarios (1395b30 y sigs.). Y a partir de ahí concluye que «ha de hablarse, no tomando como punto de partida todas las opiniones, sino algunas determinadas —como, por ejemplo, las de los jueces o las personas que gozan de reputación—, porque así la cosa aparece más clara para todos o, al menos, para la mayoría». En efecto, los argumentos han de establecerse a partir de un caso o de un asunto definido —partiendo de que la definición del caso implica por sí una valoración y un ámbito de opinión dado—, aunque se presenten desde una perspectiva aparentemente universal: sólo así se podrá asegurar su validez para contribuir a la persuasión de una manera eficaz. Para lo cual, las opiniones de ciertos estamentos especialmente influyentes, por su incidencia ideológica, son las que deben ser tomadas en consideración de una manera preferente. Esto ayudaría a comprender la paradoja que sobresaltaba a Montesinos. Me refiero al hecho de que el pícaro pareciese admitir unos principios éticos alejados de lo esperable en sus circunstancias. Porque lo cierto es que su caso ha plantearse a la luz de una concepción social e ideológica hegemónica respecto a la cual su situación y sus pretensiones sólo caben como anomalía. Tal es de hecho la concepción que representan los destinatarios del pícaro, quienes se sitúan, en términos generales, en un ámbito en el que lo «próximo» tiene mucho que ver con la clase de planteamientos morales y de otro tipo a los que recurre por lo general el pícaro. El caso en cuestión será de este modo mucho más claro, puesto que se ampara en los fundamentos que rigen las expectativas de aquellos que han de valorarlo.

Los entimemas, pues, se ocupan de acciones, se apoyan en lo probable y plausible, se plasman formalmente de una manera flexible y dúctil, y, por último, deben buscar una pertinencia específica respecto a la mentalidad de los destinatarios, objeto último del ejercicio persuasivo en que consiste cualquier actuación retórica.

Debemos tener presentes todos estos aspectos para apreciar en su justa medida la importancia de la estructura entimemática en la conformación del estilo en los relatos picarescos del Siglo de Oro. Imagino, sin embargo, que no estarán de más algunos ejemplos. Un buen lugar para encontrarlos puede ser el *Lazarillo*, quizás porque desde el punto de vista narrativo parece mucho más libre de todos esos elementos argumentativos y digresivos que tanto han inquietado a los críticos en las obras posteriores. Montesinos, y el propio Cavillac, pensaban, de hecho, en el *Guzmán de Alfarache* y, por mi parte, aludía hace un momento al

Guitón. Pero en la obra anónima no faltan, aunque su presencia sea mucho menos patente. Recordaré a este respecto que el pregonero funda su presentación vital en el desplazamiento de «una situación nada extraordinaria pero sí susceptible de atraer la curiosidad entre maliciosa y chungona de su destinatario [su actuación ante el amancebamiento de su mujer] en favor de la presentación de su propio curso vital como prueba de una proposición ética prestigiosa: la del mérito superior que corresponde a quienes consiguen mejorar su estado a pesar de la adversa fortuna»¹⁶. Un planteamiento que en sí mismo encierra un fundamento propicio para el desarrollo de una argumentación entimemática que se acoja a principios generales propicios.

Veámoslo algo más de cerca. Se lee en el prólogo: «Y a este propósito dice Plinio que «no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena»; mayormente que los gustos no son todos unos, mas lo que uno no come, otro se pierde por ello, y así vemos cosas tenidas en poco de algunos que de otros no lo son». Lázaro trae a colación una conocida sentencia para inmediatamente apoyarla con la justificación de su posible aplicación a una situación particular, que es, evidentemente, la de la legitimidad de hacer pública su vida. Dejando ahora de lado las ambigüedades que rodean, por ejemplo, el hecho de que se presente el texto como libro, y otras semejantes, merece la pena percatarse de que Aristóteles (1394a30 y sigs.) ya señalaba que cuando una máxima iba acompañada de su *porqué* —es decir, de la explicación acerca del sentido en que debe tomarse; o, de otro modo, de su aplicabilidad— se convertía en un entimema. Y eso es exactamente lo que nos encontramos en este pasaje: la afirmación general acerca de la bondad siquiera parcial de todo libro se vincula a la consideración no menos general sobre la relatividad de los gustos.

Sin solución de continuidad, en las líneas siguientes se siguen articulando argumentaciones de carácter entimemático mediante la ilación de expresiones sentenciosas con su justificación o la introducción de nuevas sentencias de autores prestigiosos ligadas estrechamente a la mención de las razones que las hacen aplicables a un contexto dado. Así, seguimos leyendo: «Y esto para que ninguna cosa se debería romper ni echar a mal, si muy detestable no fuese, sino que a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar della algún fructo. Porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben. Y a este propósito dice Tulio: «La honra cría las artes». Los argumentos se van trabando los unos con los otros de modo no siempre distinto y categórico, aunque

¹⁶ En esta idea se basaba mi análisis del prólogo del *Lazarillo* desarrollado en «El caso admirable de Lázaro de Tormes: el prólogo del *Lazarillo* como *insinuatio*», *Bulletin Hispanique*, XCVII (1995), págs. 455-464.

no sería difícil reconstituir la estructura silogística que subyace en esta concatenación de consideraciones. En todo caso, conviene recordar que se aprecian con facilidad determinados lugares comunes como el del razonamiento por contrarios, por el cual se alcanza una conclusión a partir de la mostración de la inconveniencia o inadecuación de la situación opuesta. Aquí sería algo de esta índole: ya que sin la recompensa de la honra apenas nadie escribiría, parece sensato defender la comunicación liberal de los escritos y no oponerse a ella si no hay razones poderosas para hacerlo.

No se olvide además que lo dicho en esta parte del prólogo se refuerza mediante la aportación de una serie de ejemplos, que constituyen el otro gran argumento retórico al lado del entimema. Pero, ¿pueden conciliarse entimemas y ejemplos en buena doctrina? Evidentemente sí. De modo que, si bien los entimemas gozan de una clara prioridad retórica frente a los ejemplos, todas los instrumentos argumentativos ayudan para asegurar la convicción, atendiendo, por supuesto, a las circunstancias (por ejemplo, en algún momento se vincula el tipo de argumentación con el género de discurso de que se trate en cada caso). De hecho, ejemplos y entimemas pueden resultar complementarios y cabe combinarlos en una misma estructura de argumentación. Comenta así Aristóteles que

cuando no se tienen entimemas, conviene usar los ejemplos como demostración (puesto que la persuasión ha de basarse en ellos); y cuando sí se tienen, como testimonio, utilizándolos en ese caso como epílogo de los entimemas. Porque, en efecto: si se ponen delante parecen una inducción y, salvo en unos pocos casos, la inducción no es apropiada a la retórica. En cambio, dichos como epílogo actúan como testigo y el testigo es siempre convincente. Por esta razón, al que los coloca delante le es luego preciso hablar mucho, mientras que al que los pone como epílogo le basta con un solo ejemplo, ya que un testigo honesto, incluso uno solo, es útil (1394a10).

Tal ocurre en el *Lazarillo*: la serie de entimemas sobre la necesaria dimensión pública de la escritura se complementa a manera de epílogo, como prescribe Aristóteles, con una serie de ejemplos. De esta manera, acto seguido del pasaje anteriormente citado se suceden los tres conocidos ejemplos a propósito del «deseo de alabanza» sobre las acciones humanas. Primero, el soldado que se arriesga en el asalto; luego, el predicador que se complace con los elogios que recibe; y, por último, el caballero adulado por el truhán. Y en los tres casos, los modelos no necesitan ser desarrollados ni precisan de mayores explicaciones, según preveía Aristóteles. Su posición inmediatamente posterior al razonamiento entimemático justifica de forma suficiente su función, garantizando la eficiencia de la argumentación.

ciencia retórica. Certo, no obstante, que, como se ha notado más de una vez, alguien podría dudar de la propiedad de esos paradigmas de comportamiento e incluso de que haya una verdadera homología entre ellos y en relación con la situación que supuestamente ilustran.

No carece de interés el advertir a este respecto que los entimemas, aunque no sean necesarios, poseen un valor demostrativo. Mas también pueden perderlo cuando los supuestos argumentos resultan engañosos y no llegan a constituir entimemas de pleno derecho. En la *Retórica* se dedica a esta cuestión una sección completa (II 24). Se trata de lo que se denomina *entimemas aparentes*, que proceden, por poner un caso, de «formular como final, a manera de conclusión, lo que todavía no ha sido concluido en el silogismo». Consistiría este paralogismo, pues, en dar por sentada una conclusión sin llegar a inferirla propiamente de las premisas de partida, aunque se pretenda haberlo hecho mediante el expediente de ciertos recursos efectistas. El uso de estructuras que establecen oposiciones concisas y terminantes puede valer en este sentido, ya que se trata de una forma de expresión muy asociada a algunos entimemas. Tanto, que sería legítimo sospechar de la presencia de algunas de estas estructuras antinómicas con apariencia concluyente en el *Lazarillo*. Por ejemplo, cuando se contraponen proposiciones como «Y esto para que ninguna cosa se debería romper ni echar a mal... Porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo», ya que la consecutividad de ambos supuestos no parece que se sostenga en términos estrictos; a no ser, claro, que el principal valor en juego fuese el de la escritura en sí misma, al margen de su valor moral, o, forzando algo más las cosas, el del derecho a la honra a través de ella, independientemente de quien fuese su sujeto (en este caso, un pregonero toledano).

Otras veces, la estructura entimemática se mantiene, aunque su rigor demostrativo pueda considerarse viciado por la homonimia o la ambigüedad en el uso de una expresión. También se trata de una de las posibilidades contempladas explícitamente en la *Retórica*. Es lo que ocurría al equiparar lo que se entendía por *bueno* en la cita de Plinio con el *gusto* variable de los posibles lectores. O cuando, en el mismo prólogo, se juega con la ambigüedad de la acuñación *buen puerto* en una construcción que de nuevo se acerca mucho al entimema: «porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto». El jugar con las posibilidades anfibológicas de una expresión constituye un procedimiento tan conocido como reiterado a lo largo de la obra, y, sin embargo, parece haber pasado desapercibida su función en el marco de la argumentación retórica que despliega Lázaro. Porque, aunque el argumento pueda ser rebatido apelando a su carácter paralógico, lo cierto es que no por ello deja de constituirse en elemento axial en la conformación de un estilo, de una manera de decir y de articular la presencia de una voz.

Aduciré una última muestra, pero esta vez de la parte final de la obra. De nuevo una construcción entimemática sirve para proyectar un cierto sentido sobre los hechos, las acciones de Lázaro, de manera además coincidente con lo expresado en la parte prologal. Leemos: «todos mis trabajos y fatigas hasta entonces pasados fueron pagados con alcanzar lo que procuré, que fue un oficio real, viendo que no hay nadie que medre, sino los que le tienen». Esta frase de apariencia trivial, admite ser considerada como un entimema, al menos aparente, desde el punto en que encierra una estructura silogística del siguiente tipo: *Sólo medra quien tiene un oficio real; y puesto que lo alcancé, yo medré*; donde además el haber medrado admite la identificación con el *buen puerto* del prólogo. No está de más, en consecuencia, atender al hecho de que también aquí la argumentación puede ser examinada a la luz de los lugares que fundan los entimemas aparentes. Comentando un posible entimema que asegurase que «porque uno sea elegante y pasee por la noche, es un adulterio», el autor de la *Retórica* llamaba la atención sobre la falacia que consiste en atribuir a alguien un rasgo de otra persona por el hecho de coincidir con ella en algunos aspectos. Por ejemplo, decir que los mendigos son felices porque cantan y bailan ante los templos, ya que los que son felices tienden también a esa clase de efusiones. Sobre ello apuntaba Aristóteles que «puesto que a los que parecen ser felices les son pertinentes estas mismas cosas, se opinará entonces que todos aquellos a quienes tales cosas les son pertinentes, son también felices. Sin embargo, la diferencia está en el cómo y, por ello, se viene a caer aquí en un paralogismo por omisión». La cuestión sería, entonces, la de decidir, por una parte, si el haber alcanzado Lázaro un oficio real autoriza a considerar que medró efectivamente, habida cuenta de los medios utilizados y de las condiciones que rodean su nueva situación; y, por otra, si, aún aceptando que la consecución de un oficio real pueda estimarse como un ascenso social en algunos casos, haya de considerarse legítimamente esa vía como la única. En otras palabras, nos situamos ante la cuestión del *cómo* omitido en el razonamiento lazaresco.

No se trata, por supuesto, de valorar tan sólo el rigor de los procedimientos argumentativos de Lázaro, por mucho que tenga su interés el apreciar la manera en que se desenvuelve su discurso desde un punto de vista retórico, sino también de analizar cuáles son las estrategias para integrar la palabra autorizada de la *dóxa* en su expresión propia. Sin duda es una cuestión afín al dialogismo bajtiniano, puesto que, como ya hemos podido entrever, el uso del entimema requiere la utilización apropiada de la palabra ajena para constituir a partir de ella argumentos persuasivos. Son argumentos que deben justificar la actuación del pícaro en términos de una opinión autorizada que preexiste o precede a la intervención del pícaro, aunque ello no empeza la posibilidad de subvertir, en un cierto grado al menos, la *dóxa* mediante el abuso o el mal uso de los procedimientos entimemáticos, según hemos visto que tenía a hacer Lázaro. Ese abu-

so contribuye, en suma, a poner en juego esos elementos doxísticos y a erosionarlos de una forma oblicua, sin necesidad de negarlos o contradecirlos abiertamente. La estructura enunciativa del relato picaresco propicia el hacer de todo ello un espectáculo, un espectáculo de enunciación: a mi juicio, ahí radica su modernidad más que en la cuestionable vinculación con una narratividad pura o con la ortodoxia estricta del punto de vista.

Siguiendo con los entimemas, hay aún otro aspecto que sólo se ha considerado fugazmente hasta ahora. Me refiero a su relación con las máximas. Escribía Roland Barthes que «la maxime est compromise dans une idée esencialiste de la nature humaine, elle est liée à l'idéologie classique: c'est la plus arrogant (souvent la plus bête) des formes de langage¹⁷». Esta denuncia de la máxima no es extraña a la desconfianza humanista hacia la frase hecha, el dicho popular y el abuso de la expresión sentenciosa. Es decir, a la reducción de la argumentación a una cuestión expresiva, o de *estilo*, al margen de su fundamento lógico y dialéctico; mas igualmente al carácter autoritario y apriorístico que frecuentemente acompaña su uso. La expresión por entimemas no necesariamente incurre en esta trivialización argumentativa, según se puede inferir sin más que leer a Aristóteles. No obstante, ha de admitirse que el entimema mantiene una relación muy estrecha con el uso de máximas y sentencias, de modo que, como en el *Guitón*, puede derivar con suma facilidad hacia una garrulería sentenciosa, caótica y muy poco consistente desde un punto de vista argumentativo. Entre el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Guitón* y el *Buscón* hay notables diferencias, que no es momento ahora de señalar; pero en todos los casos se mantiene la orientación hacia el entimema que define un modo expresivo particular. También en todos los casos, aunque no en el mismo grado, se recurre con asiduidad al uso de sentencias, máximas o refranes, lo cual no es posible desvincular de la orientación entimématica recién aludida.

Dice Antoine Compagnon que la *gnomé* de Aristóteles, término traducido al latín como *sententia*, ha de entenderse sobre todo como una función, siendo los elementos susceptibles de desempeñarla distintas formas de la repetición como el proverbio o el apotegma¹⁸. La función mencionada no es otra que la de servir como premisa a un entimema y ocupar, por tanto, una posición bien definida en el sistema retórico de la producción del discurso. No hay misterio en la razón de esta afinidad. El mismo Aristóteles la explica meridianamente (1394a21 y sigs.): «Una máxima (*gnomé*) es una aseveración; pero no, ciertamente, de cosas particulares, como, por ejemplo de qué naturaleza es Ifícrates, sino en sentido uni-

¹⁷ Son palabras de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) que cito según la segunda edición de sus obras completas: *Oeuvres complètes*, IV, París: Seuil, 2002, pág. 752.

¹⁸ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, París: Seuil, 1979, pág. 128. Véanse también las páginas que dedica al empleo de las sentencias E. Cros, *op. cit.*, págs. 211 y sigs.

versal; y tampoco de todas las cosas, como, por ejemplo, que la recta es contraria a la curva, sino de aquellas precisamente que se refieren a acciones y son susceptibles de elección o rechazo en orden a la acción. De este modo, pues, como el entimema es un silogismo sobre las cosas de esta clase, resulta así que las conclusiones y principios de los entimemas, si se prescinde del propio silogismo, son, sobre poco más o menos, máximas». Hay, pues, una correspondencia básica entre la máxima y el entimema respecto a su incumbencia: ambos tratan de acciones desde el punto de vista de la aceptabilidad. Por otra parte, dado el carácter general de la máxima, se comprende su idoneidad para cumplir la función específica en la estructura argumentativa del entimema a que apuntaba Compagnon. Constituyen fórmulas muy apropiadas para definir un marco valorativo plausible, doxístico, en el que inscribir las acciones. En consecuencia, máximas y entimemas se hallan estrechamente vinculados como mecanismos del discurso.

Esta vinculación, sin embargo, no tiene por qué concebirse como forzosa. Las premisas de los entimemas se pueden construir *ad hoc* valiéndose de indicios (*semeion*) o de probabilidades, en el sentido que antes se señalaba, sin necesidad, por tanto, de apoyarse en proposiciones tomadas de otros ámbitos. Interesa en este punto aducir el análisis que Wenceslao Castañares realizaba de estas proposiciones considerándolas como resultado de la forma de inferencia que Peirce denominó *abducción*¹⁹. Porque, cuando se recurre a las máximas (en el sentido amplio de la expresión), se hace patente que el proceso de abducción que está en su base es tomado sin más de la *dóxa*, quedando como tal al margen del discurso que lo incluye. Tiene razón Castañares cuando dice, en este sentido, que «los enunciados objeto de opinión común tienen un origen que es lo que determina su fuerza probatoria». Y esto, referido a unos enunciados que son sobre todo repetición y tienen que ver con creencias, hábitos de pensamiento, opiniones recibidas, posee una indudable pertinencia en lo que toca al peculiar modo de discurso que encontramos en los relatos de pícaros.

Claro que el razonamiento por entimemas no se limita al estilo picaresco. Más bien ocurre lo contrario; se trata de un modo de discurrir argumentativamente que caracteriza un paradigma estilístico mucho más amplio. Barthes, a propósito de las máximas, hablaba de una «ideología clásica». Puede ser; como también que el reflejo del modo entimemático en la picaresca habría que calificarlo de distorsionado. Hemos visto ya la tendencia a deslizarse de una forma casi sistemática hacia el paralogismo. También hemos sugerido el peso más que notable que adquieren las sentencias, trazando una línea que incluye ciertos modos expresivos de *La Celestina*, como notaba por cierto Cavillac, y que se hará patente en el *Guitón* por vía del exceso. En la picaresca, lo entimemático es

¹⁹ Art. cit.

un gesto, casi en el sentido corporal estricto, que muestra el contorno polémico de la palabra del pícaro y sugiere su marcada dimensión ideológica. Es una representación de la palabra ajena, que puede ser la del pícaro como objeto, pero también la de la opinión común autorizada a partir de su inclusión en las estructuras entimemáticas. Por ello conviene apuntar una última nota que Aristóteles incluía en su reflexión: la que se refiere al contexto de enunciación en el que tiene lugar el uso de los entimemas.

Particularmente respecto a las máximas, se advierte en la *Retórica* (II 21.3) de que su uso debería adecuarse, por una parte, a la edad de quien las emplee, ya que se juzgan propias de los ancianos, y, por otra, a la competencia específica del usuario, quien ha de mostrar experiencia respecto a los asuntos de los que habla. Si no lo hace así, implicaría falta de educación y una perceptible tendencia al desatino, algo ilustrado por Aristóteles con la tendencia de los campesinos a abusar del hablar sentencioso. Asimismo se enfatiza la virtualidad del uso de las máximas para expresar el carácter del orador, puesto que su elección, y la forma en que acepte o refute su contenido, define públicamente su talante y, por así decirlo, lo instituye como enunciador público. Según escribe Compagnon: «La contribution de la *gnômé* à la production, à la mise en scène de l'*éthos* se rattaché, elle, plus spécialement à sa valeur d'icône, de relation entre l'orateur et la *dôxa* par rapport à laquelle, comme toile de fond, les icônes vont dessiner en contraste son portrait moral»²⁰.

No parece que haya de insistirse mucho en la atractiva vía de análisis que abre esta consideración para la comprensión cabal del discurso del pícaro. El razonamiento por entimemas, en especial cuando se construyen a partir de máximas, supone un medio de caracterización ética del enunciador, sobre todo por las relaciones que éste manifiesta respecto a la *dôxa*. En otras palabras, el modo de desarrollar por parte del pícaro su discurso de raíz argumentativa, la manera de tejer sus argumentos, es un factor esencial para apreciar la índole del artificio literario que identificamos con la picaresca. Especialmente porque la picaresca refuerza, por razones obvias, el peso específico de la dimensión enunciativa, que, como estamos viendo, no resultaba en absoluto indiferente para la teoría clásica del entimema. No lo es, por supuesto, que quien se apoye en los lugares de Plinio o Cicerón y aduzca máximas respecto al honor y al mérito sea un pregonero. En los mejores casos, este aspecto, unido a la tendencia a apoyarse en entimemas aparentes y no verdaderos, puede conducir incluso a una problematización del discurso que se toma como punto de partida, basado en una *dôxa* social y moralmente muy rígida. Y podría asimismo conducir hipotéticamente a la constitución de un discurso heterodoxo desde un punto de vista social y económico, como el que reconoce Michel Cavillac en su interpretación del *Guzmán*

²⁰ *Op. cit.*, pág. 137.

de Alfarache. En los dos casos estaríamos ante una especie de dislocación o descolocación de las bases que aseguran la plausibilidad ortodoxa del principio entimemático. Empero también el sustrato argumentativo del entimema puede abocar a procedimientos meramente acumulativos y banales desde un punto de vista semiótico y literario: ahí está el *Guitón*. En cualquier caso, se hace patente que la picardía del Siglo de Oro depende de una determinada concepción retórica que se halla en el origen mismo de su razón de ser discursiva. Concepción que es también una marca de diferencia con otras modalidades posteriores en las que las estrategias para la introducción de la reflexión y la universalidad serán ya muy distintas. El entimema señalaría, en suma, la posibilidad y los límites del discurso del pícaro áureo, al tiempo que lo confirmaría como discurso moral fundado sobre una racionalidad argumentativa.

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA
Universidad de Santiago

LA HAGIOGRAFÍA, CLAVE POÉTICA PARA LA FICCIÓN LITERARIA ENTRE MEDIEVO Y BARROCO (CON NO POCOS APUNTES CERVANTINOS)

A la memoria de Domingo Ynduráin

Ofrezco aquí los primeros frutos granados de un libro sobre el que trabajo en la actualidad y al que he llegado desde varias investigaciones previas, particularmente tras mis rastreos en la leyenda tardomedieval de san Vidores, pulida más tarde por Andrés Gutiérrez de Cerezo. En esa evolución de la leyenda, san Vidores no sólo es un santocefalóforo sino un estratega, cuyo ingenio sirvió para levantar el cerco a que las huestes de Almanzor sometían la villa de Cerezo de Río Tirón. Para ello, san Vidores hizo creer al enemigo que los sitiados disponían de virtuallas suficientes al animarlos a soltar la única vaca que les quedaba tras darle a comer el último saco de trigo. El tufillo ficticio de esta leyenda me animó a un rastreo que llegó hasta Walter Burley y su *De vita et moribus philosophorum* en la distancia corta (siglo XIV) y hasta Frontino y su *Strategematon* en la larga (siglo I)¹. Una nueva prospección me lleva ahora a san Germán de Auxerre, capaz de engañar a los invasores sajones al hacerles creer que se enfrentaban a un ejército de britanos, cuando gritaron «¡Aleluya!» dentro de un desfiladero (en Gran Bretaña, el episodio se conoce todavía como «Alleluia Victory»). La leyenda tiene correlato en clave laica en nuestro Tambor o Timbaler del Bruc, duran-

¹ Me refiero a mis trabajos «Leyenda y hagiografía: el caso de San Vidores», *La légende. Anthropologie, Histoire, Littérature* (Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1989), págs. 173-191; y a «Frontino medieval, una vez más», *Revista de Filología Española*, 70 (1990), págs. 167-171.

te la invasión napoleónica, episodio que antaño nos enseñaban en la escuela; su punto de partida, no obstante, lo encuentro de nuevo en el *Strategematon* de Frontino (en concreto en el cap. IV: «De acie hostium turbanda»). Aún cabe llevar mi método de análisis al límite por medio de una posible muestra de influjo de la hagiografía sobre el cine. Pienso en una película dirigida por John Sturges en 1963, a partir de una novela de Paul Brickhill. Es *The Great Scape* (*La gran evasión*), en la que un fugado de un campo de concentración alemán recorre kilómetros y kilómetros hasta la neutral Suiza gracias a que una vaca lo acompaña y le aporta alimento. Pues bien, esta misma estampa —que, claro está, se le ha escapado a la crítica cinematográfica— nos la ofrece la leyenda del irlandés san Ciarán de Clonmagois o Connaught, cuando en su juventud hizo un largo viaje —en busca de su destino como santo— acompañado de una vaca, que le aportó diario sustento. ¿Simple coincidencia o influjo directo? Entiendo que, hasta en circunstancias tan inesperadas como ésta, salen a relucir los santos y las leyendas que recogen sus vidas y hechos.

Otros trabajos me han conducido al final por esos mismos derroteros. Por ejemplo, mis pesquisas en torno a la evolución de la materia cidiana, en las *Mocedades de Rodrigo* o en el romancero, han acabado por situarme ante las leyendas de san Martín de Tours, san Julián el Hospitalario y san Cristóbal; en el presente trabajo, reviso además los tres episodios del *Cantar de mio Cid* que remiten más claramente a la hagiografía: (a) uno manifiesto: el sueño con el arcángel san Gabriel; otro evidente tras cierta nota de Jack Walsh: el león en la corte de Valencia²; en fin, otro que espero parezca obvio desde ahora: la niña de nueve años. Aparte, repaso otros materiales de la leyenda cidiana que enlazan con las *vitae*, como la victoria del héroe sobre los musulmanes aun después de muerto o las huellas que Babieca habría dejado impresas en las piedras. Sin darme cuenta, fui introduciéndome de nuevo en la materia hagiográfica al abordar el problema de la ciudad de *La Celestina*, ya que la estampa de la joven en la torre, con basamentos formidables en la literatura y el folklore, se perfila gracias al patrón de santa Bárbara³. De igual modo, el mesianismo de Isabel la Católica lleva a revisar el fenómeno de los reyes santos estudiados por Marc Bloch⁴;

² «Religious motifs in the early Spanish epic», *Revista Hispánica Moderna*, 36 (1970-1971), págs. 165-172.

³ «La torre de Pleberio y la ciudad de La Celestina (un mosaico de intertextualidades artístico-literarias... y algo más)», en Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, eds., *El mundo social y cultural de «La Celestina»*. *Actas del Congreso Internacional*, Universidad de Navarra, junio, 2001 (Iberoamericana: Verluvert, 2003), págs. 211-236.

⁴ Sobre el asunto, véase mi trabajo sobre esta materia, junto a Teresa Jiménez Calvente, «Entre edenismo y *emulatio* clásica: el mito de la Edad de Oro en la España de los Reyes Católicos», *Silva. Estudios de Humanismo y Tradición Clásica*, 1 (2002), págs. 113-140. El libro de Bloch es su clásico *Les rois thaumaturges*, París: Gallimard, 1983 (1924), donde presta especial atención a la gracia de los reyes franceses e ingleses para curar la escrúfula desde Roberto II (996-1031).

además, los últimos momentos de la cruzada peninsular (y la empresa que habría de llevar a la liberación de Jerusalén) están estrechamente relacionados con el proceso de veneración, en clave más hagiográfica que heroica, de Fernán González, el Cid y la reina Isabel. En otros casos, he atendido a la fascinación ejercida por los restos de los grandes autores clásicos, como Tito Livio o Virgilio⁵, que en la presente investigación relaciono con los rastreos de reliquias sagradas por parte de san Ambrosio; también he detectado el molde hagiográfico en biografías laicas, como las antiguas de Alejandro Magno y las medievales de Dante⁶. En resumen, retomo ciertas calicatas del pasado, tímidas y fugaces, en una monografía que pretende arrojar nueva luz sobre algunas de nuestras obras literarias y revelar el valor de las *vitae sanctorum* como herramienta para la investigación.

Pero tras este libro hay mucho más. Lo que importa en él no es el dato aislado: la línea directriz por la que discurro me lleva a destacar el carácter seminal de la materia hagiográfica al tiempo que a denunciar su llamativa marginación en Curtius y su *Literatura europea y Edad Media Latina* (1948). Sorprende, ciertamente, que en la búsqueda y determinación de nexos entre el legado clásico y las literaturas modernas, el erudito alemán silenciase casi por completo las vidas de santos, aun cuando su capacidad para acarrear y transmitir material literario apenas si resiste comparación. Al respecto, es imposible creer que Curtius no estaba suficientemente avisado acerca de la riqueza de la literatura hagiográfica y los estudios que la abordan. En realidad, lo que se percibe tras la que considero una marginación consciente del material hagiográfico no es sino una clara muestra del divorcio cultural que la Reforma quinientista supuso para Europa; en definitiva, se trata del abandono de un legado común por parte de la inteligencia luterana, que abjuró de la *Legenda aurea* y su linaje literario. En ese alejamiento o puesta en cuarentena de las *vitae*, Lutero contaba con la compañía de otros grandes valedores de la magna transformación religiosa del siglo XVI. En esa acometida, no sólo hubo teoría sino acción, como la que llevó a los calvinistas a sacar de su tumba y destruir los restos de san Ireneo de Lyón, en 1562, o los de santa Gudula de Bruselas, en 1579. Disponemos de infinitos testimonios en ese mismo sentido, como un escrito de Thomas Becon de 1563 que presenta al Anticristo entremezclando su funesta doctrina con narraciones extraídas de Jacobo de Vorágine y de los martirologios. Con él, estaban los anglicanos (Enrique VIII desmontó todos los santuarios británicos con grandes beneficios para la Corona) e incluso algunos reformistas que no llegaron a separarse de Roma.

⁵ Para el asunto téngase en cuenta mi *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos* (Madrid: Gredos, 1994), págs. 250-252.

⁶ En mi artículo, junto a Teresa Jiménez Calvente, «De Dante y otras vite», en María Hernández Esteban, ed., *La recepción de Boccaccio en España*, nº extra (7-9) de *Cuadernos de Filología Italiana* (Madrid: Universidad Complutense, 2001), págs. 373-392.

No olvidemos que Curtius nació y creció en la familia de un reputado teólogo protestante⁷; por ello, no es excesivo percibir la existencia de unos prejuicios que hubieron de determinar su percepción de la alta cultura derivada del trasvase del legado clásico a la modernidad. En su ideario, contaban san Agustín, Capella, Boecio o san Isidoro; sin embargo, las *vitae sanctorum* discurrían para Curtius por cauces muy próximos, aunque casi siempre paralelos a la corriente principal de la cultura occidental. Resulta revelador que, cuando aborda la obra de san Jerónimo (uno de los autores más citados), no lo haga a través de su espléndida obra hagiográfica, esto es, de unas *Vitae patrum* que resultan básicas para los estudiosos de la materia. No menos curioso es el uso limitado —ni siquiera tangencial— que Curtius hace de la hagiografía en sabios de la talla de Venancio Fortunato (ca. 530-610), a pesar de que sin sus referentes hagiográficos apenas queda nada de la magna obra en prosa y verso de quien llegara a ser obispo de Poitiers. Esta que parece ser su regla de oro sólo la quebrantó —para acertar, por cierto— al atender a la figura de san Martín de Tours, primero entre los santos franceses, y al ocuparse de la *Vita Martini* (396) de Sulpicio Severo. De ahí, de esa joya de la literatura hagiográfica, tomó Curtius la materia para un importante —a pesar de su brevedad— complemento a su libro: un apartado de su excuso cuarto, dedicado precisamente a la comicidad hagiográfica.

Por mi parte, destacaré el valor de ese ingrediente particular (que incluso sirve para iluminar el *Quijote*); en términos más amplios, intentaré demostrar cómo ese venero inagotable aclara numerosos problemas genéticos o exegéticos en la literatura española y europea. Acogiéndome a sus mismos principios, mi investigación me lleva con frecuencia hasta Suetonio, Valerio Máximo, Plutarco, Frontino, la leyenda de Alejandro en sus principales testimonios o la leyenda de Troya desde Homero en adelante; la apoyatura de la temprana hagiografía la tengo en primer lugar en las *Acta martirum* y, por añadidura, en san Jerónimo, san Ambrosio, Sulpicio Severo o en san Gregorio, por limitar mucho la nómina; por fin, el punto de llegada hay que situarlo en el conjunto de las literaturas modernas y, por venir al caso que nos interesa más específicamente, en la literatura española. Al mismo tiempo, una vez y otra pongo de relieve lo estériles que resultan los esfuerzos del historiador de la literatura si no osa explorar unos vastos territorios que no son propiamente los suyos, aunque le quedan próximos: los del folklore y, en general, los de la pura antropología. Y es que la leyenda hagiográfica, en algún punto de su larga trayectoria, acaba por encontrarse inevitablemente con los modos de vida y las creencias de los pueblos, en las tierras en que surgió o por las que se expandió la fe cristiana. Cada vez que me he adentrado en

⁷ Para los datos biográficos sobre este gran maestro, recurro a la semblanza escrita por Heinrich Lausberg, *Ernst Robert Curtius (1886-1956)*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993.

tan rico mundo, me he sentido empequeñecer al darme cuenta de lo poco que uno sabe; sin embargo, a la vez he sentido cómo iba cobrando mayor seguridad al reunir datos y referencias tan ricos y precisos como los que ofrecen esos dominios, prácticamente inabarcables. La única frustración radica en que estoy seguro de que no siempre he sabido llegar hasta la ficha última que habría fortalecido una hipótesis de trabajo concreta. Creo, no obstante, que no podía ser de otro modo y, por ello, he asumido conscientemente esta limitación en un método para el que no tengo alternativa.

A veces, el panorama que se ofrece es realmente confuso. Valgan los casos —frecuentes— en que el dato extraído de una *vita* determinada lo encontramos en una variedad de obras literarias que se ofrecen dispersas en términos genéricos, geográficos y cronológicos. Si además el folklore nos hace señales desde uno o varios rincones, se acaba planteando un enigma irresoluble: ¿qué va antes y qué después? Aunque la cronología podría dar pistas más o menos seguras en alguna de esas direcciones (en los caminos que van de la literatura hagiográfica a la ficción literaria, y al contrario), la presencia de ese tercer referente comporta dudas a las que difícilmente se puede dar solución clara, ya que el folklore y la oralidad suelen escapar al ojo del investigador, por muy avezado que se muestre para este tipo de análisis. Así las cosas, de continuo se impone una prudencia que lleva a establecer influjos, apoyos y cruces de tipo intraliterario y que aconseja no obsesionarse demasiado por marcar prioridades cronológicas o establecer tradiciones claras. Con frecuencia, mis esfuerzos no pasan de ese punto, aunque ello no quiere decir que los frutos derivados resulten estériles: muy al contrario, permiten conocer mucho mejor las obras literarias. Y es así porque el mío no es un análisis intrínseco, como los que a continuación enumero, sino de naturaleza extrínseca.

Dadas las muestras iniciales y las que daré en lo que sigue, no se entiende el abandono que ha padecido la materia hagiográfica hasta hace bien poco. Son ya dos décadas de aportaciones eruditas, con varios trabajos madrugadores de Leonardo Romero Tobar y Billy Bussell Thompson-Jack Walsh⁸, continuados ahora por otros sobre el corpus medieval, de Fernando Baños Vallejo⁹, y el quinientista, de José Luis Aragüés¹⁰. Por fortuna, en nuestra especialidad, gozan

⁸ Del primero es su panorama «La prosa narrativa religiosa», incorporado al *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (Heidelberg: Carl Winter. Universitätsverlag, 1985), vol. IX, t. I, fasc. 4, págs. 44-53; del equipo formado por Thompson y Walsh es «Old Spanish Manuscripts of Prose Lives of the Saints and Their Affiliations. I: Compilation A (the *Gran flos sanctorum*)», *La Corónica*, 15 (1986), págs. 17-28, donde se contrasta el contenido de varios manuscritos vernáculos.

⁹ *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce vidas individuales castellanas*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1989, ahora transformado por completo en *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid: Laberinto, 2003.

¹⁰ «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico», *Analecta Bollandiana*, 118 (2000), págs. 329-386; y «Para el estudio del *Flos Sanctorum Renacentista* (I)», en Marc Vitse, ed., *L'Hagiographie entre Histoire et Littérature. Actes du Colloque...* (Toulouse, oct. 2002), en prensa.

ya de fama las biografías de san Eustaquio (gracias, antes de nada, a los estudiados del *Zifar*)¹¹ y las de san Alejo y san Amaro (gracias a Carlos Alberto Vega)¹². Hay tres grandes beneficiarios de los esfuerzos más recientes: (A) las santas prostitutas: santa María Magdalena, santa María Egipciaca o, en menor medida, santa Thais o santa Inés de Verona (con una progresión que la llevó de puta a abadesa)¹³; (B) las santas travestidas: con patrón básico en santa Pelagia¹⁴; y (C) el caso señoiro del lindo niño san Pelayo, que está causando verdadero furor en la crítica anglosajona por incorporar el tema de la homossexualidad¹⁵. Contamos incluso con cierto panorama de Jesús Moya que pretende acercar la hagiografía a un público algo más amplio al mostrar lo estimulante que resulta su lectura¹⁶.

Y tiene razón, pues como dijeron hace tiempo los grandes maestros del género muchas vidas de santos son, en realidad, puras y fascinantes novelas (el maestro Hypolite Delehaye se refería ya a los *romans hagiographiques*)¹⁷. Obvio es que santos y héroes están hermanados, más allá de su estricto código, por su marcado ascetismo y su anhelo de perfección. Esto es cierto en especial cuando un santo ha sido, más que un *miles Christi*, un verdadero *bellator*, lo

Doy las gracias a este investigador por haberme hecho llegar generosamente el texto de esta importante ponencia. Aragüés mantiene actualizada permanentemente su base de datos y pone la información a disposición en Internet: <http://www.uniovi.es/Grupo/CEHC/pdf/aragues/biblaragues.PDF>.

¹¹ De esa fascinante novela de caballerías pasaron al texto hagiográfico y a las otras dos obras que derivan del mismo: *El caballero Plácidas* y la *Estoria del rey Guillermo*. Un estudio atinado del asunto ofrece Nieves Baranda, ed., *Crónica del rey Guillermo de Inglaterra. Hagiografía, política y aventura medievales entre Francia y España*, Fráncfort: Vervuert, 1997.

¹² *Hagiografía y literatura. «La vida de san Amaro»*, Madrid: El Crotalón, 1987; y *«La vida de san Alejo. Versiones castellanas»*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.

¹³ De particular fama ha gozado la santa de Egipto por la temprana versión castellana en pareados narrativos; no obstante, también la de Magdala cuenta con una estupenda representación literaria en vernáculo, como el poema recogido en mis «Nuevas reliquias de la cuaderna vía», *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), págs. 9-34.

¹⁴ El asunto no podía pasar desapercibido para la crítica al uso, particularmente en Norteamérica, como vemos en los recientes trabajos de Valerie R. Hotchkiss, *Clothes Make the Man: Female Cross Dressing in Medieval Europe*, Nueva York: Garland, 2000, o Stephen J. Davis, «Crossed Texts, Crossed Sex: Intertextuality and Gender in Early Christian Legends of Holy Women Disguised as Men», *Journal of Early Christian Studies*, 10 (2002), págs. 1-36; véase también Fredérique Villemur, «Saintes et travesties», *Histoire, Femmes et Sociétés*, 10 (1999), págs. 54-89. En España, hemos prestado especial atención a la leyenda desde que viera la luz el texto castellano editado por Ana M. Rodado Ruiz, «*Vida de Santa Pelagia*», en Jane E. Connolly, Alan Deyermond & Brian Dutton, eds., *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990), págs. 169-180.

¹⁵ Sobre la leyenda del niño santo Pelayo, véase ahora Mark D. Jordan, «*Saint Pelagius, Ephebe and Martyr*», en Josiah Blackmore y Gregory S. Hutchesson, eds., *Queer Iberia. Sexualities, Cultures and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance* (Durham-Londres: Duke University Press, 1999), págs. 23-47.

¹⁶ *Las Máscaras del Santo. Subir a los altares antes de Trento*, Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

¹⁷ En su fundamental *Les Passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruselas: Société des Bollandistes, 1921, particularmente en el capítulo IV.

que me permitiría hilvanar una larga nómina: Sebastián, Menas el Egipcio, Mercurio o Hermes, Marino, Demetrio, Víctor, Marcelo el Centurión, Procopio, Nero y Aquileo, Sergio y Baco, Marino de Cesarea, Teodoro el Capitán, Jorge, Mauricio con su legión tebana (patrón repetido por san Acacio y sus diez mil compañeros, presentes en el *Martirologium Romanum*), Martín de Tours, Maximiliano, Julián el Veterano, Germán de Auxerre o Eustaquio. Otros santos ajenos a la milicia fueron derivando hacia ese ámbito, como Santiago, san Millán o incluso san Isidoro; más llamativa es la ligazón con la materia militar de san Ginés de la Jara, hijo de Roldán el Magno¹⁸, o de san Vidián, sobrino de Guillermo de Orange¹⁹. La mezcla de patrones axiológicos de Max Scheler ha llevado, por otra parte, al culto de Carlomagno, el Cid, Fernán González e Isabel la Católica; a su lado, están los monarcas con silla celestial, como Fernando en España o Luis en Francia.

Con todo, no han sido los *milites* del santoral los únicos responsables de los continuos encuentros entre hagiografía, épica y novela. El fenómeno también se produce a la inversa y resulta en la impregnación de la leyenda heroica a partir de una o varias *vitae*. Valga como primer ejemplo —ya lo he anunciado— el *Poema de mio Cid* en su cantar tercero, con el león domeñado por un héroe que suma virtudes épicas y hagiográficas (como indiqué antes, el capítulo fue considerado inicialmente por Walsh)²⁰. Algunos héroes tienen ese poder propio del santo, como el heroico Alejandro (con Bucéfalo) o el novelesco Lanzarote (de nuevo con un león); de Chrétien, el león pasó a los libros de caballerías —en *Palmerín de Oliva* (1511), *Arderique* (1517) y el tardío *León Flos de Tracia*— y, por fin, al *Quijote*, en un célebre episodio que queda en deuda directa con el *Palmerín*. De escrutar el santoral, tenemos a San Pablo Protoermita, santa María Egipciaca y san Gerásimo (de ahí, pasó a san Jerónimo), que ejercen igual poder sobre este animal. Leones incluyen las leyendas de santa Martina, santa Rufina, san Malco y santa Prisca o Priscila. Más rotundo es el caso de Esplandián raptado por una leona, que repite el modelo de san Eustaquio, ya que uno de sus dos hijos fue arrebatado también por ese animal; por su parte, al folklore directamente remite

¹⁸ A John K. Walsh le debemos tan sabrosa noticia, gracias a «French Epic Legends in Spanish Hagiography: The *Vida de San Ginés* and the *Chanson de Roland*», *Hispanic Review*, 50 (1982), págs. 1-16.

¹⁹ Ese supuesto san Vidián es figura hagiográfica formada a partir del nombre de Vivan, sobrino de Guillermo de Orange.

²⁰ Vid. n. 2; añádanse otros que han abundado en datos en esa misma dirección, como el de Geoffrey West, «Hero or Saint? Hagiographic Elements in the Life of the Cid», *Journal of Hispanic Philology*, 7 (1983), págs. 87-105; al de Fernando Baños Vallejo, «Los héroes sagrados (elementos hagiográficos en la épica castellana)», en A. A. Nascimento y C. A. Ribeiro, eds., *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa: Cosmos, 1993), vol. III, págs. 29-32; o a apuntes tan inteligentes como el de Paloma Gracia, *Las señales del destino heroico* (Barcelona: Montesinos, 1991), pág. 169. Por su parte, Albert Henry, «Sur l'épisode du lion dans le *Poema de myo Cid*», *Romania*, 65 (1939), págs. 94-95, considera que se trata de una virtud fundamentalmente épica.

el cuento de Androcles y el león agradecido, que influye sobre la leyenda de Gerásimo-Jerónimo.

De corte puramente hagiográfico es también la estampa del joven Rodrigo de las *Mocedades*, cuando atraviesa el Duero por el vado de Cascajares con un leproso a la grupa al que ha cubierto previamente con su capa²¹. Aquí, el anónimo autor bebe de la vida de san Martín, en la célebre escena en que parte su capa con un pobre (paradigma de generosidad, que se repetirá en otras vidas, como la muy famosa de san Gil o Egidio); al mismo tiempo, la leyenda cidiana entra en contacto con otras como la de san Julián el Hospitalario, que ayudaba a cruzar el río a los caminantes y que pasó a un leproso que resultó ser un emisario divino²². La superación de la repugnancia en el caso del Cid lo hermana con otros seres benditos de todos los tiempos, como san Francisco de Asís o el beato Damián de Molokai. Hay otros santos que brindan idéntica ayuda, como san Cristóbal, de todos conocido; junto a ellos, están Santiago, auxiliador de peregrinos, y la propia Virgen María, cuya función se prolonga hasta nuestros días en leyendas urbanas como la del autoestopista fantasma, que ayuda a que un conductor salga ilesa de un peligro inminente, leyenda ésta genialmente estudiada por José Manuel Pedrosa²³.

Todavía encuentro otra conexión altamente probable, aunque ahora lógicamente tácita, entre la *Vita Martini* y el *Quijote*. Me refiero a aquel momento en que san Martín, en una de sus batidas en pos de herejes, con la ayuda de sus

²¹ Este dato lo había espigado yo mismo para un trabajo sobre las leyendas palentinas que permanecerá inédito para siempre, dado el retraso inadmisible que ha tenido en publicarlo la Universidad de Verano Casado de Alisal de Palencia; con su ojo habitual no se le ha escapado a Alberto Montaner en su ponencia «Rodrigo y el gafo», en Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y Georges Martín, eds., *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional «IX Centenario de la muerte del Cid», celebrado en la Univ. de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999* (Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2002), págs. 121-179 [127].

²² La leyenda de san Julián el Hospitalario, recogida en la francesa *Vie de saint Julien*, ofrece un vaticinio trágico y fantástico, más propio de los cuentos folklóricos y las ficciones romancescas, como es el que un ciervo que estaba cazando prediga que, andado el tiempo, matará a su padre y su madre, lo que al final ocurre. La superación de la maldición y su trágico cumplimiento implica un duro proceso purgativo que repite el patrón antropológico de los doce trabajos de Hércules, que el héroe o semidiós hubo de superar tras dar muerte a sus hijos. Por supuesto, el motivo está tomado también de un modelo añosísimo, como se desprende de su presencia en la leyenda de Edipo. El cumplimiento del terrible pronóstico hermana también esta leyenda hagiográfica con la literatura que apela al motivo del parricidio, lo que obliga a mirar al *roman courtois*, tanto en su cuna francesa como en su proyección española; en el primer caso, es obligado el recuerdo de *La mort le roi Artur*, obra en la que Mordred, el hijo maldito engendrado de manera incestuosa, da la muerte a Arturo, su padre; en el segundo, hay que apelar al *Amadís* primitivo, en el que el héroe mata a su padre político, Lisuarte, para a la postre caer a manos de su propio hijo, Esplandián. Este patrón se repite en la leyenda de san Gregorio, colmo de los colmos, hijo como es de las relaciones de dos hermanos que además acaba casándose con su madre.

²³ En uno de sus estudios y en los materiales recogidos en José Manuel Pedrosa y Sebastián Mora-talla, *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, métodos, textos*, Comunidad de Madrid: Consejería de Educación, 2002, con ejemplos en págs. 91-93.

poderes taumatúrgicos detiene abruptamente la marcha de la que tiene por una procesión pagana, que al final resulta ser sólo un cortejo fúnebre. Por supuesto, a la memoria vienen de manera automática varios episodios quijotescos, pero sobre todo un capítulo casi idéntico, el 19 del *Quijote* de 1605: «De las discretas razones que Sancho pasaba con su amo y de la aventura que le sucedió con un cuerpo muerto, con otros acontecimientos famosos». Para este episodio del *Quijote*, no basta con las fuentes aportadas tradicionalmente por la crítica: la traslación en secreto del cuerpo de san Juan de la Cruz entre las ciudades de Baeza y Segovia, un pasaje de la *Eneida* o, por inversión paródica, el *Palmerín de Inglaterra*. La extraordinaria difusión de la *Vita Martini* de Sulpicio Severo, con múltiples ediciones desde época incunable (particularmente exitosa fue la de Abdías, obispo de Babilonia), me dan la razón en esta nota cervantina. Incluso, cabe llevar más lejos ese hermanamiento entre esa leyenda y el *Quijote*, dado el carácter itinerante de ambos —el héroe novelesco y el santo— para deshacer los entuertos propios de sus respectivos oficios; además, en la *Segunda parte*, el caballero logra, en clave cómica y paródica, que las multitudes lo reconozcan y acompañen, igual que a san Martín. Más importan aún las continuas pinceladas cómicas de Sulpicio Severo, que de nuevo obligan a estrechar los lazos con el *Quijote*; con todo, no hay que olvidar que la comicidad hagiográfica es una marca común a otras muchas leyendas, dada la mezcla de aplomo y sorna con que los héroes cristianos se dirigen a sus captores, torturadores o rivales en las *passiones* y en las *vitae*.

Un ingrediente común a todas las formas de escritura que me interesan es el de los signos extraordinarios que acompañan al ser especial —héroe o santo— desde antes de venir al mundo. La referencia primera ha de ser el nacimiento de Cristo y el prodigo del cometa —vulgo *estrella*— que todos conocemos. En hagiografía, tenemos otros muestras semejantes, como en la leyenda de santa Genoveva (*Miracles de Sainte Geneviève*), cuyo nacimiento fue celebrado por los ángeles. En epopeya, novela o historia, basta citar a Alejandro Magno, con un rosario de prodigios que fueron en aumento en los años de su pretendida divinización; más tarde, con esos mismos prodigios se adornó el orto de Octavio Augusto (lo narra el Suetonio-Donato en las *Vitae Caesarum*, que tanto influyeron en hagiógrafos como san Jerónimo); después, de venir hasta España, no han de escapársenos los prodigios que anunciaron el nacimiento del futuro Alfonso X, con una nube ardiente que cubrió España al mismo tiempo que nacía Cristo (lo leemos en la *Estoria de España*), o los acontecimientos y prodigios que rodearon el orto de Isabel la Católica (el cometa y el terremoto recogidos en la *Consolatoria de Castilla* de Juan Barba);²⁴ tampoco olvidemos los signos que

²⁴ Sobre ello tratamos Teresa Jiménez Calvente y yo mismo en «Entre edenismo y *emulatio* clásica: el mito de la Edad de Oro en la España de los Reyes Católicos», *op. cit.*, págs. 127-130.

aparecieron al nacer su esperado y malogrado hijo, el príncipe don Juan (de acuerdo con la *Historia de los Reyes Católicos* de Andrés Bernáldez, cuyo capítulo XXXIX narra que, «a mediodía, hizo el sol un eclipse el más espantoso que nunca los que hasta allí eran nascidos vieron, que se cubrió el sol de todo e se paró negro, e parecían las estrellas en el cielo como de noche»)²⁵. En la ficción literaria, un magnífico ejemplo es el que ofrece un libro de caballerías quinientista, *Cirongilio de Tracia* (1545) de Bernardo de Vargas:

Porque al instante que el niño nació, apareció en el cielo una luminaria tan grande y tan clara que a juicio de los que la miravan parecía ocupar la décima parte del cielo. Tan radiante se mostrava que con su claridad privava los rayos del resplandeciente sol. Duró esto assí por espacio de tres días sin se mover de un lugar, y al fin de los tres días, viéndolo todos los que en ello miravan, vissiblemente desapareció. Y allende de lo ya dicho, en la misma persona del infante quiso Nuestro Señor Dios mostrar sus señales y grandes maravillas, poniendo y esculpiendo en el su braço derecho diez letras bermejas a manera de fuego, las cuales, puesto que muchos se juntaron, no ovo persona alguna en toda aquella región que las supiesse ni acertasse a leer ni entendiesse ni penetrasse su significación, cosa dina de grande espanto y admiración.

Estos fenómenos sobrenaturales acontecen también en la muerte del santo, con paradigma en el fallecimiento de Cristo, repetido en san Ambrosio, cuyo tránsito fue sublimado por la aparición de una estrella colocada sobre su cuerpo, o en san Albano, cuya muerte, en época del terrible Diocleciano, se acompañó de otros prodigios semejantes. La de santa Ágata o Águeda fue precedida por un terremoto.

El nacimiento del santo, como el de tantos personajes de la ficción literaria, se siente como algo excepcional y milagroso, pues a menudo sucede en el último momento posible, cuando la esterilidad de sus padres parece definitiva, al igual que en la historia bíblica de Abraham y Sara. Hay vidas que se ocupan de resaltar este motivo, como la de san Alejo o la de san Ginés; del mismo modo, no faltan cuentos, como el de *La Bella Durmiente*, o novelas, como el *Policisne de Boecia* (1602), que parten de la carencia de un heredero. Ellos y ellas, santos y santas, suelen ser hijos únicos de buena familia, están adornados de virtudes infinitas (físicas, intelectuales y espirituales) y son la esperanza de sus padres, muchas veces frustradas por el camino escogido (el colmo lo encontramos en la

²⁵ En este caso, tal vez el fenómeno le sirva a Bernáldez como mal presagio, dado el triste final de don Juan, en 1497 en Salamanca, y dado que el autor cierra esta crónica en 1513.

leyenda de san Alejo). Ni siquiera merece la pena recordar, por ser dato conocido, que la literatura y el folklore de siempre abundan en esa misma circunstancia.

Los niños con virtudes extraordinarias nacen con marcas con las que se manifiesta su gracia, como Cirongilio de Tracia; lo mismo le sucede a Florambel de Lucea en la novela que lleva su nombre (1532): una pequeña violeta roja adorna el brazo izquierdo del paladín desde la cuna, por lo que será conocido como *Caballero de la Flor Bermeja*. Ya sabemos que estas marcas son fundamentales para hacer posible el reencuentro y posterior reconocimiento o anagnórisis en las novelas de caballerías, en la bizantina o en la *novella* o relato breve; lo más revelador, a ese respecto, es que también la literatura hagiográfica apele a tan eficaces argucias. La virtud del ser especial se manifiesta de idéntico modo en los otros registros que nos interesan, como leemos en la vida de Platón, en cuya boca las abejas hicieron un panal para revelar su especial facundia. Pero no perdamos de vista que el mismo motivo está en la vida de los mártires de Milán san Gervasio y san Protasio redactada por san Ambrosio; por ello, tampoco es de extrañar que en la iconografía del propio san Ambrosio aparezca el panal o una de las abejas que anidaron en su garganta. Por su magisterio como predicador, idéntica es la leyenda que se asocia con san Juan Crisóstomo o Boca de Oro, que comparte la abeja como clave iconográfica. Me permito leer el resumen que sobre la primera leyenda, la de Platón, nos ofrece Pedro Díaz de Toledo al traducir el *Fedón*; ahí, este intelectual del primer Marqués de Santillana acierta al remitir al *De dictis factisque memorabilibus libri novem* de Valerio Máximo, aunque calla otra fuente que conocía de sobra: el *De vita et moribus philosophorum* de Walter Burley²⁶:

E bien se mostró en su nascimiento quién avía de ser aqueste philósofo Plato, que segund escribe Valerio en el libro primero en el título de las pronosticaciones que seyendo niño Plato estando en la cuna las abejas vinieron a fazer panal de miel en su boca, de lo qual todos los sabios prenósticaron que aquel niño havía de ser muy suave e dulce en su fabla.

El héroe tiene un nacimiento problemático, como Jesús, Moises, Amadís o don Pelayo, nacido de un matrimonio secreto y abandonado en un arca envuelto en ricos paños²⁷. Luego el santo sigue su camino inexorable, de la misma manera que el novelesco Perceval y el Cid heroico siguen el suyo. Pienso particular-

²⁶ La ficha tampoco se le escapa a Nicholas Round en su edición del texto.

²⁷ Merece la pena detenerse en apuntes tan inteligentes como los de Paloma Gracia, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1991.

mente en la leyenda del Cid bastardo, nacido de un parto gemelar en que lo único común es la madre²⁸. Atención al dato, que ha escapado a la atención de cuantos nos hemos ocupado de esta leyenda: la figura del Cid resulta ser así un calco de Hércules, espejo de héroes, pues Hércules guarda idéntica relación con su medio-hermano gemelo, Ificles: la madre de ambos, Alcmena, engendró a Hércules al ser poseída por Zeus; y a Ificles al yacer, un día después, con Anfitrión, su marido legítimo. La conducta de los hermanos desde el primero de los trabajos se atiene al mismo patrón: cuando Hera arroja las serpientes a su cuna, Ificles se echa a llorar, pero el temperamento de Hércules hace que las ahogue con sus manos. ¿Queremos algún nuevo entronque con la hagiografía? Aquí lo tenemos: santa Marina y santa Liberata eran hermanas nacidas de un parto único de nueve hijos por lo que su madre, Calsia, temió ser acusada de haber mantenido diversas relaciones adulterinas. Si aquí la leyenda hagiográfica muestra puntos de encuentro con otra heroica, la cidiana, también podríamos buscárselos en la pura ficción novelesca, como en el personaje de Isomberta en *El Caballero del Cisne*, pues de ella nacen siete hijos en un solo parto; por ello, la condesa Ginesa comenta malévolamente acerca del caso: «tengo que ninguna dueña que más pare de una criatura que se non puede salvar de adulterio»²⁹. A partir de tan magnífico material, y con apoyatura en una leyenda popular y en algunos escritos médicos que se ocupan de los partos múltiples, lo que nos ofrece ese par de *vitae* peninsulares es en realidad una compleja y fascinante novela de aventuras.

Enseguida hablaremos de la inteligencia excepcional a tempranísima edad de Cristo, los santos y algunos personajes —históricos, puramente novelescos o legendarios—, con Alejandro Magno al frente. Y es que Alejandro, desde los primeros días de vida, era capaz de escoger las nodrizas adecuadas para no verse afectado por la leche de una mala mujer;³⁰ del mismo modo, la leyenda de san Nicolás recoge una bellísima anécdota en línea con la anterior, ya que cuan-

²⁸ Véase mi artículo «El romancero cidiano y la poética del romancero», en Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y Georges Martín, eds., *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas, op. cit.*, págs. 325-338; en él, quedo en deuda absoluta con Samuel G. Armistead por un artículo de 1988 posteriormente revisado, «Dos tradiciones épicas sobre el nacimiento del Cid», en su libro *La tradición épica de las «Mocedades de Rodrigo»* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000), págs. 17-30.

²⁹ En un trabajo sobre el que volveré de nuevo, «De aquel pecado que le acusaban a falso dat». Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florençia, la santa Enperatrís y Sevilla), en Rafael Beltrán, ed., *Literatura de caballerías y orígenes de la novela* (Valencia: Universitat de València, 1998), págs. 159-180 [172].

³⁰ Véase Juan Manuel Cacho Blecua, «*Nunca quiso mamar lech de mugier rafez*. (Notas sobre lactancia. Del *Libro de Alexandre* a don Juan Manuel», en Vicente Beltrán, ed., *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985* (Barcelona: PPU, 1988), págs. 209-224. En este trabajo atiende, entre otros motivos, a la leyenda de un Alejandro semidiós, nacido de la relación del dios egipcio Nectanebo, que poseyó a Olimpia bajo la apariencia de un dragón.

do era un niño de pecho hacía penitencia los miércoles y los viernes, días en que no tomaba la leche materna. Desde la perspectiva opuesta, nada hay tan importante en la infancia como cuidar la alimentación del hombre virtuoso, lo que se percibe en estampas tan tempranas como la del Centauro Quirón al cuidar del niño Aquiles, al que alimentaba con carne de leones, jabalíes y osos, para desarrollar su fuerza; al que daba grandes cantidades de miel para conferirle dulzura en su palabra y sus razones. Claro está que esta ficha completa las apotadas arriba sobre el motivo del panal en la boca del sabio y del santo elocuente. Junto a la leyenda de Alejandro, hemos de colocar otra verdaderamente singular, la de Apolonio de Tiana, en narración de Filóstrato, en la que el sabio neopitagórico se presenta con atributos propios de un santo, entre los que destacan por ejemplo su sólida formación y su infinita prudencia en plena niñez. Hay otro caso de lo más interesante: el de san Macario, a quien conocían como «el mozo viejo», aunque la etiqueta se la colgase más que por su inteligencia por aventajar como novicio a todos cuantos monjes procuraban ganar el cielo con sus obras y oraciones.

El tópico, en su forma regular, se halla en la leyenda de san Pancracio (que padeció tormento y fue finalmente asesinado a la edad de catorce años), extendida gracias a Jacobo de Vorágine; y en la leyenda española del cordobés Pelayo (de enorme fama en Europa gracias a la célebre monja Roswhita de Gardesheim). Pelayo, en palabras de Pedro de Ribadeneyra: «Velaba en oración, leía libros santos; sus pláticas eran de cosas de virtud y ajenas de parlerías, risa y disolución; y, en fin, no parecía niño sino viejo en el seso y la madureza». De san Egidio —nuestro san Gil—, dice Fernán Pérez de Guzmán en uno de sus *Loores de santos*:³¹

Tan claro e tan elegante
fue su engenio sotil
que, de la hedad pueril
su defecto non obstante,
o llegó o passó avante
de los presentes doctores,
loando los sabidores,
tanto estudioso infante.

³¹ Cito esos versos por la edición de Fiona Maguire y Dorothy S. Severin, «Fernán Pérez de Guzmán's *Loores de santos*: Texts and Traditions», en Jane E. Connolly, Aland Deyermont y Brian Dutton, eds., *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh* (Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990), págs. 151-168 [164].

Semejante es la estampa que de san Benito (en la *Vita Benedicti*) nos ofrece el libro II de los *Dialogi* de san Gregorio el Grande, pues de él dice que tenía un *cor senile*, por lo que no le costaba nada huir de cualquier manera de placer y despreciar las asechanzas del mundo. Ajenos al tópico que me interesa son aquellos modelos, como el de san Bernardo en la *Vita prima* de Guillaume de Saint Thierry, en que un niño pequeño e inocente es capaz de percibir su santidad; en tales casos, la relación que ha de establecerse es distinta por completo y obliga a mirar en otra dirección: hacia figuras como san Francisco de Asís, cuyo poder era captado hasta por los brutos animales. De ello, no obstante, ya he hablado.

La formación puede comenzar desde la lactancia, gracias al celo puesto por los progenitores a la hora de escoger a la nodriza o bien por la determinación que una madre de vida ejemplar pone en amamantar a un hijo llamado a ser santo. Esto es lo que hizo Aleth, madre de san Bernardo de Claraval, a quien apartó de las amas de cría para darle lo mejor de sí misma a través de su propia leche; en realidad, es la misma razón que inducirá años después a Nebrija, en su *De liberis educandis*, a aconsejar que sean las propias madres las que amamanten a sus hijos, pues una nodriza, de baja condición y cultura pobre, puede corromperlos en esa fase determinante para la formación del niño (la misma idea se encuentra en otros teóricos clásicos, como Quintiliano). Por supuesto, todo ello se entiende mejor si se considera la creencia, desde la Antigüedad hasta hoy mismo, en la capacidad impregnadora de la leche durante la primera infancia.

En esa época, la *virtus* se manifiesta ya con especial vigor, como hemos visto en una primera aproximación al tópico del *puer / senex*. Alcanzada la juventud, el héroe hagiográfico —como el épico, el novelesco y el propio de la biografía laica— destaca por su carácter rebelde frente a la autoridad establecida o frente a los designios paternos, como el Rodrigo de las *Mocedades*, el san Martín militar que rechaza las órdenes del emperador Máximo, o como tantos mártires que muestran su ironía a pesar del tormento y el martirio inminentes; por lo que a la desobediencia al padre se refiere, contamos con los paradigmas de Ovidio, san Agustín, y Petrarca, que se repiten en otros intelectuales que, comparativamente, hemos de situar en un segundo peldaño como Gianozzo Manetti o su joven amigo español Nuño de Guzmán³².

Por cierto, fuera de los santos mártires, la longevidad es una característica común entre los confesores o anacoretas, como vemos en la leyenda de san Pablo

³² Sobre las andanzas del humanista italiano y del joven intelectual español lo sabemos todo gracias a Jeremy N. H. Lawrence, cuyas investigaciones al respecto desembocan en *Un episodio del protohumanismo español. Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti*, Salamanca: Diputación de Salamanca, 1989.

Protoeremita, que vivió nada menos que ciento trece años, y la de su discípulo san Antonio, que alcanzó los ciento cinco, en línea con los patriarcas del Antiguo Testamento; en el *roman*, esa larga vida es característica de los sabios y de los personajes imbuidos de alguna gracia, con el doble paradigma de Merlín y el Rey Pescador. Pero no sólo los sabios y los reyes llegan a prolongar su vejez por tanto tiempo; de hecho, el *roman* está igualmente plagado de caballeros longevos, en el conjunto de la tradición artúrica europea y en el *Amadís* español. En esta última obra, raro es el héroe que muere antes del libro 21 y por debajo de los cien años. Tras la muerte, otra señal de santidad, en algunos casos, es la incorrumpibilidad del cuerpo, que anima las bellas letras y el imaginario de toda época. Como digo, la relación de santos incorruptos es muy extensa y llega a los santos del presente, cuya canonización hemos podido conocer de forma directa (como muestra, traeré a la memoria a santa Ángela de la Cruz, cuyo cuerpo incorrupto se llevó en procesión por las calles de Sevilla tras su canonización en la primavera de 2003). En ese sentido, apenas sí media distancia entre la búsqueda de los cuerpos de santa Eulalia o santa Dimpna, el rastreo de los de Tito Livio o Virgilio o la veneración del cadáver de la joven y bella romana narrada por Burckhardt³³. El culto de las reliquias del héroe que aspira a santo es conocido gracias al Cid, cuyos restos se muestran desperdigados hasta en catorce lugares diferentes, aunque los principales estén en la Catedral de Burgos.

No es raro que el santo ejerza control sobre su propia muerte (en las actas de los mártires, el santo consigue desesperar a quienes los torturan, incapaces como se ven de arrancarle un simple lamento y de arrebatarle la vida); cuando no es así, al menos tiene noticia exacta del momento en que la muerte le llegará. Así ocurre en las leyendas de san Pablo, san Alejo, san Gil, san Humberto, santa Brígida de Escocia, santa Eufrosina o santa Liduvina; así sucede en el caso de algún personaje laico especialmente privilegiado, como Alfonso X el Sabio, quien recibió la visita de un ángel cuando estaba a punto de morir para procurar el arrepentimiento de sus pecados y su salvación (tal como se narra en la *Crónica de Alfonso X* de Fernán Sánchez de Valladolid). Mucho menos me extraña el aviso de una muerte inminente al rey Guillermo de Inglaterra y su esposa, ya que su leyenda parte de la vida de san Eustaquio. Este beneficio alcanza también al Cid en la derivación experimentada por la leyenda primitiva al adentrarse por los caminos del romancero; idéntica gracia alcanza el conde Fernán González en la *Vida rimada* de fray Gonzalo de Arredondo³⁴.

³³ Como he indicado al comienzo, vuelvo sobre ésta y otras anécdotas en mi *España y la Italia de los humanistas...*, *op. cit.*, págs. 250-252.

³⁴ De signo inverso es el anuncio de una muerte inminente por maldición o emplazamiento. Recajo interesantes testimonios de unos y otros en mi citado artículo «El romancero cidiano y la poética del romancero», en Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y Georges Martin, eds., *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, *op. cit.*, págs. 333-335.

Tales ingredientes apenas si sorprenden en el dominio del *roman*, como vemos en *El Caballero del Cisne*, con sus sueños proféticos, milagros y apariciones angelicales. En realidad, el onirismo se convirtió en un útil fundamental en el conjunto de la ficción caballeresca; no obstante, ese recurso no era privativo de la novela sino que se convirtió en un mecanismo común en el dominio de la épica y hasta en el discurso histórico (valga el rotundo ejemplo de Andrés Bernáldez y su *Historia de los Reyes Católicos*, una obra con ribetes épicos). Aquí, me limitaré a la novela, con el mejor ejemplo que conozco: el *Renaldos de Montalbán* de Luis Domínguez, un exitoso libro de caballerías en dos partes de inicios del siglo XVI. En él, se ofrece la máxima expresión de un beneficio que el héroe recibe del cielo: Renaldos, aleccionado por un ángel en medio de un sueño, abandona su idea de luchar con Roldán; por el contrario, acepta la invitación divina a combatir contra el infiel y aguardar mejores tiempos para ambos: un futuro en que Roldán acabará siendo su leal amigo. La versión transmitida por el libro III de *Renaldos de Montalbán*, que continúa la obra anterior y lleva por título *La trapesonda* (1513), transforma de modo notable el episodio, pues los héroes llegan a cruzar armas; sin embargo, en el preciso momento en que Roldán descarga el golpe épico que acabará con Renaldos, el cielo interviene: el cuerpo de Renaldos es sustituido por una columna de piedra que cae partida en dos. Aunque el combate sigue por largo espacio, el momento anterior marca la reconciliación final entre ambos campeones.

Mucho más difusas y profundas son, sin lugar a duda, las raíces de otro motivo: el sueño profético a largo plazo, específicamente el que podríamos denominar vaticinio onírico materno-filial. La literatura de todos los tiempos ofrece continuas muestras de tales pronósticos de signo positivo, en los que la madre intuye grandes beneficios para la comunidad gracias a un hijo que acaba de nacer o que aún se encuentra en su vientre³⁵. Entre los varios casos que se vienen a la mente, merece la pena recordar el de Virgilio en aquellas *vitae* que, tras el todopoderoso modelo de Suetonio-Donato, incorporan el sueño de su madre encinta, en que pare un ramo de laurel que, al tocar la tierra, se convierte en un hermoso árbol con flores y frutos. A nadie le costará entender tan feliz vaticinio, pues se trata del árbol de Apolo: es el laurel, que Horacio adjetivaba de *Delphica o Apollinea*, con lo que simplemente bastaba mentar la planta para hacer referencia al dios. El motivo del laurel de los grandes poetas aparece de nuevo en el sueño de la madre de Dante que Boccaccio incorpora al *Tratattello* con que homenajea al gran vate florentino. No nos extrañe que así sea, ya que esta obra, en su brevedad, utiliza varios resortes de la literatura hagiográfica.

³⁵ El modelo se plasma de las más diversas maneras, como en cierta anécdota de Plinio que recoge Andrés Laguna en su *Dioscórides* al referirse al escaramujo: una madre habría tenido una revelación divina en un sueño que le permitió curar a su hijo mordido por un perro rabioso al beber una infusión con la raíz de esa planta.

La tercera de las fichas que aduzco resulta peculiar, ya que el sueño premonitorio de doña Sancha, en la leyenda de los Siete Infantes de Lara o Salas, no es sobre el alumbramiento de un hijo propio sino sobre la gestación de Mudarra, fruto de las relaciones adulterinas de su esposo, Gonzalo Gustioz, con la hermana de Almanzor; pero ello no importa, pues sólo cuenta el hecho de que doña Sancha satisfaga sus deseos de venganza por la muerte de los Siete Infantes, sus hijos naturales, gracias a su medio-hermano Mudarra. Por fin, la cuarta referencia me lleva, de manera obligada, a las *vitae sanctorum*, y más en concreto a la *Vita prima* de San Bernardo; en ella, Aleth, embarazada del futuro santo, sueña que un perro ladra en su interior, de donde colige que su hijo será un gran predicador y vendrá al mundo bendito de Dios. En estos cuatro ejemplos, percibimos un común denominador no exento de problemas, pues resulta tan patente en su plasmación como intrincado en los estímulos que lo animan, sobre todo si se consideran los infinitos cruces y entrecruces entre literatura y folklore, y entre leyenda épica, ficción narrativa, biografía y relato hagiográfico.

Así las cosas, y una vez comprobado el hecho de que el sueño premonitorio es uno de los ingredientes básicos de la literatura taumatúrgica hagiográfica o épica, conviene matizar la afirmación que ha llevado a admitir y hasta a reforzar la idea pidaliana de un *Cantar de mio Cid* absolutamente verosímil y realista, lo que se pondría de manifiesto en la aparición del arcángel san Gabriel en el sueño del cantar primero³⁶. El Cid del *Cantar* comparte esta visión onírica con santa Natalia (que marchó a Constantinopla por revelación divina a través de un sueño), o con la piadosa Calisto de la vida de san Policarpo; de ese modo, nuestro poema épico, en ese punto, se deja llevar por un estímulo literario que cabría tildar de *realismo* o *verismo taumatúrgico* (fundamental ya en la *Eneida*, como instrumento que es para un racionalista como Virgilio). Al margen de su condición de revelación divina, el sueño premonitorio tiene una función primaria, por lo que aparece en el conjunto de la literatura: en la épica, la novela, el cuento o el romancero.

El mismo tipo de adherencias se percibe en el caso de la leyenda de los Siete Infantes de Lara o Salas, con el motivo de las cabezas cortadas que acabará por contaminar a la propia leyenda rolandiana en su transmisión española. Corto se quedará quien atienda sólo al número siete y al motivo de la decapitación, pues las conexiones hagiográficas se revelan mucho más precisas; ahí está, por ejemplo, la leyenda de santa Felicidad y sus siete hijos mártires, que estuvo en el santoral hasta 1969 y dio vida a otra leyenda idéntica, la de santa Sinforosa, con otros siete hijos. No extraña que, para los bolandistas, la base se halle en el rela-

³⁶ Recordemos que se trata de una idea básica en el pensamiento de don Ramón desde sus primeras investigaciones hasta el último trabajos, vinculada como está a su máxima de que el *Poema de mio Cid* es obra fundamentalmente histórica.

to veterotestamentario de los Siete Hermanos Macabeos y su madre, que también salió del santoral en la purga de 1969, a pesar de sus fundamentos (de hecho, es la única leyenda hagiográfica del Antiguo Testamento que conmovió al Occidente medieval). Consideremos, además, el valor que a la decapitación le otorgó el Medievo, en el caso de los santoscefalóforos, como san Vítores, san Dionisio, san Indalecio, san Justo de Beauvais, san Nicasio de Reims, san Lamberto, santa Valeria de Limoges o santa Osita; a ellos, habría que unir la transformación experimentada por ciertas leyendas, como la de Santiago, de acuerdo con la *Magna Passio* del *Liber Sancti Iacobi*; lo mismo ocurre con los santos Cosme y Damián, tal como aparecen en una de las tablas del *Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos* de Diego de Siloé, en la Colegiata de Covarrubias. Con todo, resulta común que en su plasmación iconográfica muchos de los santos que se presentan comocefalóforos —esto es, de pie y con la cabeza en la mano— sólo cuenten con testimonios literarios de su decapitación, como san Nero y san Aquileo, o san Oswaldo. No es tampoco casual que el hallazgo de cuerpos decapitados diese automáticamente en formas de veneración y culto; de hecho, el hallazgo por san Ambrosio —con san Agustín como testigo— de dos cuerpos decapitados en la iglesia de San Félix y Nabor de Milán, llevó a la identificación inmediata de los mártires Gervasio y Protasio.

Sin salir de la leyenda cidiana, el *Cantar*, en el episodio de la afrenta de Corpes, nos aporta un nuevo y magnífico ejemplo de esa asociación rápida entre decapitación y santidad; por otra parte, el pasaje constituye un nuevo reflejo hagiográfico dentro de una obra de naturaleza heroica. Recordemos cómo las hijas del Cid, maltratadas por sus maridos, ruegan que las decapiten:

— ¡Don Diego e don Ferrando, rogámosvos por Dios!
Dos espadas tenedes fuertes e tajadores,
al una disen Colada e al otra Tizón,
cortandos las cabeças, mártires seremos nos.

Estas interrelaciones se producen desde la génesis de la propia leyenda. A veces, no obstante, es la evolución posterior la que lleva desde el terreno de lo heroico al de lo hagiográfico, como vemos en los recientes rastreos, de José Manuel Pedrosa, César Javier Palacios y Elías Rubio, de la leyenda cidiana en el folklore burgalés³⁷. Estos estudiosos han aportado ejemplos formidables en este sentido, como los de las supuestas huellas que el Cid y su caballo habrían dejado

³⁷ *Héroes, santos, moros y brujas (Leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral). Poética, comparatismo y etnotextos*, Burgos: Tentenublo, 2001. Añádase a la ficha anterior esta otra del mismo José Manuel Pedrosa, «Huellas legendarias sobre las rocas: tradiciones orales y mitología comparada», *Revista de Folklore*, 238 (2000), págs. 111-118.

do sobre el terreno que pisaron (por lo común, sobre una gran lasca); son huellas idénticas a las impresas en el suelo por los corceles de otros héroes épicos, tanto moros como cristianos, o incluso a las de las caballerías de santos, como Santiago, san Martín o san Voto; del caballo de Santiago, se conservan, además, algunas herraduras en distintos lugares, como en el monasterio riojano de Cañas³⁸. Por cierto, me pregunto si esas pisadas de Babieca cabe adjudicárselas al caballo del héroe cuando éste vivía o si, por el contrario, la leyenda enlaza con aquella otra de corte hagiográfico que nos presenta a un fantasmagórico Cid matamoros que habría cabalgado triunfante tras su muerte. En el origen, cabe ver una evolución de la Leyenda de Cardeña y de pasajes tan conocidos como el capítulo 956 de la *Estoria de España*, en que el cuerpo de un Cid incorrupto —por merced de un bálsamo y no de ninguna virtud taumatúrgica— es atado a Babieca y espanta a sus enemigos.

A pesar de que la leyenda cidiana no dé en curaciones y otros milagros vinculados al santuario burgalés, tampoco cabe negar en su caso la derivación, una vez y otra, desde el ámbito de lo heroico hacia el de lo hagiográfico. Dejo de lado las pisadas de san Pedro, la Virgen o el propio Jesucristo, que merecieron chanzas que llegan al maestro Barbieri en *Pan y Toros* (1864), cuando recuerda el carácter venal de tales reliquias. El motivo de la pisada impresa sobre la piedra está también en la novela artúrica, con la huella dejada por Cabal, perro de Arturo, al ir tras un jabalí junto a su amo. El motivo de la caza de este animal resulta casi tan poderoso como la del ciervo y lleva hasta leyendas muy diversas, como la clásica de Hércules, la romancesca del jabalí blanco en el *Lai de Guingamor* o la hagiográfica de san Antolín, inserta en el *Poema de Fernán González*. Otras piezas venatorias, como el común ciervo, ensanchan nuestro horizonte de referencias en el ámbito de la novela y la hagiografía, con leyendas como las de san Gil (alimentado por una cierva), san Julián (emplazado por un ciervo) o san Eustaquio (deslumbrado por la visión del ciervo con la cruz). Gracias al *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar* de Pascual de Madoz, sabemos que el Cid acabó por convertirse —y de ello han quedado numerosas muestras populares— en un nuevo matador de sierpes, como el local san Vidores o el internacional san Hilario, padre de todos los anacoretas de Tierra Santa.

El personaje excepcional, vaya donde vaya, se convierte en polo de atracción. El patrón del gran sabio laico que arrastra a individuos de todas partes —con Tito Livio, Guarino de Verona o el Marqués de Santillana— es mucho más frecuente entre los santos, que cuentan con modelos rotundos en san Pablo Eremi-

³⁸ *El Tesoro de las Reliquias. Colección de la Abadía Cisterciense de Cañas. Exposición Centro Cultural Caja de La Rioja, Gran Vía, 2. Del 15 de enero al 5 de febrero. Logroño, 1999.* Textos de Antonio Cea Gutiérrez. Prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez, Logroño: Fundación Caja Rioja, 1999.

ta, san Hilario, san Martín y san Bruno el cartujo. Por supuesto, ese mismo modelo cuaja en la literatura novelesca, con la función de imán ejercida por Arturo desde Camelot. El camino de salvación se fragua en un cambio de espacio o en un cambio de vida, que a veces arranca del agujero más oscuro, como en la aventura romancesca de Roberto el Diablo. Ése es también el paso de Evalach a Mordraín en el universo artúrico; o el de Saulo a Pablo en el Nuevo Testamento. Como vemos, ese cambio supone la adquisición de una nueva personalidad y, con frecuencia, de un nuevo nombre (en la cultura cristiana, judía o musulmana, entre otras); por supuesto, el cambio de nombre es fundamental en el *roman* y llega a su cima por vía recta en el *Amadís* (Doncel de mar, Beltenebros, Caballero de la Verde Espada o Caballero del Enano) y por vía paródica en el *Quijote*, con un jalón intermedio en el *Felixmarte de Hircania* (1556). Por lo que al viaje purificador se refiere, el primero de todos tiene Roma como destino, en Roberto el Diablo, en el borgalés san Lesmes o en el *Persiles* cervantino. Sobre el viaje, trato por extenso en el libro del que es adelanto el presente artículo; por ello, paso a referirme a un nuevo aspecto que hermana las vidas de santos con los libros de caballerías: el hecho de que los caballeros sean aconsejados por ermitaños y, en la vejez, tomen hábito de eremitas, con la correspondiente estampa paródica del *Quijote*. Estos ermitaños pueden servir hasta para otro propósito, como para incorporar un *ars bene moriendi* en el *Lisuarte de Grecia* (1526). Por cierto, el *memento mori* y la muerte triunfante se cuelan de nuevo en el entremés cortesano del Castillo del Universo en el *Amadís de Grecia* (1530) de nuestro Feliciano de Silva. En esta confusión de fronteras, se da incluso el caso de que un libro de caballerías incluye una vida de santo, como *Ardérique* (1517), que narra el hallazgo del cuerpo incorrupto de san Paulicio.

Gracias a la familiaridad del lector con la hagiografía y la taumaturgia cristiana, cabía forzar el recurso a la verosimilitud hasta llevarla al límite de lo admisible. Éste es un fundamental aspecto silenciado en la formidable monografía de Edward Riley sobre la novela cervantina³⁹, a pesar de que la hagiografía sirve para comprender mejor a Cervantes⁴⁰. Así, coincido con Edwin Williamson cuando recuerda cómo Cervantes apela al cielo para justificar el encuentro fortuito entre Dorotea, don Fernando, Luscinda y Cardenio y para desenmarañar sus historias cruzadas en el *Quijote* de 1605⁴¹; no obstante, su ficha necesita el com-

³⁹ Me refiero, claro está, a *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1966 (1962), un clásico del mejor cervantismo.

⁴⁰ Al menos, ahora tenemos una certera pincelada de Rogelio Miñana, en un estudio que atiende también al resto de los casos considerados por la crítica especializada, con Juan de Jáuregui, María de Zayas, Alonso de Castillo Solórzano y otros tantos. Véase el capítulo «¿Milagro o industria?: Cervantes y la novela corta frente a la maravilla», en su libro *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002), págs. 157-169.

⁴¹ «Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quijote*», *Cervantes*, 2 (1982), págs. 43-67.

plemento de las vidas de santos, pues en ellas la providencia divina cuida de los virtuosos de idéntica manera a la del narrador en la ficción idealizante. Contrátese, por ejemplo, el citado episodio del *Quijote* con la leyenda de san Eustaquio, que tantas claves aporta a la narrativa medieval y áurea con sus separaciones, sus reencuentros y su anagnórisis, y comprobaremos hasta qué punto esa fórmula entraña dentro de lo literariamente aceptable.

Otra reflexión, que se puede aplicar no sólo a Dorotea en hábito de pastora sino al conjunto de las heroínas pastoriles, es que éstas parecen un simple reflejo de las santas entregadas a los rigores del yermo, como en aquellas tablas, grabados y esculturas que ofrecen a una santa María Egipciaca penitente; reparemos también en esa magnífica escultura de santa María Magdalena que, con traje riguroso y una belleza que en ningún punto se realza con curvas femeninas, nos sorprende en el Museo del Prado. Particularmente, Dorotea está vinculada a la naturaleza y al mundo rural desde su propio nombre, que es el de una bella y joven santa que murió durante las persecuciones de Diocleciano y que, en iconografía, aparece representada con una cesta de flores. Son las flores celestiales que, sarcásticamente, le pedía un abogado de nombre Teófilo cuando Dorotea iba a dar testimonio de fe; son las rosas y manzanas de las que, al punto y para su asombro, le hizo entrega un niño, en un milagro tan bello como poético. Además, al igual que la Dorotea del *Quijote* y otras heroínas de la novela pastoril, una de las santas más conocidas en todo Occidente, santa Margarita de Antioquía, se ocultó durante largo tiempo en el campo, y con hábito de pastora, para escapar del acoso a que la sometían los hombres. De nuevo la hagiografía ofrecía una magnífica apoyatura a la ficción narrativa.

Atendamos ahora a la discreción de las santas y de las heroínas de Cervantes, Dorotea entre ellas. Nuestras santas son jóvenes, bellas e íntegras y están dispuestas a sacrificar su lozanía con tal de preservar su alma. La discreción es, como acabo de decir, una de sus principales virtudes. Allí donde la literatura medieval transforma el *puer* del tópico *puer /senex* en una *puella*, cabe pensar en un posible influjo hagiográfico. Creo que ése es el principal camino que hay que seguir para entender el pasaje de la *niña de nuef años* al inicio del *Poema de mio Cid*. Es el patrón que se repite en *La Doncella Teodor* o en la joven sabia del *Libro del cavallero Zifar*,⁴² que se muestra ya todopoderoso en santa Eulalia de Mérida, tanto en la narración de san Jerónimo como —y sobre todo— en su derivación puramente romancesca. En ella, Eulalia (repárese en que el suyo es un nombre parlante: «la bien hablada») es una niña santa y sabia de doce años de edad; no obstante, parte de la tradición afina más y le adjudica nueve años exactos, como en un *Poema de mio cid* que acaso esté bebiendo de esta fuente preci-

⁴² El primero de ambos modelos fue señalado ya por Pedro M. Cátedra en su edición del *Poema de mio Cid* (Barcelona: Planeta, 1985), pág. 10.

sa. La edad de nueve años es clave en la llamada a la santidad en otras *vitae*, como en la de san Justo de Beauvais, decapitado durante la persecución de Diocleciano; o en la moderna biograffía de san Juan Bosco, que recuerda la visión que con nueve años le animó a ganar fieles para el cristianismo. Por supuesto, tampoco faltan casos en que el camino de la santidad se toma a los siete años, edad de tránsito eclesiástica en que, por ejemplo, se consagró a Dios santa Genoveva de París.

Pasemos ahora del cambio de hábito de Dorotea al de santa Pelagia, que acabará por coincidir o dar, de forma directa o indirecta y en alguna de sus ramas, en la mujer vestida de varón. Pinceladas de este motivo, escaso antes del Renacimiento⁴³, las encontramos también en la vida de santa Natalia, que logró colarse en la cárcel al tomar apariencia de hombre, con intención de animar a su marido, san Adrián, y al resto de los cristianos que iban a padecer martirio. Sobre esto, no obstante, ya sabemos mucho, por lo que no parece conveniente detenerse más en el asunto, aunque basta decir que hasta llegar al disfraz de varón de las mujeres cervantinas hay que contar con jalones hagiográficos, teatrales (con paradigmas como *Gl'Ingannati* de Matteo Bandello, exitosa actualización de los *Menaechmi* de Plauto), caballerescos y novelescos en general (añádanse, como botón de muestra, la *Blancaflor* de Arderique, la Florinda del *Platir* o la Florismundi de *Bencimarte de Lusitania*). En palabras de algunos neoaristotélicos del Barroco, en esa transformación en varón, la mujer consigue, literalmente, «mejorar sexo» (por aquello de que lo imperfecto busca la perfección). Los casos de esta naturaleza no son sólo propios de la hagiografía sino que remiten a la mitología (con Cenis, transformada en Ceneo) y, en último término, a la fenomenología y la tauraturgia, por lo que fueron recogidos en sus respectivos tratados sobre la maternia por Juan Eusebio Nieremberg o por fray Antonio de Fuentelapeña⁴⁴. El caso de Pelagia no es el extremo, ya que el santoral sumó a su nombre los de santa Paula de Ávila, santa Liberata, Librada, Vilgefortis, Uncumber y otros que responden al mismo personaje, que logró por intercesión divina que le naciese la barba para que un caballero dejase de amarla. Al modelo de Pelagia responden los ejemplos —que he ido agavillando— de santa Eugenia mártir, santa Eufrosina, santa Marina, santa Teodora o santa Hildegunda (mucho más conocida como san José el Cisterciense). Relacionada con la leyenda de Pelagia, vale decir, con la acusación al monje Pelagio de haber forzado a una joven, está la de san Juan Crisóstomo, que encajó sumiso la acusación de la misma princesa de haberla

⁴³ Lo documentamos rara vez en la ficción narrativa del Medievo. Al menos, yo tengo ejemplos contados, como el de *Le roman de Silence* francés o el del *Tirant* catalán, que nos regala con una Carmesina así ataviada.

⁴⁴ En conjunto, remito a Elena del Río Parra, en el capítulo que titula «Cambios de sexo y formas de legitimidad» de su libro *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Francfort: Vervuert, 2003.

dejado preñada. El motivo del hombre acosado o acusado por la mujer libidinosa, presente en ésta y en varias *vitae*, nos lleva de la Biblia, con José y Putifar, o de los mitos clásicos, con Fedra e Hipólito, hasta el *Sendebar*.

No extraña que las *vitae* no apelen a la situación inversa: la del varón que gana el cielo viviendo entre toquinegradas por sentirse mejor entre ellas. Evidentemente, ni el Medievo ni los siglos posteriores contemplaron la inserción del transexual, ni mucho menos del hermafrodita, por cuanto éste caía automáticamente en el plano de la depravación moral, vinculado como estaba al pecado nefando. A lo sumo, sólo tenemos a un san Equicio abad, que fue castrado por mano de ángeles dentro de un sueño; de ese modo, pudo liberarse de toda concupiscencia y llegó a ser, al mismo tiempo, prior de hombres y mujeres. La literatura laica nos regala con un magnífico caso en línea con Pelagia —aunque inverso— en el *Libro de Alexandre*. En la obra, cuando buscan a Aquiles para ir contra Troya, el héroe se halla oculto en un convento, donde lo localiza Ulises gracias a la querencia que aquél demuestra por las armas y a su desinterés por los adornos. Aquí, el *Libro de Alexandre* actualiza la leyenda de Aquiles-Pirra, llamado así por sus rubios cabellos y por pasar por bella niña en su infancia y juventud.

Esa búsqueda del héroe que puede salvar a una nación, que aparece en el relato homérico, la encontramos de nuevo en la vida de san Eustaquio, con un Trajano que busca afanosamente, hasta encontrarlo, a su otrora invicto capitán. Las páginas del santoral ofrecen casos de jóvenes santos y bellos acosados precisamente por su irresistible palmito, con modelos lejanos como el Absalón veterotestamentario. Al frente de todos ellos, hay que situar al citado niño Pelayo, que despertó el apetito sexual de un rey moro; con todo, la buena disposición física es un rasgo que se destaca donde menos cabría esperarlo: en la *Vita prima* de san Bernardo de Claraval, que pone énfasis en la belleza corporal del santo, semejante a su hermosura espiritual. Menos extraña que muchos varones de la ficción literaria (la medieval o la renacentista, y en prácticamente todos los géneros novelescos) sean de una hermosura extrema y que, en algunos casos, sólo se precise un mínimo disfraz para confundirlos con mujeres. Entre los héroes de las novelas de caballerías, sobresale Amadís de Grecia, gracias a una memorable estampa en la que aparece en traje de doncella por indicación del rey Gradamarte. La beldad masculina es, no obstante, mucho más común en el universo de la novela bizantina, desde la Antigüedad hasta el Barroco; como muestra rotunda, basta el retrato del Periandro-Persiles cervantino, transformado de ese modo en «la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto». A lo lejos resuena el *kalós kai agazós* de los griegos, equivalente a nuestro refrán «La cara es el espejo del alma».

La santa logra su palma de las más diversas maneras y de acuerdo con distintos modelos. Un caso singular es el de las jóvenes encerradas en una torre, como

santa Bárbara, a quien su padre guardaba en ese lugar inexpugnable para preservar su virtud. Hace bien poco, amasé un largo número de referencias para releer el pasaje de *La Celestina* correspondiente al suicidio de Melibea desde la torre de su casa⁴⁵; por ello, aquí me limitaré a las referencias que ahora me interesan más directamente. Así, en una novela sentimental de la fama de *Grisel y Mirabella*, ésta, Mirabella, es encerrada por su padre, como cuenta Juan de Flores, «en un lugar muy secreto que ningún barón ver la pudiese por ser su vista muy peligrosa», para evitar que pereciesen sus caballeros al pelearse por ella. Feliciano de Silva, en *Amadís de Grecia*, presenta una situación idéntica, pues cuenta cómo el sultán de Niquea encerró en la torre a su hija, llamada también Niquea, con idéntico propósito: «porque su hermosura era tanta que tenía pensado que ninguno la podría ver que no muriese o enloqueciese». Aún deseo añadir un nuevo congénere, el *Palmerín de Oliva* (1511), con Griana encerrada en una torre por su padre al no aceptar el matrimonio que le tenía dispuesto. De calar hondo, se puede hacer gracias al mito clásico de Dánae, encerrada en una torre por Acrisio, su padre, para impedir el vaticinio según el cual el hijo que de ella naciera acabaría matándolo a él.

Del *Amadís de Grecia*, merece la pena recordar cierto guiño incestuoso en palabras del sultán: «—O, mi hija Niquea, cuán bien andante ha de ser aquel que de ti mereciere gozar! Pluguiera a los dioses que si yo no fuera tu padre, que con solas armas y caballo me fizieran de ti merced, y yo la tuviera a más que en señor del señorío que tengo». Con esta escueta declaración, la obra establece nuevos punto de contacto con esa tradición literaria, en que pesan por igual la cultura antigua, la hagiografía y la ficción narrativa. En defensa de esta opinión, cabe recordar que, en algunas derivaciones de la leyenda de santa Bárbara, el padre encierra a la joven para vencer la resistencia que ésta opone a sus requiebros incestuosos. A este respecto, hay que recordar el juego que da el incesto entre padre e hija en la literatura popular, como en el *Romance de Delgadina*, o en ciertas fantasías romancescas, con el nacimiento del traidor Mordret, hijo de Arturo y su hermana Morcadés o Morgana; ahí está también el Endriago del *Amadís de Gaula*, ese ser monstruoso nacido de la relación del gigante Bandaguido y de su hija Bandaguida (recordemos, en definitiva, que de una relación incestuosa habría nacido el propio Anticristo)⁴⁶. Parecida es la leyenda de santa Dimpna, que plasma el motivo por vía hagiográfica, pues se trata de una princesa asesinada por su padre, locamente enamorado de ella.

⁴⁵ Véase la n. 3 de este mismo artículo.

⁴⁶ El epígrafe del capítulo II del *Libro del Anticristo* de Martín Martínez de Ampiés es explícito: «Cómo el padre del Anticristo ha de requerir su misma hija del pecado de la carne, y dende ha de nacer el Anticristo». Para la leyenda en su conjunto, remito a José Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1996.

En conjunto, estas *vitae* encuentran clara correspondencia en el famoso cuento folklórico que conocemos con el título genérico de *Piel de asno*. De buscar nuevos puntos de contacto entre todas estas tradiciones, tengo para mí que la mejor de todas es, con diferencia, la fascinante leyenda —pues pronto pasó de obra de un genial poeta a mito colectivo de toda una generación— de *The Lady of Shalott*, poema de Tennyson que inspiró a una buena parte del Pre-rrafaelismo. Como muestra del hechizo que ejerció sobre este grupo de artistas, sólo recordaré que contamos con espléndidos cuadros de la joven encantada y encerrada en la torre de una fantástica isla, en Elizabeth Siddal, William Hunt, Dante Gabriel Rosetti, John Everett Millais, William Egley o John Waterhouse, aunque la relación es mucho más extensa; de los citados, me quedo sin duda con la última de las obras de Hunt, titulada lacónicamente *The Lady of Shalott*, y con la tardía revisión (fechada en 1915) de tan fascinante figura por Waterhouse en ‘*I am Half Sick of Shadows’ said the Lady of Shalott*’⁴⁷. Unos recogen el momento en que la bella cautiva cumple la terrible condena de contemplar la realidad a través de un espejo; otros, la llegada de Lancelot, el liberador; otros, por fin, el momento en que la gran heroína de los prerrafaelistas rompe la maldición, se fuga o muere⁴⁸. Volvamos por un instante a la imagen más extendida de la joven encerrada en la torre por voluntad paterna, de signo abiertamente incestuoso. Por la senda de la creación individual o desde el rico venero de la tradición popular, los ejemplos posteriores que puedo aportar no son pocos, aunque ahora me basta con uno verdaderamente estupendo: un poema de Luis Alberto de Cuenca que revela una impregnación literaria múltiple, entre patrones clásicos, medievales y modernos. Es su poema «*Amour fou*», que comienza: «Los reyes se enamoran de sus hijas más jóvenes»⁴⁹. Por cierto, estoy seguro de que la Melibea arrojada y decidida, que justifica su próximo deceso con una aquilatada *oratio*, es un trasunto de tantas y tantas jóvenes santas dispuestas a inmolarse para dar testimonio de su fe y dejar constancia de su entereza.

Vengamos ahora al público de la literatura hagiográfica y convengamos en que el personaje de la santa hizo de las obras que la incorporaban una lectura idónea para mujeres. En comparación, la novela atribuye a la mujer un papel secundario y pasivo; en la hagiografía femenina, en cambio, su protagonismo es indiscutible. Al respecto, ni la formulación novelesca más feminista puede medir

⁴⁷ A este mito femenino se dedica la última sección, «Conclusion», de Jan Marsh, *Pre-Raphaelite Women* (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1987), págs. 149-153.

⁴⁸ La liberación de la joven encerrada en la torre nos lleva a dos relatos infantiles de especial fama: el cuento de *Rapunzel* o la reciente película de *Shrek*.

⁴⁹ Esta composición, que pone de relieve la cultura y buen gusto de su autor, ha sido recogida por mi amigo Ricardo Virtanen en *Hitos y señas (1966-1966). Antología crítica de poesía en castellano* (Madrid: Laberinto, 2001), pág. 427.

fuerzas con las vidas de las santas, que ofrecen verdaderas heroínas, jóvenes, de buena cuna, de radiante belleza, fina inteligencia y —en origen o tras sufrir el correspondiente proceso de conversión— de virtud ejemplar. Con un panorama tal, se vislumbra que las *vitae* femeninas hubieron de resultar subyugantes para un público también femenino. Sólo responden al mismo patrón aquellos relatos que tienen en la hagiografía su modelo primero, como el *Fermoso cuento de una emperatriz que ovo en Roma* o la *Reina Sebilla*; a su lado, caen otras obras que ofrecen básicamente lo mismo, aunque desde vertientes tan distintas como la mitología (en línea con las *Heroidas* ovidianas) o como el folklore (para empararse de historias feéricas, cuentos de brujas o relatos de mujeres que se transforman). Así, resulta especialmente sugestiva la consideración de aquel lejano mundo femenino a través de la hagiografía femenina. Volvamos ahora a ese público selecto de las *vitae* que es el de los escritores que, de distintas maneras, las incorporaron a sus propios textos. Pero no hablemos más de contenidos sino de técnicas narrativas o de estilo.

Al respecto, me permito ser igualmente categórico: el influjo de las viejas *vitae*, de los *flores sanctorum* (medievales, renacentistas y barrocos) y del moderno *Año cristiano* fue formidable. En toda época, la hagiografía resultó determinante para el desarrollo del estilo de los escritores, en términos de poética general y de creación literaria individual. Peter Dronke recordaba lo mucho que la Edad Media aprendió con el consumo directo de la literatura, sin necesidad de acudir a las preceptivas⁵⁰. En cauce tan formidable se asimilaban directamente técnicas narrativas de gran diversidad. Así ocurría con los relatos hagiográficos, que ofrecían modelos abundantes y rotundos de *orationes*, en forma de monólogos, *laudes*, consolatorias y *plancti*. De venir a otro género todopoderoso, el epistolar, hay que reparar en que muchos de los escritos de los santos, desde los apóstoles o los primeros mártires, están redactados a modo de epístola, como las célebres cartas de san Ignacio de Antioquía a sus amigos y discípulos o la de san Policarpo a los filipenses, entre otras muchas; del mismo modo, la todopoderosa *Vita Martini* de Sulpicio Severo, que recoge la leyenda de san Martín de Tours, está redactada como misiva a su amigo Desiderio para dárle noticia de la vida y los hechos del santo. El género, ya lo sabemos, traía su ejecutoria de hidalgüía desde tiempos remotos, como que lo percibimos en el ensamblaje de materiales del Nuevo Testamento.

La combinación de fórmulas a que apela la hagiografía ayuda a entender la evolución de la literatura medieval y su progresión en una dirección determina-

⁵⁰ *La individualidad poética en la Edad Media* (Madrid: Alhambra, 1981), págs. 26-55, y más en particular en págs. 3-35. La versión española supera el original inglés de 1970 en varios sentidos, aunque sobre todo por incorporar un artículo-reseña de Francisco Rico y una bibliografía a cargo de Pedro Cátedra.

da en el temprano Renacimiento. En concreto, la *Vita Martini* ofrece soluciones que quedan cerca de la magistral fórmula de nuestro *Lazarillo de Tormes*, descontada una primera persona que, por cierto, también cabría rastrear en la antigua literatura moral (en las *Confesiones* de san Agustín) o dentro de la propia hagiografía (así en la novelesca vida de san Malco, narrada por san Jerónimo). Por su parte, el exordio de la *Vita Martini* se ofrece como un verdadero paradigma de lo que debe ser un juego de perspectiva bien planteado, con una relación perfectamente medida entre el autor y su escrito. Al final, los apéndices al opúsculo de Sulpicio Severo, con los que describe los milagros *post mortem*, son tres cartas y dos diálogos, géneros que acabarán por imponerse como formas dilectas de la nueva literatura tardomedieval o protorenacentista. Al género epistolar apelaron también otros hagiógrafos, como el mismo san Jerónimo al ocuparse de las santas matronas romanas Fabiola, Marcela y Paula. Aparte, son varios los estudiosos que han destacado la particular constitución de la *Vita prima* de san Bernardo y, en concreto, la escritura cumulativa que domina el conjunto, con adición de breves episodios o casos que el santo va resolviendo. Por supuesto, las asociaciones por vía narrativa pueden ser infinitas, tanto antes como después de su fecha de composición, en el ámbito de la literatura culta o en el folklore. Como quiera que sea, al estudiante no deben pasarle inadvertidos modelos tan fértiles, cuya pujanza se adivina —sin demasiado riesgo, por cierto— a lo largo de varios siglos.

Aún cabe establecer otros muchos patrones narrativos a partir de las *vitae*; y, antes de nada, conviene tener presente que el relato hagiográfico, con independencia de su formulación, cae dentro de la órbita literaria del relato breve. Obviamente, el género que se acopla siempre a esa forma menor de la narratividad es el *miraculum*, que a su vez puede ser una rama menor de una *vita*, una *visio* o una *translatio*. No es tampoco de extrañar que a veces el milagro se independice del relato que lo enmarca, aunque luego, como forma del relato breve que es, vuelva a insertarse como unidad menor en alguna narración extensa con propósito literario diverso⁵¹. La capacidad de transmisión de la hagiografía lleva a pensar que, en ocasiones, la versión de un cuento presente en una *vita* es la fuente primera y justifica su presencia en la literatura posterior. Acojámonos a la estampa de Sancho como gobernador que imparte justicia en la Ínsula Barataria y que, en un momento, deja caer un cuento afamadísimo: el juramento de un acusado de que ha devuelto el dinero al acusador mientras éste sujetaba la caña en que las monedas se ocultan; pues bien, me importa decir que este cuentecillo se expandió por Europa gracias a la vida de san Nicolás, inserta a su vez en la

⁵¹ Lo mejor, por su concisión y tino, sigue siendo el prólogo de Michelangelo Picone al ramillete de estudios ajenos que reúne en *Il racconto*, Bolonia: Il Mulino, 1985.

Legenda aurea. En fin, la técnica por la que un relato principal incorpora historias secundarias por boca de sus propios protagonistas, ese recurso narrativo de la novela bizantina y pastoril que alcanza su madurez plena en Cervantes, lo encontramos ya en las *vitae* de san Jerónimo.

Aún cabe perseguir nuevos principios de poética literaria a partir de las vidas de santos, cuyo análisis fuerza un recorrido de extraordinaria amplitud a través de varias formas artísticas de épocas lejanas y distantes unas de otras. Por ejemplo, en su mayoría, las *vitae* se constituyen a modo de auténtico relato de formación, como un embrión del moderno *Bildungsroman*⁵². Por otra parte, pocas obras enseñan como éstas a trazar caracteres radicalmente opuestos en clave maniquea, algo que ha procurado el arte de todos los tiempos. Así pues, queda claro que de la lectura de la hagiografía podían derivar patrones de escritura verdaderamente diversos; además, con toda seguridad, su consumo cotidiano hubo de ser determinante para asimilar otras tantas técnicas narrativas. Como indica Jesús Moya: «Si la pasión de san Jorge no respeta la unidad de tiempo dramático, la de Tirso rompe la de lugar: el primer acto transcurre en Cesarea de Bitinia, el segundo en Apamea y el tercero en Apolonia»⁵³; de ahí —añado yo— al patrón de la comedia de santos no hay ningún cambio especial, ni siquiera en *El rufián dichoso de Cervantes*, como ha indicado Florencio Sevilla al estudiar esta obra⁵⁴.

Venga en mi auxilio algún ejemplo más. Si la versión que Pedro de Ribadeneyra ofrece de la vida de san Pablo es un magnífico ejemplo de *initium in medias res*, la *narratio ab ovo* impresa en su vida de santa Irene o santa Eiria de Portugal, pieza que recuerda inmediatamente a la *novella* de corte italiano y contenido idealizante del siglo XVI. Incluso fórmulas narrativas como la anagnórisis cuenta con el patrón básico de san Eustaquio, con la separación, reencuentro y reconocimiento de su mujer y sus tres hijos. En fin, me permito concluir afirmando que, con conciencia más o menos clara, estos modelos pesaron sobre escritores de toda época. Un estupendo novelista y agudo crítico, mi buen amigo y antiguo discípulo Javier Azpeitia, acaba de sorprenderme al publicar una antología del *Flos sanctorum* de Ribadeneyra —obra, como vemos, tan valiosa cuan injustamente olvidada entre los especialistas hasta hace bien poco—. Mis últimas palabras las tomo de un pasaje de su prólogo que

⁵² Por vía comparatista, sólo se me ocurre un caso semejante: el que resulta del ensamblaje de las distintas anécdotas biográficas de Hércules desde la infancia hasta su ulterior divinización.

⁵³ *Las Máscaras del Santo. Subir a los altares antes de Trento* (Madrid: Espasa-Calpe, 2000), pág. 184.

⁵⁴ «Del Quijote al Rufián dichoso: capítulos de teoría dramática cervantina», *Edad de Oro*, V (1986), págs. 217-245.

intenta atrapar a un público amplio y que, en mi opinión, está absolutamente cargado de razón⁵⁵:

Pese a todo, esos procesos de imitación y combinación de modelos y tópicos, despreciados por los escritores actuales, han resultado fundamentales para la creación literaria de alta o de baja calidad, incluso para la que realizan los mismos escritores que desprecian el proceso.

ÁNGEL GÓMEZ MORENO
Universidad Complutense

⁵⁵ Este fino creador literario ha rescatado, junto a Olalla Aguirre, las principales *vitaे* editadas por Pedro de Rivadeneyra, *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum* (Madrid: Ediciones Lengua de Tra- po, 2000), pág. xxvi.

LA POÉTICA DEL ESPACIO EN LA COMEDIA BARROCA

Durante este mismo seminario el profesor Felipe Pedraza ha adoptado en su conferencia un punto de vista centrado en el poeta dramático en cuanto versificador. De este modo ha podido subrayar, con el ejemplo de Rojas Zorrilla, la «yuxtaposición de estilos» como una característica de la comedia áurea. La perspectiva de mi conferencia es bien distinta, aunque complementaria: me centro en el poeta dramático en el momento de composición de la obra, pero no me ocupo de observar el uso y las diferencias en su versificación sino de su labor como dramaturgo: el texto que elabora es un poema dramático representable, es decir, es un poema, es un drama y será un espectáculo, y es esta labor en vista de una representación lo que me interesa. ¿Cómo imagina el dramaturgo el espacio de la escena? ¿lo tiene en cuenta a la hora de componer? ¿qué huellas deja sobre el texto escritoesta imaginación espacial?

Para comenzar a contestar estas preguntas vamos a repasar algunas cuestiones de poética aristotélica y de preceptiva de nuestra Edad de Oro en torno a las reglas de composición del poema dramático que nos harán desembocar en la teoría teatral moderna. En la segunda parte paso directamente a otro modo de estudiar el espacio teatral: yendo de la teoría a la práctica, observaremos dos ejemplos en los que el espacio es un factor dominante en la composición de la pieza, convirtiéndose en elemento indispensable para la realización de la fábula, con la que guarda estrechísima relación. El primer ejemplo procede de *Las mocedades del Cid*, comedia seria de alcance universal. El otro ejemplo, que sólo esbozaré, me llevará a una rápida consideración final sobre cómo la peculiar sintaxis espacial de la comedia cómica calderoniana se acompaña de una expresión lingüística, también peculiar, marcada por la especificación deíctica o seña-

ladora y por frases locativas en construcciones paralelísticas, lo cual enlaza directamente con el tema del seminario: la lengua literaria.

Es evidente que hay dos orientaciones posibles que parten de un título como *La poética del espacio en la comedia barroca*. Una remite directamente al título de la famosa obra de G. Bachelard sobre la fenomenología de la imagen poética, donde investiga la imaginería del refugio, del «espacio feliz», tomando la casa como instrumento de análisis del alma humana¹. En este caso, adiestrados en el topoanálisis de Bachelard, se trataría, por ejemplo, de adentrarse en la comedia española del XVII para explorar ciertas imágenes espaciales y su modo de mostrarse en el teatro². La otra posibilidad enlaza con la idea de que los dramaturgos barrocos habrían observado a la hora de componer comedias unas reglas en relación con el tratamiento del espacio. Casi de modo exclusivo se trataría de deducir de la práctica teatral los posibles principios espaciales que rigen la composición de las piezas cómicas, pues los textos de carácter preceptivo parece que no se preocuparon por establecer nada al respecto, apoyados en la idea de que Aristóteles no se ocupó de la concepción del lugar.

Tal como en mis últimos trabajos vengo haciendo, entre estos dos polos de atracción se moverán mis reflexiones sobre el espacio en la comedia barroca. Unas miran hacia la proyección simbólica de esos espacios mostrados y evocados en el teatro. Otras se refieren al modo en el que el dramaturgo construye su artefacto teatral. Estas hablan de elementos de técnica dramatúrgica y aquellas apuntan al modo en que se trasponen en el teatro los espacios simbólicos de la sociedad que lo acoge, reflejando, negando o idealizando el espacio real.

Apoyándome en la idea de teóricos como Ubersfeld, Corvin o Issacharoff que han visto en el espacio la clave para entender la especificidad del teatro, insisto desde hace tiempo en la necesidad de llevar a cabo un tipo de análisis que intente observar de cerca el oficio del poeta dramático, que ha dispuesto una acción, desarrollada por unos personajes en un lugar y en un tiempo determinados, con el objetivo de que sea representada, hecha presente, en un espacio con unas determinadas condiciones materiales ante un público con el que comparte ciertos códigos y convenciones en un horizonte de expectativas común. Ante el dramaturgo se encuentran un repertorio de posibilidades de escenificación y una serie de problemas técnicos que solucionar, según la complejidad de la acción dramática que quiera representarse. Tomando como centro el espacio, pueden considerarse los problemas concretos que se plantean al dramaturgo en relación con el modo de caracterizar este espacio (mediante el vestuario, la palabra, los

¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 29.

² Puede verse, en este sentido, el trabajo de Donald R. Larson, «Leyendo la casa: imágenes escénicas en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», en Bárbara Mujica y Anita K. Stoll (eds.), *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro*, Londres: Tamesis, 2000, págs. 88-103.

elementos escenográficos...), en relación con la unidad de lugar, con el agrupamiento de los personajes-actores; en relación con la segmentación del texto dramático (en unidades que por comodidad llamamos escenas y cuadros), segmentación fuertemente relacionada con el juego de entradas y salidas que articulan el desarrollo de la acción; podría estudiarse también el espacio, claro, en relación con el transcurso del tiempo entre diferentes escenas. El dramaturgo tiene que solucionar estos problemas y al modo de hacerlo, a las soluciones, las llamamos «procedimientos», «técnicas», «recursos» «artificios», «estrategias», que si son imitados y continuados por otros poetas dramáticos, cuajan en «fórmulas». Pero en el caso del teatro español del XVII no se recogen todas estas consideraciones sobre el arte de escribir comedias en una amplia poética que contenga un sistema de reglas, quizás porque como escribió un preceptista francés «todo arte que se descubre demasiado pierde la gracia del arte»³. Si se me permite retomar una terminología cuestionable, pero bien conocida y útil, también esto es así porque no es propio del espíritu barroco, sino del espíritu clásico, reunir sistemáticamente unos principios que dirijan la creación. Una ojeada comparativa a lo que ocurrió en el mismo siglo en la vecina Francia podría iluminar este aspecto.

Al estudiar la idea de mimesis en la Francia del siglo XVII, Pierre Pasquier recuerda que una característica de la estética teatral de la primera mitad de siglo es que se desprecia tanto como se aprecia la formalización teórica. Mientras unos disertan o debaten, tanto en calles como en academias, los cánones de la belleza dramática y las reglas que permiten llegar a ella, otros rechazan obstinadamente teorizar y dar cuenta de una práctica floreciente. Comenta Pasquier:

Del lado de los que la historia literaria llama clásicos y que la época prefiere llamar «doctes ou réguliers», [es decir, doctos y regulares (en el sentido de que siguen las reglas)], no faltan textos teóricos: más bien habría una pléthora de ellos. Por el contrario, del lado de los que se llamarán barrocos, modernos o «irregulares», sorprendentemente faltan textos teóricos. Sin duda no es inútil recordar que la producción dramática de los años 1630, considerable tanto en número como en importancia, se apoya sobre una producción teórica extremadamente restringida⁴.

³ Se trata del abad d'Aubignac, quien recomendaba no hacer demasiado evidentes para el espectador las razones que justifican determinados artificios teatrales. Mejor es, según él, hacer que el espectador las descubra casi insensiblemente «et se souvenir toujours que tout art qui se découvre trop, perd la grâce de l'art» (cit. en Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris: Flammarion, 1999, pág. 202).

⁴ Traduzco y cito a Pierre Pasquier, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle*, Paris: Klincksieck, 1995.

Efectivamente, es sabido que la verdadera explosión teórica se producirá a partir de los años cuarenta, tras la famosa polémica de *Le Cid*, y tendrá los máximos exponentes en la *Pratique du Théâtre* del abad d'Aubignac y en los discursos de Pierre Corneille, que de modo muy preciso se preocupan, entre otras cosas, por regular la labor del poeta dramático en el momento de la composición de la pieza representable.

Pero es claro que en España no se produce un fenómeno similar, manteniéndose, en general, durante todo el siglo la misma despreocupación por el establecimiento de principios reguladores y por discutir cuestiones de poética dramatúrgica⁵. Como es sabido la controversia se sitúa en otros niveles, fundamentalmente éticos, y cuando son estéticos se reducen a cuestiones como la genérica (comedia/tragedia/tragicomedia) o la recurrente discusión sobre la relación historia/poesía, con la verosimilitud como concepto clave.

Juan Manuel Rozas, en su conocido estudio sobre el *Arte nuevo* de Lope, se refirió al hecho de este modo:

En un país tan teórico como Francia, donde la creación —a menudo perfecta y pobre— se redondea con la teoría, con la racionalidad de la creación, armaron una *querella* terrible, pocos años después, sobre los antiguos y los modernos. En un país como España, casi ayuna de teorías, plena de creación vitalista, el discutir teorías era baladí, si se dejaba hacer la santa voluntad de los creadores⁶.

Ahora bien, ¿quiere esto decir que las comedias se componían en España sin atenerse a unas reglas o sólo que nunca fueron expresadas explícita, completa y detalladamente? Con Lope de Vega, y su *Arte nuevo* en primer lugar y con otros textos de preceptiva bien conocidos no creo que se pueda sostener que la comedia barroca no se atenía a ninguna ley ni a principios. Más bien habría que pensar que las reglas para la composición no procedían ni principal ni únicamente de la autoridad tradicional, ni se construían a partir de una razón abstracta, ni se organizaron en un corpus rígido de preceptos sino que se fueron generando en relación dialéctica con el público español de la época, con una clara conciencia de libertad frente al «arte antiguo». Sin duda, Lope habría suscrito estas pala-

⁵ En un reciente balance de la actividad preceptiva en España, Marc Vitse afirma: «Pobre, coyuntural, fragmentaria, desigual, asistemática y empírica: así aparece, en cuanto se la compara con otros corpus teóricos europeos de la misma época, la preceptiva dramática española del Siglo de Oro», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dirigido por Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid: Castalia, 2002, pág. 238. En la misma página habla Vitse de «brevedad», «diseminación» y «pragmatismo» para caracterizar la labor de poetas y tratadistas áureos en la controversia estético-teatral.

⁶ Juan Manuel Rozas, «El significado del *Arte Nuevo*», *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 1990, pág. 291.

bras, o al menos el pensamiento que hay tras ellas, de González de Salas, lúcido comentarista de Aristóteles al que luego dedicaremos más espacio, quien en 1633 publicó la *Nueva idea de la tragedia antigua*, donde creo que se llega a la formulación más precisa y concisa de un grupo de ideas que venían siendo repetidas desde primeros de siglo y que estaban en boca de los que defendían el arte lopesco frente a los ataques del rigorismo académico:

Sacando de aquí una doctrina en mi opinion segura, que io intento, quando procura en alguna manera ilustrar la Arte de la Poesia, persuadir a sus Professores. Es pues, que no crean haber de estar necessariamente ligados a sus antiguos preceptos rigurosos. Libre a de ser su espíritu, para poder alterar el Arte, fundándose en leyes de la Naturaleza, ia sea el que lo intentare con prudencia ingenioso, i bien instruido tambien en la Buena Litteratura». «[...] el judiciosamente Docto con su madura observación, podra alterar aquella Arte, i mejorarla, segun la mudanza de las edades, y la diferencia de los gustos, nunca unos mismos⁷.

Hacia 1609 Lope se había visto presionado para hacer su discurso en la Academia de Madrid ante unos hombres que sólo aceptan como «regla» lo dicho por las autoridades poéticas y retóricas de la antigüedad clásica y que no reconocen otro «arte» que el del pasado, al que hay que imitar. Pedirle que explicara su «arte nuevo» (cláusula contradictoria en sus términos) era meterle en un callejón sin salida o, como muy expresivamente explicó Montesinos, los académicos «quisieron ponerle en el aprieto de resolver la cuadratura del círculo»⁸. Lope acepta el desafío y muy irónicamente se dirige a su ilustre auditorio, espetándole desde el principio este agudo comentario sobre teoría y práctica artísticas:

Mándanme, ingenios nobles, flor de España,	1
[...]	
que un arte de comedias os escriba,	10
que al estilo del vulgo se reciba.	
Fácil parece este sujeto, y fácil	
fuera para cualquiera de vosotros	
que ha escrito menos dellas, y más sabe	15
del arte de escribirlas, y de todo ⁹ .	

⁷ Iusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, Madrid: Antonio de Sancha, 1778, págs. 6-7.

⁸ Citado en Juan Manuel Rozas, *op. cit.*, pág. 268.

⁹ Lope de Vega, «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 545-7.

Lope, aunque conoce a Aristóteles y a ciertos comentaristas italianos, piensa antes en el efecto que su teatro tiene sobre el espectador («*vulgo*», «quien escucha», «[e]l oyente», «el auditorio») que en adecuarse a las leyes del pasado, y extrae de su propia experiencia de autor de casi quinientas piezas un arte nuevo de hacer comedias apropiado para los nuevos tiempos. La repetición de unas mismas fórmulas en cientos de representaciones ha ido creando una práctica, una «manera» implícita de la que emanan unas reglas particulares siempre adaptables a las circunstancias, pues, en efecto, tales principios nunca se tomarán como definitivos, según indican las muchas veces en que Lope no siguió sus propias recomendaciones del *Arte nuevo*. Estas reglas son cambiantes y están creadas por la «asiduidad de la práctica», van atando a dramaturgos, actores y público en una red de convenciones aceptadas por todos y no necesitan más defensa y justificación que el éxito mismo de las comedias, valor último que hace buena o no a una obra dramática.

Efectivamente, determinada idea o procedimiento pueden convertirse en regla por tres causas principales: por ser imitación de los antiguos, siguiendo un criterio de autoridad; por proceder de un descubrimiento racional a través de la especulación mental; o como consecuencia de la generalización de un uso que se convierte en costumbre, convirtiéndose ésta en precepto, tal como anotaría Corneille: «lo que antes no era una regla se convierte en ella por la asiduidad de la práctica»¹⁰. Cuanta más libertad haya en la vida artística de una época, cuanto más influyan el criterio y el gusto del espectador en la creación del artista y cuanto más piense éste en el efecto que la obra produce en el receptor, más predominio habrá de lo que el uso y la práctica recomiendan. Cuando el teatro depende de las leyes del mercado, sale de la esfera de la poesía y se convierte en un negocio, cuando la calidad de la obra se mide por el éxito de la representación y por la afluencia de público, cuando el arte entra en el circuito comercial, el dramaturgo sabe que lo más recomendable es abandonar las leyes de los antiguos, que miran más a la consecución de la belleza, y que, a veces, es preferible dejar de lado lo que dictan el buen gusto y el sentido común. Es decir, los resultados de la experiencia pueden llevar a adoptar algo como regla, al observar que en la práctica funciona y se va aceptando como «normal».

Pero volvamos hacia atrás y preguntémonos, ¿es realmente cierto que en la *Poética* aristotélica, referencia obligada para cualquier hombre de letras del XVII, no se decía nada de la composición técnica de la pieza teatral y de la concepción del lugar? Veamos esto con algún detenimiento.

Es claro que al lado de los temas mayores más o menos desarrollados en la *Poética* de Aristóteles (partes constitutivas de la tragedia, catarsis, mimesis, distinción historia / poesía), la cuestión técnica de la composición de la pieza dra-

¹⁰ Pierre Corneille, *op. cit.*, pág. 136.

mática parece menor, un mero problema artesanal, de carpintería teatral, poco digno de la atención filosófica o artística. Aún hoy se menosprecia este tipo de consideraciones, caricaturizándolo como estudios de regulación del tráfico teatral, preocupados por saber por dónde y cuándo entran o salen personajes y desde dónde hablan en escena, lo cual parece a muchos cuestión intranscendente. En el fondo lo que verdaderamente se debate sigue estando dentro de la vieja polaridad entre los que se acercan al teatro desde una perspectiva eminentemente literaria y los que no pueden dejar de considerar que el texto escrito apunta a una representación que, más o menos, siempre tienen en cuenta el dramaturgo y el texto escrito salido de sus manos. Es cierto que este debate es viejo, pero también es cierto que nunca se podrá dar por zanjado, ya que reaparecerá cada vez que se reflexione en serio sobre los estudios teatrales. Ningún investigador debe dejarlo de lado, como si fuera una moda, una cuestión del pasado, propia únicamente de los estudios de semiología del teatro en los años 70 y 80.

Como la *Poética* aristotélica tiene claramente un enfoque literario, poético, que en lo teatral se reduce al análisis de la tragedia griega del siglo V, ha sido esta manera de ver las cosas la preferida en nuestra tradición. Más que por mostrar un artista constructor de material para la representación teatral, es claro que Aristóteles se ocupa de enseñar al poeta cómo debe construir la fábula (*muthos*) cuya experiencia es cognitiva y emocional (y por eso se puede adquirir en la lectura) y no depende directamente de los sentidos, como ocurriría si el drama sólo pudiera experimentarse durante la contemplación de un espectáculo (*opsis*)¹¹. Por esta razón, se ha privilegiado la postura que tiene al espectáculo como una parte no necesaria para la existencia de la tragedia y por ende del teatro, quedando excluida de la esfera propiamente poética. Pero, como tantas cosas de la *Poética* aristotélica, conservada en un texto fragmentario y elíptico con una tortuosa transmisión escrita, la cuestión del espectáculo está ambiguamente planteada o recogida. Y hay una parte que se refiere a la posición del poeta en relación con el espectáculo que me parece de suma importancia y que añade complejidad

¹¹ Para todo esto sigo de cerca los comentarios de Stephen Halliwell en el apéndice III («Drama in the Theatre: Aristotle on 'spectacle' (*opsis*)») a su *Aristotle's Poetics*, The University of Chicago Press, 1986-1998, págs. 337-343. Dice además Aristóteles al final del capítulo 6: «De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas» (*Poética de Aristóteles*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1988, pág. 151). El capítulo 14 comienza así: «Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos» (*op. cit.* págs. 173-174).

a la postura de Aristóteles. El pasaje, tal como lo traduce Valentín García Yebra, corresponde al reconocido como capítulo 17 con el título «Consejos a los poetas» y dice así:

Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir contradicciones. Una prueba de esto es lo que se reprochaba a Cárcino; Anfiarao, en efecto, salía del santuario, lo cual, si no lo veía, pasaba inadvertido al espectador, y en la escena fracasó la obra, por no soportar esto los espectadores¹².

Parece que en este pasaje se recomienda al poeta que se ponga en el lugar del espectador en el momento en que compone la pieza y logre así estructurar sus diferentes partes con coherencia¹³. Esto, junto al hecho de que Aristóteles no puede dejar de reconocer que el teatro tiene su origen en el espectáculo y a través de él se ha ido transformando hasta alcanzar el florecimiento trágico en su época, hace que haya que matizar la afirmación apresurada que ve en Aristóteles únicamente su hostilidad hacia la representación teatral, cuando además, aunque menor, ha considerado al espectáculo como una de las partes constitutivas de la tragedia. Como bien apunta Stephen Halliwell¹⁴ en su comentario de la *Poética*, Aristóteles introduce aquí de modo sorprendente una nueva línea de pensamiento que le lleva a situar al autor que está componiendo su pieza más cerca de una posición pragmática que en ningún otro lugar de la obra.

Sin embargo, como era de esperar hay diferentes maneras de interpretar este pasaje. Para constatarlo no hay más que mirar las distintas soluciones que se le han dado en las traducciones¹⁵. La cuestión es: en el momento de la composición, el poeta ¿cómo debe poner ante los ojos o imaginar la acción de la fábula: como si la estuviera viviendo en una realidad histórica, recreando el ambiente en el lugar mismo de la acción, o proyectándola estrictamente sobre un escenario

¹² *Op. cit.*, págs. 188-9.

¹³ García Yebra interpreta el pasaje de esta manera: «Lo que aquí se recomienda al poeta trágico es que, al estructurar la fábula, se ponga en el lugar del espectador, que ve los hechos directamente como si se estuvieran produciendo en la vida real» (*Poética de Aristóteles*, pág. 302).

¹⁴ *The 'Poetics' of Aristotle*, The University of North Carolina Press, Chapell Hill, 1987, pág. 145.

¹⁵ Véase, por ejemplo, como lo interpreta Michel Magnien en la anotación a su traducción francesa: «Il faut agencer les histoires et grâce à l'expression leur donner leur forme achevée en se mettant le plus possible les situations sous les yeux; car en les voyant ainsi très clairement, comme si l'on était sur les lieux mêmes de l'action, on pourra trouver ce qui convient et éviter la moindre contradiction interne (...)» (Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris: Librairie Générale Française, 1990, pág. 111).

teatral, es decir, limitando la imaginación con el espacio real del escenario en una representación¹⁶?

Creo que en la *Idea de la comedia de Castilla* de José Pellicer de Tovar, el estudio teatral más rigurosa y explícitamente preceptivo del siglo XVII español, se hace referencia a este pasaje aristotélico mezclándolo con otro de Lope en que aconseja que antes de componer la comedia se «escriba en prosa» «el sujeto elegido»¹⁷. Dice así el vigésimo y último precepto de Pellicer: «Para todo lo apuntado será el último precepto escribir primero la traza o maraña de la comedia en prosa, y allí, haciendo cuenta que se representa una novela, ir reparando en las impropiidades que puede haber»¹⁸. Así lo ve Pellicer, que confiesa dar preceptos en una materia que no practica, pues su «genio» y su «profesión» no le llaman a «tan glorioso trabajo como escribir para los teatros». Sólo alguien que no se ha visto en la tesitura de componer una comedia para la representación podría decir que hay que escribirla «haciendo cuenta que se representa una novela», porque es radicalmente diferente la imaginación del espacio en la composición y lectura de la novela y la imaginación del espacio en la composición y lectura de una obra teatral, tal como ha mostrado la teoría moderna.

Dos años antes del discurso de Pellicer ante la Academia de Madrid, Jusepe Antonio González de Salas había publicado un agudísimo comentario crítico titulado *Nueva idea de la tragedia antigua, o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita*. En mi opinión es un libro de la máxima importancia, que todavía no se ha examinado convenientemente ni se ha situado en su lugar justo. En parte se explica por lo intrincado de su lenguaje, aunque esto no puede ser una justificación. Decía Menéndez Pelayo¹⁹ que causaba «congoja y aflicción» «el pasar desde el terso y claro estilo de las *Tablas Poéticas* [de Cascales] a las tinieblas palpables» de la *Nueva idea de la tragedia antigua* de Salas, al que reconocía un «saber enorme y confuso» y una «erudición muy maciza y positiva, pero tortuosa y culterana». Carga las tintas contra él y le califica, o más bien le descalifica, esdrújulamente como «tétrico», «enfático» y «misántropo» y describe su estilo como «la misma lobreguez y el mismo desconsuelo». Dando una de cal y otra de arena, concluye Menéndez Pelayo que «todos los resabios del mal gusto se encontraban reunidos» en él, «pero todos ellos no le quitaban de ser el español que en su tiempo conocía mejor las letras clásicas». Y es cierto que este amigo de Quevedo, editor de sus poesías en *El*

¹⁶ Sobre el papel de la imaginación en la lectura del texto teatral y en la contemplación del espectáculo véase François Prodromidès, «Le théâtre de la lecture», *Poétique*, 112, 1997, págs. 423-443, y especialmente la sección titulada «*Lector in theatro: le spectacle mental*».

¹⁷ Lope de Vega, *op. cit.*, pág. 559.

¹⁸ Cfr. Federico Sánchez Escrivano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid: Gredos, 1972, pág. 271.

¹⁹ *Historia de las ideas estéticas en España I*, Madrid: CSIC, 1974, págs. 725-6.

Parnaso Español de 1648, tenía un estilo enrevesado, pero la claridad de su pensamiento no queda oculta por ello.

Para E. C. Riley²⁰, González de Salas es menos brillante y menos lúcido que el Pinciano, pero más arriesgado, porque al menos busca un completo acercamiento a la práctica teatral contemporánea a través de la teoría contenida en la *Poética* de Aristóteles. Es cierto, Salas comenta al Estagirita, pero siempre con un ojo puesto en el teatro de su tiempo:

[...] passaré a la Ilustracion de aquellos preceptos, que de la Tragedia nos dexó nuestro Philosopho: pues es sin duda tan cierto, que su conocimiento instruira mucho (como dixe) los animos de los que en nuestra edad escribieren Fabulas de cualquiera Dramatica specie; i principalmente para poder acertar ellos mejor en la misma mudanza, de que hoi necessita la Arte primera²¹.

Al llegar al pasaje que nos ocupa, veamos cómo interpreta el consejo aristotélico dirigido al poeta en el momento de la composición:

Siguiendo también aqui la construccion, que Daniel Heinsio hizo de este libro de poetica, se colocan en este lugar observaciones i preceptos, que con propiedad, si bien mas extrinsecamente miran a la fabula, parte primera esencial de la Tragedia, como ià sabemos. Lo que primeramente pues advierte ahora Aristoteles, contiene una importancia grande, para todos los que huviieren de escribir Fabulas Dramaticas, o sean Comedias, o Tragedias. Porque avisa, que ante todas cosas el Poeta describa sencillamente el argumento, i contextura de su Fabula. Esto es, que en la misma sucesion de Scenas, i de Actos que huviere de tener, disponga i distribuia los lugares propios a los successos que se haian de introducir: señale los tiempos a las principales interlocuciones: i enfin describa su connexion toda, con las salidas i entradas de el Theatro. Para que, discurre assi, teniendo de este modo presente a la vista la Idea i Trabazon de su Fabula, consiga que de la propria suerte que si la viera representar, pueda percebir e conocer el decoro de su contextura, i quando en ella se assen bien i conforman entre sí las acciones, i quando se repugnan i contradicen. I para convencer mas, quanto importe este cuidado, trae un exemplo de un poeta tragicó, llamado Carcino que por no prevenirse con la dili-

²⁰ Edward C. Riley, «The Dramatic Theories of Don Jusepe Antonio González de Salas», *Hispanic Review*, XIX, 3, 1951, pág. 201.

²¹ *Op. cit.*, pág. 11.

gencia referida, cometio un descuido en su fabula, que no le costó menos, de que a fuerza de silvos el Auditorio no dexasse acabar su Tragedia. [...] Para la conveniencia del successo, que despues se habia de seguir, era necesario, que los oientes supiesen, que Amphiarao había ya salido de un templo; olvidósele a Carcino de manifestar esto al Theatro, i procedio de ignorarlo el sentir tal inconveniencia en la connexion, como el efecto dio bastante testimonio²².

El comentario se refiere claramente a la idea de que el dramaturgo debe prever durante la composición el espectáculo al que va destinado su poema²³. Apunta a lo que de modo moderno se ha llamado *teatralidad*, entendida como la prefiguración de una puesta en escena que vive en estado latente en el texto escrito y que podrá ser hecha patente de modo físico durante una representación o de modo mental en la lectura. Se trata de llegar a anticipar imaginativamente ese famoso «espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito»²⁴, pero, sobre todo, textos como el de Salas nos permiten entender mejor la teatralidad en un sentido también contenido en la clásica definición de R. Barthes y que se suele tener menos en cuenta: «La teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización».

Por otro lado, en la misma línea Salas interpreta el oscuro pasaje sobre Carcino y su obra, desconocida para nosotros, en el sentido de que al poeta se le olvidó expresar de algún modo preciso que un personaje se encontraba en un lugar diferente a la escena anterior, creando una inconsistencia inaceptable, pues seguramente diría o haría cosas impropias en un templo. Al leer este pasaje me ha venido a la memoria un largo cuadro (vv. 2348-2975) de *La verdad sospechosa*²⁵ en el que, quizás, ocurra algo parecido: el tercer cuadro del acto tercero comienza con claridad y precisión en la iglesia de la Madalena, donde transcurre una larga escena entre Lucrecia, Jacinta, Tristán y Don García (vv. 2348-2633), pero parece que allí mismo se van a suceder otras tres escenas entre García y Tristán (vv. 2634-2779), García y Tristán con don Beltrán y Don Juan (vv. 2779-2831), y García y Tristán con don Beltrán (vv. 2832-2975). Es evidente que estas sucesivas escenas tienen lugar bien en la calle, bien ya en el

²² *Op. cit.*, págs. 79-80.

²³ Aunque más orientada hacia la importancia del auditorio (mosqueteros, gusto del vulgo), esta afirmación de E. C. Riley confirma nuestro punto de vista: «Ancient or modern, [Salas] sees the drama in its true perspective, not simply as literature, but as a poetic form which does not reach full realization until presented on stage» (*Op. cit.*, pág. 199).

²⁴ Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix-Barral, 1977, pág. 50.

²⁵ Juan Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*. Edición, introducción y notas de J. Oleza y T. Ferrer. Barcelona: Planeta, 1986, págs. 129-248.

interior de una casa, pero no hay ni una sola indicación locativa: tenemos sólo la acotación «Sale don Juan y Beltrán por otra parte», y cuando don Juan acaba su parlamento dice: «y perdonadme que ahora / por andar dando las gracias / a esos señores, no os voy / sirviendo hasta vuestra casa» (2828-2831) que hacen suponer que están en la calle. La cuestión es que hasta entonces se apreciaba en Alarcón una intención evidente por situar con precisión en el tiempo y en el espacio, como si siguiera muy de cerca el consejo aristotélico comentado por Salas: el espectador y el lector pueden pasar por todos los cuadros anteriores localizando precisamente en el tiempo y en el espacio lo que ocurre. Por ejemplo, el acto segundo comienza en casa de don Beltrán y Don García, después del mediodía. Se anuncia que los caballos están preparados y que van a salir a dar un paseo. A las cinco pasan a caballo por delante de casa de Jacinta Don García y don Beltrán y continúan hacia la calle de Atocha, donde se paran a hablar; a las siete se encuentran para un desafío Don Juan y don García en San Blas; poco después de las diez de la noche Don García y Beltrán están bajo el balcón de la casa de Lucrecia, en la Vitoria. Todo en el acto segundo es claro y se puede seguir con precisión el itinerario madrileño de Don García con una cronología también bien definida, aunque no haya suficientes indicaciones sobre cómo se resolvían escénicamente los diferentes cambios de lugar²⁶.

A la luz de este ejemplo, que ilustra un caso frecuente en la comedia barroca, es curioso observar que en ocasiones un dramaturgo se muestra claramente preocupado por situar con precisión el lugar de la acción y cómo se pasa de unos lugares a otros mediante el juego escénico (con la indicación didascálica de entradas y salidas, con deícticos y locuciones espaciales). Extrañamente tal actitud a veces es compatible con otros momentos en que parece olvidar esta situación, combinándose escenas muy precisas con otras indeterminadas. Es como si el poeta bajara la guardia o se le olvidara que debe atender también a la localización de la fábula y a la situación de los actores en el espacio físico de un escenario: predomina entonces la acción dialogada de los personajes y todo parece suceder en un lugar neutro o impreciso. Pero es seguro que en el caso de la representación de la comedia en los corrales españoles la flexibilidad del juego con el espacio escénico permitía una gran movilidad espacial y, en todo caso, el autor de comedias remediaba los posibles lapsus del poeta.

²⁶ Sobre el tratamiento del espacio madrileño en el teatro de Ruiz de Alarcón, y en particular sobre *La verdad sospechosa*, puede verse Germán Vega García Luengos, «En el Madrid de capa y espada de Ruiz de Alarcón», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, págs. 545-581.

Sin embargo, no hay que pensar que el espacio es sólo el lugar donde transcurren las acciones, un marco ambiental. Esto sólo es parte, muy importante eso sí, del uso que el dramaturgo hace del espacio. En algunos casos, cuando el poeta domina con maestría la técnica de hacer comedias, logra utilizar el espacio de tal manera que se convierte en elemento indispensable para la realización de la fábula, sea ésta trágica o cómica: tal acontecimiento o determinada tensión dramática pueden producirse, entonces, porque los personajes ocupan el espacio escénico de un modo preciso. Veamos algún ejemplo significativo.

En *Las mocedades del Cid*²⁷ de Guillén de Castro los personajes principales están sometidos a la tensión interna entre un sentimiento y una obligación: la ley del honor. Eso es lo que crea las dudas en la conducta de los protagonistas, que vacilan antes de decidirse por el comportamiento que van a seguir, y lo que les hace más humanos y más atractivos como entes de ficción con los que el espectador podía conectar o identificarse. Muchos son los textos en la obra de Castro que revelan el cuidado en la caracterización psicológica del personaje. Pocos como él, se preocuparán por detenerse cuidadosamente en los momentos claves de la toma de una decisión que se sabe trascendental en la vida de sus protagonistas y en el entramado de la acción. En esos casos, el uso bien calculado y oportuno del aparte y de los soliloquios contribuirán decisivamente a esa caracterización psicológica, pero también el diálogo o las escenas de conjunto pueden ser momento adecuado para la revelación del conflicto interior. El final del acto primero de *Las mocedades* muestra la sabiduría teatral de Guillén de Castro que presenta sucesivamente una escena con el monólogo de Rodrigo en que debe tomar una decisión sobre su conducta y otra escena con nueve o diez personajes sobre el tablado en que Rodrigo se ve sometido a una dura presión psicológica que le hará explotar, acuchillando al conde. Del espacio íntimo revelado en el soliloquio, al espacio social compartido, el uso del espacio es clave para el desarrollo de la acción y para la caracterización del personaje.

Efectivamente, Rodrigo se queda solo en escena, tras las palabras de su padre recordándole la obligación de lavar con sangre el honor familiar, manchado por el bofetón que el conde Lozano le propinó en presencia del rey Fernando. Rodrigo, apesadumbrado, sopesa entonces las posibles soluciones en un monólogo de casi setenta versos (I, 518-585) que refleja sus dudas, sus vacilaciones y su resolución final de venganza. La parte final de ese monólogo es una refundición de un conocido romance tradicional («Pensativo estaba el Cid»), pero la parte inicial alterna versos de siete y once sílabas para reflejar mejor el agitado mundo interior del joven caballero:

²⁷ Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, edición, prólogo y notas de Stefano Arata, Barcelona: Crítica, 1996.

RODRIGO ¿Qué haré, suerte atrevida,
 si él es el alma que me dio la vida?
 ¿Qué haré —¡terrible pena!—
 si ella es la vida que me tiene el alma?
 Mezclar quisiera, en confianza tuya,
 mi sangre con la suya,
 ¿y he de verter su sangre?... ¡Brava pena!
 [I, vv. 518-532]

El ritmo de la acción va creciendo desde el soliloquio de Rodrigo hasta el nervioso final, con una muy buena tensión progresiva mantenida con la entrada en escena de los sucesivos grupos de personajes que acaban acorralando emotivamente a Rodrigo. El dramaturgo ha dispuesto a Jimena y a Urraca en un balcón desde donde observan, comentan o intervienen en la acción, a una parte del tablado al Conde Lozano y los suyos y a otra parte al ofendido Diego Laínez, y en medio de esas tres fuerzas de presión al joven Rodrigo, indeciso entre el amor a la dama y el cumplimiento de su deber hacia el padre («En dos balanzas he puesto / ser honrado y ser amante», [I, vv. 736-737]) y enfurecido por la actitud arrogante, despectiva y desafiante del padre de su amada. Cuatro espacios diferentes que simbolizan un enfrentamiento múltiple, en el que amores y odios se cruzan por igual, y un quinto espacio (*Dentro*) donde se resuelve el conflicto pasión amorosa / honor, al asesinar Rodrigo al padre de Jimena. Elección del tipo de verso, preguntas retóricas, apartes, juegos conceptuales, entradas y salidas, número y disposición de los personajes en el tablado..., todo en la escena revela un cuidado especial en dramatizar el conflicto, en hacerlo teatro, mediante la combinación de muy variados aspectos del discurso, tanto literarios como espectaculares, que potencian la profundización del carácter psicológico del personaje.

Veamos ahora otro ejemplo de personaje acorralado entre cuatro instancias enunciativas situadas en espacios distintos. En el momento cumbre del desenlace de la pieza cómica de Calderón *Antes que todo es mi dama*²⁸ estos espacios van a funcionar como elemento estructurante en el desarrollo de la acción, reflejándose en la configuración lingüística del poema dramático.

Es siempre penosa la explicación del argumento de las comedias de enredo, así que lo que nos interesa saber es que en la última jornada el protagonista, Don Félix, se encuentra en una posición muy difícil²⁹ al no saber a dónde acudir, pues hay cuatro focos que reclaman su atención: un rival que le desafía, una mujer que

²⁸ Pedro Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*, estudio, edición y notas de Bernard P. E. Bentley, Kassel: Reichenberger, 2000.

²⁹ «¿Quién en el mundo se ha visto / en confusión tan extraña?» (vv. 3397-8); «¿Quién se habrá visto en el mundo / lleno de dudas tan variadas?» (vv. 3455-6).

le pide protección, un amigo a punto de ser acuchillado y su amada que necesita ayuda inminente. Para ser breve, sólo voy a anotar algunos ejemplos que explican la maestría de Calderón en el modo de ir construyendo la escena progresivamente y con un ritmo aceleradísimo. Poco a poco van entrando en escena u oyéndose las distintas voces que apelan a D. Félix, hasta que éste exclama:

Allí a *un amigo* dan muerte,
aquí *una mujer* se ampara
de mi valor, *mi enemigo*
contra mi empuña la espada,
y *mi dama* dando voces
está dentro de su casa.

Una mujer y un enemigo en escena, su dama y su amigo gritando desde dentro y Don Félix en medio, indeciso, comienzan un juego de despliegue y de repliegue que habría que poner en conexión con las estructuras de diseminación y recolección estudiadas por D. Alonso, quien ya había concluido que «un principio estético esencial para el estudio de la estructura dramática de Calderón [era] el paralelístico-correlativo»³⁰ que enseguida vamos a ver.

Efectivamente, se ven en estos seis versos cómo se lanzan las cuatro flechas enunciativas hacia cuatro espacios diferentes, desde los que inmediata e insistentemente le vuelven a reclamar al protagonista:

LISARDO [dice desde dentro]:	Félix, ¿agora me faltas?
CLARA [a un lado de la escena]:	Félix, mi riesgo mirad.
DON ANTONIO [a otro lado]:	Félix, en vano la guardas.
LAURA [saliendo a la ventana]:	Félix, [...]
	Sabe que mi padre agora, porque sacarme intentaba de mi casa y repliqué, sacó para mi la daga (v. 3468-3476).

Toda esta escena, magnífica de construcción, se resume y se resuelve en un parlamento de D. Félix que declara su decisión final. Veamos ahora cómo, sin ninguna indicación escénica explícita, el actor se ve obligado a ir señalando o aludiendo a los diferentes personajes situados en espacios distintos, acompañándose lógicamente de los gestos y giros pertinentes:

³⁰ Dámaso Alonso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Madrid: Gredos, 1976, pág. 453.

Lisardo, pues has venido
 a tan buen tiempo, repara
 en que doña Clara es ésta.
 Su hermano intenta matarla.
 Mi enemigo es con quien tengo
 ocasión por otras causas
 para reñir, pero todas
 las he de dejar por Laura.
 Bien sé que mi obligación
 es valeros, bella Clara,
 porque de mí os amparasteis.
 Bien sé que en esta demanda,
 mi obligación, don Antonio,
 es no volveros la espalda.
 Bien sé, Lisardo, que sois
 mi amigo, y que os hago falta.
 Mas mi amigo, y mi enemigo,
 y la mujer que se ampara
 de mi, todos me perdonen
 que antes que todo es mi dama (vv. 3499-3518).

Y en estos cuatro últimos versos de romance todo se resume y se remata magistralmente con el octosílabo que da nombre a la comedia. La acción se despliega en un espacio segmentado con precisión para colocar a los personajes en ciertos lugares y esa espacialización se refleja de modo obligado en un lenguaje paralelístico y correlativo que encierra simétricamente a una fábula de construcción perfecta.

Queden aquí estos apuntes teóricos y prácticos para el estudio de una poética del espacio en la comedia barroca. Sirvan de introducción a una idea que creo esencial y sobre la que hay que seguir trabajando para caracterizar mejor nuestra comedia del siglo de oro: el modo en el que se escriben los diálogos dramáticos está condicionado por el espacio de la representación, por el lugar desde el que se enuncian los parlamentos, por las distancias entre los actores-personajes, por el establecimiento de a quién se dirige el parlamento y quién puede o no oírlo..., es decir, por una especial situación comunicativa que es diferente de la propuesta en una novela o en un poema lírico. A todo esto era sensible el poeta dramático cuando componía e imaginaba sus piezas y de ello queda huella en los cientos de textos que han sobrevivido.

JAVIER RUBIERA
 Université de Montréal

LOPE «FISCAL DE LA LENGUA» EN *LA DOROTEA*, O LAS DOS PATRIAS DEL FÉNIX

Para Chomin

La fórmula, tal vez enigmática, que sirve de título para mi intervención en este seminario no encubre ningún virtuosismo hermenéutico. Es una fórmula lapidaria (e inexacta, además, como procuraré mostrarlo) que tan solo me abre paso para hablar de uno de los aspectos, para mí fundamental, de aquella magnífica e insólita «acción en prosa», que Lope publicó —con esa misma calificación problemática— en 1632, es decir, muy entrado ya en el llamado ciclo *de senectute* de su larga trayectoria vital y literaria.

Esta fórmula es de Juan Pérez de Montalbán, y la encontramos, por los mismos años de la publicación de *La Dorotea*, en el primer acto de una comedia de aquel su discípulo y admirador incondicional¹. Bien es verdad que, ahí, Pérez de Montalbán no se refiere expresamente al texto que me interesa, ni menos a las dos escenas del acto cuarto (las escenas 2 y 3) que merecen particular atención desde mi punto de vista. Estas escenas (que, por cierto, corresponden a más de la

¹ Se trata de la comedia *A lo hecho no hay remedio y Príncipe de los montes* (presumiblemente del año 1633) : «Pues decidlo claramente / del mismo modo que suena, / que si lo sabe Belardo [uno de los seudónimos más comunes de Lope], / que es el fiscal de la lengua, / os dará pesadumbre». Vid. J.H. Parker, «Lope de Vega and Juan Pérez de Montalván: their literary relations (A Preliminary Survey)», en *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Oxford: The Dolphin Book, 1959, págs. 225-35 (la cita, pág. 227). La fórmula ha sido recogida por Francisco Márquez Villanueva en su *Lope, vida y valores*, Puerto Rico: Univ. de Puerto Rico, 1988, pág. 211 (véanse en particular, sobre el tema de la lengua, las págs. 206-18).

octava parte del conjunto de la obra) están construidas a partir de un soneto burlesco y en torno al comentario del mismo. Constituyen, no una pausa, sino al revés, una aceleración entre bastidores de la historia, o fábula, del amor / desamor entre los protagonistas, Fernando y Dorotea. Es más: este episodio, que puede considerarse y leerse como metapoético, no deja de relacionarse de alguna manera con la expresión de los afectos de dichos amantes.

Pero vayamos por partes.

UN VEJAMEN ANTICULTERANO

Ya desde la primera réplica de las dos escenas dedicadas al comentario del soneto burlesco, aparece la palabra *junta*. Le dice César a Ludovico: «No vendrá esta mañana a nuestra junta don Fernando»². Y la misma palabra reaparece, otra vez en boca de César, algunas páginas después, expresamente relacionada con las academias italianas: «Desto quisiera yo que trataran en sus juntas los que en este lugar se llaman ingenios, como lo hacen en Italia en aquellas floridísimas academias»³. No cabe duda, por tanto, de que el contexto es de tipo académico⁴. Pero se trata de un contexto simplemente aludido, aunque con una crítica clara del ambiente de murmuración o envidia, que se denuncia de paso: «[...] juntarse a murmurar los unos de los otros debe de traer gusto; pero parece envidia, y en muchos ignorancia»⁵. En esta evocación, donde todo es alusión, la academia no tiene la más mínima expresión institucional; carece de la organización formal al uso, faltando entre otros requisitos un presidente y un secretario.

Pero, en esa junta (que está dedicada, como era costumbre, a la exposición y glossa de una producción literaria), en esa junta (que reúne primero a dos, y luego a tres personas, siendo por tanto un caso o «modelo» muy reducido de academia), en esa junta en la que no participan las dos «personas» principales de la obra (Fernando, como se ha observado, está ausente, reunido precisamente en otro lugar con Dorotea), en esa junta, pues, sí que aparece y actúa con evidente protagonismo una figura imprescindible en todas las academias: el fiscal. Figura designada como tal, con este título en el reparto de papeles y en las actas de las juntas académicas, desempeñando ahí una función bien definida: dar el ritual y temido vejamen, o sea la presentación burlesca de uno de los académicos.

Aquí, en estas dos escenas larguísima, el papel (no el título explícito) de fiscal recae principalmente en Ludovico, poeta amigo de Fernando, y en Julio,

² Las citas se hacen según la edición de Edwin S. Morby, *La Dorotea*, Madrid: Castalia, 1987 (esta primera cita, pág. 341).

³ Ed. cit., pág. 358.

⁴ Cfr. Sandra M. Foa, «Valor de las escenas académicas en *La Dorotea*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1979), págs. 118-29.

⁵ Ed. cit., págs. 358-9.

su ayo, limitándose César, el sabio astrólogo, a unos comentarios menos acerbos y de alcance más general o teórico. Julio sólo interviene en la segunda escena «académica» (que es la tercera del acto IV), pero su intervención contribuye no poco a «fiscalizar» más aún la «nueva lengua», como enseguida queda calificada.

César llega a la junta con un soneto que le traía a Fernando. Pero, mientras sus amigos «académicos» debaten de poesía y musas, está ocupado él con *la musa*, una musa que (según apunta el mismo César al principio de la escena siguiente) «anda fuera del Parnaso con otros pensamientos»⁶. «No sea el poema Dorotea» dice casi de entrada, con falsa ingenuidad, el astrólogo; y satisface, después de un comentario previo muy equilibrado (sobre el cual volveré), la curiosidad de Ludovico:

LUDOVICO. Mostradme el soneto que le traíades.
 CÉSAR. Es en la nueva lengua.
 LUDOVICO. No importa, yo sé un poco de griego⁷.

Aquí hace César el comentario aludido, que concluye con estas palabras: «El soneto es burlesco» y con la lectura de dicho soneto.

Pululando de culto, Claudio amigo,
 Minotaurosoy desde mañana;
 Derelinquo la frasi castellana,
 Vayan las *Solitúdines* conmigo.

Por precursora, desde hoy más me obligo
 Al aurora llamar Bautista o Juana,
 Chamelote la mar, la ronca rana
 Mosca del agua, y sarna de oro al trigo.

Mal afecto de mí, con tedio y murrio,
 Cáligas diré ya, que no griguiescos,
 Como en el tiempo del pastor Bandurrio.

Estos versos, ¿son turcos o tudescos?
 Tú, letor Garibay, si eres bamburrio,
 Apláudelos, que son cultidiablescos.

⁶ Id., pág. 362.

⁷ Id., pág. 341.

Enseguida interviene Ludovico con esta pregunta: «¿Queréis que le comentemos mientras viene Fernando?»⁸ El comentario del soneto propiamente dicho no se hace inmediatamente, porque César hace derivar pronto la conversación erudita hacia el arte poética en una larga digresión (él mismo emplea la palabra). Pero, antes de lanzarse en esa «digresión» (que no duda en considerar, a posteriori, como «inexcusable»), el bueno de César (no tan bueno, a decir verdad) expresa sin rodeos su opinión acerca de los comentadores:

[...] no querría que nos dijesen que parecemos a los trastejadores, que desde el tejado ajeno van echando a la calle cuanto hallan: allá va una pelota, allá va una bola, allá unas calzas viejas o algún cadáver gato a quien dieron la muerte los perdigones, y las tejas sepultura.

LUDOVICO. Así son muchos, que cuanto hallan en Estobeo, la *Poliantea* y Conrado Gisnero y otros libretos de lugares comunes, todo lo echan abajo, venga o no venga a propósito.

CÉSAR. Sin pasión digo que muchos dellos no son dignos de alabanza, aunque yo lo quiero ser deste soneto. Porque como la invención es la parte principal del poeta, si no el todo, y invención y imitación sean también una misma cosa, ni lo uno ni lo otro se halla en el que comenta. Antes parecen a los horcones de los árboles, que, aunque están arrimados a las ramas, no tienen hojas ni fruto, sino solo sirven de puntales a la fertilidad ajena; y como si no lo viésemos, nos están diciendo: «Esta es pera, este es durazno y este es membrillo», como el otro pintor que puso a un león trasquilado: «Este es león rapante».

LUDOVICO. Los que comentan y declaran a los poetas griegos y latinos merecen alabanza y premio, así por las canas de la antigüedad que los ha hecho inaccesibles, como porque se muestra mejor la erudición de autores y de varias lenguas. Deseo quien escriba sobre Garcilaso; que hasta ahora no le tenemos.

Lo último que acaba de decir Ludovico (la falta de un comentario de la obra de Garcilaso) es falso, si bien aceptamos el artificio de una referencia temporal de la «acción en prosa» que, por ser muy temprana, no puede ser anterior a los *Comentarios* de Herrera, mencionados en otro lugar por Lope. Conviene advertir que el olvido no es olvido de Garcilaso, sino de sus comentadores (Herrera e incluso Tamayo de Vargas, muy amigo de Lope). Como sugiere Morby, la explicación de ese olvido no puede ser otra que el deseo de excluir, entre los modernos o contemporáneos, no tanto a Góngora como a sus comentadores⁹. Esos

⁸ Id., pág. 343.

⁹ Vid. Morby, *La Dorotea*, ed. cit., pág. 345, nota 76.

comentadores, así como los malos imitadores de Góngora, son las víctimas de la burla de Lope en estas dos escenas.

Todo esto queda bien claro y documentado en los trabajos, clásicos y complementarios, de Dámaso Alonso, Orozco, Morby, Trueblood y Juan Manuel Rozas. A este último debemos en particular el examen de la relación muy conflictiva entre Lope y Pellicer, autor de unas *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, recién publicadas (en 1630) cuando Lope está elaborando (o reelaborando) su *Dorotea*, «póstuma de [sus] musas», experimental «acción en prosa» y probable testamento literario. Está comprobado, pues, que Pellicer es la víctima privilegiada (y no por implícita menos privilegiada) de ese vejamen anticulterano. No es cuestión, por tanto, de que me demore sobre el particular.

Lo que sí, quizá, merece atención e insistencia es el aspecto fundamentalmente lúdico de dicho vejamen. En estas dos escenas, a lo largo y ancho sobre todo de la segunda, Lope se entrega a un juego paródico en el que sale ganando. Sale ganando en verso y en prosa. En verso, no solo con el soneto burlesco «Pululando de culto, Claudio amigo» (que compone y retoca finalmente para quitar las alusiones demasiado explícitas a Góngora en los dos últimos versos), no solo pues con ese soneto burlesco más elaborado aún que el soneto titulado «A la nueva lengua», que había insertado dos años antes en el *Laurel de Apolo*, un soneto dialogado en el que simula la llegada de Boscán y Garcilaso a una posada de Castilla donde no logran entenderse con la criada por la lengua cultiana que esta habla¹⁰.

Sale ganando Lope porque, además del soneto burlesco con que abre la «junta» de *La Dorotea*, propone a continuación, en diversos lugares del comentario, versos sueltos igualmente de su composición y atribuidos a una serie impagable de poetas inventados, como son:

- Rebotín de Marsella (págs. 366-7)
- Cosme Pajarote, «poeta manchego, en su *Zarambaina*» (pág. 368)
- Bartolino de Cordellate, «que usaba mucho de esdrújulos» y presunto autor de una *Merendona* (pág. 369)
- Zanahorio Caracola, «en un soneto a una dama gruesa de rostro y flaca de piernas», con cita de dos versos y comentario de la metáfora «sarna de oro» para designar el trigo (pág. 382)
- Trancón Gerundio, posible inspirador del anterior por ser autor de la *Sarneida*, en el libro intitulado *Pupilaje* (págs. 382-3)

¹⁰ Vid. Emilio Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos, 1973, págs. 367-81.

- Magalón de Pestinaquis, comentador de la *Gaticida* de Gusarapo Magurnio y de la comedia *La bella Zaragatona* (pág. 384)
- Macario de Verdolaga, a propósito de «medias calzas» (pág. 387)
- Serpentonio Proculdubio, autor de un epitafio al enano Bonamí (pág. 390).

Con que Lope interviene efectivamente aquí como esa «figura del donaire» que acertadamente destacó José F. Montesinos en el quehacer literario del autor de *La Dorotea*. Y sale ganando porque también manifiesta la necesidad de descansar del comentario con la inclusión de un poema suyo, igualmente burlesco, «una canción que hizo el maestro Burguillos a cierta pulga»¹¹. Se evoca a sí mismo a través de un seudónimo (o heterónimo, según propuesta de Rozas), que solo utilizó a partir de los años 20, mientras en la escena precedente se ha incluido al final de una lista de «graves poetas desta edad» como «este Lope de Vega que comienza agora», es decir, el Lope de los años 80 del siglo anterior¹².

Juego, doble juego, por una parte con los tiempos (volveré sobre ello), por otra parte mediante la ironía acerca del mismo tema de la pulga:

CÉSAR. Nunca el maestro Burguillos hizo elección para sus musas de más elevados asuntos.

LUDOVICO. Si aquí le tuviéramos, él nos sacara de muchas dudas en la tremenda esfinge deste soneto¹³.

El soneto burlesco, que se presenta aquí como una «tremenda esfinge» con sus «muchas dudas», lo había calificado César de «inxorable» al pedirle a Julio que leyera esa canción dedicada a tan elevado asunto como una pulga: «Dila por tu vida, Julio, para que nos descanses deste inexorable soneto, pues ya no vendrá Fernando»¹⁴. El juego paródico interviene como descanso del comentario igualmente paródico, pero que puede resultar pesado. La variedad, como recurso elemental de la escritura, no había de faltar en *La Dorotea*: así lo había anunciado el propio Lope en el prólogo «Al teatro», que es un texto fundamental de los preliminares de la «acción en prosa»¹⁵. Variedad que contribuye con eficacia a la amenidad de un juego bastante cruel. Inexorable como el mismo soneto.

¹¹ Ed. cit., pág. 377.

¹² Id., págs. 345-51.

¹³ Id., pág. 381.

¹⁴ Id., pág. 377.

¹⁵ Id., pág. 60: «[...] y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa».

En ese juego, en absoluto gratuito, también sale ganando Lope al parodiar en prosa el estilo culterano. Así, por ejemplo, propone (compone) el principio de un papel de una dama, que recuerda —de manera simétrica— el papel de uno de los pretendientes de doña María al principio de *La moza de cántaro* (comedia de los años 1625-27). En *La Dorotea*, a propósito de la palabra «tedio» (que forma parte de las palabras denunciadas como cultas), leemos lo siguiente:

JULIO. [...] Y *tedio* me ha hecho acordar de un papel de una dama, cuyo principio podré deciros: «Estoy con tan inusitado *tedio*, que parece que me estrangulan el corazón los anhélitos de carecer de vuestro amabilísimo consorcio y primoroso gusto».

LUDOVICO. Competir podía seguramente con lo que decía un preceptor de gramática a un pupilo que azotaba: «Numera, pícaro, los flagegos; que si me provocas a iracundia, reiterando las líneas en el pódex, te las haré solfa de antífonas, aunque esmaltes de púrpura las cáligas».

La última palabra («cáligas») de esta reprensión paródica le permite a Julio reanudar oportunamente con el comentario del «inxorable» soneto (el segundo verso del primer terceto: «Cáligas diré ya, que no griguiescos»); y siguen unas observaciones falsamente serias sobre esos «griguiescos» y unas críticas igualmente irónicas sobre el uso que los «cultos deste tiempo» hacen de la palabra «calzas», así como del verbo «calzar»¹⁶.

Todo eso, que es resueltamente burlesco, participa a todas luces de un vejamen anticulterano que no está fuera de lugar en una «junta» de poetas o amigos de poetas. Dicho vejamen va dirigido tanto contra los poetas gongorinos como contra los comentadores de Góngora (y en particular uno de ellos). Los «[poetas] cultos deste tiempo» comparten con Pellicer el privilegio de ser el blanco del vejamen lopesco.

UNA REHABILITACIÓN DE LO «CULTO»

Pero en esa «junta», no todo ha de ser vejamen. No todo ha de ser simplemente burlesco, literalmente jocoso. Al final de la primera de las dos escenas «académicas», Ludovico le dice a César:

LUDOVICO. Así las musas os favorezcan, César, que no hablemos de veras, pues el soneto es de burlas. Dejad a Columela y los lugares comunes, ¡malditos ellos sean!, que ya no tengo cabeza para sufrirlos.

¹⁶ Id., págs. 385-86.

CÉSAR. Sea como quisiérades. Pero si se ofrece alguna cosa seria o científica, habéisme de perdonar. Y ahora digo que pulular de culto es como ser catecúmeno desta secta, y que es hispanismo muy frecuendo de todos, como por ejemplo [...]¹⁷.

Con que está César reivindicando un lugar para lo «serio» (convendría, por cierto, preguntarse qué sentido tenía exactamente la palabra «científico» a estas alturas del siglo XVII). ¿Qué va a poner ahí Lope, en ese lugar reivindicado? Un arte poética, nada menos que un arte poética. A un «arte poética», desde luego, se refiere literalmente César, poco antes de solicitar el perdón de sus compañeros, «si se ofrece alguna cosa seria o científica».

La reflexión o propuesta de César, en el diálogo de la «junta», resulta equilibrada, muy a tono con la «seriedad» o «ciencia» que el astrólogo no quiere dejar excluidas del debate. Un debate que, por cierto, él mismo abre desde un principio, incluso antes de leer el soneto burlesco, con estas palabras:

Algunos grandes ingenios adornan y visten la lengua castellana, hablando y escribiendo, orando y enseñando, de nuevas frases y figuras retóricas que la embellecen y esmaltan con admirable propiedad, a quien como a maestros —y más a alguno que yo conozco— se debe toda veneración. Porque la han honrado, acrecentado, ilustrado y enriquecido con hermosos y no vulgares términos, cuya riqueza, aumento y hermosura reconoce el aplauso de los bien entendidos. Pero la mala imitación de otros, por quererse atrever con desordenada ambición a lo que no les es lícito, pare monstruos informes y ridículos¹⁸.

Aquí se hace César el portavoz de unos pensamientos en absoluto nuevos en Lope, quien se había expresado de forma análoga en su *Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía*, texto más conocido bajo el título de *Discurso sobre la nueva poesía*, publicado unos diez años antes en *La Filomena*. Pero es de advertir que, también por esos mismos años en que decía: «[...] hablo de la mala imitación, y [...] a su primero dueño reverencio»¹⁹, Lope confiesa su perplejidad e incluso su ignorancia o incapacidad ante la nueva lengua. Lo declara al principio de *La desdicha por la honra*, una de las *Novelas a Marcia Leonarda* publicadas en *La Circe* en 1624:

¹⁷ Id., pág. 361.

¹⁸ Id., págs. 341-42.

¹⁹ Cfr. nota de Morby, *ibid.*, n. 71.

Confieso a vuestra merced ingenuamente que hallo nueva la lengua de tiempos a esta parte, que no me atrevo a decir aumentada ni enriquecida; y tan embarazado con no saberla que, por no caer en la vergüenza de decir que no la sé para aprenderla, creo que me ha de suceder lo que a un labrador de muchos años, a quien dijo el cura de su lugar que no le absolvería una cuaresma porque se le había olvidado el credo, si no se le traía de memoria²⁰.

Este labrador, como dice a continuación, salió con aprender lo que no sabía, como le ocurre al mismo Lope, a juzgar por la facilidad y la fruición que manifiesta en la recurrente parodia de esa «nueva poesía», unos pocos años después.

Pero, hablando en serio (como lo hace el imperturbable César), la cuestión es grave: «A mí me parece que el argumento deste soneto (Dios vaya conmigo) es emprender esta nueva religión poética algún ingenio arrepentido de su misma patria»²¹. Se trata ni más ni menos que de ortodoxia. De ortodoxia religiosa y patriótica. En ese plano y a esas alturas se sitúa el debate; y hemos de recordar que, en el acto anterior (escena cuarta), ya había declarado Ludovico que «cada uno está obligado a honrar su lengua»²². Aquí, César habla de la «secta» de los «cultos»²³ y, en la escena siguiente, reincide con el «laberinto de los cultos», aludiendo al «secreto» simbolizado entre los romanos por ese minotauro bajo cuya invocación se coloca precisamente aquel ingenio «pululando de culto». A Julio, también le parece el secreto característico de «este género de lengua»²⁴.

Este «género de lengua» es el que pretende imponerse por los años en que escribe Lope *La Dorotea*, y mientras él está luchando por guardar la claridad de la lengua española («tanta claridad en tal sujeto»), como lo dice en el mencionado prólogo «Al teatro», entre los preliminares de su «acción en prosa». Ahí, aprovechándose del desfase artificioso entre el tiempo de la acción y el tiempo de la escritura (el desfase ya aludido entre los años 80 del quinientos y los años 30 del seiscientos), Lope advierte lo siguiente:

Si reparare alguno en las personas que se tocan de paso, sepa que los del tiempo en que se escribió eran aquéllos, y los trajes con tanta diferencia de los de agora que, hasta en mudar la lengua, es otra nación la nuestra de lo que solía ser la española. Aquello se usaba entonces y esto agora, que así lo dijo Horacio [...]²⁵.

²⁰ *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2002, pág. 182.

²¹ *La Dorotea*, ed. cit., pág. 343.

²² Id., pág. 259.

²³ Cfr. *supra* (cita de la pág. 361): «digo que pulular de culto es como ser catecúmeno desta secta».

²⁴ Id., pág. 366.

²⁵ Id., pág. 62.

¿Resignación del Fénix? No. Porque se niega a dejar, justamente a los «cultos deste tiempo», el uso exclusivo (y, según él, abusivo y erróneo) de la palabra «culto». Esta rehabilitación es el momento clave de la primera escena «académica». Declara Ludovico, saliendo de una digresión para entrar en otra:

[...] Volviendo a nuestro soneto, de que nos habemos divertido, decid algo deste nombre *culto*, que yo no entiendo su etimología.

CÉSAR. Con deciros que lo fue Garcilaso, queda entendido.

LUDOVICO. ¿Garcilaso fue culto?

CÉSAR. Aquel poeta es culto que cultiva de suerte su poema que no deja cosa áspera ni escura, como un labrador un campo; que eso es cultura, aunque ellos dirán que lo toman por ornamento²⁶.

Mediante este diálogo, Lope recaba como legítimo (y legítimo por literal, etimológico) el uso de la palabra «culto» para designar el estilo bien trabajado y bien claro, a la vez. Una y otra cosa tiene (o tendría) que ser la poesía auténticamente culta, con la necesidad de la conveniencia de la metáfora, que no solo ha de ser hermosa para alcanzar la perfección —o para ser por lo menos plausible, como diría Gracián.

Este punto del debate, Lope lo ilustra en la escena siguiente, a partir de una famosa metáfora de Góngora, a la que se refiere por cierto en otro lugar, fuera de *La Dorotea*. Veamos cómo debaten sobre el particular los tres protagonistas de la «junta»:

CÉSAR. [...] muchas cosas de los cultos agradan por la hermosura de las voces, como llamando al ruiseñor *cítara de pluma*; que por la misma razón se había de llamar la cítara *ruiseñor de palo*. Pero la bajeza del sonido destas dos voces no sufre que se diga, siendo lo mismo. De suerte que la hermosura de *cítara y pluma* hace que no se repare en la conveniencia.

JULIO. ¿Y si tuviera lo uno y lo otro?

LUDOVICO. Fuera perfecto, poseyendo la forma esencial del conceto mejor materia en las voces, como para la perfección de la hermosura es opinión de León Hebreo en sus *Diálogos*²⁷.

La «cítara de pluma», aunque imperfecta, se salva por la hermosura de la materia de las voces. Pero adolece de una carencia de rigor en la forma del

²⁶ Id., págs. 353-354.

²⁷ Id., págs. 371-372 (para el otro lugar en que, fuera de *La Dorotea*, Lope se refiere a esta metáfora gongorina, vid. la nota 170 de Morby).

concepto. Y, con un exceso de rigor formal, justamente, al cual añade algo de sorna, es como denuncia Lope la no reversibilidad de la metáfora, con la invención del insufrible «ruiseñor de palo».

Reflexionando así, el Fénix se anticipa a Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, donde la distinción entre lo material y lo formal es tema central, y determina la relación entre el ornato y el concepto. Lo que se dice aquí, en el debate «académico» de *La Dorotea*, Gracián lo radicaliza en su tratado, pero no dice otra cosa. Así, por ejemplo, para dar a entender que las palabras deben estar subordinadas al concepto, propone esta imagen: «Son las voces lo que las hojas en el árbol, y los conceptos, el fruto», imagen que ilustra esta afirmación del propio Gracián en el mismo Discurso LX («De la perfección del estilo en común»), afirmación que parece ser un eco de lo dicho anteriormente por Lope: «Dos cosas hacen perfecto un estilo: lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos, que de ambas eminentias se adecua su perfección»²⁸. Gracián, si bien nunca se refiere expresamente a *La Dorotea*, cita con frecuencia al «fecundo y facundo Lope»²⁹, a quien incluye entre los poetas (como los Argensola y Hurtado de Mendoza) que se caracterizan por su «estilo natural»³⁰.

En la naturalidad del estilo insiste por supuesto Lope. Como «poeta natural» o como «poeta de maravilloso natural», se refiere a sí mismo implícitamente en dos escenas distintas de la «acción en prosa»³¹. Pero lo hace, una y otra vez, en un contexto en que insiste con la misma fuerza en lo imprescindible de la labor de lima, en la necesidad de la resistencia a lo que Quintiliano llamó la «fuerza del verso» (que viene a ser la fuerza del consonante). Insiste asimismo en la necesidad de la loable práctica del borrar:

LUDOVICO. Ninguna cosa debe disculpar al buen poeta. Piense, borre, advierta, elija y lea mil veces lo que escribe; que rimas se llamaron de *rimar*, que es inquirir y buscar con diligencia. Así le usó Cicerón, así Estacio.

CÉSAR. De suerte que no es alabanza no borrar.

JULIO. Oíd lo que respondía en una comedia un poeta a un príncipe que le preguntaba cómo componía, y veréis con qué facilidad lo dijo todo:

²⁸ *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1969, t. II, págs. 228-229.

²⁹ Id., t. I, pág. 212.

³⁰ Id., t. I, Introducción, pág. 25.

³¹ *La Dorotea*, IV, esc. 3, y V, esc. 1 (págs. 375 y 414, respectivamente, de la ed. citada).

*¿Cómo compones? Leyendo,
Y lo que leo imitando,
Y lo que imito escribiendo,
Y lo que escribo borrando;
De lo borrado escogiendo*³².

Y el pobre don Bela, cuando se meta a componer un epígrama (al principio del acto quinto), se acordará justamente de aquel «poeta de maravilloso natural» que «borraba tanto, que solo él entendía sus escritos, y era imposible copiarlos», con esta advertencia para su criado: «Y ríete, Laurencio, de poeta que no borra»³³.

La naturalidad del estilo, no solo tiene una necesaria contrapartida que es el arte, el artificio, el trabajo del oficio, la conciencia de una profesión honrada y honrosa, sino que trae consigo una variedad muy deseable por hermosa, tanto en la mezcla de verso y prosa como por la discontinuidad de la conversación entre frívola y erudita.

Lo primero (la mezcla de verso y prosa) se cuestiona ya en el prólogo, y se plantea drásticamente en una alternativa («O se escribe verso o prosa») que Felipe le opone a Fernando, el cual le ofrece esta magnífica respuesta: «Sentencia y belleza bien pueden estar juntas; que son como discreción y hermosura»³⁴. Y, no sin coquetería, Lope le delega a Ludovico, en el debate «académico», la oportunidad de afirmar que, si el «poeta natural» escribiendo prosa mezcla en ella «versos medidos», la causa es simplemente el «uso de escribirlos»³⁵.

En cuanto a la discontinuidad del diálogo en la «acción en prosa», participa de un determinado «género de escritura»³⁶ muy libre y muy distinto de aquel «género de lengua» evocado por Julio a propósito de los denominados «cultos», encerrados en la secreta prisión de su laberinto minotauro³⁷. Y puede evocarse al respecto, como anticipación aplicable a *La Dorotea*, una declaración que Lope le hacía a Marcia Leonarda cuando le confesaba —como ya hemos visto al principio de *La desdichada por la honra*— su perplejidad ante la nueva lengua. Le decía a continuación:

[...] en este género de escritura [se refiere por supuesto a las novelas, pero puede aplicarse lo que dice aquí a la escritura o lengua de *La*

³² Id., págs. 372-373.

³³ Id., pág. 414.

³⁴ Acto III, 8 (id., pág. 303).

³⁵ Id., pág. 375.

³⁶ Cfr. Jean-Michel Laspéras, «*La Dorotea* de Lope de Vega, “ce genre d’écriture”», en *Hommage à Alain Milhou, Cahiers du CRIAR*, Université de Rouen, núm. 21 (2003), t. I, págs. 243-261.

³⁷ *La Dorotea*, ed. cit., pág. 366.

Dorotea] ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma, sin disgusto de los oídos aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden³⁸.

LAS DOS PATRIAS DEL FÉNIX

Lope ¿fiscal de la lengua? Finalmente, no. La fórmula, como anunciado al principio, es inexacta, incompleta, incluso improcedente. Lope escribe. Escribe lo que quiere, y con todo lo que sabe. Escribe, no «fiscaliza». Lo cual no quita (es más, permite) que le «fiscalicen» su propia lengua. En la dedicatoria de *Pedro Carbonero* (comedia de 1620, es decir, doce años antes de la publicación de *La Dorotea*), escribe lo siguiente:

Los filateros me consumen; *verbi gratia*, el que me reprehendía que avía dicho *emperadora*, muy vano de que él sabe que avía de decir *emperatriz*; y es disparate, porque en Castilla no ay tal voz, sino que la curiosa bachillería ha latinizado con aspereza lo que tiene en su lengua con blandura. [...] Las quëstiones de nombre, odiosas siempre, fatigan mucho a los que siempre escriven, y si algo me deve mi lengua, no quiero yo dezirlo si ella no lo dize³⁹.

Lope fiscalizado. Lope víctima de los «filateros», siendo la «filatería» (según la definición de *Autoridades*) la «demasia de palabras para explicar algún concepto con mayor menudencia de lo que necesita». Lope víctima, pues, de los comentadores inútiles, de los congéneres de Pellicer. Pellicer otra vez. Pero olvidémonos de la solemnidad de sus lecciones gongorinas. Olvidémonos de la solemnidad de todas las lecciones. Acordémonos de la jocosidad de Lope en su parodia y comentario del soneto burlesco. Acordémonos también del cansancio de César ante los ripios de los epitafios:

³⁸ *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. cit., pág. 183.

³⁹ Ed. de José F. Montesinos, en *Teatro Antiguo Español*, VII, Madrid, 1929, pág. 8. Debo la cita a mi amigo Pedro Álvarez de Miranda, quien me la facilitó, con dos observaciones además. La primera, que Lope no tenía razón (o no tenía *toda* la razón) porque basta consultar *Autoridades* para ver que existen tanto «emperadora» (con texto de Santa Teresa) como «emperatriz» (con textos de Guevara y de Mexía). La segunda, que en el *Vocabulario* de Fernández Gómez pueden verse 3 ejemplos de «emperadora» por 6 de «emperatriz», sacados de las obras del propio Lope...

[...] lo de los antiguos, «séale la tierra leve», me tiene también cansado. Pues al difunto no se le puede dar nada de que le echen encima un monte o un necio, que es la cosa más pesada⁴⁰.

La necesidad de los cultos. El peso de los tópicos antiguos, redivivos incluso en la nueva lengua. Y la fatiga que Lope comparte con los protagonistas de *La Dorotea* («la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos», dice en el prólogo). Sí, «las quëstiones de nombre, odiosas siempre, fatigan mucho a los que siempre escriven». Pero aquí está Lope, más activo que nunca en la oficina de la variedad, escribiendo su «acción en prosa» casi simultáneamente con *La Gatomaquia*, que ostenta los primores de lo jocoserio.

Jocoseria también es, aunque en menor medida, *La Dorotea*, especialmente en lo relativo a la lengua literaria de su tiempo. Y merece desde luego aplicarse a su autor lo que dice Gracián a propósito de los «conceptos por diversidad»:

Todo gran ingenio es ambidextro, discurre a dos vertientes, y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario, y levanta la disparidad conceptuosa⁴¹.

Pero, desde otro enfoque igualmente literario, no existe tal disparidad. En Lope, más aún que en cualquier otro autor adicto al neoplatonismo, el amor y la escritura se dan la mano («porque amar y hacer versos, todo es uno», declara Fernando en una réplica famosa de *La Dorotea*). Y es así hasta tal punto que, a la inversa, cuando ya no hay amor, no hay versos. Lo comprobamos en la ruptura definitiva entre Fernando y Dorotea. Entonces dice a sus compañeros el ex-amante, haciendo de ex-poeta:

Referiros el coloquio era cansaros. Habló con celos, respondí sin amor; fuese corrida y quedé vengado; y más cuando vi las lagrimillas, ya no perlas, que pedían favor a las pestañas para que no las dejases caer al rostro, ya no jazmines, ya no claveles⁴².

Es la venganza de la lengua literaria contra el amor ausente⁴³. Es el hueco que la escritura abre ante el desamor. La estrecha relación de la pasión amorosa y de la literatura puede ilustrarse también por dos citas, muy alejadas la una de la otra

⁴⁰ *La Dorotea*, ed. cit., pág. 389.

⁴¹ *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., t. I, pág. 170.

⁴² *La Dorotea*, acto V, esc. 3 (ed. cit., pág. 448).

⁴³ Cfr. mi artículo «Castigo y venganza en *La Dorotea*», IV Congreso Internacional Lope de Vega. El Lope de *senectute* (1622-1635), de próxima aparición en el *Anuario Lope de Vega*.

en *La Dorotea*. Recordemos que César considera que el argumento del soneto burlesco es «emprender esta nueva religión poética algún ingenio arrepentido de su misma patria». Y, si nos remontamos al acto primero (escena quinta), le oímos a Fernando decir a su amante en el trance de la primera ruptura: «nuestra primera patria sois las mujeres, y nunca salimos de vosotras»⁴⁴.

Mujeres y poesía: hemos dado con las devociones, las dos patrias de Lope. Pero quizá convenga dejarle la última palabra a Felipa, hija de una lejana hereadera de Celestina e interlocutora privilegiada de Fernando en diálogos agudos. En la escena anterior a las dos que han llamado principalmente mi atención, le dice así:

No me tengáis por tan ignorante que no escuche con tanto gusto la materia de las letras como la de los amores⁴⁵.

JEAN-PIERRE ÉTIENVRE
Université de Paris-Sorbonne

⁴⁴ *La Dorotea*, ed. cit., pág. 110 (la cita anterior, de César, id., pág. 343).

⁴⁵ Acto IV, esc. 1, ed. cit., pág. 315.

EL SIGNIFICADO DEL LENGUAJE FIGURADO EN LOPE DE VEGA

Cuando se habla de lenguaje figurado; es decir, de ese nutrido elenco de trozos y figuras, debemos pensar en una terminología, en un lenguaje técnico, no en un lenguaje natural, ya que las terminologías científicas y técnicas no pertenecen al lenguaje ni, por consiguiente, a las estructuraciones léxicas del mismo modo que las palabras usuales: constituyen utilizaciones del lenguaje para clasificaciones diferentes y, en principio, autónomas de la realidad o de ciertas secciones de la realidad. Como muy bien dice R. Almela¹: «el hablante marca límites entre la *palabra*, que responde a una intuición expresiva colectiva, y el *termino, artificiosamente producido, en mayor o menor medida, al margen de la aceptación o intuición generalizada*».

En parte, las terminologías no están estructuradas, son simples nomenclaturas enumerativas que corresponden a delimitaciones en los objetos. Por esta razón, las delimitaciones taxonómicas terminológicas son precisas, en relación con la realidad designada, y son delimitaciones definidas o definibles por criterios objetivos, o sea, por rasgos que pertenecen a los objetos reales, aunque estos pueden pertenecer a una realidad abstracta o imaginaria como en las figuras retóricas.

Por lo mismo, las oposiciones terminológicas tienden a ser exclusivas, de acuerdo con el principio de contradicción (en cada nivel de la clasificación cada

¹ Ramón Almela, *Procedimientos de formación de palabras en español*, Barcelona: Ariel, 1999, págs. 12-13.

término, cada figura, cada tropo, intenta y aspira a ser distinto de todos los demás), mientras que las oposiciones lingüísticas son muy frecuentemente inclusivas, esto es, que el término negativo o no marcado de una oposición puede englobar al término positivo o marcado: así ocurre en el lenguaje con el masculino, que puede incluir el femenino; mientras que en gramática ‘masculino’ y ‘femenino’ son, naturalmente, términos excluyentes.

Ahora bien, aunque las terminologías científicas y técnicas puedan ser traducidas, en principio, sin dificultad, en toda comunidad que posea las mismas ciencias y técnicas en el mismo grado de desarrollo, puesto que «traducción», en este caso, significa simplemente «sustitución de los significantes» y no «transposición, con modificación, de los significados de una lengua a los significados de otra lengua», en la terminología figurada² la traducción es un trabajo muy difícil cuando no imposible, ya que no se sustituyen los significantes sino que se transponen los significados con modificación tanto extensiva como intensiva, de tal manera que las oposiciones excluyentes propias de la nomenclatura terminológica se hacen con gran frecuencia y versatilidad incluyentes en la retórica, borrándose los límites entre enálage y figura, saltando de lo terminológico a lo lingüístico y a lo estilístico.

Al respecto se hace necesaria la distinción propuesta por Eugenio Coseriu³ entre «zona» lingüística y «ámbito» objetivo, compartido este último tanto por la terminología como por la estilística. La «zona» es el espacio en el que se conoce y se emplea una palabra como signo lingüístico; el «ámbito» es el espacio en el que se conoce un objeto como elemento de un dominio de la experiencia o de la cultura. Un «ámbito» puede ser más estrecho que la «zona» correspondiente o, por el contrario, incluirla; puede ser totalmente exterior a una «zona» o coincidir con ella. Estas diferencias contribuyen a la «resonancia estilística» de las palabras, ya que, por ejemplo, toda palabra empleada fuera del «ámbito» al que se refiere evoca ese «ámbito».

Desde este mismo punto de vista es «técnica» toda palabra cuyo «ámbito» es más estrecho o exterior con respecto a una «zona» determinada. Así, las palabras extranjeras empleadas como tales para objetos también «extranjeros» son palabras «técnicas», independientemente del carácter figurado o no que tengan en las

² También en un texto puede emplearse el lenguaje como *realidad* y puede hablarse *sobre* el lenguaje. Si esto ocurre, lo «dicho» (como realidad u objeto del decir) ya no puede traducirse. Así, un texto español puede traducirse sin mayores dificultades al inglés, por lo que se refiere a lo extralingüístico, pero no puede traducirse el español que se emplee en un texto como «realidad» sintomática (por ejemplo, un modo de hablar regional empleado para caracterizar a un personaje); del mismo modo, tampoco se pueden traducir las expresiones españolas que sean *objeto* del decir y que, por lo tanto, no pertenezcan a lo «designante», sino a lo «designado». En tales casos ya no son posibles traducciones propiamente dichas, sino sólo adaptaciones.

³ Eugenio Coseriu, *Principios de Semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1991 (2^a ed.), págs. 100-101.

lenguas de origen. También los dialectalismos o palabras con saber local, los vulgarismos o palabras con saber social, etc.

Estas ideas y opiniones evocadas por el «ámbito» objetivo, afectan, precisamente, a las «cosas», no al lenguaje como tal: son una forma de la cultura no lingüística reflejada por el lenguaje. En efecto, toda cosa puede asociarse con otra que se encuentre constantemente o a menudo en el mismo contexto real —como el arado y el buey del ejemplo de Ch. Bally⁴—, pero esto no tiene en sí nada de lingüístico. Del mismo modo, las ideas de fuerza, de resistencia, etc., es el *objeto buey* el que las evoca (o su imagen), no la *palabra boeuf*; y las evoca en la comunidad francesa, no en francés, como dice Bally en su *Traité de Stylistique française*⁵.

A estas evocaciones les ha sabido sacar rendimiento el lenguaje figurado. También B. Pottier⁶ las aprovechó incluyéndolas dentro del semema en el virtuema. El conocimiento de las cosas y las apreciaciones y opiniones concernientes a las cosas son importantes en lo que se refiere a la fraseología metafórica. En virtud de las correspondientes asociaciones, frases como en francés *il est un boeuf pour le travail*, son de por sí más probables, y estilísticamente más eficaces, que, *il est un canard pour le travail*. Las frases metafóricas surgen fundamentalmente gracias a tales asociaciones y, por otra parte, contribuyen —como también los sintagmas estereotipados— a hacerlas tradicionales.

Por otra parte, en el nivel figurado construimos un metalenguaje mediante lenguaje primario. Si el lenguaje primario es el lenguaje cuyo objeto es la realidad no lingüística, el metalenguaje es un lenguaje cuyo objeto es, a su vez, un lenguaje. Así, en una metáfora, el término real nos sitúa en el lenguaje primario, mientras el término imaginario lo hace en el metalenguaje. Esta distinción —señalada ya por San Agustín⁷, desarrollada luego en la doctrina medieval de las *suppositiones*⁸ y retomada por la lógica moderna—, es tan importante en la semántica como en la retórica. Es preciso señalar, sin embargo, que, desde el punto de vista diacrónico, ciertos elementos surgidos en el metalenguaje del

⁴ Charles Bally, *FM*, 8 (1940), pág. 195.

⁵ Charles Bally, *Traité de Stylistique française*, Genève-París: Georg-Klincksieck, 1951 (3^a ed.).

⁶ Bernard Pottier, *Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique et en traduction mécanique*, Nancy, 1963, págs. 11-18. También, «Vers une sémantique moderne», en *Travaux de linguistique et de littérature*, 2,1 (1964), pág. 130 y sigs. *YLingüística general*, Madrid: Gredos, 1977, págs. 72-83.

⁷ San Agustín, *Obras completas*, t. 1 Escritos filosóficos, Madrid: BAC, 10, 1994. Consultese también Antonio Alberte González, *Historia de la retórica latina. Evolución de los criterios estético-literarios desde Cicerón hasta San Agustín*, Ámsterdam, 1992.

⁸ En el s. XIII, *Petrus Hispanus* presentó un análisis semántico bastante avanzado, al distinguir *significatio*, es decir, el significado de la palabra, o sea la relación que hay entre una palabra y lo que está designado por ella, y *suppositio*, o sea la capacidad de una palabra de ser sustituida, justamente en vista de su significado, por otra palabra. Así, por ejemplo, la palabra *homo* significa ‘hombre’ (*significatio*) y, por lo tanto, puede sustituir a la palabra *Sócrates* (*suppositio*).

discurso pueden ser adoptados en el lenguaje primario y, de este modo, volverse elementos de lengua y entrar en oposiciones semánticas de lengua; así, en español *la falda del monte* se opone a *la cima del monte* y no a *la blusa del monte*, por ejemplo. Al oponerse *falda* a *cima* se están poniendo en relación la diacronía de *falda* con la sincronía de *cima*; o, si se quiere, un elemento de la lengua histórica con otro de la lengua funcional.

En efecto, el conocimiento de la lengua en los hablantes y, por consiguiente, sus posibilidades de funcionamiento sobrepasan la actualidad abstracta, puntual. Sobre todo en el caso de las lenguas con gran tradición literaria, se conocen siempre formas, construcciones y oposiciones que ya no se emplean, pero que pueden, eventualmente, emplearse, por ejemplo, como arcaísmos intencionales. Y también fuera de las tradiciones literarias, se conocen en todo momento diferencias diacrónicas: se reconocen formas que ciertos hablantes emplean todavía o que otros hablantes empiezan a emplear.

Tales diferencias se podrían, ciertamente, considerar como diferencias de estilos de lengua. La técnica sincrónica del discurso correspondiente a una lengua histórica no es nunca una técnica unitaria. Se registran, en efecto, en tal técnica, tres tipos de diferencias internas, que pueden ser más o menos profundas: diferencias en el espacio geográfico o diferencias diatópicas; diferencias entre los estratos socioculturales de la comunidad lingüística o diferencias diastráticas; y diferencias entre los tipos de modalidad expresiva o diferencias diafásicas. En este sentido, una lengua histórica no es nunca un solo sistema lingüístico, sino un diasistema: un conjunto de sistemas lingüísticos, entre los que hay a cada paso coexistencia e interferencia. Por el contrario, una técnica del discurso homogénea desde esos tres puntos de vista será una lengua funcional.

Las lenguas son ante todo técnicas históricas del discurso, pero las tradiciones lingüísticas distan mucho de contener sólo técnica para hablar, contienen también lenguaje ya hablado, trozos de discurso ya hecho y que se pueden emplear de nuevo, en diferentes niveles de la estructuración concreta del habla. Ciertas unidades del discurso repetido como frases metafóricas, proverbios, dichos, sentencias, refranes, sólo son comutables en el plano de las oraciones y de los textos, con otras oraciones y con textos enteros. Así, por ejemplo en español, *cada palo aguante su vela*. Además, estas unidades se interpretan sólo en el plano de las oraciones y de los textos, independientemente de la transparencia de sus elementos constitutivos. Son, en realidad, textos y fragmentos de textos que, en el fondo, constituyen documentos literarios englobados en la tradición lingüística y transmitidos por la misma. En cuanto textos, estas unidades son a menudo traducidas, de manera que se las vuelve a encontrar en muchas lenguas, aun fuera de toda relación genealógica. Por ello su estudio pertenece, en rigor, a las ciencias literarias y a la filología: la lingüística no puede intervenir aquí más

que en calidad de ciencia auxiliar —por ejemplo, en lo que concierne a la etimología de los elementos de tales textos—.

Aparejados con los conceptos de lengua histórica y de lengua funcional, van otros dos: arquitectura y estructura. Dichos conceptos van a tener su importancia en la aplicación al discurso literario. Se entiende por arquitectura de la lengua el conjunto de las relaciones entre los dialectos, los niveles y los estilos de lengua que constituyen la lengua histórica. La arquitectura de la lengua no debe confundirse con la estructura de la lengua, que corresponde exclusivamente a las relaciones entre los términos de una técnica del discurso determinada que constituye la lengua funcional. Entre los términos diferentes desde el punto de vista de la estructura de la lengua hay oposición; entre los términos diferentes desde el punto de vista de la arquitectura de la lengua hay diversidad. Por ejemplo, el hecho de que *laminero* y *lambón* sean términos diferentes (es decir, de que no signifiquen lo mismo), en el español dialectal, es un hecho de estructura, una oposición entre el uso dialectal aragonés y gallego. Por el contrario, la relación entre los términos diatópicos: *laminero*, *lambón* del español dialectal y el término *goloso* del español común, no dialectal, es un hecho de arquitectura de la lengua, una diversidad. En el lenguaje literario interesa más la diversidad que la oposición. La aportación de los buenos escritores se hace sobre todo desde la arquitectura de la lengua histórica, enriqueciendo el idioma mediante lo diverso, aunque sin negar lo opuesto.

Por otra parte, en la estructura de la lengua hay, en principio, solidaridad entre significante y significado (significantes diferentes corresponden a significados diferentes, y a la inversa. En este sentido L. Hjelmslev⁹ propugnó su isomorfismo). En la arquitectura de la lengua, por el contrario, se registran significantes análogos para significados diferentes, y significados análogos expresados por significantes diferentes. Casos prototípicos de semasiología como la polisemia, la homonimia; y de onomasiología, como la sinonimia.

Según esto, la presente investigación intentará profundizar en algunos aspectos de la diversidad que nos presenta Lope de Vega, como buen arquitecto del idioma español que fue, sobre todo en lo que respecta a las variantes diafásicas o variantes de estilo; es decir, aquellas que tienen que ver con las diferencias entre los tipos de modalidad expresiva.

Cuando se habla de estilo, se puede estar tentado de pensar que se trata del concepto moderno de que la lengua es la expresión espontánea del yo profundo del escritor. Pero en el siglo XVII ese término no tenía ninguna de esas significaciones. Correspondía a él en materia de teorías, los preceptos de los *genera dicendi*, y en materia de práctica, la teoría de la imitación.

⁹ Louis Hjelmslev, «Forme et substance linguistique», *Bulletin du Cercle Linguistique de Copenhague*, IV (1937-38), págs. 3-4. También, *Actes Oslo, VIII Congreso de Lingüística*, pág. 646. Y *Ensayos lingüísticos*, II, Madrid: Gredos, 1987, págs. 186-187.

Con respecto a los *genera dicendi*, desde la metodología retórica no se podía concebir una obra sin que no hubiera una íntima e indisoluble trabazón entre la *inventio*, como principio generador; es decir, todos los aspectos temáticos: fábula, ideas, argumentos, personajes; la *dispositio* o estructura; y la *elocutio* o estilo. Además, debían ponerse todas ellas en función de las tres dimensiones del hecho comunicativo: el emisor, el receptor y la referencia. Esa adecuación de cada uno de estos tres componentes del hecho de habla, exigía lo que la retórica llamaba *decoro*¹⁰: *decoro* del que habla, *decoro* del que escucha y *decoro* de lo que se dice. Para ello la retórica había desarrollado con detalladísimas distinciones, los métodos¹¹ de organizar las ideas y de desarrollar los textos, tanto en los aspectos narrativos como en los argumentales. En Hermógenes¹² de Tarso se llega al máximo, hasta 20 distinciones (20 subdivisiones a partir de 7 ideas). Por consiguiente, la retórica, persuasiva siempre, lejos de ser la causante de recargos

¹⁰ De la palabra *decoro* se usó y abusó. De un valor originario de ‘dignidad’, lo ‘adecuado a la naturaleza’, lo ‘propio’, pasó a significar ‘adorno superfluo’, porque en eso acabó el decoro, en total falta de decoro, en exageración, en hipertrofia, así nos lo indica la palabra española *decorar*. El detonante lo hallamos en una larga corriente que va de Lorenzo Valla (*Elegantiae*, I-VI, 1448. Trad. española de S. López Moreda. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998, 2 ts.) y Rodolfo Agrícola (*De inventione dialectica. Lucubrationes*. Nieuwkoop, 1967. Reprod. Facsímil de *Coloniae, apud Ioannem Gymnicum*, 1539), pasando por J. Luis Vives (*Rhetorica sive de recte dicendi ratione libri tres*, Basilea, 1536. Trad. cast. De L. River, Madrid: Aguilar), hasta Pedro Ramos (*Rhetoricae distinctiones*, Parisiis, ex typographia Matthaei Daudis, 1549. También *Scholae in liberales artes*, Basilea: Eusebius Episcopius et Nicolai Fratres haeredes. Ed. facsímil, W. Ong, Hildesheim, 1970), que propicia la separación, que lleva a cabo, el último de ellos, quedando convertida la retórica en pura *elocutio*.

Como ejemplo de la degradación de la palabra *decoro*, en *El halcón de Federico*, en boca de Perote escuchamos: «Para ser poeta, hermano, / muy poco habréis menester, / (...) / llamar al agua cristal, / a los madroños coral, / conceptos a las razones: / para decir que amanece, / contar que el alba salía, / y que el sol un cuello hacia / de círculos doce o trece, / y otros cien mil disparates».

En su actitud anticulterana, Lope también desliza, a través de su crítica a la secta gongorina, opiniones sobre el ornato excesivo y huero: «El fundamento del edificio culto es trasponer y separar los adjetivos de los sustantivos y amontonar metáforas y tropos». Y añade: «No hay poeta que no haya usado de estas licencias; pero el arte exige templanza» (*Respuesta de Lope a un papel que escribió un señor de estos reinos*. En *La Filomena*, 1621). Publicada en Rivadeneyra XXXVIII, págs. 137-141.

Actualmente algunos aspectos del decoro han sido retomados por la Pragmática.

¹¹ Curiosamente, según ha señalado Walter J. Ong, el término *Methodus*, término que marca la época de Petrus Ramus, no llega ni de la lógica ni de las ciencias, sino de la retórica. Cfr. Walter J. Ong, *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*, New York: Octagon Books, 1974, pág. 230.

¹² La mixtura de estilos achacada a Hermógenes también la vemos en Lope de Vega al dar cabida en su teatro, a la vez, a lo cómico y a lo trágico, a lo noble y a lo plebeyo. Este tipo heterodoxo de comedia nacional era anatematizado por todos los tratadistas renacentistas, que llamaban a su producción *monstruo hermafrodito*.

Referente a Hermógenes pueden consultarse las siguientes obras: *De ratione inveniendi*, Estrasburgo: Richelio, 1570. Trad. Latina de J. Sturm. *De dicendi generibus, sive de formandi orationum*, Strasburgo: Richelio, 1571. Trad. Latina de J. Sturm. *On types of Style*, Univ. North Carolina: Chapel Hill, 1987. English Translation by Cecil W. Wooten. *Sobre los tipos de estilo y Sobre el método del tipo Fuerza*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991. introd., trad. Castellana y notas de Antonio Sancho Royo.

de adornos, se nos presenta como creadora de textos armoniosos o decorosos, adecuados, que producen la sensación de estar presentando al vivo la realidad, la naturaleza sin artificio ninguno, y sin ninguna intencionalidad extra estética. Para conseguirlo echaba mano, entre otras, de una figura muy importante y presente en todo el Barroco y también en Lope. Me refiero a la *evidentia*. Volveremos sobre ella más adelante.

Según las teorías de la imitación que se desarrollan en el Renacimiento y Barroco, al calor de la retórica, la grandeza de una obra literaria no residía en lo que hoy llamamos originalidad, sino en la belleza, armonía y funcionalidad de la composición; con ese fin se podía y se debía acudir a infinitas fuentes¹³ para componer un texto: tanto en el plano elocutivo como en el de la invención.

A partir del concepto de imitación renacentista y barroca, el escritor, valiéndose de esas fuentes, a través de la prosopopeya, no copiaba una persona viva, sino que, una vez determinada su función en las acciones, escogía cada una de las circunstancias propias de tal carácter. Y esto se debía tratar por razones lógicas, o dialécticas, no porque en ellas hubiera algo digno de ser considerado, algo distintivo. Todo lo contrario, estas «pinturas» no tratan de copiar la realidad, la naturaleza real, sino la idea¹⁴, lo que según la naturaleza de las cosas *deben ser sus circunstancias*.

El llamado realismo de nuestros Siglos de Oro no era la imitación directa de la realidad, ni como ideal ni como procedimiento, sino que se trataba del uso de varios recursos combinados que no tenían nada que ver con adornos sobrepuestos; sino que, en la producción misma del texto, en sus dos vertientes de *res et verba*, eran la médula misma del texto, el cual pasando por una conceptualizadísima amplificación¹⁵ se plasmaba en formas lingüísticas adecuadas para producir la impresión de que se estaban viendo hechos y cosas. La misma retórica preceptuaba que había que contemplar con la propia «fantasía» las cosas como si estuvieran presentes, para luego poder producir el mismo efecto en los demás.

Quizá una prueba de que nuestro llamado realismo parece proceder del uso de estas figuras de sentencia, entre ellas la *evidentia*, y no de la imitación direc-

¹³ Así se produjeron en Europa multitud de catálogos de sabiduría o *Polyanteas*. Cuando la crítica post-kantiana descubrió que muchos de nuestros autores áureos, entre ellos Lope, por otra parte tan criticado por ello, habían usado estas *Polyanteas*, rasgándose las vestiduras de la sabiduría original, dio en considerar que dichas obras se usaban clandestinamente, como de rondón; pero en verdad muchos de estos manuales eran requeridos a veces por el maestro en la clase, para que el alumno tuviera a mano esas *copiae* del pensamiento y de la elocución clásicas, que necesitaba citar y amplificar en sus ejercicios. No eran diccionarios secretos, sino *thesaurus*, tan cualificados en la época como lo pueden ser hoy las mejores enciclopedias.

¹⁴ Se retoman los esquemas platónicos.

¹⁵ La *evidentia*, como figura de pensamiento que actúa por acumulación detallante, *per aditionem*, forma parte de la amplificación.

ta de la naturaleza, sería el hecho de que el momento que logra el mayor efecto realista, y aun naturalista, de nuestra literatura áurea es el s. XVII, para el que la fórmula era: «El arte supera a la naturaleza» y también: «La naturaleza imita al arte».

Dentro de la primera parte de la retórica, en la *inventio*, se estudiaban las formas de la *amplificatio*, que debían emplearse en los discursos que buscaban más el persuadir que el demostrar. La *amplificatio* se desarrollaba por los mismos «lugares» que la argumentación, pero se dedicaba a exaltar la grandeza, o la miseria del asunto tratado. En esos casos en que el discurso no atendía tanto a las funciones que hoy llamaríamos referenciales, es decir, al ajuste de las palabras con las cosas, sino a sacudir la emotividad del receptor del mensaje, estaban preceptuadas las diversas formas de la amplificación.

Cada uno de los aspectos del plano de la invención tenía su correlato en el de las palabras: a la *amplificatio* de la *inventio*, correspondían en el caso de la *elo-cutio* ciertas figuras de pensamiento entre las que se destacaba muy especialmente la que se proponía poner delante de los ojos —del receptor— fictivamente las ideas plastificadas, con el objeto de mover sus afectos. Quintiliano¹⁶ (IX, II, 2), distingue entre las figuras que sirven para probar y las que se usan *augendis affectibus*. Las figuras acomodadas para aumentar los afectos se componen principalmente de la ficción. Y dentro de esta, Quintiliano distingue a su vez otras dos: la *fictio personae*, llamada prosopopeya y la *evidentia*.

Aunque por prosopopeya¹⁷ normalmente se entiende el atribuir cualidades, acciones y sentimientos humanos a seres que por su naturaleza carecen de ellos; también el suponer comportamientos animados en seres inanimados o ideas abstractas, como sucede en los Autos Sacramentales; en realidad, es una *sermocinatio* por antonomasia. Como tal *sermocinatio* participa de la atribución a personas reales o personajes de ficción de palabras y de reflexiones que les son extrañas, pero que sirven para caracterizarlos. Para encarecer este valor de caracterización Quintiliano (IX, II, 29-30), cita a Cicerón¹⁸: «no sólo varía la oración, sino que la hace más excitante», y agrega que «con ella sacamos los pensamientos —hasta de los adversarios— como si hablaran entre sí».

¹⁶ Fabio Quintiliano, *Institutiones oratoriae, Libri duodecim*, Oxford: Clarendon, 1970, 2 vols. Ed. M. Winterbottom. Trad. Española: Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, Madrid: Hernando, 1987, 2 vols. Trad. De I. Rodríguez y P. Sandier.

¹⁷ He manejado la obra de Fernando Marcos Álvarez, *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*, «Manuales Unex», nº 3. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1989, p. 118.

¹⁸ Marco T. Cicerón, *De Oratore*, Londres-Cambridge, Mass.: Heinemann y Harvard University Press, 1976, ed. Bilingüe latín-inglés de E. W. Sutton y H. Rackham, 2 vols. Trad. Española: Marco T. Cicerón, *Obras completas*, Madrid: Hernando, 1927, t. II, trad. de M. Menéndez Pelayo.

La dimensión dialógica de esta figura, bien como *soliloquio*, con subyección¹⁹ o no, bien como *percontatio*²⁰, con dialogismo o no, la hace idónea para el uso dramático y lírico.

Un ejemplo dramático de *soliloquio* con subyección lo encontramos en Lope en los siguientes versos:

¿Yo para qué nací? Para salvarme.
 Que tengo que morir es infalible.
 Dejar de ver a Dios, y condenarme,
 triste cosa será, pero posible.
 ¡Possible! ¿Y río, y duermo y quiero holgarme?
 ¡Possible! ¿Y tengo amor a lo visible?
 ¿Qué hago? ¿En qué me ocupo? ¿En qué me encanto?
 Loco debo de ser, pues no soy santo²¹.

También hallamos otro ejemplo lírico de *percontatio*, con dialogismo en sus *Rimas sacras*²² (XXX):

¿Qué tengo yo que mi amistad procura?
 ¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
 que a mi puerta, cubierto de rocío,
 pasas las noches del invierno oscuras?

¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras,
 pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío
 si de mi ingratitud el hielo frío
 secó las llagas de tus plantas puras!

Cuántas veces el ángel me decía:
 alma asómate agora a la ventana,
 verás con cuanto amor llamar porfía!

¹⁹ Consiste en formular una o más preguntas y darse a continuación el mismo autor las respuestas originándose así un diálogo aparente. También dícese de la anticipación que adopta la forma de preguntas y respuestas.

²⁰ Diálogo imaginario entre el autor y un interlocutor ficticio para expresar con viveza determinados pensamientos y reflexiones.

²¹ Ejemplo tomado de Fernando Marcos Álvarez, *op. cit.* (1989), pág. 131.

²² Consultese F. Lope de Vega, *Obras poéticas* (*Rimas*, *Rimas sacras*, *La Filomena*, *La Circe*, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*), Barcelona: Planeta, 1983, ed. de José Manuel Blecua. También F. Lope de Vega, *Lírica*, Madrid: Castalia, 1999 (2^a ed.), ed. de José Manuel Blecua.

¡Y cuántas, hermosura soberana:
 «Mañana le abriremos», respondía,
 para lo mismo responder mañana!²³

Con respecto a la segunda de las figuras encaminadas a mover los afectos, la *evidentia*, aunque no aparece como tal ni en el *Ad Herennium*²⁴ ni en Cicerón²⁵, en tiempos de Quintiliano parece que había alcanzado una excepcional importancia, cuando dice: «Aquello de poner la cosa, como dice Cicerón, ‘*sub oculos subiectio*’, se suele hacer cuando se cuenta un hecho, no simplemente, sino que se presenta como ha sucedido y no globalmente sino por partes». Y agrega que los griegos la llaman *hypotíesis*, esto es, «una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos» (Quintiliano, IX, II, 40).

Y tan importante debía de ser esta figura de la *evidentia* que, al hablar en general del *ornatus*, Quintiliano incluye un apartado especial sobre ella, y advierte que sus contemporáneos distingúan multitud de variedades que él reduce a tres: una «cuando ponemos la imagen de las cosas como en una pintura», a la cual denomina Luisa López Grigera²⁶ evidencia estática, otra «cuando enumerando partes se traza ante nuestros ojos la imagen de una escena o hecho», evidencia dinámica, y una tercera «cuando usamos de símiles» o alegoría, es decir, el presentar delante de los ojos, en imágenes sensibles ideas abstractas, virtudes, vicios.

Esta figura de la *evidentia*, que aparece en los tratadistas griegos tardíos y en los latinos menores, tiene en San Isidoro²⁷ un puesto dentro de sus listas de tropos y figuras (*Etymologiarum libri XX*, Libro II, cap. 21). Su uso en los textos medievales latinos habría producido esos ya señalados efectos de realismo por los críticos del s. XX. Uno de nuestros tratadistas del XVII, Bartolomé Ximénez Patón²⁸, en su *Elocuencia española en Arte*, dice que «los libros que dicen de cavallerías están llenos de esta exornación»²⁹.

Si nos retrotraemos al s. XVI, esta figura no tiene cabida en el *Artis Rhetoricae* (1515), de Nebrija³⁰, pero sí, en cambio, un puesto singular en García Mata-

²³ Ejemplo tomado de Fernando Marcos Álvarez *op. cit.* (1989), pág. 110.

²⁴ *Retórica a Herenio*, Madrid: Gredos, 1997. introd., trad. y notas de Salvador Núñez.

²⁵ Marco T. Cicerón, *Rhetorica*, Oxford: Oxford Classical Texts, 1903, 2 vols., ed. de A.S. Wilkins.

²⁶ Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, pág. 135.

²⁷ San Isidoro, *Etimologías*, Madrid: B.A.C., 1951. Versión castellana de Luis Cortés Góngora.

²⁸ Bartolomé Ximénez Patón, *Elocuencia española en Arte*, en Elena Casas, *La retórica en España*, Madrid: Editora Nacional, 1980, pág. 326.

²⁹ Dato que extraigo de Luisa López Grigera, *op. cit.* (1994), pág. 135, nota 18.

³⁰ Elio Antonio de Nebrija, *Artis Rhetoricae. Compendiosa coaptatio ex Aristoteles, Cicerone et Quintiliano*, Alcalá: Brocar, 1515; 1529 (BN: R/14395).

moros³¹ (1548). En su tratado *De ratione dicendi* la sitúa en el apartado relativo al género deliberativo. En el cap. XI dice así: «Para mover los afectos se presta maravillosamente la demostración³² a la que significativamente los griegos llamaron *hypotípasis*, porque a la cosa la pone delante de tal modo como si fuera vista, contemplada, en lugar de narrada. Es muy útil para la evidencia —claridad³³— de la oración y para mover los afectos. Además agrega no poca jocundidad si el asunto es cómico».

En 1576 para Fray Luis de Granada³⁴ en su *Ecclesiasticae Rhetoricae*, bajo el nombre de *evidentia*, ya tiene una importancia tan destacada que ocupa un apartado especial: en la pág. 285 leemos: «Entre [las figuras] ocupa el primer lugar la Energía, que se llama en latín *Evidentia* o *Representatio*, la cual pone y muestra evidentemente a los ojos³⁵ la cosa para que se mire».

Muy poco más tarde, en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera³⁶ a Garcilaso, en 1580, estos conceptos aparecen con mucha frecuencia. En la anotación 305, se lee: «que en lengua latina se dice evidencia [...] cuando las cosas, la persona, el lugar y el tiempo se exprimen de tal suerte con palabras que parece al que oye que lo ve con los ojos³⁷ más que no que lo siente con las orejas».

Esta presentación de la *evidentia* como pintura de cosas, personas, tiempos, lugares, va a ser ya la única en los tratadistas posteriores. El jesuita Bartolomé Bravo³⁸ en su *Liber de Arte Poetica* (1596), le da tal relevancia que casi es la única figura «afectiva» que presenta. Otro jesuita, Francisco de Castro³⁹, en su *De Arte Rhetorica* (1611), da también lugar de privilegio a esta figura, pero sin que aparezcan rasgos dinámicos en ella. En el s. XVIII, Gregorio Mayans y Siscar⁴⁰ en su *Rhetorica* ya no recoge la figura de la *hypotípasis* o *evidentia*.

³¹ Alfonso García Matamoros, *De ratione dicendi libri duo*, Alcalá: Brocar, 1548. Posteriormente hay otra edición en Alcalá: Andrés de Angulo, 1561.

³² Apelativo sinónimo de *evidentia*, *hypotípasis*, *energía*, *representación*.

³³ Las cualidades por excelencia de la tradición clásica retórico-gramatical eran cuatro: corrección, claridad, ornato y decoro. La primera era la cualidad gramatical, las tres restantes eran las cualidades retóricas.

³⁴ Fray Luis de Granada, *Ecclesiasticae Rhetoricae*, Lisboa: Ribeiro, 1576, pág. 285 (BN: R/26942). Trad. cast. Barcelona, 1793. Ed. moderna en F.L. de Granada, *Obras*, vol. III, B.A.E.

³⁵ Obsérvese el pleonasio de la expresión latina *evidentia*.

³⁶ Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando Herrera*, Sevilla, 1580, anotación 305. También en A. Gallego Morell (Ed.): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos, 1972.

³⁷ Pleonasio explicado ahora desde la expresión sinestésica romance. La sinestesia también se hace presente desde la Pintura. En las obras líricas Lope no escasean elogios a Rubens. En un soneto le llama «gran poeta de los ojos».

³⁸ Bartolomé Bravo, *Liber de Arte Poetica*, Medina del Campo, 1596.

³⁹ Francisco de Castro, *De Arte Rhetorica*, Córdoba, 1611.

⁴⁰ Gregorio Mayans y Siscar (1757), *Obras completas. III Rhetorica*. Ayuntamiento de Oliva, Diputación de Valencia, 1984.

En Lope de Vega se encuentran muchos puntos de contacto entre Poesía y Pintura. Por ejemplo, en *La hermosa Alfreda*⁴¹ comparten el poeta y el pintor el ser lisonjeros:

Floriseo: De cuantos arte y labor
hoy el mundo considera
reducidos a primor,
no hay cosa más lisonjera
que el poeta y el pintor.

M. Menéndez y Pelayo⁴² en *Estudios de crítica literaria*, se refiere a Lope en los siguientes términos; con respecto a Calderón «Lope de Vega es gráfico»; «En Lope apenas hay expresión suya que no tenga fuerza sensible, y sus cuadros no son un adorno exterior, sino que dan la visión de la cosa misma».

De todas las Bellas Artes, merecieron su continuada atención la Pintura⁴³ y la Música; de la Arquitectura y de la Escultura apenas hay menciones en su obra dramática. Varias veces en sus obras no dramáticas, Lope se dedicó a ensalzar el arte de la Pintura y a algunos de sus cultivadores⁴⁴. Acaso él mismo no fue profano⁴⁵ en ella, y, desde luego, consta que hizo algunos dibujos⁴⁶. En el poema *La Angélica*⁴⁷ hay un elogio de la Pintura y un canto a las excelencias de esta arte. Con respecto a ella se trata de una nativa disposición y de un influjo del arte sobre la literatura, al mismo tiempo. Por eso dice en el *Laurel de Apolo*⁴⁸:

Dos cosas son al hombre naturales,
o pintar o escribir en tiernos años,
que plumas y pinceles son iguales;

⁴¹ Ac. N. VI, 2II-a.

⁴² Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios de crítica literaria*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1907, págs. 331 y 345.

⁴³ Las referencias a pintores son más abundantes que las relativas a músicos.

⁴⁴ Como Juan de Juanes, Alonso de Berruguete, Sánchez Coello, Felipe de Liaño o Pantoja, entre otros. Véanse los versos 329-336 del Canto XIII, de *La hermosura de Angélica*.

⁴⁵ Ya en un principio se le debió instruir en el oficio de bordador de su padre, puesto que demostró más adelante condiciones de dibujante no vulgares, y el dibujo era la labor esencial del bordado.

⁴⁶ Al respecto puede consultarse la obra de Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901, pág. 225.

⁴⁷ F. Lope de Vega, *Poesía. I, La Dragontea; Isidro; Fiestas de Denia; La hermosura de Angélica* (1602), ed. y prólogo de Antonio Carreño; Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2002.

⁴⁸ F. Lope de Vega, *El laurel de Apolo* (1630), Madrid: Anaya, 1993. Ed. de Silvia Agustín y Manuel Cerezales.

En 1633, Vincencio Carducho⁴⁹ publicó sus *Diálogos de la Pintura*, que contienen (folios 81 y 82) una «Silva en que celebra Lope de Vega la excelencia de la Pintura en ponernos delante todo lo pasado y que ha consumido el tiempo». Más curioso es un breve escrito del mismo Carducho en que elogia a Lope, considerando sus creaciones poéticas desde el punto de vista pictórico⁵⁰; útil para establecer las conexiones entre Lope y la Pintura. El carácter divino del pintor se revela en su capacidad de remediar la obra del Creador, y aun de mejorar la Naturaleza, paliando o suprimiendo sus faltas. Así, según José F. Montesinos⁵¹, se explican esas descripciones de paisaje en que lo natural parece visto a través de la pintura.

Visualidad pictórica la de Lope, que nada tiene que envidiar a Góngora, si nos asomamos a los versos 621-628 de su obra *Corona trágica*⁵²:

Ya miran cuadros de diversas flores,
ya los de la pintura soberana,
arte de Reyes, donde son pintores,
nueva en criar naturaleza humana;
veinte lienzos mostraban los primores
que penetró la industria veneciana,
de las veinte mujeres heroínas
a quien dieron laurel letras divinas.

Pero ya antes que en Góngora, en *La Arcadia*⁵³ de Lope se observa el uso de series descriptivas de seres de la naturaleza, con un gran valor pictórico: flores, frutos, animales terrestres, platos de una comida, aves de cetrería, pescados, etc.; Como ejemplo tomo los quince primeros versos del libro V de la novela pastoril:

El durazno y avellano,
álaro, ciruelo, higuera,
sauce, albérchigo y manzano,
el sauce que la ribera
baña alegre el tronco llano;

el albarcoque, el serbal,
con el discreto moral,

⁴⁹ Vincencio Carducho, *Diálogos de la Pintura*, ed. prólogo y notas de F. Calvo Serraller; Madrid: Turner, 1979.

⁵⁰ Vincencio Carducho, *Obras sueltas*, XVII, 308.

⁵¹ José F. Montesinos, *Teatro antiguo español*, VIII, Madrid, 1935, pág. 273.

⁵² F. Lope de Vega, *Corona trágica* (1627), Valencia: Universidad de Valencia, 1995.

⁵³ F. Lope de Vega, *La Arcadia* (1598), ed. de Edwin S. Morby, Madrid: Castalia, 1975.

el alto y derecho pino,
 con el provechoso lino,
 verde florido e igual;

 el ajo que no se encubre,
 la cebolla, que no pierde
 la fuerza a quien la descubre;
 la haba, el garbanzo verde,
 se han de sembrar por octubre...

Lope en *El castigo sin venganza*⁵⁴, por boca del Duque de Ferrara nos da una definición de la comedia que se sustenta en una imagen pictórica: «la comedia es espejo de la vida, retrata nuestras costumbres». En numerosas ocasiones Lope al referirse al drama como representación de acciones humanas ofrece el sinónimo de pintura de las costumbres.

Esta relación abre paso a otra, la que se establece entre comedia y prosa narrativa. Al respecto R. Menéndez Pidal⁵⁵ ha escrito en *L'Epopee castillane* que «la prosa narrativa imprimió a nuestra comedia un carácter definitivo. Concebida de esta manera, la comedia española se ha constituido bajo la forma de una epopeya dramática, y el principio al cual obedece no es otro que este: todo lo que puede ser narrado puede también ser llevado a la escena⁵⁶. Por eso, en nuestro teatro se atiende con preferencia a desarrollar el argumento⁵⁷, generalmente complicado, y se piensa que sus obras están emparentadas con crónicas y novelas, mejor que con las tragedias y las comedias de tipo clásico»⁵⁸.

El propio Lope afirmó en el proemio de su novela *El desdichado por la honra*⁵⁹: «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos

⁵⁴ F. Lope de Vega, *El castigo sin venganza* (1631), ed. de A. David Kossoff, Madrid: Castalia, 1989 (4^a ed.).

⁵⁵ R. Menéndez Pidal, *L'Epopee castillane a travers la littérature espagnole*, trad. De Henri Mérimée; avec une préface de Ernest Mérimée; Paris: Armand Colin, 1910. Trad. española: *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.

⁵⁶ De hecho hay un grupo de comedias extraídas de novelas extranjeras. También las comedias caballerescas y de historia nacional establecen conexiones con la poesía épica del romancero.

⁵⁷ La *evidentia* y la prosopopeya, compartidas tanto por la narrativa como por el teatro, son figuras de la elocutio, que, en su correspondencia con la inventio, pertenecen a la *amplificatio* dentro de la *argumentatio*.

⁵⁸ Opinión secundada, entre otros, por George Ticknor, *History of Spanish literature*, New York: Gordian Press, 1965 (6th ed.). Trad. española: *Historia de la literatura española*, ed. y prólogo de José A. Orla; adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia; con un apéndice sobre la literatura española del siglo XIX por Marcelino Menéndez y Pelayo. Buenos Aires: Bajel, 1948.

⁵⁹ Una de las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda*, incluida dentro de *La Circe* (1624). F. Lope de Vega, *Obras poéticas* (*Rimas*, *Rimas sacras*, *La Filomena*, *La Circe*, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*), ed. de José Manuel Blecua; Barcelona: Planeta, 1983.

que las comedias». Esto explica que Lope llamará a *La Dorotea*, esa aparente novela, «acción en prosa», es decir, una obra de contenido dramático, pero no representable, repitiéndose la estrecha relación existente entre novela y comedia, ya apuntada en las *Novelas a Marcia Leonarda*⁶⁰. Por eso mismo, en *El peregrino en su patria*⁶¹, los personajes no están tratados como héroes de una narración, sino de una comedia de intriga, con todas las contradanzas típicas del teatro lopesco.

El procedimiento formal que unirá comedia con pintura y comedia con prosa narrativa es el mismo y consistirá en la figura de la *evidentia*. De ahí su importancia para entender su función estructuradora del discurso literario en Lope.

Veamos en Lope de Vega algunos ejemplos de *evidentia* a lo largo de su obra: En *La Dorotea*⁶², Acto I, vv. 1-20:

Unas doradas chinelas,
 Presas de un blanco listón,
 Engastaban unos pies,
 Que fueran manos de amor.
 Unos blancos zapatillos,
 De quien dijera mejor,
 Que eran guantes de sus pies,
 Justa, aunque breve prisión;
 Descubriendo medias blancas
 Poco espacio, de temor
 De que no pudiera serlo
 Sin esta justa atención;
 Asiando las blancas manos
 Un faldellín de color,
 Alfileres de marfil,
 Que dieron uñas al sol,
 Me enamoraron un día
 Que, con esta misma acción,
 La bellísima Amarilis
 Un arroyuelo saltó.

se hace una descripción exhaustiva y dinámica⁶³ de Amarilis sujetándose las faldas al saltar un arroyuelo. La descripción va detallando de abajo a arriba y se va

⁶⁰ F. Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Julia Barella; Madrid: Júcar, 1988.

⁶¹ F. Lope de Vega, *El peregrino en su patria* (1604), ed. de Juan Bautista Avalle-Arce; Madrid: Castalia, 1973.

⁶² F. Lope de Vega, *La Dorotea* (1632), ed. de José Manuel Blecua; Madrid: Cátedra, 1996.

⁶³ Se ofrece una *gradatio* desde el pie hasta la mano, pasando por medias y faldellín.

apoyando en notas cromáticas expresadas a través de los adjetivos. Sobresale la presencia de dos colores: el blanco, a través del adjetivo correspondiente, y del sustantivo «marfil»; y el amarillo, a través del adjetivo «doradas», y del sustantivo «sol», que resultan ser epítetos tópicos en el retrato femenino. También aparece el hiperónimo «color», pero en función hipónimico-antonímica: «no blanco», con neutralización de todos los colores restantes.

En *La Arcadia*⁶⁴, Libro I, «¡Oh, Libertad preciosa!»:

Aquí la verde pera
 Con la manzana hermosa
 De gualda y roja sangre matizada,
 Y de color de cera
 La cermeña olorosa
 Tengo, y la endrina de color morada.
 Aquí de la enramada
 Parra que al olmo enlaza,
 Melosas uvas cojo.
 Y en cantidad recojo,
 Al tiempo que las ramas desenlaza
 El caluroso estío,
 Membrillos que coronan este río.

estamos ante la presencia de naturaleza muerta, a modo de un bodegón, siguiendo los cánones del tópico del *Beatus ille* horaciano. Para ello se vale de una descripción estática⁶⁵, basada en notas de color fundamentalmente epítéticas. No sobresale aquí ningún color. Se utilizan de forma equipolente todos: «verde», «gualda», «roja», «morada», mediante sus correspondientes adjetivos.

En el soneto XCIV de las *Rimas humanas*⁶⁶, «Al triunfo de Judith»⁶⁷:

Cuelga sangriento de la cama al suelo
 El hombro diestro del feroz tirano,
 Que opuesto al muro de Betulia en vano,
 Despidió contra sí rayos al cielo.

⁶⁴ F. Lope de Vega, *La Arcadia* (1598), ed. de Edwin S. Morby; Madrid: Castalia, 1975.

⁶⁵ Los elementos estáticamente descritos resultan ser equipolentes, en cuanto al color y en cuanto a la fruta.

⁶⁶ F. Lope de Vega, *Rimas humanas* (1602), ed. de Gerardo Diego; Madrid: Taurus, 1981.

⁶⁷ Los mitos antiguos habían sido utilizados muchas veces en la lírica culta dentro de un soneto como un cuadro, férreamente enlazados por los endecasílabos, bajo los que se puede reconocer una viva presencia de las artes plásticas.

Revuelto con el ansia el rojo velo
 Del pabellón a la siniestra mano,
 Descubre el espectáculo inhumano
 Del tronco horrible, convertido en hielo.

Vertido Baco, el fuerte arnés afea
 Los vasos y la mesa derribada,
 Duermen las guardas que tan mal emplea;

Y sobre la muralla coronada
 Del pueblo de Israel, la casta hebrea
 Con la cabeza resplandece armada.

nos encontramos ante una escena que recuerda muy de cerca al famoso cuadro de Tintoretto del Museo del Prado. De nuevo naturaleza muerta, pero ahora mediante descripción dinámica, con todo lujo de detalles escénicos, tanto corporales como ambientales. Las notas cromáticas se suceden en una gradatio descendente-ascendente⁶⁸, básicamente evocadas por verbos y sustantivos. Así, rojo a través de «sangriento»; blanco, a través de «hielo»; y amarillo, a través de «rayos «(sol) y de «coronada-resplandece» (oro).

En *El peregrino en su patria*, libro V:

Pánfilo, dejando su bordón entonces [...], puso en los brazos el cuerpo, que acordándose de que así llevaba a Jacinto, le pareció que pues ya trataba en llevar y traer muertos, no estaba lejos de estarlo, y consolado de que ya no era el difunto a lo menos era las andas, caminó con aquel hidalgo al monasterio, que con remisas palabras, interrumpidas de la vecina muerte, le refería la ocasión de ella. Llegó el peregrino a la puerta, en cuyo frontispicio con los rayos de la luna se veía una imagen de la que sobre ella tiene sus hermosas plantas, dando claridad al retrato, cuyo original había tenido nueve meses al sol en las entrañas. Mientras llamaba, le dijo Pánfilo que se encomendase a ella; oyó el portero los golpes, y llegando a la puerta se informó del caso, y respondiéndole que con otro engaño semejante ciertos bandidos de Jaca habían una noche robado al monasterio, no quiso abrir sin licencia del superior. Rogó Pánfilo que se diese prisa; pero como hasta su celda hubiese gran distancia y se pasase una huerta, entretanto el caballero expiró en sus brazos. Pálido le miraba Pánfilo y con vehementes voces le animaba al temeroso tránsito, habiéndole puesto

⁶⁸ Se procede de arriba abajo y viceversa: hombro, mano, tronco, arnés, cabeza.

de dos ramas de murta una cruz sobre el pecho, cuando sintió una tropa de caballos, cuyos dueños, divertidos por varias sendas le buscaban.

se hace una descripción dinámica mediante el uso de verbos de movimiento: «dejar», «poner», «caminar», «llegar», «llamar», «llegar», «no abrir», «darse prisa» (tropa de caballos), «buscar».

Aunque las notas cromáticas son escasas, sí se observa el énfasis que se hace en el color blanco, a través de los sustantivos «luna» y «claridad»; y en el color amarillo a través del sustantivo «sol».

En *La Gatomaquia*⁶⁹, Silva I, vv. 74-89:

Asomábase ya la primavera
Por un balcón de rosas y alhelíes,
Y Flora, con dorados borceguíes,
Alegraba risueña la ribera;
Tiestos de Talavera
Prevenía el verano,
Cuando Marramaquiz, gato romano,
Aviso tuvo cierto de Maulero,
Un gato de la Mancha, su escudero,
Que al sol salía Zapaquilda hermosa,
Cual suele amanecer purpúrea rosa
Entre las hojas de la verde cama,
Rubí tan vivo, que parece llama;
Y que con una dulce cantilena
En el arte mayor de Juan de Mena,
Enamoraba el viento.

estamos ante una descripción dinámica muy detallada de la estación y el momento de aparición de un personaje en escena, a través de verbos de movimiento: «asomar», «avisar», «salir», «amanecer». Hay, por otra parte, profusión de notas de color, aludidas directamente por medio de adjetivos: «dorados», «purpúrea», «verde»; o indirectamente por medio de sustantivos: rojo «rosas», «rubí», «llama»; y blanco «alhelíes». Todos ellos epítetos propios, excepto el primero, que es un epíteto accidental, quizá tópico, referido a la indumentaria femenina.

En *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*⁷⁰, en «La pulga»:

⁶⁹ F. Lope de Vega, *La Gatomaquia* (1634), ed. de C. Sabor de Cortázar; Madrid: Castalia, 1983.

⁷⁰ F. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), ed. de José Manuel Blecua; Barcelona: Planeta, 1976.

Picó atrevido un átomo viviente
 Los blancos pechos de Leonor hermosa,
 Granate en perlas, arador en rosa,
 Breve lunar del invisible diente;

Ella dos puntas de marfil luciente
 Con súbita inquietud, bañó quejosa,
 Y torciendo su vida bulliciosa,
 En un castigo dos venganzas siente.

Al expirar la pulga, dijo: «¡Ay triste,
 Por tan pequeño mal, dolor tan fuerte!»
 «Oh pulga —dijo yo— dichosa fuiste;

Detén el alma, y a Leonor advierte
 Que me deje picar donde estuviste,
 Y trocaré mi vida con tu muerte»

de nuevo una descripción dinámica a través de verbos de movimiento como: «picar», «con súbita inquietud bañar», «torcer», o «detener». Se vuelve a insistir en dos notas cromáticas que a lo largo de los textos elegidos se han constituido en valores repetidos: el color blanco a través del adjetivo «blancos» y de los sustantivos «marfil», «perlas»; y el color rojo, a través del adjetivo «granate» y del sustantivo «rosa». Todos ellos responden en el soneto a notas epítéticas. En cuanto a blanco, es un epíteto típico de la piel del cuerpo femenino; en relación a rojo, es un epíteto propio de sangre producida por la picadura de la pulga.

También en las *Rimas humanas y divinas*, pero en la composición titulada «Al Nacimiento de Nuestro Señor», en los dos primeros versos incluso se llega a introducir lo que va a expresar, mediante el verbo *ver*:

—Despierta, Gil, y verás
 Una cosa nunca vista,
 si puede ser que resista
 el águila de más vuelo
 ver bordado todo el cielo
 de soles a medianoche,
 y que de la luna el coche
 las cubiertas levantadas,
 entre nubes esmaltadas
 conduce, cantando amores,

aves de tantas colores
como flores tiene el prado.

—Deben de haberse casado
la luna y el sol, Andrés.
El sayo traigo al revés
con la prisa que me diste;
toda la nieve se viste
de claveles y de rosas.
¡Oh, qué lindas mariposas,
con alas de azul y oro,
van por el aire sonoro!
¡Quién una dellas cogiera!

—No hables desa manera:
que con rostros y cabellos
parecen ángeles bellos
y dorados querubines,
como aquellos serafines
que adoran el arca santa.

Ya Llorente se levanta.
—Buenos días, mayorales.
—Tan buenos que nunca tales
se vieron como se ven
en los montes de Belén.
¡Cosa que lleguen los días
que nos promete Esaías,
y el divino Emanuel
venga a comer leche y miel!...

Lo que se va a ver son signos celestes extraordinarios. Constituye una descripción estática, a modo de mosaico. Las notas cromáticas que se aportan son: el blanco, evocado indirectamente a través de una metáfora de ‘estrellas’: «soles a medianoche», también de los sustantivos: «luna» y «nieve»; el amarillo, evocado indirectamente a través del sustantivo «sol» y «oro», y del adjetivo «dorados»; el rojo, a través de los sustantivos «claveles» y «rosas»; el azul, directamente a través del adjetivo correspondiente. Y una mención hiperónimica a toda la gama cromática existente, a través del sustantivo «colores». Todos los adjetivos, a excepción de «azul»⁷¹, resultan ser epítetos propios.

⁷¹ «¡Oh, qué lindas mariposas, / con alas de azul y oro». Epítetos accidentales.

En todos estos textos que hemos aportado se erigen como notas cromáticas preferidas por Lope en la *evidentia*, el blanco junto con el amarillo, seguidos de cerca por el rojo, y ya quedan más alejados el verde y el azul. Si atendemos al valor simbólico que pudieran tener estos colores en Lope podemos, a modo de ejemplo, tomar como referencia los versos 255-262 de *La Dragontea*, en el canto II:

Ya los bizarros jóvenes vestidos
de diferentes sedas y colores,
dando en ellas indicios y sentidos
a la diversidad de sus amores;
leonado, ausencias, pardo a los olvidos,
azul a los celos, rojo a los favores,
pajizo a los desdenes, blanco al alma,
entre la tierra y mar están en calma...

Un aspecto muy característico que presenta la *evidentia* en Lope de Vega es el de incluir a menudo lo que he dado en llamar la *descripción impresionista*. Esta consiste en la exposición detallada de un sentimiento, acción o pensamiento, por medio de la selección de todas aquellas notas que commueven o impresionan nuestro ánimo de forma muy gráfica, por lo que se hace necesario que la sintaxis se abrevie significativamente, elidiendo nexos, sobre todo verbales, necesarios en un *ordo syntacticus* del período.

Hemos trabajado este aspecto en las comedias de Lope y hemos podido comprobar⁷²:

1º) 41 casos de descripción impresionista en los 9 grupos de comedias analizados.

2º) La 1^a época (1579-1603) es donde más datos cuantitativos se acumulan⁷³, pero se distribuyen proporcionalmente a lo largo de las tres épocas de su producción dramática las distintas variantes cualitativas⁷⁴. De todas las variantes,

⁷² Hemos extraído estos datos de mi libro *El lenguaje dramático de Lope de Vega*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996.

⁷³ 1^a época: 18 casos; 2^a época: 12 casos; y 3^a época: 11 casos.

⁷⁴ 1^a, 2^a y 3^a épocas: 5 tipos de variantes, con la siguiente distribución: 1^a época: 2 variantes, tanto las Comedias de Santos como las Comedias de enredo y costumbres; 1 variante, las Comedias de historia nacional. 2^a época: 2 variantes, las Comedias mitológicas; 1 variante, tanto las Comedias de historia nacional, como las Comedias caballerescas y las Comedias sobre historia clásica. 3^a época: 2 variantes, tanto las Comedias caballerescas como las Comedias de enredo y costumbres; 1 variante, las Comedias de historia nacional.

el tipo morfosintáctico más usado es el de sintagma verbal + sintagma nominal; y el más utilizado semánticamente es el metonímico⁷⁵. Veamos algunos ejemplos:

1^a época (1579-1603):

— Comedias de Santos:

*San Segundo de Ávila*⁷⁶:

— (Sintagma nominal + sintagma preposicional - metáfora 2^a fase):

Hermógenes: que tiene *el vientre por Dios* (v. 653)

Por ‘vulgo comilón, materialista, egoísta’.

— (Sintagma verbal + sintagma nominal - metonimia):

Vandelino: y no por eso dejó (v. 1351)

el mundo de *hacelle templo* (v. 1352)

Por ‘adorarlo’.

— Comedias de enredo y costumbres:

*El galán Castrucho*⁷⁷:

— (Sintagma nominal - metáfora sobre metonimia):

Castrucho: Mozalbitos de buen talle, (v. 1111)

Puntas, tajos y reveses. (v. 1112)

Por ‘pendencieros, duchos en el combate’.

⁷⁵ En la investigación que llevamos a cabo en el teatro de Sor Marcela de San Félix, la hija que Lope tuvo con Micaela de Luján, pudimos comprobar cómo el procedimiento metonímico se imponía al metafórico en el comportamiento textual de la polisemia. Cfr. M^a Azucena Peñas Ibáñez y Marie Claire Kamdem Tchouga, «Monosemia y polisemia textual», en *Actas del I Congreso Internacional «Análisis del discurso: lengua, cultura, valores»*, Pamplona, Universidad de Navarra (en prensa).

⁷⁶ F. Lope de Vega, *San Segundo de Ávila* (1594), Madrid: BAE, 178, 1965.

⁷⁷ F. Lope de Vega, *El galán Castrucho* (h. 1598), Madrid: RAE, VI, 1928.

— (Sintagma preposicional + sintagma verbal + sintagma verbal + sintagma nominal + sintagma preposicional - metáfora sobre metonimia):

Castrucho: *¡Oh vieja de Belcebú, (v. 1946)*
que a tú por tú (v. 1947)
te pongas con quien ayer (v. 1948)
te hizo ver (v. 1949)
estrellas a mediodía! (v. 1950)

Por ‘discutir con quien le pega a uno de lo lindo’.

— Comedias de historia nacional:

*El remedio en la desdicha*⁷⁸:

— (Sintagma verbal + sintagma nominal - metonimia):

Abindarráez: Aquí llega, Jarifa, vuestra víctima; (v. 2113)
 abrid, que *pasa ya la luna errática*. (v. 2114)

Por ‘venirse la noche’.

2^a época (1603-1615):

— Comedias mitológicas:

*La fábula de Perseo*⁷⁹:

— (sintagma verbal + sintagma nominal - metonimia):

Diana: Os puso en una nave, pretendiendo (v. 1074)
 daros la muerte *sin manchar la espada* (v. 1075)

Por ‘dar la muerte sin clavar, hincar la espada provocando sangre’.

— (sintagma verbal + sintagma nominal + sintagma preposicional - metonimia):

⁷⁸ F. Lope de Vega, *El remedio en la desdicha (1595-1598)*, Madrid: Clásicos Castellanos, 39, 1967.

⁷⁹ F. Lope de Vega, *La fábula de Perseo (1612-1613)*, Madrid: BAE, 190, 1966.

Fineo: Quien *prueba el filo al cuchillo* (v. 1331)

Por ‘quien es acuchillado’.

— Comedias de historia nacional:

*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*⁸⁰:

— (Síntagma nominal + síntagma verbal + síntagma nominal + síntagma preposicional - metáfora A = B):

Comendador: ¡Si gente no hubiera!... (v. 475)
Mas despertarán también.(v. 476)

Leonardo: No harán, que son segadores; (v. 477)
Y *el vino y cansancio son* (v. 478)
candados de la razón (v. 479)
y sentidos exteriores. (v. 480)

Por ‘segadores rendidos de sueño a causa del trabajo y no lúcidos a causa del vino’.

— Comedias caballerescas:

*La mocedad de Roldán*⁸¹:

— (Síntagma verbal + Síntagma nominal + Síntagma preposicional - metonimia):

Felicio: Y que a mí me ha tirado muchas piedras (v. 1494)
con una honda. (v. 1495)

Alcalde: ¡A vos con una honda? (v. 1495)

Felicio: A mí con una honda. (v. 1496)

⁸⁰ F. Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1610?), Madrid: Clásicos Castellanos, 159, 1969.

⁸¹ F. Lope de Vega, *La mocedad de Roldán* (1599-1603), Madrid: Aguilar, 1974.

Alcalde: *¿No teníades* (v. 1496)
Manos para un rapaz? (v. 1497)

Por ‘¿no pudiste cogerlo para pegarle?’.

— Comedias sobre historia clásica:

*Las grandesas de Alejandro*⁸²:

— (Sintagma nominal + Sintagma preposicional - metáfora sobre metonimia):

Vitelo: Toque, y véngase commigo, (v. 2075)
 verá mi rancho en seis ramas; (v. 2076)
 mas para *yegua de vientre* (v. 2077)
 cualquier establo le basta. (v. 2078)

A la esposa dedicada a la crianza de los hijos la denomina gráficamente ‘yegua de vientre’.

3^a época (1615-1635):

— Comedias caballerescas:

*El premio de la hermosura*⁸³:

— (Sintagma nominal + Sintagma verbal + sintagma verbal + sintagma preposicional - metáfora A = B):

Tisbe: *¿Qué vida será la mía* (v. 1022)
 entre estas hayas y pinos, (v. 1023)
 donde *solas fuentes hay*, (v. 1024)
 y *son de los ojos míos?* (v. 1025)

Por ‘llorar de forma inconsolable’.

— (Sintagma preposicional + Sintagma nominal + Sintagma preposicional - metonimia):

⁸² F. Lope de Vega, *Las grandesas de Alejandro (1604-1608?)*, Madrid: BAE, 190, 1966.

⁸³ F. Lope de Vega, *El premio de la hermosura (1610-1615)*, Madrid: Aguilar, 1974.

Tisbe: ¡Ay triste, que un preso es! (v. 2191)
 ¿Si va a morir? ¿Quién lo duda, (v. 2192)
 con la garganta desnuda (v. 2193)
 y tanto hierro a los pies? (v. 2194)

Por ‘preso a punto de ser ejecutado’.

— Comedias de enredo y costumbres:

*Las bizarrias de Belisa*⁸⁴:

— (Sintagma nominal + Sintagma nominal - metáfora A = B, en frase nominal pura, sobre metonimia):

Belisa: Miraba a pie la pendencia, (v. 169)
todo tabaco y bigotes (v. 170).

Por ‘fumando mucho a través de unos grandes bigotes’.

— (Sintagma verbal + Sintagma preposicional - metonimia):

Belisa: (porque estos no son de *aquellos* (v. 191)
 Que *repiten para cofres*) (v. 192)

Por ‘caballos viejos’, ya que los cofres se forraban con cuero de caballo, que es de suponer sería con los ya viejos e inútiles para la carrera o el tiro.

— Comedias de historia nacional:

*El caballero de Olmedo*⁸⁵:

— (Sintagma nominal + Sintagma nominal - metonimia):

Inés: Espera (v. 338)
 ¿Qué es lo que traes aquí? (v. 339)

Fabia: Niñerías que vender (v. 340)
 para comer, por no hacer (v. 341)
 cosas malas. (v. 342)

⁸⁴ F. Lope de Vega, *Las bizarrias de Belisa* (1634), Madrid: Clásicos Castellanos, 157, 1970.

⁸⁵ F. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo* (1620-1625?), Madrid: Castalia, 19, 1970.

Leonor: Hazlo así, (v. 342)
Madre, y Dios te ayudará. (v. 343)

Fabia: Hija, *mi rosario y misa*; (v. 344)
Esto, cuando estoy deprisa, (v. 345)
que si no ... (v. 346)

Por ‘las ocupaciones de una mujer devota, amante de la Iglesia’.

3º) El grupo de comedias que más utiliza este recurso es el de enredo y costumbres, con 20 casos.

4º) El grupo de comedias que menos lo utiliza es el de historia clásica, con 1 caso.

5º) Hay 3 comedias que no presentan ningún caso de este tipo de descripción impresionista: pastoriles, de historia extranjera, y comedias extraídas de novelas.

6º) En las descripciones impresionistas⁸⁶ no encontramos ni lexicalizaciones ni tópicos literarios, sino más bien creaciones y aportaciones individuales del autor. Así, por ejemplo, en

Las bizarriás de Belisa:

Miraba a pie la pendencia, (v. 169)
Todo tabaco y bigotes. (v. 170)

(Porque estos no son de *aquellos* (v. 191)
Que repiten para cofres) (v. 192)

M^a AZUCENA PENAS IBÁÑEZ
Universidad Autónoma de Madrid

⁸⁶ En la serie morfosintáctica a la que pertenece la descripción impresionista, sin embargo, predominan las lexicalizaciones.

LA COMEDIA ESPAÑOLA COMO YUXTAPOSICIÓN DE ESTILOS. EL CASO DE ROJAS ZORRILLA

COMEDIA, PÚBLICO Y ESTILO

Hay que recordar una y otra vez —porque se olvida— el peculiar estatuto de nuestro teatro áureo. Se trata del primer teatro comercial de Occidente. El primer engranaje complejo de producción cultural que se sostiene y sirve, de manera directa, sin intermediarios, a un público heterogéneo, plural, variopinto, multi-forme... No es un teatro para las minorías del poder o del saber. Es un teatro abierto a todos los que pueden pagar su entrada¹.

¹ Hay amplia y muy interesante bibliografía sobre el público de la comedia y su incidencia en la conformación estética de la misma. Naturalmente, este asunto está presente en los estudios generales sobre el teatro del Siglo de Oro, en los análisis de la sociología de la literatura de la época, en los estudios sobre el *Arte nuevo* de Lope, etc. etc. Don Ramón Menéndez Pidal le dedicó unas iluminadoras páginas con el epígrafe «Estudiar y educar al público» en su artículo «El Arte nuevo y la Nueva biografía» (1935), que citaré por la edición incluida en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: col. «Austral», núm. 120, Espasa-Calpe, 1973, 7^a ed., págs. 69-143; la referencia precisa, en págs. 97-103. Quizá los trabajos específicos más relevantes sean los de N. D. Shergold, *A history of the Spanish stage*, Oxford: 1967, en especial el cap. 18. «The actors and their audience», págs. 505-543; Alberto Porqueras y Francisco Sánchez Escrivano, «Función del 'vulgo' en la preceptiva dramática de la Edad de Oro», en *Preceptiva dramática española*, Madrid: Gredos, 1971, págs. 365-387; y los de José María Díez Borque, «Públicos del teatro español del siglo XVII», en Francisco Ruiz Ramón (coord.), *II Jornadas de teatro clásico español. Almagro, 1979*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, págs. 61-87; «Lope para el vulgo. Niveles de significación», en Francisco Ramos Ortega (coord.), *Actas del coloquio «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana» (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978)*, Roma: Instituto Español de Cultura y Literatura, 1981, págs. 297-314; «Poética de la recepción: nueva teoría para un nuevo espectáculo (el primer teatro popular)», en J. Coca y L. Conesa (eds.), *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya*.

Claro está que los grupos dominantes no renuncian a controlar ese espectáculo público a través de instrumentos como la censura previa, la concesión o denegación de los locales de representación, presiones y represalias contra poetas y comediantes, nuevas contrataciones, etc. etc. Este régimen imponía, sin duda, una homogeneidad, unos mínimos ideológicos a los que nadie podía susstraerse; pero, en otros aspectos, no restaba peso a ese auditorio plural, ese monstruo de mil cabezas, cada una con sus particulares intereses estéticos, sociales y políticos.

Entre ese público que puede entregar su real al cobrador para que le franquee el paso al corral hay artesanos, soldados, pretendientes en corte, comerciantes, criados, madres e hijas de familia, clérigos, intelectuales laicos, aristócratas e incluso miembros de la familia real.

Como ha dicho Díez Borque:

Si hoy cada público tiene su teatro (lugares distintos y representaciones distintas), en el siglo XVII, en el mismo lugar de representación, la misma obra teatral estructuraba distintos niveles de significación, y sin competencia de otros espectáculos públicos, para diversión de los distintos públicos².

La heterogeneidad cultural de los asistentes obliga a crear un complejo discurso capaz de satisfacer al culto y al letrado, un discurso que tiene que combinar lo ya sabido con lo novedoso, tanto en lo que se refiere a la forma del contenido como en lo que ataña a la forma de la expresión.

Se ha dicho que el teatro, y en particular la comedia, desempeña a veces la función noticiera de los periódicos y, en ocasiones, la labor de editorialista. Suple la misión informativa y formativa de una escuela en extremo débil, que solo atendía a un sector muy minoritario de la población. Las comedias trasmitían noticias, conocimientos, ideas sobre el mundo y la sociedad. Esta labor educadora había que realizarla con una compleja técnica que permitiera atender y atraer a educandos con muy distintos niveles de conocimientos previos.

En aparente contradicción con lo expuesto en el párrafo anterior, Vossler, hablando del creador de la comedia, afirmó con rotundidad: «Lope no educa: da alas»³. Y llevaba razón, en el sentido de que la comedia no tenía, no tiene como fin esencial la trasmisión de conocimientos e ideas (aunque, en efecto, los tras-

² lunya, Barcelona: Institut del Teatre, 1987, tomo IV, págs. 203-229; y «Lope de Vega y los gustos del ‘vulgo’», en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca: J. José de Olañeta, 1996, págs. 37-63 (este último recoge textos de los dos anteriores).

³ José María Díez Borque, «Públicos del teatro español del siglo XVII», pág. 65.

Karl Vossler: *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid: Revista de Occidente, 1940, 2^a ed., pág. 364.

mita), sino afinar la sensibilidad, agudizar la percepción estética, posibilitar el reconocimiento y la conformación de la propia sentimentalidad, desbocar y encauzar al mismo tiempo la fantasía...

Este complejo y paradójico fenómeno se explica porque la comedia española es la matriz, el elemento base de un teatro comercial y poético. Parecen características contradictorias, pero a fines del siglo XVI, en la España de Felipe II y en la Inglaterra de Isabel I, esa insólita conjunción de contrarios da origen a uno de los momentos más gloriosos del arte occidental. El teatro de Lope y el de Shakespeare están escritos desde la conciencia de que hay que atraer cada tarde a ese espectador heterogéneo y hay que darle alas a través de una acción arrebatadora y un lenguaje esencialmente poético.

BUEN EJEMPLO NOS DA NATURALEZA

Ese lenguaje poético se enfrentaba, entre otros, a dos problemas esenciales: atender a la diversidad de los espectadores y ofrecer una variedad que constituya en sí misma un atractivo del conjunto espectacular.

La necesidad obligaba a presentar en el formato fijo e inamovible de la comedia española (verso, tres actos, reparto prefijado por los empleos actoriales...) tonos y acentos poéticos contrastados. El modelo del teatro terenciano, tan uniforme en el estilo, tan monótono en la recepción, tenía que ser superado por este nuevo drama para las urbes modernas⁴.

Desde los orígenes de la comedia, Lope, poeta fácil y brillante, además de dramaturgo de excepción, estructura el texto dramático como yuxtaposición de momentos de distinta densidad expresiva: desde la escena viva, del lenguaje que sugiere la espontaneidad coloquial, al soliloquio arrebatado, la relación extensa —cincelada en sus elementos descriptivos—, el parlamento lírico, el pasaje sencioso y aforístico, etc. etc...

Lope en su *Arte nuevo* perfiló en expresiva síntesis la correspondencia entre las formas métricas y las secuencias de la acción:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para las quejas... (vv. 305-307)⁵

⁴ Como recordó José F. Montesinos («La paradoja del *Arte nuevo*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca: Anaya, 1969, pág. 17), Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético*, se hacía eco del cansancio ante el teatro del XVI, tan apegado a los modelos clásicos y carente de ritmo dramático y de ingenio: «Confesarás que fue cansada cosa / cualquier comedia de la edad pasada, / menos trabada y menos ingeniosa».

⁵ Cito el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* por mi edición crítica, incluida en *Rimas. Segunda parte* de Lope de Vega, [Cuenca]: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

El lenguaje dramático lo vinculó esencialmente a la caracterización del personaje:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes... (vv. 269-272)

Son deudores estos párrafos de las doctrinas clásicas del decoro. Y de la misma fuente —y no de su práctica teatral— parece proceder la distinción entre el lenguaje común de la comedia («puro, claro, fácil [...] / que se tome del uso de la gente», vv. 259-260) y el lenguaje grave:

allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar cuando aconseja,
persuade o aporta alguna cosa. (vv. 252-256)

Esta elemental distinción entre un lenguaje doméstico y otro sentencioso no da cuenta de la extrema variedad estilística de la comedia. Cada pieza, en estrecha relación con las formas métricas, va yuxtaponiendo estilos diversos. El paso de uno a otro supone un corte, premeditado, consciente, del ritmo de la acción y del tono del recitado. El público de los corrales, familiarizado con estas convenciones, acepta y aplaude esa variedad estilística. No hace falta, para ello, que sean capaces de dar nombre a cada una de las formas métricas que van apareciendo en la comedia:

...es probable que mosqueteros y mujercillas no distinguieran de octavas y romances, pero les quedaba en el oído un eco del rítmico fluir de las palabras. Es posible que aun muchos doctos y cortesanos no se hicieran cargo de que tal o cual pasaje estaba versificado según fórmula [...]. Pero percibían la gracia del verso, no de otra manera que el oyente que no sabe música puede gozar de una ópera aunque le sea imposible explicarla⁶.

A veces la sociedad moderna, sorda para el verso (¡cuántos profesores de literatura tienen que contar con los dedos para percatarse de una anomalía métrica!),

⁶ José F. Montesinos, «La paradoja del *Arte nuevo*», pág. 14.

se empeña en proyectar sus limitaciones y deficiencias sobre un universo menos ruidoso y habituado a la audición constante de romances, canciones, seguidillas y obras dramáticas. No pueden tener la misma sensibilidad para el verso un madrileño culto del siglo XX, que puede ver, a lo sumo, media docena de comedias españolas al año, y un aficionado del siglo XVII, que podía oír decenas de piezas en una temporada y, además, no tenía otras diversiones que distrajeran o enturbiaran su sensibilidad acústica.

En la *Poética* de Luzán, en capítulo añadido a la edición póstuma de 1789, se aborda con acritud la cuestión de la polimetría:

No puedo comprender cómo se componen estos sonetos, décimas, octavas, tercetos, y redondillas con la verisimilitud que el mismo Lope encarga al poeta; porque ciertamente no parece verosímil que las personas de la comedia se expliquen en versos tan artificiosos; ni con ellos se imita bien la plática, esto es, la conversación familiar de dos o tres personas⁷.

Este comentario ha tenido fácil réplica: ¿son más verosímiles las monótonas series de pareados alejandrinos de todo el teatro clásico francés o los horribles pareados endecasílabos de *Sancho García* de Cadalso? Sin embargo, aunque no lo expresara con precisión, la aversión neoclásica a la polimetría tenía una raíz más honda: la variedad de estilo (no solo métrica) quiebra la continuidad de la acción dramática, rompe la ilusión de la verosimilitud, porque el cambio de registro estilístico se convierte en un fin en sí mismo y no responde a los matices exigidos por la evolución sicológica del personaje.

Con frecuencia se ha comparado —yo mismo lo he hecho⁸— la comedia española con el teatro lírico. Como en la zarzuela o en la comedia musical nadie se cuestiona que los personajes se pongan de repente a cantar, en la comedia española el público no solo acepta, sino que espera con impaciencia el momento en que se ha de producir el cambio de tono, el paso desde el lenguaje «puro, claro, fácil», tomado del «uso de la gente», al lenguaje cincelado, conceptuoso, sentencioso o cultista. Díez Borque vincula estas formas trabajadas, incluso alambicadas, de la comedia española a la existencia de un sector del público de elevada cultura:

⁷ Ignacio de Luzán, *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona: Labor, 1977, pág. 426.

⁸ Prólogo a mi edición de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega y de *La mujer de Peribáñez* de tres ingenios, Barcelona: PPU, 1988, págs. 47-51.

Solo así puedo entender tanto verso culterano y conceptista, tanta cita culta, tanta alusión y cuentecillos de origen clásico...⁹

Sin duda, estas exquisiteces tienen como primer destinatario a la fracción docta del auditorio; pero, a fuerza de repetirse, acabaron por acostumbrar a todos los públicos, excepto —claro está— a aquellos que, por razones económicas o de estado, no acudían con regularidad a los corrales de comedias.

Este fenómeno de asimilación de las modas y modos literarios por las masas puede considerarse en positivo, como hizo Menéndez Pidal:

no sabe uno qué admirar más, si el gusto de ese pueblo, para agradar al cual se fabricaban tantas obras de delicada factura, o la maestría del artífice que, a la vez que era guiado, guiaba con tal facilidad y fortuna el recreo de un público por elevadas regiones de poesía¹⁰.

Esto —en mi opinión— es verdad. Pero no es disparatado ni absurdo ver en este proceso la creación de un público resabiado, al tanto de los trucos y mecanismos internos del teatro, pendiente de los artificios poéticos desplegados por el poeta, un público que exige una paulatina complicación de los mecanismos teatrales, una exacerbación de las emociones dramáticas y un alambicamiento del lenguaje.

Puede afirmarse sin exagerar un ápice que hubo un progresivo manierismo de la recepción dramática entre los auditórios del siglo XVII¹¹. Esa paulatina hiper-sensibilidad poética acentuó algo que estaba vivo desde los orígenes de la comedia en la década de 1580: la obligatoria variedad estilística.

Este proceso tuvo bastante que ver con la evolución general de la literatura secentista y con la incorporación al teatro de unas formas métricas que se especializaron en esa función de ruptura del lenguaje «coloquial»: la décima y la silva de pareados.

LAS NOVEDADES LÍRICAS Y SU INCORPORACIÓN AL TEATRO

La variedad de estilos medrará a la sombra de las novedades que afloran en las primeras décadas del siglo XVII en el terreno de la poesía lírica. La agudeza, el arte de ingenio crea un lenguaje conceptuoso que jueguea con el chiste, con

⁹ José María Díez Borque, «Lope para el vulgo. Niveles de significación», pág. 298.

¹⁰ Ramón Menéndez Pidal, «El Arte nuevo y la Nueva biografía», pág. 101.

¹¹ María Grazia Profeti ha hablado de ese público entendido que estaba formado hacia 1630. *Vid. «El último Lope»*, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro*, julio de 1996, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1997, págs. 11-39.

las piruetas verbales, con la imagen sorprendente y caprichosa, con los vocablos insólitos. El cultismo, muy a pesar de Lope, «fiscal» de la lengua castellana —como ha subrayado Jean-Pierre Étienvre en este mismo encuentro—, se convierte en gongorismo, con su cohorte de voces y giros latinos, sus hipérbatos, construcciones absolutas, frases parentéticas... El gongorismo se popularizó y vulgarizó fundamentalmente a través del teatro. Dámaso Alonso llamó, y no sin razón, a don Pedro Calderón de la Barca, el «más ilustre entre los sucesores y herederos de Góngora». Lo que se entendió por culteranismo o gongorismo en la América española en el mismo siglo XVII y en la península durante los siglos XVIII y XIX fue, en realidad, calderonismo, es decir, la variedad del cultismo que Calderón incorporó a sus dramas, que «es gongorismo: pero es un gongorismo especial, resellado personalmente, que ya nadie confundirá con el de Góngora»¹².

La invasión del estilo culterano obliga a Lope a poner énfasis en la recuperación del lenguaje conceptuoso y alambicado de los cancioneros del XV. Víctor de Lama demostró en la XIV edición de *Edad de Oro* (1995) que esta reivindicación del viejo arte castellano, contra lo que dijo falazmente Montesinos, iba muy en serio¹³. Basta ver la fuerza extraordinaria que tienen las glosas en todo su teatro, pero de manera muy especial en el de la última época. Hoy los apasionados de la comedia española valoramos sobremanera las glosas trágicas de *El caballero de Olmedo* («Puesto ya el pie en el estribo...») y de *El castigo sin venganza...* («En fin, señora, me veo...»).

LA VIDA ES SUEÑO COMO PARADIGMA

Si la variedad fue siempre voluntad y virtuosa necesidad del teatro comercial y poético que se funda sobre la comedia española, en su década de oro (1630-1640) se han ampliado considerablemente sus registros y, al mismo tiempo, se han fijado, incluso se han fosilizado, las formas dominantes de esa multiplicidad de estilos.

Esta situación permite la creación de piezas como *La vida es sueño*, en la que el «lenguaje casto», tomado «del uso de la gente» tiene una presencia muy reducida. La acción arranca con unaertura cultista en la que, sin duda, para la mayor parte de los espectadores, tenía que ser más importante el sonido que el sentido:

¹² Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, en *Obras completas*, VII, Madrid: Gredos, 1984, págs. 241 y ss.

¹³ *Vid.* Víctor de Lama, «Lope, poeta de cancionero», *Edad de Oro*, XIV (1995), págs. 179-196.

Hipogrifo violento
que corriste parejas con el viento.
¿Dónde, rayo sin llama...? (vv. 1-3)¹⁴

No deja de ser llamativa la elección de la primera palabra (no sólo de este drama sino también de toda la obra de Calderón en impresión autorizada¹⁵): *hipogrifo*. Este es uno de los términos (solo cinco) que Lope, en su *Arte nuevo*, señala como vitandos para el dramaturgo:

no ha de ser por Pancayas, por Metauros,
hipogrifos, semones y centauros... (vv. 267-269)

Aunque estoy convencido de que Calderón es un voluntario y privilegiado discípulo de Lope, más que un émulo o competidor¹⁶, no cabe cerrar los ojos ante esta posición de rebeldía, que no es probablemente un pulso individual, sino una declaración de autonomía de toda la generación que más tarde hemos llamado calderoniana.

Esta promoción no quiere prescindir de los estilos poéticos que Lope había incorporado a la comedia, pero se propone añadir el cultismo gongorino, esa expresión inverosímil y extravagante que tanto irritaría un siglo después a los neoclásicos. Nicolás Fernández de Moratín, que no quiso entender el sentido estético de la «obertura» de *La vida es sueño*, clamaría contra esa retahíla de cultos conceptos en que prorrumpie Rosaura, en vez de quejarse con palabras comunes del dolor que ha debido de producirle la caída del caballo.

La vida es sueño es un drama simbólico, más allá del realismo, no sólo por su argumento parabólico sino, muy especialmente, por su renuncia a «imitar de dos o tres la plática» y por su abandono de la unidad de estilo: «obertura» cultista y culturalista para los doctos (vv. 1-102); décimas de organización geométrica para los apasionados de la poesía grave y sentenciosa (vv. 103-272 y 2148-2187); quintillas galantes de doble intención (vv. 475-579); silvas dominadas por artificiosas correlaciones («Yo vi en reino de olores...», vv. 1596-1617); rotundas octavas béticas (vv. 2428-2491); largos romances de amplio aliento, pomposamente conceptuosos y cincelados con mimo (vv. 600-843, 2307-2343,

¹⁴ *La vida es sueño* la citaré siempre por la edición de Milagros Rodríguez Cáceres, con introducción de Rosa Navarro Durán, Barcelona: Octaedro, 2001.

¹⁵ *La vida es sueño* encabeza la edición de la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid: María de Quiñones, 1636.

¹⁶ Vid. Felipe B. Pedraza Jiménez, «El sentimiento fraterno en la vida y la creación calderonianas», en *Calderón en el 2000*, Ínsula, núms. 644-645 (agosto-setiembre de 2000), págs. 6-8, y «De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática», en José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, tomo II, págs. 831-853.

2690-3015, etc.); otros ingeniosos, escépticos (vv. 1724-2017); otros decididamente burlescos (vv. 2188-2227)... Tanto formalismo poético, tanto alarde de virtuosismo, forma vivo contraste con una apasionada historia de odio paterno-filial, de exaltación titánica de la libertad, de lujuria bárbara, de instintos asesinos, de desengaño melancólico... Calderón no va a prescindir siquiera del lenguaje claro, fácil y, en este caso —porque lo acción lo pide—, feroz, violento, arrebatado: la escena de palacio en el acto II. En redondillas, la «borra de la comedia», que dijo Ricardo de Turia, la estrofa vinculada en este género al habla coloquial, Segismundo escupe su odio:

Tirano de mi albedrío,
si viejo y caduco estás
muriendo, ¿qué me das?
¿Dasme más de lo que es mío? (vv. 1503-106)

Calderón, en la pieza que abre —no por casualidad— la *Primera parte* de sus comedias había seguido, había depurado y había llevado al extremo el concepto de teatro poético creado por su maestro: la comedia como yuxtaposición de fórmulas estilísticas.

LAS LEYES DE LA COMEDIA RIGEN PARA TODOS

Este molde, impuesto por Lope desde su juventud, refrendado y mejorado en el tránscurso de su larga carrera, confirmado por el Calderón joven y poderoso de 1630, se impone a todos los que escriben teatro en el siglo XVII. Claro que lo que iba como anillo al dedo a un poeta fácil e intuitivo como Lope, de finísimo oído musical; lo que se adecuaba al genio estructurador de Calderón, capaz de alcanzar una sonora rotundidad versificatoria, no siempre constituía el medio para que prosperara la creatividad de otros dramaturgos.

Citemos dos ejemplos preclaros para quedarnos enseguida con uno solo. Tirso de Molina y Rojas Zorrilla son excepcionales poetas dramáticos. Desiguales pero extraordinarios. En ellos encontramos las virtudes esenciales de un poeta cómico: gracia, ingenio verbal, dominio del enredo y la mecánica teatral, fertilidad para concebir situaciones hilarantes, capacidad para construir personajes risibles, originalidad en los desenlaces... Pero no son poetas flexibles, espontáneos, «naturales» como Lope, ni perfectos, alambicados, contundentes como Calderón.

El lector puede caer en la tentación de pensar que para el genio de Tirso o Rojas Zorrilla el canon poético de la comedia española pudo ser una rémora que limitó su vuelo creativo. Parece que los interesados no lo sintieron así. Al contrario: se trata de dos enamorados de la comedia española. En el caso de Tirso

tenemos manifestaciones explícitas (*Cigarrales de Toledo*, *El vergonzoso en palacio...*), que están en la mente de todos¹⁷. En Rojas el fervor se percibe de forma indirecta.

Los dos, a pesar de pelear, en ocasiones, con el verso, no conciben la creación fuera de ese cauce. Naturalmente esto les obliga a la yuxtaposición estilística que hemos señalado como marca indispensable del género.

EL CASO DE ROJAS ZORRILLA

Quedémonos solo con Rojas —cuyas limitaciones versificatorias y poéticas son superiores a las de sus pares en el Parnaso cómico español— para distinguir lo que hay en él de voz propia y lo que pesan en su obra los estilos prestados.

Consciente de sus posibilidades e intereses, Rojas limita considerablemente la variedad métrica¹⁸. La proporción de redondillas y romances parece superior a la que podemos encontrar en cualquiera de los grandes dramaturgos contemporáneos. Hay multitud de jornadas en que se alternan estos metros, sin mezcla de ningún otro¹⁹. La paleta versificatoria de Rojas se completa con las silvas de pareados y las décimas, que aparecen siempre en pequeña proporción. Las demás estrofas o series métricas (octavas, sonetos, quintillas, liras) solo las usa ocasionalmente, a veces en una única pieza.

Para muestra, un botón, y para ejemplo de cuanto decimos, una de las mejores comedias de Rojas y del teatro español del Siglo de Oro: *Donde hay agravios no hay celos*.

Parece claro que el ámbito en que se desenvuelve con soltura nuestro poeta es el de la «borra de la comedia»; el relleno que en Lope y Calderón actúa como elemento de contraste, en Rojas se enseñorea casi por completo del drama. Cuando se aparta de redondillas y romances, el lector sensible puede percibir las dificultades y apura que sufre, y sentir que alienta fatigosamente como pez fuera del agua.

¹⁷ Vid. Francisco Florit, *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid: Revista «Estudios», 1986.

¹⁸ No es un fenómeno exclusivo de Rojas. Toda la promoción calderoniana redujo la gama de versos y estrofas que habían utilizado los dramaturgos precedentes.

¹⁹ Sirvan de ejemplo las jornadas I y II de *Abrir el ojo* (en toda la comedia solo encontramos un breve pasaje de silva de pareados); la jornada I de *Los bando de Verona*; las jornadas I y III de *El Caín de Cataluña* (en toda la comedia sólo un fragmento en silva de pareados y un par de textos en prosa rompen la alternancia de redondillas y romances); la jornada II de *La esmeralda del amor*; la jornada I de *Lo que son mujeres*; la jornada II de *Lucrecia y Tarquino*; el acto III de *No hay amigo para amigo*; los actos II y III de *Nuestra Señora de Atocha* (se incluye un romancillo); las jornadas I y II de *Obligados y ofendidos*; el acto I de *La traición busca castigo*, etc. etc. Los datos proceden del «Catálogo de argumentos, temas y motivos de la comedia española» que elaboró el Instituto Almagro de teatro clásico dentro del proyecto de investigación PB95-0561-C03-01, que aprobó y subvencionó la CICYT.

LA REDONDILLA, BREVE ESTUCHE DEL INGENIO

No quiere esto decir que romances y redondillas fluyan siempre con naturalidad y soltura. Pero, en fin, Rojas, en su pelea con el verso, le ha cogido el tranquillo a la redondilla. Rimador no fácil, resuelve brillantemente el problema con oraciones yuxtapuestas que ocupan uno o dos versos:

El juicio hemos de perder
si hay alguno que perdamos.
No asamos y ya pringamos.
Al primer tapón, mujer. (vv. 13-15)²⁰

El poeta ha hecho de la necesidad virtud. La acumulación de frases breves, en desesperada búsqueda de la rima, confiere al diálogo un aire coloquial, pródigo en giros populares o en incisos explicativos, en ágiles saltos mentales que van de una imagen a otra, de una en otra ocurrencia.

La redondilla es muchas veces el breve estuche de un arte epigramático en el que la primera mitad prepara la salida ingeniosa, la afirmación aforística que contiene la segunda:

Porque en la amorosa calma
de sospechas y recelos,
son el amor y los celos
las calenturas del alma,
que salen por dar despojos
reducidos en agravios,
los de celos a los labios
y los de amor a los ojos. (vv. 2327-2334)

Como puede observarse, la primera de las redondillas está compuesta al servicio de la metáfora ingeniosa con que se remata («las calenturas del alma»), mientras que la segunda solo cobra sentido poético en razón del conceptuoso paralelismo y contraste con que se cierra: «los de celos a los labios / y los de amor a los ojos».

Por incómodo que podamos imaginarnos a Rojas en su lucha con el verso, podríamos recordar la metáfora de la paloma kantiana, quejosa del aire que freña su vuelo, sin comprender que en el vacío sería imposible volar. El verso que

²⁰ Cito siempre *Donde hay agravios no hay celos* por la edición crítica que he preparado en colaboración con Milagros Rodríguez Cáceres y que verá la luz en el tomo I de las *Obras* de Rojas Zorrilla, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa. El mismo texto, con ligeras variantes de puntuación, con otro prólogo, más amplia y didáctica anotación, y acompañado de *Abrir el ojo*, verá la luz próximamente en un volumen de «Clásicos Castalia».

atenaza la expresión de nuestro poeta es, al mismo tiempo, el que da alas a su ingenio. Y esto llega a su extremo en los brillantísimos monólogos de sus graciosos. Sancho construye el suyo en esas redondillas geminadas que parecen albergar la genuina voz del poeta:

En ser hombre desigual
por más me vengo a tener,
porque yo más quiero ser
pícaro que cardenal.

Esto elijo por más bueno
que ser señor y aun reinar,
que allá suele en el manjar
disimularse el veneno.

Pues ser pícaro dispongo,
que, como Lope advirtió,
a ningún hombre se vio
darle veneno en mondongo. [...]

Porque uno llegue a plantar
—dejemos a un lado miedos—
en mi cara cinco dedos,
¿le tengo yo de matar?

Pues respóndanme por qué,
si hay barbero que me pone,
cuando afeitarme dispone,
como a un san Bartolomé,
y llega con su navaja,
que sabe Dios dónde ha andado,
y, en fin, después de afeitado,
me toma el rostro y me encaja.

¿Por qué en otras ocasiones
hay duelo y indignación?
¿No es mejor un bofetón
que quinientos bofetones? [...]

Duelista, que andas cargado
con el puntillo de honor,
dime, tonto: ¿no es peor
ser muerto que abofeteado?

¡Y que a la muerte tan ciertos
vayan por que el duelo acaben!
Bien parece que no saben
los vivos lo que es ser muertos. (vv. 2415-2462)

LA VARIEDAD TONAL DEL ROMANCE

El romance asume en la comedia de Rojas funciones más variadas que las redondillas. Su facilidad y su estructura abierta (rara vez tiene una organización estrófica en cuartetas asonantes) permite emplearlo en un diálogo menos envarado que el de las redondillas. El habla coloquial, tomada del «uso de la gente», aflora a través de ese cauce métrico:

DON FERNANDO.	Inés, ¿qué voces son estas? ¿Qué ha sido?
DOÑA INÉS.	No sé, señor.
DON FERNANDO.	Beatriz, ¿por qué estás cubierta?
BEATRIZ.	Señor, estoy despedida.
DON FERNANDO.	¿Por qué?
BEATRIZ.	Decirlo quisiera; mas aunque lo intento hacer, no me deja la vergüenza.
DON FERNANDO.	¿Qué es el caso?
BEATRIZ.	Mi señora, que ha dado en aquesta tema.
DON FERNANDO.	¿Qué es?
BEATRIZ.	En que no ha de casarse con don Juan, aunque tú quieras; y porque le dije ahora solo que te obedeciera...
DON FERNANDO.	¿Qué hizo?
BEATRIZ.	Me ha despedido. (vv. 588-601)

Pero, consciente Rojas de que la comedia es yuxtaposición de estilos poéticos, se vale de la fácil dulzura del romance para engollar la voz y dar un aire sentencioso y trascendente a los monólogos de los personajes. El parlamento de doña Inés en el acto segundo de *Donde hay agravios no hay celos* se abre con una ponderación conceptuosa de la zozobra sentimental para levantar el tono en un paralelismo anafórico que sustenta una vieja alegoría:

Como jamás he cursado
de los males en la escuela,
nunca supe que cabían
en un dolor tantas penas.
Tres afectos, tres cuidados,
tres tormentos, tres violencias,

del castillo de mi amor
sitiaron la fortaleza. (vv. 1351-1358)

Después, el impulso amplificadorio exige que se encadenen alegorías tópicas que expresan su contradictoria situación anímica («Yo quiero bien, mas no quiero...», v. 1377):

Sírvanos de ejemplo el sol,
a quien Clicie galantea... (vv. 1391 y ss.)

Olmo, monarca del prado,
a quien las flores cortejan... (vv. 1407 y ss.)

Rojas ha cumplido con las exigencias de su auditorio. Frente a las réplicas ingeniosas que se pisan unas o otras (en redondillas y romances), el monólogo de doña Inés se explaya en 83 versos (del 1351 al 1433) por medio de amplificaciones que el público barroco acogió con gusto y las generaciones lectoras posteriores con reticencias.

El romance le sirve también para las relaciones conceptuosa con tal cual toque cultista que rompe el diálogo directo y vivo:

Por celebrar de Isabel
el fruto esperado opimo,
primero botón del árbol
del gran monarca Filipo,
Burgos, esa gran ciudad
cuyos altos edificios
a vencer al sol gigante
compiten consigo mismos,
dispuso toros y fiestas
al popular regocijo
en su plaza, que en España
es antiquísimo circo... (vv. 851-862)

La relación se extiende hasta el verso 987: es decir, a lo largo de 133 versos, que crean un paréntesis artificioso en medio del discurrir de la comedia.

La misma función, de quiebra del ritmo, suspensión de la acción y focalización de la palabra poética, tiene la réplica burlesca y conceptista de Beatriz, que narra lo ocurrido la noche anterior con don Lope. Los manidos juegos de palabras, el aire cínico y jacarandoso y las citas expresas convierten el fragmento en un explícito homenaje a Quevedo:

apenas empezó a darmel
 el hábito de tercera
 y apenas yo le tomaba
 para ser criada buena,
 cuando el viejo de tu padre
 por esa cuadra atravesía.
 Yo, que le siento, ¿qué hago?:
 por que a tu primo no sienta,
 al banasto de un balcón
 le zampucé con presteza... (vv. 507-516).

LAS DÉCIMAS COMO RECEPTÁCULO DE LAS PARADOJAS CANCIONERILES

El único pasaje en décimas sirve para enhebrar alambicados conceptos paródicos al modo cancioneril:

Yo con tan finos desvelos
 os quiero y con tanto ardor
 que, para decir mi amor,
 os digo que tengo celos;
 primero fueron recelos,
 pero hoy tan confuso estoy
 que cuando a deciros voy
 quién soy, tal me llego a ver
 que por ser el que he de ser,
 no soy con vos el que soy. (vv. 1677-1686)

EL TOQUE CULTISTA: LA SILVA DE PAREADOS

El último instrumento de que constantemente se vale Rojas para conferir a sus obras esta variedad de estilos que exige la comedia es la silva de pareados. Su uso supone comúnmente una suspensión del ritmo dramático y la aparición de un peculiar ritmo narrativo en el que alternan brevísimas oraciones, muchas veces en asíndeton, con esticomitias y amplificaciones simbólicas o alegóricas, de clara raíz conceptista:

Dejéle, despidiose, fuese luego,
 inquietóseme todo mi sosiego,
 y aunque estaban entonces divertidos,
 llamé a junta potencias y sentidos,
 y por que amor ganase la victoria,
 la voluntad dispuso a la memoria.

Obró el discurso torpe y poco atento;
la memoria engaño al entendimiento;
los ojos, si no ciegos, suspendidos,
se dejaron guiar de los oídos. (vv. 749-758)

A MODO DE CONCLUSIÓN

A trancas y barrancas, pero sin resistencia, a gusto con su destino, Rojas —a quien el cielo, que le otorgó un singular sentido cómico, no quiso darle el oído y la sensibilidad de los genios mayores de nuestro teatro— cumple con la ley de la comedia como yuxtaposición de estilos.

Su fortuna crítica —me parece— ha estado ligada en gran medida a la contienda entre la voz propia (la de las redondillas, la de los romances de acento coloquial) y los estilos tomados en préstamo. En las comedias de capa y espada acaba imponiéndose aquella, y la crítica ha sido benévol a o entusiasta en sus juzgios; en los dramas trágicos pesan más estos, y la censura ha caído implacable sobre ellos. No solo por esta razón, pero también por ella.

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

EL RECONOCIMIENTO DE LA COMPLEJIDAD. INFORMACIÓN DISPERSA Y CONOCIMIENTO INCOMPLETO EN *LA VIDA ES SUEÑO*

El punto de partida de este trabajo es el estudio de la complejidad existente en *La vida es sueño* a través del análisis de la disposición de la información en la obra. La hipótesis es que la dificultad y oscuridad características del mundo representado por Calderón están construidas, en parte, por medio de la desorganización informativa, de manera que ninguno de los personajes goza de una posición absoluta en cuanto a la cantidad, calidad o poder de hacer circular la información para favorecer los intereses propios. Se puede decir que la imposibilidad de controlar toda la información que circula en el mundo representado, las interacciones creadas entre individuos que nunca poseen toda la información pertinente para la resolución de sus problemas y la necesidad de elaborar una estrategia para actuar en este mundo son algunos de los asuntos principales de la comedia. Estos elementos hacen de *La vida es sueño* una especie de simulación o modelado de la complejidad sistémica del mundo barroco.

Según Simon un sistema complejo es «one made up of a large number of parts that have many interactions. [...] In such systems the whole is more than the sum of the parts in the weak but important pragmatic sense that, given the properties of the parts and the laws of their interaction, it is not a trivial matter to infer the properties of the whole»¹. Además, en cualquier sistema complejo todos

¹ Herbert A. Simon, *The Sciences of the Artificial*, Cambridge/London: The MIT Press (3^a ed.), pág. 184.

los cambios significativos ocurren entre el estado de demasiado orden, representado por el mundo cerrado y previsible ideado por Basilio, y el «muy poco orden», que aparece en el reino de Polonia con el soldado rebelde y la guerra entre padre e hijo. Desde esta perspectiva, el estudio de *La vida es sueño* se centraría en la descripción de los fenómenos que provocan que un sistema simple y determinista como el que se organiza alrededor de la interpretación astrológica del rey Basilio dé lugar a la emergencia del tipo de complejidad que resume la metáfora del título. El objetivo es, pues, determinar cuál es el papel de la organización informativa de la comedia en la alteración del equilibrio de este sistema y cómo se producen los cambios subsiguientes².

La complejidad sistémica, de la cual el ideal barroco de la dificultad estética es un signo indicativo más, pero no el único, se refiere en este contexto tanto al sistema representado en la obra como a su consideración desde el punto de vista del lector, es decir, en cuanto texto cuya complejidad se manifiesta a través de la lectura, especialmente en el momento de resumir la información o de elaborar una interpretación coherente que dé cuenta de todos los aspectos envueltos en su desarrollo. El origen de esta doble complejidad radica en los siguientes elementos. En primer lugar, se produce debido a la importancia que la información va a tener en cuanto elemento temático y estructural, ya que ésta se va a convertir desde la llegada de Rosaura a Polonia en el bien más valioso y escaso dentro del sistema social. Esto se puede ver en el papel decisivo que el secreto y la información juegan en el encarcelamiento de Segismundo, en la planificación del experimento de palacio por parte de Basilio y Clotaldo, en la fallida venganza de Rosaura y en la construcción del personaje de Clarín. En segundo lugar, la actitud de Basilio respecto a su habilidad para leer los astros convierte su (supuesto) conocimiento en un activo intransferible, ya que su valor para el rey reside en el carácter exclusivo de su posesión. De esta forma, Basilio comienza a perder su posición privilegiada en cuanto rector de la comunidad cortesana cuando renuncia a difundir ese conocimiento y a convertirlo en información. Esta renuncia le impide involucrar al resto de la corte en la lectura o decodificación de los signos del cielo y, por tanto, a participar de su fuente de legitimidad. La razón de esta renuncia es su percepción de la realidad como un sistema estable y simple dominado por la fortuna, es decir, como un sistema ajeno al tiempo.

² Respecto a la importancia del azar en el desequilibrio del sistema de *La vida es sueño* hay que decir que azaroso es el primer encuentro de Rosaura y Segismundo en la torre, azaroso es también el segundo encuentro de ambos en el palacio durante la segunda jornada, que como caótica y confusa es descrita la aparición de Rosaura a caballo en lo que más adelante llamaré el tercer encuentro y que azaroso es el episodio más importante para entender el desenlace de la obra: la liberación de Segismundo por el soldado rebelde. Nada tienen que ver en ella la libertad ni la responsabilidad ni la supuesta conversión del príncipe. Es el azar el que le ofrece la oportunidad, la ocasión, dirá Segismundo, para salir de la prisión y volver a vivir en su sueño.

El universo de Basilio es, en realidad, un universo atemporal en el cual la información, toda información, fluye a través de él. Esto nos lleva al tercer elemento, la duplicidad de roles que el personaje de Basilio asume en la corte de Polonia y cuyo carácter excepcional dentro de la producción calderoniana ha sido señalado por Alcalá Zamora³. Me refiero a su condición de científico y político. Es su vertiente científica la que motiva su decisión de poner a prueba su propio veredicto acerca del mundo mediante el diseño de un experimento imposible por contradictorio, la experiencia cortesana de Segismundo. Por último, la complejidad de la lectura e interpretación de la comedia confluye en el bucle informativo que se forma alrededor de la explicación final de Segismundo, su discurso de la corte, momento en el que el lector, igual que los cortesanos, se ve obligado a interpretar la obra y su mundo desde la perspectiva aportada por las claves hermenéuticas del príncipe. Estas claves serían las leyes que explican la complejidad del sistema representado.

La información es considerada aquí en su relación con el conocimiento, a partir de lo que Boissot ha denominado «activos de conocimiento»⁴. En este sentido, la información aparece desde el comienzo de la comedia como el elemento más importante en la configuración de *La vida es sueño*. En su mayor parte, el mundo representado en la obra puede entenderse como un «espacio informativo», entendido según la definición de Boissot, es decir, como «a conceptual framework within which the behaviour of information flows can be explored and, through these, the creation and diffusion of knowledge within selected populations can be understood»⁵. La información está siempre fragmentada y se ofrece de manera incompleta a personajes y espectadores, de manera que todos tienen paquetes de información diferentes e intransferibles. La codificación, abstracción y difusión de la información están, por lo tanto, muy reducidas, lo que limita su efectividad enormemente. De un lado, la información en *La vida es sueño* se acerca al patrón de «información dispersa» estudiado por Arrow⁶ lo que conduce la corte de Polonia, el reino entero, al borde del caos representado por la guerra entre padre e hijo. De otro lado, la arquitectura informativa de la obra anula cualquier posibilidad de comunicación efectiva entre las diversas unidades informativas y convierte la comunicación en uno de los temas más fascinantes de la comedia.

³ José Alcalá-Zamora, «Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de *La vida es sueño*», *Cuadernos de investigación histórica*, 2 (1978), págs. 61-62.

⁴ Max H. Boissot, *Knowledge assets: securing competitive advantage in the information economy*, Oxford: Oxford UP, 1998.

⁵ Cfr., Max Boissot, pág. 55.

⁶ Kenneth Arrow, «Limited Knowledge and Economic Analysis», en *The Economics of Information*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1984, págs. 161-162.

Ahora bien, según Canals, la «característica fundamental de los sistemas complejos es que en su dinámica se producen interacciones de carácter no lineal que hacen posible la aparición —la ‘emergencia’— de patrones de comportamiento a nivel global que no se pueden predecir a partir de las interacciones de los agentes individuales»⁷. Si consideramos a los personajes de *La vida es sueño* como agentes informativos, lo primero que hemos de notar es el carácter fragmentario de la información que poseen. Es en esta localización aislada de la información en cada uno de ellos donde reside la parte de enredo típica de la comedia del Siglo de Oro que hace avanzar la acción. Sólo Clarín juega un papel diferente al resto de los personajes, ya que él es desde el principio el que tiene parte de la información exclusiva de otros personajes además de tener la suya. Los personajes de *La vida es sueño* se relacionan como unidades incapaces de comunicarse en la mayoría de los casos, lo que se produce gracias a una técnica de fragmentación, dispersión y ocultación de la información que Calderón extiende al lector o espectador hasta bien avanzada la obra. Para los personajes, el que los otros no sepan es siempre de fundamental importancia. Lo curioso del caso y lo que añade mayor complejidad al sistema informativo de la obra es que esta estructura dramática de núcleos individualizados está en abierta contradicción con las estructuras poéticas descubiertas por Dámaso Alonso. Por eso, éste llega a decir: «Hemos visto que, literariamente, nuestro concepto de correlación identificativa tiene validez, pero que, dramáticamente no la tiene. Lo identificativo se especifica por la vinculación de cada miembro con un específico personaje, que signos exteriores individualizan para el público»⁸. Y es que de eso es de lo que se trata, de superponer dos o más estructuras relacionadas, pero aparentemente contradictorias para incrementar el grado de dificultad estética mediante la distorsión de la información que llega al lector.

Éste es, sin embargo, sólo uno de los recursos del escamoteo de la información que lleva a cabo el autor. Hemos visto que la desorganización estructural del sistema informativo es otra de las características de la comedia. En realidad, la supuesta linealidad de la información es puesta en entredicho desde el comienzo mediante la dispersión de las tramas de la narración en torno a cada uno de los personajes principales. En este sentido se puede decir que el ideal de la variedad estética que Lope había acuñado en el *Arte nuevo* es sometido aquí a una reformulación o desarrollo al plantearse en términos de dispersión narrativa en torno a núcleos formados por cada uno de los personajes. El modelo está, pues, basado en la oferta de un número creciente de perspectivas informativas que se van cruzando a partir de interacciones bipolares —Rosaura y Clarín, Segismundo y

⁷ Agustí Canals, *Gestión del conocimiento*, Barcelona: Gestión 2000, 2003, págs. 23-24.

⁸ Dámaso Alonso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis Calas en la expresión literaria española*, Madrid: Gredos, 1956, pág. 144.

Rosaura, Segismundo y Clotaldo, Clotaldo y Basilio, Basilio y Segismundo, Segismundo y Clarín, Astolfo y Estrella, Rosaura y Astolfo, Segismundo y el criado, Segismundo y el soldado rebelde— hasta que todas confluyan al borde del caos en dos momentos cruciales. En primer lugar, cuando en la segunda jornada, todas las líneas narrativas aparezcan por primera juntas a la vista del espectador al aparecer todos los personajes en el mismo lugar en el momento en que Segismundo intenta violar a Rosaura⁹. Esta es la primera vez que el espectador puede elaborar una imagen completa de lo que ha pasado hasta entonces. En segundo lugar, tenemos la nueva reunión de todos los personajes para escuchar el discurso de la corte de Segismundo después de su victoria en la batalla contra su padre. Es decir, el final de la comedia.

Pero la fragmentación y la dispersión de las unidades informativas no son los únicos recursos de Calderón para complicar la transmisión de información. El más estudiado ha sido, sin duda, el de la dificultad del lenguaje barroco. En realidad, la dificultad se ha convertido en uno de los puntos de medición del «barroquismo» de una obra, tanto por la consciente voluntad de estilo implicada en su desarrollo en cuanto ideal estético —ahí está el caso de Góngora, según Menéndez Pidal¹⁰— como por la dimensión de clave de intelección de dichas obras que adquirió tras estudios como los de Dámaso Alonso acerca del *Polifemo*, de la alusión y elusión en la poesía gongorina, de los conjuntos semejantes y de la estructuras correlativas en el teatro calderoniano. A este respecto, Dámaso Alonso llega a decir que «[e]l problema central de la estructura del drama calderoniano no es sino un continuado problema de táctica (u ordenación) de ‘conjuntos semejantes’»¹¹, a lo que habría que añadir que se trata de una táctica que Calderón utiliza para acercar la transmisión de información a su grado más negativo, es decir, a la entropía.

A esta dificultad habría que añadir otra relacionada con la disposición no lineal de la información en el teatro. Me refiero a la organización de ésta según el modelo del hipertexto, es decir, como conjunto de piezas de texto o de otro tipo de presentación de la información ligadas de manera no-secuencial¹². Según Nielsen, los objetos entre los que es posible establecer relaciones [informativas] como origen o destino de ligaduras se denominan nodos, y el sistema global formará una red de nodos interconectados¹³. Esta disposición no-secuen-

⁹ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, (Ciriaco Morón, ed.), Madrid: Cátedra, 1992, vv. 1665-1723.

¹⁰ Ramón Menéndez Pidal, «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», *Romanische Forschungen*, 56 (1942), págs. 211-218.

¹¹ Dámaso Alonso, «Introducción», en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis Calas en la expresión literaria española*, Madrid: Gredos, 1956, pág. 18.

¹² Jakob Nielsen, *Hypertext and Hypermedia*, Boston: Academic Press, 1990, págs. 1-3.

¹³ Ibid., pág. 2.

cial se da en *La vida es sueño* en al menos dos formas. Por un lado, es el resultado de todas aquellas conexiones simbólicas y metafóricas que alejan las expresiones lingüísticas de un referente físico inmediato, como las que resultan de la utilización de nodos cuyo objetivo es la apertura de mundos posibles como el de la mitología, el de la alquimia o el del hermetismo. El primer verso de *La vida es sueño* —«hipogrifo violento»— o los pasajes referentes a la alquimia estudiados por De Armas¹⁴ son buenos ejemplos de la construcción hipertextual de la obra. Por otro lado, el carácter mismo de la obra teatral plantea el problema de la naturaleza de un tipo de arte que existe siempre más allá de su confinamiento textual, en su representación a través de la complicación de múltiples sistemas de significación. La estructura de *La vida es sueño* invita a pensar la obra a la vista de la definición de hipertexto propuesta recientemente por Vouillamoz, es decir, «como un sistema abierto, sin límites ni márgenes, desde el momento que permite navegar de un nodo a otro en una estructura infinita que no reconoce principio ni fin: como esquema conceptual, [el hipertexto] es plurisignificativo en tanto que ofrece múltiples recorridos, múltiples accesos y lecturas...»¹⁵. Habría que precisar, sin embargo, que en el caso de *La vida es sueño* los límites están planteados por la conexión inevitable que Calderón establece entre teatro y realidad —tanto aquí como en *El gran teatro del mundo*—, de manera que la obra se presenta como un intento de modelado de la complejidad de la realidad en la complejidad del propio teatro y como una guía, precaria e inestable, para llegar a reconocer ambos tipos de complejidad.

Por último, el ruido juega también un papel fundamental en la estructura informativa de la obra. De acuerdo con la teoría de la información de Shannon, es preciso diferenciar entre información y significado y, además, hay que entender la comunicación en términos de la selección entre un conjunto de mensajes posibles¹⁶. Como ha señalado Weaver, «information in communication theory relates not so much to what you *do* say, as to what you *could* say. That is, information is a measure of one's freedom of choice when one selects a message [...]. The concept of information applies not to the individual messages (as the concept of meaning would), but rather to the situation as a whole, the unit of information indicating that in this situation one has an amount of freedom of choice, in selecting a message, which it is convenient to regard as a standard or unit amount»¹⁷. En su exposición y comentarios de la teoría matemática de la comu-

¹⁴ Frederik De Armas, *The return of Astraea: an astral-imperial myth in Calderón*, Lexington: University Press of Kentucky, 1986.

¹⁵ Núria Vouillamoz, *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Barcelona: Paidós, 2000, pág. 74.

¹⁶ Mark Taylor, *The Moment of Complexity. Emerging Network Culture*, Chicago: The University of Chicago Press, 2001, pág. 109.

¹⁷ Cfr. Mark Taylor, *op. cit.*, pág. 109.

nicación de Shannon, Taylor ha insistido sobre la idea de que la información acaba siendo una función de probabilidades, la medida cuantitativa de la improbabilidad¹⁸, es decir, que la información es menos información cuanto más probable sea: «Information, in other words, is inversely proportional to probability: the more probable, the less information, the less probable, the more information»¹⁹. Por lo tanto, en términos de improbabilidad, la información lleva a determinar su diferencia con respecto a la redundancia. Para que la información pueda ser transmitida no debe haber ni muy poca ni demasiada redundancia. Pero redundancia y escasez de información son dos de las características fundamentales del panorama informativo que se presenta al comienzo de *La vida es sueño* si la leemos desde el punto de vista de Basilio. Su experimento, que necesariamente ha de cumplir lo escrito por el cielo, es un experimento acerca de la identidad. Se trata de la comprobación de que lo que dice el cielo es lo que dice el cielo. Ahora bien, en *La vida es sueño* existen otras perspectivas informativas, especialmente las de Segismundo y Rosaura, para los cuales la presencia del príncipe en la corte y el conocimiento de su desafortunado nacimiento van a provocar una diferencia radical en términos de información. Lo que en el sistema de Basilio se presenta como mero ruido, es decir, como lo que hace imposible la transmisión de la información debido a la inexistencia de diferencia, será la puerta de entrada de la diferencia para los otros personajes.

Si el exceso de redundancia imposibilita que haya transmisión de información, entonces podemos decir que el punto de vista de Basilio es el intento por impedir la comunicación dentro de Polonia²⁰. A la vez, las perspectivas de Rosaura y Segismundo son las que provocan el progresivo deslizamiento desde el sistema entrópico de Basilio hasta el sistema complejo que se vislumbra al final de la comedia. Las técnicas informativas de Calderón hay que entenderlas, pues, como parte de la arquitectura de la obra de cara a establecer la dificultad estética para el lector, pero también como parte necesaria de la lucha entre entropía y complejidad provocada por el progresivo descontrol informativo. El desafío para el lector de *La vida es sueño* estriba, de un lado, en evitar tanto el torbellino informativo, el creciente desorden, creado por la estructura de la obra, como, de otro lado, el mundo entrópico, el orden absoluto, creado por la falta de información del modelo planteado por el rey Basilio. Según Herbert A. Simon, la teoría de la información explica «organized complexity in terms of the reduction of entropy (disorder) that is achieved when systems absorb energy from external sources and convert it to pattern or structure. In information theory, energy,

¹⁸ Cfr. Mark Taylor, *op. cit.*, pág. 109.

¹⁹ Cfr. Mark Taylor, *op. cit.*, pág. 109.

²⁰ Francisco Ruiz Ramón, «El palacio de Basilio o el espacio de la descomunicación» en A. Vilanova et al., *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, vol. II, Barcelona, PPUB, 1992, págs. 1077-1083.

information, and pattern all correspond to negative entropy»²¹. Pues bien, si adoptamos el modelo de la teoría de la información, el objetivo tanto de Segismundo como del lector respecto al sistema complejo de *La vida es sueño* ha de ser el de representar ese sistema en términos de equilibrio entre mucha y muy poca información, es decir, de acuerdo con el modelo final de la ocasión que explicará Segismundo en su discurso de la corte²².

Tenemos, por tanto, que fragmentación, dispersión, dificultad, hipertextualidad y ruido eran algunos de los elementos característicos de la presentación de la información en *La vida es sueño*. Podemos decir que estos elementos son los que impiden el desarrollo de interacciones simples entre los diferentes agentes del sistema informativo y, a la vez, dificultan la presentación lineal del contenido informativo. Por otra parte, estos son los elementos que van rompiendo el sistema cerrado de Basilio hasta conducirlo al borde del caos. Como ha dicho Taylor, «[a]lways articulated *between* a condition of undifferentiation and indifferent differentiation, information emerges at the two-sided edge of chaos»²³.

El reverso de esta estructura informativa es, evidentemente, la dificultad que entraña para la comunicación entre los personajes. Como ha dicho Ruiz Ramón, el palacio de Basilio es el palacio de la descomunicación y lo que hay es, sobre todo, «falsa comunicación y [...] no-comunicación o contracomunicación»²⁴. Pero no sólo el palacio. La descomunicación es un elemento que atraviesa toda la obra. Los tres encuentros de Segismundo y Rosaura, que son fundamentales para el desarrollo del principio y para el avance informativo de la comedia, han de ser leídos desde esta perspectiva, es decir, como ejemplos de la arquitectura informativa de *La vida es sueño*.

El primero de los encuentros se produce inmediatamente después de la llegada de Clarín y Rosaura a Polonia y se extiende desde el verso número 1 hasta el 277. En esta primera situación comunicativa podemos distinguir las siguientes partes: el intercambio inicial entre Clarín y Rosaura, el soliloquio de la libertad de Segismundo y la conversación entre Segismundo y Rosaura. En este diálogo se pone de manifiesto el poder que Rosaura va a ejercer en adelante sobre Segismundo («Tu voz pudo enternecerme, / tu presencia suspenderme, / y tu respeto turbarme»²⁵) y también se desliza el primer acto de un diálogo que se abre con la doble exigencia del prisionero («¿Quién mis voces ha escuchado?»²⁶, y «¿Quién

²¹ Herbert A. Simon, *op. cit.*, pág. 172.

²² Juan Luis Suárez, «La ocasión y la representación del tiempo en *La vida es sueño*», en Manfred Tietz, ed., *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002*, Stuttgart: Franz Steiner, 2003, págs. 467-478.

²³ Cfr. Mark Taylor, *op. cit.*, pág. 110.

²⁴ Cfr. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pág. 1077.

²⁵ Cfr. Calderón de la Barca, vv. 190-192.

²⁶ *Ibid.*, v. 175.

eres?»²⁷) y que no concluirá hasta el final de la comedia. En este primer acto dialógico, ambos personajes dan comienzo a la narración de sus vidas, es decir, empiezan a responder al «¿quién eres?» del príncipe, pero la biografía de Rosaura se queda en el «Yo soy» del verso 277 que interrumpe la repentina aparición de Clotaldo. El segundo encuentro se produce durante la estancia de Segismundo en palacio en la segunda jornada y Clarín vuelve a estar presente²⁸. El intercambio informativo comienza otra vez con la pregunta del príncipe: «¿Quién eres, mujer bella?»²⁹ y después de varios lances dialécticos que Rosaura esquiva con el recurso a la retórica del silencio, Clotaldo aparece de nuevo, esta vez para evitar que el príncipe viole a su hija. El tercer encuentro³⁰, tras la liberación de Segismundo por los soldados rebeldes, se divide en lo que podemos denominar como «la historia de Rosaura» y el «discurso de la confirmación» de Segismundo. En la narración de Rosaura tenemos una recapitulación de toda la obra, es decir, la primera posibilidad de tener una imagen coherente de lo que ha pasado, incluso de los sucesos anteriores al comienzo de la comedia, como el abandono de la madre de Rosaura por parte de Clotaldo o el de Rosaura por parte de Astolfo. Acontecimientos que han tenido un papel fundamental en el desarrollo de la obra, pero que el espectador no había tenido a la vista hasta este momento. Además, toda esta línea informativa confluye con la representada por el príncipe a lo largo de la obra cuando Rosaura le explica los tres momentos en que se han encontrado:

La primera me creíste
varón en la rigurosa
prisión, donde fue tu vida
de mis desdichas lisonja.
La segunda me admiraste
mujer, cuando fue la pompa
de tu majestad un sueño,
un fantasma, una sombra.
La tercera es hoy, que siendo
monstruo de una especie y otra,
entre galas de mujer
armas de varón me adornan³¹.

²⁷ Ibid., v. 193.

²⁸ Ibid., vv. 1548-1664.

²⁹ Ibid., v. 1590.

³⁰ Ibid., vv. 2690-3041.

³¹ Ibid., vv. 2716-2727.

En la confirmación de Segismundo, por su parte, la información se convierte en conocimiento práctico gracias a las pistas que éste ha encontrado en el discurso de Rosaura. En un principio, Segismundo parece ser presa de la oscuridad que, desde su perspectiva, el mundo había adquirido tras el retorno a la prisión³², pero su perplejidad va reduciéndose cuando el laberinto de memoria, verdad y sueño comienza a aclararse a la vista del que será el nuevo paradigma de intelección del mundo al final de la comedia, la ocasión. Ya en este momento Segismundo es capaz de formular explícitamente la clave por medio de la cual ha de comprenderse el inestable mundo en el que la verdad y el sueño parecen tener la misma estructura. Si «[t]an semejante es la copia / al original, que hay duda / en saber si es ella propia»³³, entonces, de lo que se trata es de disfrutar de la ocasión, como había intentado hacer en el palacio. Lo que ocurre es que ahora ya tiene memoria suficiente de su misma experiencia y también tiene información acerca del mundo, es decir, tiene lo que Michael Polanyi³⁴ ha llamado «conocimiento tácito», conocimiento situacional. Este conocimiento le permite saber que la ocasión es muy fuerte³⁵ y que lo es en varios sentidos: 1) la ocasión es la clave para interpretar el mundo y las posibles formas de actuación en él; 2) si la ocasión se reduce al deseo o la voluntad de poder, es decir, si se desvincula de sus propios ciclos y se pretende hacer absoluta, entonces deja de ser ocasión y se convierte en fortuna; 3) la ocasión permite interpretar la complejidad del mundo en virtud de algunos principios o leyes, que respetan esa estructura compleja —en clara separación del intento simplificador y dominador de la realidad que había intentado Basilio— pero a la vez ofrecen parámetros para un comportamiento exitoso. Estas leyes serán comunicadas por Segismundo al final de la comedia, aunque de una forma que hará difícil su abstracción y difusión a causa de su alto nivel representacional.

Al hablar de teoría de la información, normalmente se hace una distinción entre datos, información y conocimiento. Sin embargo, hay que aclarar que cuanto más complejo sea el sistema informativo del que estemos hablando menos clara aparecerá esta distinción en el nivel de la información. Esto ocurre porque la presentación dinámica de la información se realiza alejándola de su dimensión física, del soporte físico en forma de *bites*, de manera que a medida que se expande la complejidad más difícil es reducir la información a sus componentes fundamentales. En realidad, la información siempre está representada de alguna forma. Lo que ocurre es que en un sistema complejo la información no está separada de su representación y ésta conlleva la presencia de una serie

³² Ibid., vv. 2922-2928.

³³ Ibid., vv. 2947-2949.

³⁴ Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, Gloucester: Peter Smith, 1983.

³⁵ Ibid, vv. 2992-2993.

dinámica de marcos de referencia que, respecto a la información, se comportan de la siguiente forma: 1) se pretenden absolutos en la concesión de significado; 2) por lo tanto, aparecen como igualmente válidos; 3) debido a las dos características anteriores, al intentar reducirlos a uno de ellos, tal reducción choca con el carácter excluyente que el marco elegido tendrá para los otros y para el conjunto informativo del sistema. Es decir, la reducción conlleva pérdida de información.

El rasgo distintivo de un sistema informativo complejo reside en el hecho de que la información no sólo está altamente codificada, sino que además está también representada, es decir, la codificación no evita la carga o remanente simbólico que la comprensión cultural previa aporta al proceso informativo. Más aún, en un sistema cultural, parte de su complejidad se produce por el hecho de que la información está representada o, mejor, es representación. No es posible separar una de la otra. La labor de aquél que pretende encontrar un criterio de comportamiento práctico consistirá, entonces, en dar con las claves para la decodificación del sistema informativo, ser capaz de distinguir entre información y representación y, así, poder utilizar la información para crear conocimiento. Y ésta es la tarea tanto de Segismundo como del lector de *La vida es sueño*. De Segismundo porque es el único de los personajes de la obra que no sale a escena con un código cerrado aplicable a un sistema de realidad que se concibe igualmente cerrado. La crianza en la torre lo ha convertido en un ser desinformado y desmemoriado, de forma que su recorrido por la obra consiste, primero en vivir violentamente y luego, cuando es devuelto a la torre tras el experimento de palacio, en hallar algunas de las claves que rigen el mundo de *La vida es sueño*. Del lector, porque la estructura informativa de la comedia hace de la localización de patrones de significado el objetivo fundamental de la lectura.

Así pues, tanto a Segismundo como al lector se le presenta el desafío de tener que adquirir conocimiento, entendido éste según la definición pragmática de Kenneth Arrow, es decir, como «el conjunto de expectativas que tiene un agente, la distribución de probabilidades que él asigna a los posibles sucesos que pueden pasar en su entorno. Es decir, la visión que él tiene de cómo son las cosas y cómo se van a comportar»³⁶. Esta definición parte del reconocimiento de una de las características básicas del futuro, el hecho de que no lo conocemos perfectamente³⁷, y de la existencia de un cierto grado de incertidumbre en todas nuestras decisiones, ambos elementos rechazados por Basilio desde que la reina murió en el parto del príncipe tal y como habían previsto las estrellas. Según Arrow, «[w]hen there is uncertainty, there is usually the possibility of reducing it

³⁶ Cfr. Agustín Canals, *op. cit.*, pág. 13.

³⁷ Kenneth Arrow, «Information and Economic Behavior», en *The Economics of Information*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1984, pág. 136.

by the acquisition of information. Indeed, information is merely the negative measure of uncertainty»³⁸. En el caso de Segismundo, esa oportunidad le vino dada por el experimento de palacio, ya que para el príncipe se convirtió en su primera experiencia de la alteridad (si excluimos sus encuentros con Clotaldo y el breve encuentro con Rosaura y Clarín), en su contacto con la diferencia y, por lo tanto, la situación creada en palacio permitió la liberación de información y, a su vuelta a la prisión, el desarrollo de una memoria. Sin olvidar las valoraciones éticas pertinentes, se puede decir que las graves consecuencias de su comportamiento en palacio, tanto para él como para el sirviente, podrían entenderse como una metáfora de la matización que Arrow hace a la teoría de la información de Shannon. Para Arrow, la teoría de Shannon es acertada en lo que se refiere a la medida del coste de la adquisición de información, pero a eso habría que añadir otra dimensión, el valor de la información³⁹, que sería una cuestión personal o relacional.

Así y todo, la adquisición de información y el desarrollo de una memoria sobre la cual comenzar a construir una identidad no son suficientes para abrir el cerrado sistema de Basilio. Como vimos, es el azar, representado por el soldado rebelde, el que ofrece al príncipe la oportunidad de utilizar su recién adquirida información como conocimiento práctico. Y eso, la aplicación de la información adquirida en función de sus expectativas acerca de cómo van a comportarse las cosas es lo que Segismundo hace inmediatamente en su tercer encuentro con Rosaura, después cuando decida abanderar el ejército rebelde y hacer la guerra a su padre y, finalmente, al perdonar la vida al rey y echarse a sus pies.

La explicación de Segismundo al final de obra⁴⁰ ofrece la clave para entender el proceso de transformación del príncipe, las formas utilizadas por Calderón para representar el tiempo y, quizás lo más importante, el motivo que posibilita una visión unificada de la complejidad en que consiste *La vida es sueño*. Este motivo no es otro que el de la interpretación —o la lectura— de los signos en un sistema social y culturalmente complejo, un sistema, por lo tanto, incontrolable, aunque decodificable al menos en cierta medida. Además, con la explicación de Segismundo emerge la posibilidad, única en el desarrollo de la obra, de hacer confluir el punto de vista triunfante dentro de la comedia, el del Segismundo ingenioso, discreto y prudente que cautiva a los cortesanos de Polonia, con el del lector o espectador que, a la manera de un Segismundo externo, se pasa la comedia intentando descifrar los códigos para leerla adecuadamente.

Esta interpretación adquiere la forma de una narración mediante la cual el príncipe comienza la creación de una nueva comunidad de práctica, es decir, el

³⁸ Ibid., pág. 138.

³⁹ Ibid., pág. 138.

⁴⁰ Cfr. Calderón de la Barca, *op. cit.*, vv. 3305-3316.

lugar donde se crea significado⁴¹, la corte de Polonia, diferente de la que estaba organizada en torno a Basilio. La narración del príncipe sirve, así, para desarrollar una visión coherente de un problema irresoluble, el del control de un sistema complejo, y a la vez formular de manera correcta el problema y las posibles soluciones. Como Brown y Duguid han mostrado en *The Social Life of Information*⁴², la narración de historias sirve ciertos propósitos para el grupo social, entre los que son de importancia en el contexto de *La vida es sueño* los siguientes: 1) la presentación secuencial de los enrevesados sucesos que conforman la comedia y sus causas, que Segismundo utiliza fundamentalmente para explicar por qué la estrategia de Basilio fracasó; 2) la organización coherente de una información que hasta entonces había sido presentada de forma dispersa, lo que permite a Segismundo ir asumiendo el papel de sabio, o de nuevo intérprete de los signos del cielo que hasta entonces había tenido su padre; 3) el descubrimiento del funcionamiento del mundo o, al menos, de algunas de sus leyes; y 4) el establecimiento de algunos principios generales acerca de la realidad —esas leyes— que van más allá de los datos específicos puestos a la vista mediante la narración.

Dos precisiones adicionales son necesarias respecto al final de *La vida es sueño*. La primera se refiere al hecho de que la posición política y social de Segismundo es precaria, como él mismo se preocupa en señalar en una parte de la intervención que ha sido frecuentemente confundida con una suerte de transformación moral o conversión religiosa. La causa de esta precariedad reside en el hecho de que la información, la circulación de la información, es parte constitutiva del sistema y que ésta es incontrolable. La segunda precisión tiene que ver con el hecho de que es la interpretación misma la que más garantías de estabilidad ofrece a su posición, ya que al pronunciar su discurso final lo que Segismundo está haciendo es contar lo que ha pasado, a él y a los otros personajes, y perfilar el patrón emergente que se puede observar bajo la variedad desconectada de fenómenos observados por el príncipe. Además, el hecho de que Segismundo, a diferencia de lo que había hecho Basilio, haga pública la información que tiene acerca de la estructura de la realidad parece confirmar su perspicacia respecto al mundo en el que vive, ya que es la información la que permite al sistema situarse entre el demasiado orden y el caos. Por otra parte, según Arrow, la información es por definición, indivisible en su uso y muy difícil de apropiar⁴³, de forma que parece más acorde con la realidad compleja de *La vida es sueño*.

⁴¹ Ilka Tuomi, *Networks of Innovation. Change and Meaning in the Age of Internet*, Oxford: Oxford UP, 2002, pág. 114.

⁴² John Seely Brown y Paul Duguid, *The Social Life of Information*, Boston: Harvard Business School Press, 2000, págs. 106-107.

⁴³ Cfr. Arrow, «Information and Economic Behavior», pág. 142.

tener una multiplicidad de observadores pendientes de las posibles indicaciones del sistema acerca de sus tendencias entrópicas y caóticas que no intentar mantener la información fuera del alcance de todos los miembros del sistema como había hecho Basilio. La dificultad para Segismundo recaerá en la coordinación de todos esos observadores y en la creación de los canales apropiados para la comunicación⁴⁴ entre ellos, lo que parece haber aprendido si atendemos a la repetida fórmula de «hacer amigos por si despertamos».

En este sentido, el problema del patrón de complejidad descubierto por el principio es que el sistema social en el que habita y las explicaciones elaboradas para entenderlo son inestables y de carácter efímero, lo que apunta a la necesidad de seguir acumulando tanto información como conocimientos que le permitan adaptarse de nuevo a la realidad cuando la situación se transforme. En realidad, con su discurso, Segismundo está declarando la pertenencia a un mundo complejo en el que el tiempo es irreversible, un mundo en el que el «[t]ime is a measure of increasing randomness. Accordingly, the accumulation of random events introduces a distinction between past and future that lends time its decisive direction. As randomness increases, entropy grows and viceversa»⁴⁵. Y eso está representado por la ocasión. En realidad, tanto para el lector como para el protagonista, *La vida es sueño* pone a la vista todas sus claves (las leyes de un sistema complejo) cuando se lee desde el final y a la luz de las teorías de la complejidad. Lo que no evita ese final es el hecho de que la siempre creciente complejidad barroca tiende continuamente a «encubrir aquello que se quiere representar»⁴⁶. Más aún, la complejidad del barroco tiende a auto-organizarse mediante el intento de representar la representación.

JUAN LUIS SUÁREZ
The University of Western Ontario

⁴⁴ Cfr. Arrow, «Information and Economic Behavior», pág. 146.

⁴⁵ Cfr. Taylor, *op. cit.*, pág. 117.

⁴⁶ Cfr. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pág. 101.

LA MAR EN MEDIO. LECTURA Y DISTANCIA EN UN SONETO DE GARCILASO SEGÚN FERNANDO DE HERRERA

Elegir como título «La mar en medio» no es sólo una forma simbólica de expresar la distancia que media entre Garcilaso y Fernando de Herrera en su lectura anotada. Es también la forma que creo más adecuada de señalar la distancia que media entre nuestra comprensión del texto y la del siglo XVI, la del propio Herrera. La primera señal de esta distancia se halla en la noción de lengua literaria. Para nosotros, pertenecientes a una cultura escrita, queda bastante claro que «lengua literaria» es cuestión exclusiva de palabras transformadas en literatura. Para el Siglo XVI, sin embargo, lengua literaria es lengua artificiosa, es decir, lengua transformada en virtud de un arte¹. Y es más, la propia transmisión y lectura de textos literarios, ante todo de naturaleza oral, convierte la lengua literaria en un verdadero «pensamiento literario» vertido en palabras. Desde esta perspectiva la teoría legisla no sólo las palabras, también los pensamientos y sentimientos expresados por ella desde la tradición².

¹ A. Quondam, «Dall'abstinendum verbis alla 'locuzione artificiosa'. Il petrarchismo come sistema della ripetizione», en G. Ferroni y A. Quondam, *La 'locuzione artificiosa'. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma: Mario Bulzoni Editore, 1973, págs. 209-434.

² Un hermosísimo ejemplo es *L'Idea del Teatro* de Giulio Camillo Delminio, que aunque redactada en torno a 1532 no fue publicada hasta veinte años más tarde, en 1552. En ella G. C. Delminio se proponía acometer la construcción tópica no sólo de la provincia literaria, su propósito era mucho más ambicioso y su obra contiene según confiesa en el prólogo: «... per lochi et imagini disposti, tutti quei luoghi che posson bastare a tener collocati e ministrar tutti gli umani concetti, tutte le cose che sono in tutto 'l mondo, non pur quelle che si appartengono alle scienze tute e alle arti nobili e meccaniche», Apud., B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1970, 4 vols., «Nota filologica», págs. 599-601, t. I, pág. 600.

Esta idea es la que anima constantemente las *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso que Fernando de Herrera publica en 1580. Se trata de un comentario «in aliud» y «de materia proposita»³ desde la tipología que dejó Juan Luis Vives, en 1532, al final de su *De ratione dicendi*, es decir, un comentario que toma como pretexto el texto para explicar algo distinto, de tal manera que el comentador se transforma en autor⁴. En el caso de las *Anotaciones* lo que Herrera construye, el *aliud*, es una defensa del español, no del castellano, del español —así lo dice— porque para él el término «castellano» está demasiado ligado a la norma de Castilla frente a la sospecha permanente contra el Sur, contra lo que ahora llamamos «Andalucía»⁵. Garcilaso es el príncipe de los poetas españoles, no sólo de los castellanos. Esto le costó, por ejemplo, la publicación de unas críticas *Observaciones* contra sus *Anotaciones*, firmadas por el Prete Jacopín, pseudónimo, casi alias, del Condestable de Castilla Juan Fernández de Velasco, a las que contestó en una *Respuesta* escrita bajo el artificio de una tercera persona que supuestamente le defiende y que desde la medida apenas si pudo contrarrestar la acidez venenosa del Prete⁶.

El siglo se había abierto con el eco anterior de una frase de Nebrija, aquella de que «la lengua es la compañera del imperio», en 1492. Eugenio Asensio, en un estudio muy documentado, demostró el verdadero significado de esta frase⁷. A nosotros puede parecernos que, cumplido el siglo, la lengua había logrado ser la compañera de los escritores que la emplean. Así es, según Herrera, lo que queda es demostrar el grado más alto de empleo de un idioma. Para Herrera es la lengua literaria y sobre todo su capacidad por un lado «para expresar todo cuanto desea» y por otro para soportar el artificio en el terreno condensado de la Lírica.

³ *Commentarii a comentando nuncupantur, quod est disserere, hi sunt duorum generum, vel simplices, vel in aliud; in aliud sunt, quum sensus auctoris cuiuspiam inquiritur, atque explicatur, qui sunt breves et contracti, diffunduntur vero, si de proposita materia disputatur, et quid adferre queat commentator experitur.* Juan Luis Vives, L III, pág. 231 en la traducción de A. I. Camacho, «Los «comentarios» se denominan así por comentar, que es disertar; éstos son de dos tipos: «simples» o «relativos a otra cosa». Son «relativos a otra cosa» cuando se estudia y explica el sentido de cualquier autor; estos son breves y contraídos, pero se extienden si se trata de una materia propuesta y el intérprete prueba que puede aportar algo». Citamos por la siguiente edición, Juan Luis Vives [1532] *El arte retórica. De ratione dicendi*, edición bilingüe, traducción y notas de Ana Isabel Camacho, Barcelona: Antrophos, 1998.

⁴ A renglón seguido se lee «hujus notae scriptores non tam alieni operis expositores dici debeant, quam auctores proprii» en la traducción citada, «escritores de este tipo no deben llamarse tanto comentadores de la obra ajena como autores propios».

⁵ William Ferguson ha observado la existencia en las *Anotaciones* de tres objetivos, la progresiva valoración del español, la elevación de Garcilaso a la categoría de clásico y la insistencia «en la autoridad crítica de Andalucía entre las provincias de España, especialmente frente a Castilla.», W. Ferguson, «De lo 'suave' a lo 'áspero': Notas sobre la estética de Herrera», *Revista de Estudios Hispánicos*, 8 (1981), págs. 89-96, pág. 89.

⁶ Citaremos tanto las *Observaciones* como la *Respuesta* por la edición de Juan Montero, *La Controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987.

⁷ E. Asensio, «La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal», *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), págs. 399-413.

Hijos como somos de la revolución romántica apreciamos en la poesía la expresión del interior del poeta⁸. La visión de Fernando de Herrera y de los teorizadores de la época es bien distinta, como demostró, por ejemplo, Rosemond Tuve⁹. Lo que aprecian es la expresión acertada del sentimiento, o en otras palabras, la declaración, en términos de la época, del sentimiento inspirador de la poesía¹⁰. Para que quede más claro, nosotros miramos el texto, y a través del texto, buscamos la expresión singular de quien lo escribe. La perspectiva herreriana es distinta. Aspira, como lector, a mirar junto al escritor lo que éste ha descrito. A nosotros nos cuesta pensar que podemos llegar a un conocimiento científico a través de la poesía. En el siglo XVI, sin embargo, fue posible creer que la literatura era una forma más de conocimiento¹¹.

El comentario de Herrera, sus *Anotaciones*, ha sido una de las obras más polémicas para la crítica desde el mismo momento en que fueron publicadas. Aún ahora su valoración es vacilante, o bien fracasa o triunfa con una rotundidad ajena a la concedida a otros autores. Quizá, el primer factor que distorsiona el balance sea olvidar, consciente o inconscientemente, el afán de Herrera por «aclarar e ilustrar» literalmente la poesía de Garcilaso. Lo que pretendemos es intentar acercarnos, desde las claves de la época, a ilustrar también nosotros el comentario de Herrera, sabiendo que, de por medio, hay un mar entero, seguramente insalvable. Tres aspectos son los fundamentales para entender el comentario herreriano:

En primer lugar Herrera se distancia totalmente de la gramática y considera que los giros literarios son hallazgos, figuras, propias del artificio. En segundo lugar Herrera aplica al análisis literario de Garcilaso una de las teorías más innovadoras de la época, la teoría de las siete ideas del estilo, como veremos. Y en tercer lugar considera que la lírica puede reducirse a un concepto, *congetto*, cuyo éxito queda cifrado en la articulación argumentativa. La aclaración espigada por la captación auditiva del texto mostrará las irisaciones de esa idea y de ahí la argumentación. Herrera oye y reconstruye el sentido. Ocurre lo contrario en la transmisión lectora, lo que prima, entonces es el espacio, o la visión rectangular casi estructural del texto¹².

⁸ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres-Nueva York: Oxford University Press, 1953, págs. 226 y siguientes.

⁹ R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and Twentieth Century Critics*, Chicago & Londond: The University of Chicago Press, 1947 (8^a ed.).

¹⁰ R. Tuve, *op. cit.*, pág. 43.

¹¹ E. Wind, *Art and anarchy, The Reith Lectures*, Londres: Faber and Faber, 1963; trad. esp., S. Masó, *Arte y anarquía*, Madrid: Taurus, 1967, en especial las págs. 71-72.

¹² E. Havelock contrapone el «ojo arquitectónico» frente al estilo elaborado a partir de «ecos acústicos», *The muse learns to write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, 1986; *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, trad. esp., L. Bredlow Wenda, Barcelona: Paidós, 1996, pág. 138.

La imprenta llevaba ya un siglo de implantación pero hemos de entender que en un mundo distinto al actual en el que los avances tecnológicos avanzan muy deprisa. La lectura atenta de las *Anotaciones* permite entrever que la imprenta, y lo que ello conlleva, la recepción lectora, es un medio todavía poco familiar. Para comprenderlo mejor sería algo parecido a lo que ahora nos puede pasar a nosotros con la lectura de textos en el ordenador. Hay otras consecuencias de esta forma «oral» de acercarse a la literatura. Es más, debemos olvidar de inmediato que lengua literaria, o lengua «de letras», sea equivalente a la lengua escrita entre otras cosas porque la lectura en voz alta ha llegado hasta el siglo XX.

Media también una distancia insalvable entre Garcilaso y Herrera. Una distancia que Herrera deja admirado en el prólogo, un elogio a la *Vida de Garcilaso* en la que le retrata como soldado en una reformulación profundamente vital del tópico que enfrenta armas y letras¹³. La soledad amorosa de Herrera señalada por autores como Vossler, Coster, José Manuel Blecua o Macrí queda más que nunca en evidencia por la comparación entre los dos autores. El mundo retratado por Garcilaso es ágil, vivo, pleno, proyectado hacia fuera. El que retrata Herrera es interno, solitario, reconcentrado. Ahora lo que toca es leer —mejor oír— a Garcilaso, y su soneto III que dice

*La mar en medio i tierras é dexado
de cuanto bien, cuitado, yo tenía;
iéndom' alexando cada día,
gentes, costumbres, lenguas é passado.*

*Ya de bolver estoí desconfiado;
pienso remedios en mi fantasía,
i el que más cierto espero es aquel día
qu' acabará la vida i el cuidado.*

*De cualquier mal pudiera socorrerme
con veros yo, señora, o esperallo,
si esperallo pudiera sin perdello;*

¹³ Para E. R. Curtius de especial importancia en la literatura española, en su *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna: A. Francke, 1948, trad. esp. M. F. Alatorre y A. Alatorre, *Literatura europea y Edad Media latina*, Méjico D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1981, 2 vols, t. I, págs. 257-258.

mas de no veros ya para valerme,
si no es morir, ningún remedio hallo,
*i si esto lo es, tan poco podré avello*¹⁴.

La primera anotación se detiene en la palabra que abre el soneto «la mar»:

La mar. [v. I] Si osara mudar esto, dixerá *el mar*; i aunque en la *Egloga 2* escribió *mar insana*, allí sirve de consonancia, porque en la 3 puso *al espantoso mar*, pero el uso introduce algunas cosas impropias como si fuessen propias, i decir *el agua i la mar* es idiotismo de la lengua, i es enálage, que es trueco o variación con que se mudan i cambian entre sí las partes de la oración o los accidentes o atributos de las partes, i esta postrera parte d' ella, que es conmutación de los accidentes, se llama eterosis cuando se varían los casos i géneros, los números i personas, los modos i tiempos, i la que tiene aquí lugar es la del género, que por decir Garcí Lasso *el mar*, puso *la mar*. I assí usurpó Virgilio el femenino por masculino: *stabat acuta silex...* Los griegos llaman *μάρπαρον* al mar por el resplandor i color de l' agua comovida, i es el mar antigua voz siríaca, *marath*, que significa amargo¹⁵.

Quizá nosotros hubiéramos «visto»-«leído» más que oído el prodigioso hipérbaton, casi gráfico, con el que Garcilaso expresa la distancia:

La mar en medio i tierras é dexado

El Brocense en su *Comentario* censura la construcción que no se entiende a la primera:

no entiendo la construcción, que ha de ser de esta suerte: *He dejado la mar y las tierras en medio de cuanto bien yo cuitado tenía*¹⁶.

Lo que no entiende es el hipérbaton, para nosotros, formados de nuevo en una cultura lectora es comprensible, incluso admirable, casi por su disposición gráfica, sin embargo, para el que «oye» es construcción torpe, incomprensible. Herre-

¹⁴ Citaremos por la edición de Inoria Pepe y José María Reyes, Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid: Cátedra, 2001. En negrita van los lugares elegidos por Herrera para su comentario. Mantenemos la ortografía herreriana para el soneto de Garcilaso.

¹⁵ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., págs. 297-298.

¹⁶ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., n. 5, pág. 298.

ra, por su parte, subraya «la mar», se queda en la primera palabra, la que abre la comunicación.

En este comentario destacamos tres aspectos al menos. En primer lugar el esfuerzo herreriano por desvelar el artificio que sustenta la lengua. El español es capaz del ornato y de la equivocación, es más, las equivocaciones pueden clasificarse y obtienen un nombre en la lista grecolatina de posibles errores. Esto es señal, por más que a nosotros nos parezca muy extraño, de que el español puede equipararse al latín o al griego, porque puede equivocarse como ellos. Utiliza los términos griegos, *enálage* y *eterosis* en este caso porque son figuras gramaticales a las que los lectores de la época estaban habituados, aun así las explica, son un «trueco» una «variación». Cuando se encuentre con figuras retóricas buscará inmediatamente una traducción posible.

El segundo aspecto importante es el de diferenciar entre el uso y la norma, revitalizando un antiguo tópico horaciano vital para las lenguas romances. Es más, Herrera y otros muchos, tomaron de la *Epistola ad Pisones* muchos tópicos no sólo por tratarse del único tratado monográfico sobre literatura legado por la Antigüedad junto a la *Poética* de Aristóteles. También, y esto es igual de importante, por la atención de Horacio hacia las palabras, sobre todo si tenemos en cuenta que uno de los objetivos de la *Epístola* es el de igualar la gloria militar del imperio a la gloria literaria¹⁷. En la explicación, por extenso, no de lo que Herrera considera un «idiotismo» —como figura en la nota que acompaña a la edición— sino a sus opiniones sobre el «trato vulgar» aparece invocada la autoridad de Horacio, y, sobre todo, la comparación que hace con las monedas desgastadas por el uso, impropias de la lengua literaria que aspira a permanecer invariable y perfecta en el tiempo.

La explicación etimológica de la palabra «mar», no es un apunte erudito. Explica, en gran parte, lo que viene después, porque esta palabra recoge algunas de las ideas fundamentales que Garcilaso trata en este soneto, según Herrera:

Los griegos llaman μάρπαιον al mar por el resplandor i color de l' agua comovida, i es el mar antigua voz siríaca, *marath*, que sinifica amargo¹⁸.

¹⁷ Como ha observado además Antonio García Berrio la atención constante de Herrera hacia el vocabulario en sus *Anotaciones* es muestra de ‘magnanimitad y liberalismo’ guiados desde el magisterio del *Ars poética* horaciana en su aspiración al «ideal de reconstrucción artístico-espiritual romana exigido por la coyuntura política de la edad de Augusto», A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las ‘Tablas poéticas’ de Cascales*, Madrid: Taurus, 1988, ed. or., Barcelona, Planeta, 1975, pág. 236.

¹⁸ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., pág. 298.

El resplandor, el color del agua commovida o agitada, su sentido final de amargura cobran un nuevo sentido en la vista imaginada, en la lumbre y en la amargura final. Como veremos más adelante desde la fantasía se explica la luz, el resplandor, pero también la commoción y la amargura que cierra el soneto. A nosotros nos puede parecer una forma definitivamente extraña para comprender un texto, lo es. Sin embargo en las *Anotaciones* y en la teoría de la época es muy frecuente. No sólo opera aquí la teoría neoplatónica que devuelve a la palabra su significado por su sentido originario. Sino que elegir «el mar», o «la mar», es una forma sabia, sagaz, de aclarar lo que el poeta, Garcilaso, pretende decir¹⁹. La amargura sentida por no ver a su amada además del agua agitada, commovida al igual que la inquietud interior es una irisación acertada del *concreto*.

No sólo nosotros no oímos la poesía, también imaginamos de otra manera o, en otras palabras, construimos imágenes de otra forma acorde con la cultura audiovisual en la que vivimos. Nuestro archivo de imágenes es tan copioso como el de palabras para nombrarlas. Esto no ocurre así en el Siglo XVI. Cuando Herrera ofrece la etimología de la palabra «mar», dando cuenta de cada uno de los significados posibles y de su naturaleza, está indicando a los receptores de la época la manera en que debe ser imaginado el mar. Es más que probable que Herrera nunca lo viera. Pero también, y sobre todo apunta Herrera a la comprensión, o mejor dicho, a la declaración del concepto de la ausencia amorosa. En este sentido puede también sorprendernos la segunda *anotación*:

cuidado. [v.2] Interjección, con que mueve más los afetos²⁰.

En ella señala Herrera una figura retórica, la interjección, y nos dice para qué sirve, con esa interjección y según Herrera, con esa palabra, con *cuidado*, mueve más los afectos, es decir commueve, literalmente. Aquí observamos una interferencia más de la retórica en la poética. Es lógico. La retórica había desarrollado un imponente arsenal para el análisis de textos, incluidos los poéticos. Para entendernos, había creado una verdadera teoría del lenguaje literario. Herrera aísla de la tradición retórica lo que es propio de la lengua poética según Horacio la commoción²¹. Lo más sorprendente no es, sin embargo, esta intrusión de términos retóricos, sino que en una palabra condense Herrera ese movimiento de

¹⁹ En términos de R. Tuve es un tipo de imagen que aporta pruebas al significado poético, *op. cit.*, págs. 371 y siguientes.

²⁰ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., pág. 298.

²¹ La persuasión en términos retóricos es traspasada a la deleitación poética. Así por ejemplo en el conocido verso 99 de la *Epístola ad Pisones* Horacio expresa su convicción de que no es la sola exigencia el que el poema sea bello (*pulcher*) sino además ha de persuadir a través de la dulzura (*dulcia*): *Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt.*

los afectos, esa conmoción sentimental, cuando quizá, para nosotros, la emoción se desprende de cada una de las palabras y de su urdimbre en el texto completo. Hubiera pasado inadvertida, quizá la hubiéramos sobreentendido. Nuestra expectativa lectora espera al final del texto para valorar el efecto completo, estamos presos por el rectángulo, para alguien que oye poesía el sobresalto llega a cada palabra, sin esperar al final, en una espiral que lentamente va desplegándose ante el oído y en el tiempo. Y podemos imaginar en una lectura de la época, o en una interpretación —así se denominaba a la lectura desde la Edad Media²²— la inflexión en la voz o los gestos para subrayar aun más ese «cuidado». La tercera anotación es quizá una de las más interesantes porque la conmoción de los afectos llega a la propia forma literaria, trascendiendo el lenguaje para animarlo, literalmente, a través de una figura:

iendo. [v. 3] Diéresis o división, porque no se atan en este verbo estas dos vocales primeras, i con ellas se va apartando el verso; i significa aquella disolución de letras el intento de Garci Lasso, i cuando no fuera natural división d' estos elementos, o no fuera hecho artificiosamente aquel desatamiento, lícito es distraer las vocales, pues vemos que Terencio hizo trisílabo *üero* i cuadrisílabo *ürginem*²³.

Herrera da cuenta de lo que M^a José Vega ha denominado «el artificio secreto»²⁴. O que la forma se cruza con el sentido y que las figuras retóricas atesoran ese cruce. En la interpretación de Herrera la diéresis, la ruptura del diptongo, «la disolución de letras» significa también la separación del poeta. A esto se le llama «el intento del poeta», «la intención» o lo que hay detrás de la figura. No fue entendido así por el Brocense tampoco por los otros comentadores de Garcilaso, es más Fernando de Herrera refleja en la ortografía la fuerza de la disolución en su intento por mostrar el poder expresivo y artificioso de Garcilaso²⁵. Y es que el artificio era realmente secreto. Fue descubierto en el círculo de Pontano dedicado a la lectura de la *Eneida* de Virgilio. Y desde luego no fue tan secreto para los análisis helenísticos más refinados, por ejemplo, puede verse esta mezcla en el

²² Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, Madrid: Alianza Editorial, 1998, págs. 68-69.

²³ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., pág. 298.

²⁴ María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Qualitas sonorum. Maronolatría y tradición pontaniana en la Poética del Renacimiento*, Madrid-Cáceres: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Extremadura, 1992.

²⁵ Lo señala Elías L. Rivers en la nota que acompaña a la edición del soneto III de Garcilaso, advirtiendo «Lo entendemos de esta manera: 'He puesto tierra y mar entre mi bien (ella) y yo mismo'. La enmienda (yendo > yiendo) autorizada por el Brocense y aceptada por Tamayo, Azara y nosotros, es desde luego mejor que la diéresis (iendo) defendida como licencia poética por Herrera, pues en español sería lingüísticamente violenta», Elías L. Rivers, ed. Garcilaso de la Vega, *Obras Completas con Comentario*, Madrid: Castalia, 1981, pág. 71.

tratado *Sobre la Composición* de Dionisio de Halicarnaso o en el *De Sublime* del Pseudo Longino.

Cuando Herrera, además, habla de que es lícito «distraer», alejar las vocales, se sitúa orgulloso, como otras muchas veces fuera del campo de los gramáticos. O de aquellos que creen que es error lo que en el fondo es artificio, intención. Así por ejemplo en la *Respuesta* a las ácidas *Observaciones del Prete Jacopín*, Herrera se defiende de una acusación maliciosa. En una traducción de unos versos de Safo, había geminado, repetido, la «m», nos dice que es «conveniente para quejas y llanto» siguiendo a un ilustre teorizador italiano, Bernardino Maranta²⁶. El Prete le critica con estas palabras:

¿Aquel *me, me*, una vez tras otra es de poeta tan elegante como vos²⁷?

A lo que en la *Respuesta* dice Herrera:

Porque ài algunos que tienen el crédito cerrado con llave, i creen solo lo que vên,...²⁸

Y además contesta Herrera al Prete lo que sigue:

Preguntava uno, que era la causa, que passando los Oidores de la chancilleria al consejo, se hazían corteses i bien criados; respondio otro; *porque se trasponian como albahacas*. I replicandole, *pues por que el dotor Corral no se à emendado?* dixo; *porque lo traspusieron con tiesto i todo*. Assi se me figura, que os à sucedido en la trasposición de la Gramatica a la Poesia, quedandoos con las hezes en el tiesto²⁹.

Herrera se sitúa gloriosamente en el campo de la literatura, no en el de la gramática. Las figuras no son indicio de error, muy al contrario, expresan la volun-

²⁶ Para el lugar de las *Anotaciones* al que remite y en el que se encuentra un débito indudable al *Actius* de Pontano, a través de Bartolomeo Maranta, para la repetición de «m» como «representación» de la vergüenza y del llanto» véase María José Vega Ramos, *op. cit.*, págs. 92-93.

²⁷ Juan Fernández de Velasco, *Observaciones de Prete Jacopín*, en Juan Montero, ed., *La Controversia sobre las «Anotaciones herrerianas»*. Estudio y edición crítica, ed. cit., págs. 117-118, 50-56.

²⁸ Fernando de Herrera, *Respuesta a las Observaciones de Prete Jacopín*, en Juan Montero, ed., *La Controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, ed. cit., pág. 222, 164-168.

²⁹ *Respuesta*, ed. cit., pág. 223, 1-9. Para un estudio muy interesante de las competencias del gramático y de en qué medida se distancia Herrera, véase, Carmen Codoñer, «El modelo filológico de las *Anotaciones*», en Begoña López Bueno, ed., *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997, págs. 17-36, pág. 35.

tad, el intento, del poeta por decir «artificiosamente». No son «licencia poética» son la verdadera esencia poética, en todo caso. Es más, el ornato es recuperado en el sentido antiguo, no es lo «adornado» sino lo que enriquece la belleza latente, en términos retóricos son un recurso más de la *amplificatio*. Buena prueba de ello es el verso que cierra el primer cuarteto, para Fernando de Herrera uno de los más logrados de la poesía garciliásana:

gentes. [v. 4] El verso que tiene muchas consonantes es grave, tardo i lleno como éste, en el cual usa Garc Lasso de la figura asíndeton o diáliton, que los latinos llaman *artículo*, i *disjunto* o *incompósito*, i nosotros podemos nombrar *dissolución* o *desatamiento*, cuando la sentencia no se trava con algunos vínculos i ligaduras de conjunción. Servímonos d' esta figura para dezir alguna cosa con fuerça, vehemencia i celeridad, con ira, ímpetu, amplificación i grandeza³⁰.

Herrera señala dos ideas que pueden parecer contradictorias. Por un lado habla de la estructura o *compositio* de las palabras, con muchas consonantes, o con muchos grupos consonánticos:

gentes, costumbres, lenguas é passado

Por otro señala la rapidez que trae el asíndeton, o «disolución» o «desatamiento», en la traducción que propone Herrera, siempre intentando explicar, por otra parte, lo que cada figura significa. La habilidad garciliásana combina así, a juicio de Herrera, dos poderosos mecanismos del artificio poético, por un lado la *electio* de palabras, ajustadas a un fin³¹, por otro la combinación con una figura retórica. El contraste entre palabras «llenas» y el asíndeton que contrarresta y parece «amontonar» velozmente su significado es, para Herrera, una muestra más de la genialidad garciliásana. El asíndeton trae fuerza, vehemencia, celeridad, ira, ímpetu, amplificación y grandeza. Lo que Herrera está señalando es otra gran aportación de las *Anotaciones*. Es la aplicación a la lectura y comentario de

³⁰ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., pág. 299.

³¹ Son palabras «ornadas» en términos de la influyente *Poética* de Giovan Giorgio Trissino, «... *ornative*, poi, dice essere tutte quelle di molte syllabe, le quali mescolate con le pettinate fanno bella et harmonizante strutura.» G. G. Trissino, *La poetica (I-IV)* [1529], en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. cit., págs., 21-158, pág. 30. El criterio para la elección de palabras, según Trissino, es la acomodación entre la forma y la sentencia, en sus palabras, «Hora, circa la elezione particolare ch'io faccio de le parole, prima è da sapere che i poeti danno con ogni studio sforzarsi di accomodare le parole a le sentenzie, cioè fare il suono de le parole quasi il sentimento di esse sentenzie referisca; la qual cosa fecero mirabilmente appresso i Greci Homero e Pindaro, et appresso i Latini, Virgilio, Catullo et Horazio». *Íbid.*

textos de las siete ideas que Hermógenes recogió en su *Sobre el estilo*. Cada una de ellas define un estilo posible, la mezcla de todas ellas desemboca en el llamado *optimum genus*. Demóstenes lo consiguió para el griego, Cicerón para el latín y Garcilaso, según Herrera, para el español³².

El descubrimiento de este tratado fue de vital importancia para el Renacimiento occidental, sobre todo cuando llegó emparejado a la autoridad de la perfecta elocuencia que abre el *Orator* de Cicerón en la forma de la idea interior artística. Herrera se acoge a esta explicación del estilo literario y la aplica, con total novedad, a la lectura de la poesía garciliásiana. Pertenecen a una familia de teóricos tan importantes como Trissino, Escalígero, Lulio, Minturno o el propio Torquatto Tasso³³. Garcilaso ha condensado en un solo verso las siete ideas, siete estilos posibles con sus subformas. Ha logrado la expresión perfecta, la óptima.

Cuando los críticos literarios se acogieron al sistema de Hermógenes se acogieron también a un laberinto en el que les encantó perderse frente a la rígida rueda virgiliana que ordenaba todo en *bajo-medio-alto*. Es lógico que acabara ganando la riqueza de connotaciones que frente a esta clasificación rígida pueden proporcionar ideas y subformas como fuerza, vehemencia, ira, ímpetu, amplificación, dulzura o belleza. Y de nuevo hemos de intentar imaginar lo que es «oír» poesía y no leerla porque los teóricos del siglo XVI señalan con total naturalidad los efectos que sobre la imaginación tienen las palabras. Quizá para nosotros ese «gentes, costumbres, lenguas é passado» no deje de ser un montón de palabras. Sin embargo para alguien que aúna en todo momento palabra y significado, o que oye y crea en la imaginación de inmediato, las palabras adquieren un valor casi mágico, el de la posibilidad de crear verdaderas imágenes³⁴. Si nos paramos un momento a contemplar, a oír, a imaginar, a perder la referencia escrita quizás entendamos lo que debió sentir Herrera, o sobre todo, quizás entendamos el porqué de esta insistencia en un verso. Sólo así podremos valorar la anotación que viene después:

costumbres. [v. 4] Dize Estrabón en el libro 1 que los poetas mostravan que los éroes eran singularmente sabios porque peregrinavan por muchos lugares atravessando largos caminos, porque ponen por lo más principal ver las ciudades de muchos ombres i conocer la pruden-

³² María Amelia Fernández Rodríguez, *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y Retórica ante la Lírica en el Siglo XVI*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

³³ María Amelia Fernández Rodríguez, *op. cit.*, capítulo sexto, «La crítica en torno al estilo desde el *Peri ideón* de Hermógenes».

³⁴ Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1982 (1^a reimpr.), trad. Angélica Scherp, pág. 38.

cia de ellos. Por esto fue Ulisses estimado por sabio, que, como escribe Omero,
 ...las costumbres
 de muchos ombres vido i las ciudades³⁵.

Herrera repite un tópico de la época, la sabiduría que presta el viaje a los héroes. Señala como fuente a Estrabón, pero en realidad, la imaginación dio cuerpo al héroe en la *Odisea*, citada por Herrera³⁶. Ulises se convierte así en el propio Homero, en una cultura oral el que viaja, el que ve más allá de la realidad diaria, es también el mensajero. La literatura de viajes es muy pronto la literatura de la imaginación en su sentido primero de literatura de imágenes. Es más, un hombre del siglo XVI no podía diferenciar lo que era real de lo que era inventado. Por ejemplo las crónicas del descubrimiento de América se ajustaron, discursivamente, muy pronto, a las crónicas de viajes imaginarios, entre ellos, y sobre todo, la *Odisea*. Pienso, por ejemplo, en los *Naufragios* de Cabeza de Vaca.

Herrera se aleja y se acerca a la vez al texto. La lectura atenta de las *Anotaciones* nos permite ver como Herrera no considera que sea la voz de Garcilaso la que hable en primera persona, o, en otras palabras, si es así no es importante como pudiera serlo para nosotros. Lo que Herrera alaba en la poesía de Garcilaso es su pericia para declarar con las palabras e ideas adecuadas el sentimiento amoroso. Desde esta perspectiva, y como veremos más claramente en la siguiente anotación, el amante es un héroe sabio, viajero, sometido al poder de su tirana, de su señora. Y, desde luego, hay algo definitivamente personal esta vez en las *Anotaciones*, la admiración sentida por Herrera, desde el mismo prólogo, hacia la vida de Garcilaso, el poeta soldado muy diferente de lo que fue su propia vida. Y llegamos así a una de las anotaciones más importantes, aquella que dedica a la *fantasía*:

fantasía. [v. 6] Es la fantasía potencia natural de l' áima sensitiva, i es aquel movimiento o acción de las imágenes aparentes i de las especies impressas. Tomó nombre griego de la lumbre, como dice Aristóteles, porque el viso, que es el más aventajado i nobilíssimo sentido, no se puede exercer sin lumbre, i porque assí como la lumbre i claridad, según refiere Plutarco en las *Opiniones de los filósofos* muestra las cosas que rodea i ilustra, assí se muestra la fantasía misma. Tulio la interpretó viso; Quintiliano visión, i los modernos imaginación. Piniciano Lido, en el libro sobre Teofrasto *Del sentido i fantasía*, dice, en

³⁵ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., pág. 299.

³⁶ *Odisea*, I, 4-5.

el capítulo I, que son tres las facultades interiores del' ánima, que Galeno llama *regidoras*, dexando el entendimiento, que el médico la considera poco: la memoria, la razón i la fuerça de imaginar, que es la fantasía, común a todos los animados, pero mucho mayor i más distinta en el ombre. Ésta se engaña muchas veces i se confunde en error más que los sentidos inferiores, i por ésta se representan de tal suerte en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes que nos parece que las vemos con los ojos i las tenemos presentes, i podemos fingir i formar en el ánimo verdaderas i falsas imágenes a nuestra voluntad i arbitrio, i estas imágenes vienen a la fantasía de los sentidos esteriores³⁷.

Se observa un procedimiento habitual en las *Anotaciones*, no se trata sólo de una mezcla de fuentes, sobre todo se trata de una mezcla de autoridades. La definición de la fantasía como potencia natural del alma sensitiva es la definición clásica. La suma de autoridades no es sólo un mosaico, es una verdadera defensa. Debemos tener en cuenta además que en la época no existe diferencia entre imaginación y fantasía. Nosotros, por otra parte, tenemos muy claro lo que pertenece a nuestra vista y lo que formamos en la imaginación, es más Freud y la psiquiatría nos han ayudado a distinguir una cosa de otra. Sin embargo podemos imaginar, en el sentido primero de crear una imagen, lo que puede significar para un hombre del Siglo XVI, ayuno de imágenes, la representación voluntaria de cosas que están ausentes o no son ciertas. De ahí, y tras la carga de autoridades, la verdadera opinión de Herrera, matizada por ese «error» primero que muy pronto queda literalmente sepultado por una contradicción «falsas y verdaderas» y matizado al final por una explicación médica o pseudomédica:

Ésta [la fantasía] se engaña muchas veces i se confunde en error más que los sentidos inferiores, i por ésta se representan de tal suerte en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes que nos parece que las vemos con los ojos i las tenemos presentes, i podemos fingir i formar en el ánimo verdaderas i falsas imágenes a nuestra voluntad i arbitrio, i estas imágenes vienen a la fantasía de los sentidos esteriores³⁸.

No es el momento de contar aquí las muchas prevenciones que tiene Herrera escribiendo su comentario, estamos en plena Contrarreforma y sus afirmaciones sobre la fantasía, el genio o la inspiración son siempre una verdadera «tormenta discursiva» en la que se entrecruzan autoridades, declaraciones apasionadas y súbitas explicaciones médicas de la mano casi siempre de Aristóteles. Herrera

³⁷ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., págs. 299-300.

³⁸ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., pág. 300.

habla de la imaginación y de la fantasía en términos «naturales», si hubiera comentado un texto narrativo o dramático hubiera entendido la imaginación o la fantasía desde la verosimilitud, en definitiva, no hubiera tenido tantísimo cuidado. Además la explicación peregrina de la fantasía debe entenderse en términos literarios, profundamente tópicos. Herrera revive uno de los argumentos que Pietro Bembo, por ejemplo, recogió en *Gli Asolani*, para apuntalar temáticamente desde León Hebreo la pasión amorosa. Allí se lee que el mayor tormento que viven los amantes son las «imaginaciones pavorosas», es la imaginación «fiera y triste»³⁹. La extensión de esta anotación viene justificada, aunque no nos lo parezca, porque la fantasía o la capacidad de ver en la distancia a la amada, es, según Herrera, un factor fundamental para entender el concepto, el núcleo, de este soneto. Aunque antes Herrera pasa casi de puntillas por el verso octavo al que destina la siguiente anotación:

qu'acabará. [v. 8] Cacénfaton, o cacófaton, o escrología, cuando se tuerce el sermón a entendimiento torpe o por la juntura de las voces que hagan mal sonido o por la misma sinificación⁴⁰.

Quizá este comentario no merece otro comentario. Es difícil apreciar ese cacénfaton, o cacófaton, o escrología, a la primera. Alguien acostumbrado a oír lo hubiera «sentido» de inmediato. Como ven Herrera pasa casi en silencio, sin una explicación. Utiliza una expresión muy habitual en las *Anotaciones* la de que el «sermón tuerce al entendimiento», es decir, el discurso, *sermo*, tiene fuerza, influye directamente sobre lo que entendemos y pensamos. La recepción lectora nos ayuda a fijar las palabras, las vemos escritas en hileras negras. La recepción auditiva presta a las palabras la solidez de un objeto casi, tienen un poder mágico ligado a la voz, son físicas y tienen el poder de torcer el pensamiento. La peculiar sensibilidad herreriana en ningún momento alude a la vulgaridad de este pequeño error garciliásiano. Lo que subraya es la fuerza de torcer que poseen las palabras, su ligazón íntima con el pensamiento y el ánimo. Así queda patente en las anotaciones finales destinadas a ilustrar el verdadero concepto del soneto, *congetto* en italiano, o el arquetipo de la lírica, el verdadero centro que la

³⁹ Che comunque s'addormenta il corpo, corre l'animo subitamente et rientra più sciolto ne' suoi dolori, et con imaginationi paurose et con più nuove sorti d'angustia tiene gli sentimenti sgomentati insidiosamente et angosciati, onde o si turba il sonno et rompesi apena incominciato o, se pure il corpo fiacco et fievole, sí come di quello bisognoso, lo si ritiene, sospira il vago cuore sognando, triemano gli spiriti solleciti, duolsi l'anima maninconosa, piangono gli occhi cattivi, avezzi a seguire con le lachrime la imagination fiera et trista non meno nelle tenebre che nella luce. Cosí a gli amanti, et in queste per aventura tante lachrime versano, quanti hanno il giorno risparmiati sospiri.» Pietro Bembo *Gli Asolani*, [1505], ed., G. Dilemme, Florencia: L'Accademia della Crusca, 1991, I, xxxiii, pág. 67.

⁴⁰ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., pág. 300.

articula y la justifica como género distinto al narrativo o al dramático⁴¹. Herrera va a mostrarnos la habilidad de Garcilaso para declarar adecuadamente la desesperación del amor en la ausencia:

la vida. [v. 8] Encarecimiento de lo que es espiritual, que es el cuidado, que lo tiene por más que la vida. I por estar en l' alma, quiere que sea más, declarando con esto la crueldad i tiranía de su señora, que aun en la muerte le niega el remedio⁴².

La estructura argumentativa es puramente retórica y puramente, además, dis-tanciada de lo que dice Garcilaso. Recordamos el cuarteto:

Ya de bolver estoí desconfiado;
pienso remedios en mi fantasía,
i el que más cierto espero es aquel día
qu' acabará la vida i el cuidado.

Lo que viene a decir Garcilaso es que lo único cierto es el día que acabará la vida y el cuidado, es decir, la muerte. Herrera, atento a diseñar el artificio garciliiano, cuestión no sólo de palabras, sino de conceptos, entiende que Garcilaso está «declarando», es decir, mostrando, haciendo patente, un tópico de la poesía petrarquista, heredado de la lírica cortés, la «crueldad y tiranía de su Señora, que aun en la muerte le niega el remedio». A pesar de esta lectura desenfocada, es interesante el planteamiento argumentativo, la fortuna de Garcilaso en «declarar», «expresar» el concepto. Según Herrera encarece, o subraya la fuerza del cuidado porque está en el alma (es el remedio de la fantasía, facultad del alma sensitiva) frente a la vida. Lo que Herrera ha entendido es que la crueldad de la amada llega a tal punto que niega el remedio de la vista, que prefiere, en su tiranía, ver morir al héroe. Es otra nueva forma de encarecer argumentativamente esta crueldad, es el poder la vista que demuestra según Herrera la habilidad de Garcilaso, o ese «como aquí toca bien Garcilaso» que se lee en el comentario siguiente:

con veros. [v. 10] Entre los grandes efectos i maravillas de Amor, es la más grande i más poderosa la que procede de la vista de los que se aman, como aquí toca bien Garci Lasso, porque es un recordamiento i renovación del afeto amoroso; i de la suerte que el fuego junto a la materia, assí aquel mirar inflama el sentido⁴³.

⁴¹ Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tópica horaciana en Europa*, Madrid: Cupsa, 1977, pág. 97.

⁴² Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., pág. 300.

⁴³ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., págs. 300-301.

Recrea el antiguo tópico stilnovista, el de los espíritus inflamados de fuego que sale de los ojos, aquel tópico que abre la *Vita Nuova* del Dante y que recreó Petrarca. Esto es lo que nosotros hubiéramos entendido. Localizamos el texto, nos lo explicamos en el fondo. Para Herrera sin embargo es muestra de la sólida cohesión argumentativa. No hay mayor tiranía que la de la Señora que sabiendo los efectos de la vista no salva al que ama.

si esperallo. [v. 11] Si pudiera esperar veros sin temor de perder esta vista, porque el amor, como dice Ovidio, es lleno de temor congojoso⁴⁴.

En la misma dirección apunta esta anotación, el «temor congojoso» es el ansia por ver a la amada, sabiendo que es un ansia cruzada por el temor de no volver a verla, mientras se la está viendo, así lo dice Ovidio⁴⁵. Es cierto que estos dos tercetos pertenecen casi a la poesía cancioneril por su complicación. Azara, en 1765, por ejemplo, dice

Los seis últimos versos forman una antítesis ridícula, y con trabajo se descubre lo que quieren decir: esto es: que morirá si ve o no ve a su dama⁴⁶.

Para Herrera, sin embargo, tienen todo el sentido en su complicación formal, Garcilaso ha mezclado el temor congojoso, el poder de la vista, la fantasía que imagina lo que no está delante, como argumentos, pruebas, que refuerzan la tiranía de la Amada y encarecen por un lado el amor del poeta y por otro su inmenso sufrimiento. No nos vamos a detener en todas las posibles explicaciones a estos seis versos, nos quedamos con la poderosa articulación lógica, tópica, que Herrera ha leído y llegamos al final, al último verso que merece la siguiente anotación:

i si esto lo es. [v. 14] Floxo i desmayado verso, i sin ornato i composición alguna para remate de tan hermoso soneto, pero artificiosos para lo que pretende; porque con aquel lassamiento i número caído i sin espíritu descubre su intención. Semejante es al conceto d' este verso una copla española de Fernando de Cangas, con que daré fin a la anotación presente:

⁴⁴ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., pág. 301.

⁴⁵ *Heroides (Epistulae Heroidum)*, I, 12.

⁴⁶ Garcilaso de la Vega, *Obras Completas con Comentario*, ed. cit., pág. 71.

I si es remedio a mi pena
 Morir por causa tan buena,
 Yo sé que no moriré;
 Porque no mereceré
 Gozar de gloria tan llena⁴⁷.

Cuando Herrera dice que es «un flojo y desmayado verso, i sin ornato i composición alguna para remate de tan hermoso soneto», está aplicando conceptos de la época que es preciso aclarar. Si habla de hermoso soneto, está utilizando el sentido clásico de «hermosura», o las partes formales y de contenido que se enlazan simétricamente. Para Herrera todo el soneto es una idea, un concepto, que arranca desde la primera palabra, *el mar*, que encarece la distancia en ese amontonado *gentes, costumbres y lenguas* y que culmina con una argumentación muy compleja donde Garcilaso toca los principales argumentos para subrayar la muerte. El verso final según Herrera, y siguiendo lo que es habitual en las *Anotaciones*, es flojo y desmayado, es decir no tiene el énfasis que marcan los tercetos 1º y 2º, 3º y 4º. Hay monosílabos y una palabra aguda «morir» que desplazan el acento rítmico,

De cualquier *mal* pudiera socorrerme
 con veros *yo*, señora, o esperallo,
 si esperallo pudiera sin perdello;

mas de no veros *ya* para valerrne,
 si no es *morir*, ningún remedio hallo,
 i si esto lo es, tampoco podré avello.

Pero además, entre ese «si esperallo pudiera sin perdello»; y «i si esto lo es, tampoco podré avello» queda establecido un paralelismo rítmico que no está roto por el énfasis de los tercetos que preceden. Herrera, en su peculiar estilo, hubiera roto el último verso, buscando un monosílabo sin ese «hiato suave» de *lo es*, cerrando con una imagen, o invocando en último término como coronación retórica a la Amada dejando para el final la prueba última de su tiranía —es lo que ha entendido—. Algo así como el último verso de un soneto de Herrera sobre el mismo asunto, un último verso que dice «pues remedio, sin Vos, mi Luz no espero», si se me permite la licencia

mas de no veros *ya* para valerrne,
 si no es *morir*, ningún remedio hallo,
 [pues remedio *sin Vos*, mi *Luz*, no espero]

⁴⁷ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. cit., pág. 301.

Pero, a pesar de todo, el número caído, la falta de espíritu, de acento, descubre finalmente la «intención». A través del desmayo también queda reflejado el propio desvanecimiento del poeta. Es el artificio secreto, lo que hay detrás y a la vez en las palabras, el mayor logro del idioma en su tensión artística.

Es preciso acercarse desde las claves de la poética del siglo XVI y desde las del propio Herrera para salvar tanto «mar en medio». El definitivo es el que aleja a los dos poetas y en esto sí que somos románticos. Desde muy antiguo se ha concedido a la palabra «mar» el género gramatical masculino o femenino. Aquellos que conocen el mar, dicen «la mar» como Garcilaso frente a los que como Herrera prefieren «el mar». Los mundos reflejados por la poesía de Garcilaso y de Herrera son muy distintos⁴⁸. El de Garcilaso es abierto, sentido, poderoso, el de *la mar* o el de un héroe sabio como dice Herrera. Esa menuda referencia a la mar, a la distancia, al peligro y a la ausencia trasluce un conocimiento real, casi táctil de un vigor tan intenso que llega casi intacto hasta nosotros. Herrera refleja otro mundo, estático, cerrado y solitario, el del poeta peregrino o caminante⁴⁹. Así lo dejó escrito en un soneto que trata del mismo concepto, en el que se imagina *el mar*, y al que acabo de referirme. Igual que Herrera corona la *Anotación* fijando el futuro de la tradición con esa copla de su buen amigo Fernando Cangas, propongo un soneto de Herrera sobre el mismo tema para que quede a los oídos —y a la vista— hasta que punto hay un mar en medio:

Por un camino solo, al Sol abierto,
d'espinas i d'abrojos mal sembrado,
el tardo passo muevo, i voi cansado
a do cierra la buelta el mar incierto.

Silencio triste abita este desierto;
i el mal, qué ai, conviene ser callado:
cuando pienso acaballo, acrecentado
veo el camino, i mi trabajo cierto.

A un lado levantan su grandeza
los riscos juntos, con el cielo iguales;
al otro cae un gran despeñadero.

⁴⁸ Antonio Prieto, *La poesía española del Siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid: Cátedra, 1987, pág. 552.

⁴⁹ Expresado hermosamente por su admirado Bembo: «Né sole, né stella, né cielo vede mai che le sia chiaro. Non herbe, non fonti, non fiori, non corso di mormoranti rivi, non vista di verdeggianti bosco, non aura, non fresco, non ombra veruna gli è soave. Ma solo, fisso sempre ne' suoi pensieri, con gli occhi pregni di lachrime», *Gli Asolani*, ed. cit., I, xxvi, págs. 53-54.

No sè de quién me valga en mi estrechez,
que me líbre d'Amor i destos males;
pues remedio, sin vos, mi Luz, no espero⁵⁰.

M^a AMELIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad Autónoma de Madrid

⁵⁰ Es el soneto XXXV de *Algunas Obras*, antología poética que Herrera publicó en vida y que por tanto escapa a la polémica, todavía viva, sobre la autoría real del poeta en la edición de sus *Versos* a cargo de Pacheco en 1619 aunque con aprobaciones de 1617. Citamos por la edición de José Manuel Blecua, Fernando de Herrera, *Obra poética. Edición crítica*, Madrid: Anejo XXXII del *Boletín de la Real Academia Española*, 1975, 2 vols., págs. 344-345.

QUEVEDO EN LA LEXICOGRAFÍA ESPAÑOLA

Agradezco muy sinceramente a los organizadores de esta edición de Edad de Oro la invitación para participar en ella. El tema de este año brinda una excelente oportunidad para la colaboración entre historiadores de la lengua e historiadores de la literatura, para el encuentro fructífero en un terreno, el de la Filología, que nunca debería dejar de ser común. Dentro de él, me interesa especialmente el estudio histórico del léxico y la lexicografía, y en ese ámbito se va a situar mi intervención.

Yo no sé si los quevedistas asentirán hoy de forma unánime al dictamen borgesiano de que la grandeza de Quevedo es fundamentalmente verbal, pero en lo que sí parece fácil el acuerdo es en la necesidad de conocer lo mejor posible el léxico de aquel conspicuo prestidigitador de las palabras. Son, para ello, sumamente útiles los repertorios exhaustivos de autor, sobre los que, por lo que hace a don Francisco, al final querría decir algo. Y creo que aún hay campo abierto a investigaciones monográficas si se profundiza —como ya se ha hecho— en la línea marcada por el excelente trabajo que don Emilio Alarcos García dedicó, hace casi medio siglo, a la creatividad léxica del autor del *Buscón*¹.

Ahora bien, mi acercamiento al léxico quevediano va a ser más bien indirecto, y desde luego limitado, pues lo que me interesa abordar es su repercusión lexicográfica: su presencia y su huella en los diccionarios españoles y en parti-

¹ «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum*, V (1955), págs. 3-38; reproducido en *Homenaje al Excmo. Sr. Dr. D. Emilio Alarcos García. I. Selección antológica de sus escritos*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1965, págs. 443-72. Es esencial también I. Arellano Ayuso, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona: EUNSA, 1984, especialmente págs. 201-7.

cular en los de la Academia. Creo que se capta el interés que pueda tener el tema con solo anticipar que, según mis cálculos, Quevedo es el autor más citado en el *Diccionario de autoridades*. No hay que ponderar la trascendencia que ello tiene, resultante del peso decisivo que aquella magna obra ha tenido en toda la lexicografía posterior, es decir, tanto en los diccionarios de la Academia como en sus numerosísimos deudores.

LOS ORÍGENES

Naturalmente, el primer diccionario monolingüe español, que es también el primer diccionario extenso que se publica de una lengua moderna, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, publicado en 1611, no podía aún tener en cuenta, por razones cronológicas, la producción quevediana. Covarrubias sólo parcialmente es coetáneo de Quevedo: publica su *Tesoro* al final de su vida, y muere no mucho después de darlo a luz. Por otra parte, no es propiamente el suyo, como se sabe, un diccionario «de autoridades», aunque ocasionalmente cite en él textos españoles (junto a muchos otros latinos, griegos, etc.). Lo que el autor pretendía era ofrecer un diccionario etimológico, objetivo que compartía con el médico cordobés Francisco del Rosal, autor de un manuscrito que diez años antes había quedado inédito, su *Origen y etymología de todos los vocablos originales de la lengua castellana*.

Pues bien, si he querido comenzar refiriéndome a estas dos obras ha sido no sólo por remontarme a los orígenes de nuestra lexicografía monolingüe, sino para señalar que los comienzos de las relaciones entre Quevedo y la lexicografía española no fueron precisamente buenos, y no por culpa de la lexicografía, por cierto, sino por culpa de Quevedo, que en el *Cuento de cuentos* lanza un duro ataque contra los etimólogos en general, y contra el diccionario de Covarrubias, aunque sin nombrarlo, en particular:

En el origen della [de «la habla que llamamos castellana y romance»] han hablado algunos linajudos de vocablos, que desenterrran los huesos a las voces, cosa más entretenida que demostrada, y dicen que averiguan lo que inventan.

También se ha hecho tesoro de la lengua española, donde el papel es más que la razón, obra grande y de erudición desaliñada².

El segundo de estos dos párrafos se dirige sin duda contra Covarrubias. No estaba don Francisco desasistido de razones, pues es verdad que la etimología, incluso hoy en día, ha dado con frecuencia en ser «cosa más entretenida que

² *Obras festivas*, ed. P. Jauralde, Madrid: Castalia, 1981, pág. 150.

demostrada». Y la imagen de los etimólogos (o «linajudos de vocablos») ocupados en «desenterrar los huesos a las voces» es, como tantas veces las de Quevedo, muy brillante. También es cierto que la «erudición» de Covarrubias, si no «desaliñada», es a veces excesiva. Sin embargo, vistas las cosas en conjunto y desde una perspectiva histórica, esta descalificación del *Tesoro* resulta bastante injusta.

EL TESORO DE JUAN FRANCISCO DE AYALA MANRIQUE

Antes de llegar al siglo XVIII y a la fundación de la Real Academia Española, hemos de detenernos en un diccionario inconcluso, poco conocido y en cierto modo inédito (enseguida explicaré por qué digo *en cierto modo*). Me refiero al titulado *Tesoro de la Lengua Castellana, en que se añaden muchos Vocablos, Etimologías y Advertencias sobre el que escribió el Doctíssimo Don Sebastián de Cobarrubias*. Su autor fue don Juan Francisco de Ayala Manrique, que afirma haber iniciado la obra el 8 de mayo de 1693, y que, desgraciadamente, no la terminó ni publicó (desalentado acaso por la aparición de *Autoridades*, que llegó a conocer). De este diccionario manuscrito, una especie de borrador, solo se nos ha conservado un tomo, que llega hasta la C³ y que, por haber sido aprovechado por Gili Gaya en los artículos correspondientes de su utilísimo, y también inacabado, *Tesoro lexicográfico*, no está, en rigor, inédito, sino diseminado a lo largo del único tomo aparecido de esta obra, que abarca hasta la letra E⁴.

Lo que avalora el intentado diccionario de Ayala es que supone un avance técnico en el camino que conducía a *Autoridades*. Concebido, tal como refleja su título, como una especie de suplemento o conjunto de adiciones al *Tesoro* de Covarrubias, su principal mérito es que, para exemplificar las palabras y acepciones recogidas, convierte la cita de textos en práctica habitual.

Pues bien, lo que nos interesa señalar aquí es que el autor más citado por Ayala es, con mucho, Quevedo, y muy especialmente el Quevedo poeta. Téngase en cuenta que a fines del XVII nuestro lexicógrafo puede disponer ya de los dos conjuntos fundamentales, póstumos ambos, de poemas quevedianos: *El Parnaso español*, de 1648, y *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*, de 1670. Ayala leyó con atención estas obras y las aprovechó masivamente para su diccionario. Las cifras son abrumadoras, pues, según los recuentos de Dolores Azorín, en las tres únicas letras de este *Tesoro* manuscrito se cita a Quevedo 577 veces, cifra a la que siguen, de lejos, las 379 ocasiones en

³ Biblioteca Nacional, Ms. 1324.

⁴ El manuscrito de la obra de Ayala también se puede consultar en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Edición en DVD, Madrid: Real Academia Española, 2001.

que se aducen textos de la *Recopilación de las leyes del Reino*⁵. He aquí ya a Quevedo entronizado como un clásico, al menos para la lexicografía.

Pero veamos algún ejemplo concreto. Tomemos la palabra *biombo*. Este vocablo es uno de los escasos japonesismos del español, aunque resulta difícil determinar si entró directamente del japonés en nuestra lengua o si lo hizo por conducto del portugués. En cualquier caso, es un japonesismo relativamente antiguo. Si consultamos la obra a la que, a falta de un diccionario histórico, suele acudirse para datar palabras españolas, que es el diccionario de Corominas, nos encontramos con que se nos da en él como «1^a documentación» de *biombo* la fecha 1684. ¿De dónde saca este dato Corominas? Evidentemente, del *Diccionario de autoridades*, donde, en efecto, se incluye la palabra acompañada de un texto de la *Historia de la conquista de Méjico* de Antonio de Solís, que es, justamente, de aquel año, 1684. A la definición, muy precisa («especie de mampara hecha de tela o papel pintado de colores, que sostenida de bastidores unidos por medio de los goznes, se cierra, abre y despliega según la necesidad», etc.), añade *Autoridades* este comentario: «Es alhaja que nos vino modernamente de la China o Japón, y con ella el nombre».

Estamos ante uno de los muchos casos en que se comprueba cuán arriesgado es aceptar sin más como «primera documentación» de una palabra española el testimonio ofrecido por *Autoridades*. En un trabajo sobre algunos japonesismos antiguos del español, el profesor Juan Antonio Frago ha mostrado que la palabra *biombo* entró en nuestro idioma a través de la Nueva España, gracias al comercio que desde Acapulco se hacía con el lejano Oriente⁶. Examinando textos y documentos relativos a ese comercio que se contienen en un apasionante libro de Juan Gil⁷, Frago ha encontrado el vocablo, en español, mucho antes de lo que creíamos: en 1609, en una obra impresa en Méjico⁸.

Frigo encuentra *biombo* en la península cuarenta años más tarde: en un inventario sevillano de 1649 (casi otros cuarenta años anterior, como se ve, al

⁵ «Tras las huellas de Covarrubias: las ampliaciones y desarrollos del *Tesoro de la lengua castellana o española*», en *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*, Alicante: Universidad de Alicante, 2000, pág. 155. Después de Quevedo y la *Recopilación* se sitúan, a gran distancia, Boscán (48 citas), Garcilaso (34) y Góngora (29).

⁶ «Japonesismos entre Acapulco y Sevilla: sobre *biombo*, *catana* y *maque*», *BFUCH*, XXXVI (1997), págs. 101-18. Véase también J. Casares, «*Biombo*», en *Divertimentos filológicos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1947 (2^a ed.), págs. 41-4.

⁷ *Hidalgos y samuráis. España y Japón en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Alianza, 1991.

⁸ Los *Sucesos de las islas Filipinas*, de Antonio de Morga; también en una *Relación del Japón*, del mismo año, debida a Rodrigo de Vivero, y, finalmente, en un documento de 1614. En los tres casos la palabra aparece con la forma *biobo*, más cercana a la japonesa *byōbu*. Corominas duda si la nasalización se produjo en boca de hablantes portugueses o si se debe a una pronunciación dialectal japonesa. Frago no cree necesario acudir al portugués para explicar la entrada de la palabra en español, y tiene razón en lo que demuestra, lo que no obstante para que el triunfo de la forma con nasal sí sea verosímilmente achacable a influjo portugués.

texto de Solís citado por *Autoridades* y aprovechado por Corominas). Pues bien, si consultamos el *Tesoro de Ayala Manrique* nos encontramos con que está en él la palabra *biombo*, y está porque el lexicógrafo tiene un texto con que avalarla, un texto, precisamente, de Quevedo. Perteneció a un romance en que «Celebra la nariz de una dama» y que no parece fácil fechar, pero que, desde luego, será, como mínimo, anterior a la muerte del poeta en 1645, y por tanto anterior a aquel inventario sevillano de 1649. El texto, refiriéndose a las narices, dice así:

Si no sois rayos del sol,
ni el oriental embeleco,
sois biombo de los rostros,
de la frente, balsopetos⁹.

Y no es esto todo. Quevedo emplea la palabra *biombo* en otra ocasión más, en su conocido y cruel poema satírico contra don Juan Ruiz de Alarcón: burlándose de su joroba, se refiere a él como «hombrecito de biombo» (III, pág. 254). Con la ventaja, en este caso, de que se trata de un texto más fácilmente datable, pues podría ser de hacia 1623, fecha en que la participación de Alarcón como cronista de unos festejos motivados por la visita a Madrid del Príncipe de Gales dio lugar a que se escribieran numerosas sátiras contra el vate mexicano. En cualquier caso, lo que demuestran estos dos textos de Quevedo es que por esos años el *biombo* era ya un objeto lo suficientemente conocido como para que don Francisco se sirviera de la palabra al describir jocosamente una nariz o una joroba¹⁰.

Veamos algún otro caso en que Ayala cita a Quevedo. En el artículo *amargo* incluye una acepción que define así: «En estilo rufianesco, lo mismo que galán o amigo». La ilustra con un texto de un romance quevediano en que un tipo, Mojagón, sorprende a su querida con otro:

Mojagón, hecho de hieles,
como quien era su amargo,
reventando de marido,
los halló juntos a entrambos.
(III, pág. 41.)

⁹ *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, II, Madrid: Castalia, 1970, pág. 260; todas las citas de la poesía de Quevedo se darán por esta edición, indicando tomo y página. Curiosamente, el texto que citamos lo aduce *Autoridades* s. v. *balsopeto*; en cambio, no se seleccionó para *biombo*.

¹⁰ Por esas mismas fechas emplean también la palabra Castillo Solórzano («Aquí miraua del Cielo / los estrellados Biombos / a donde tantas figuras / han fingido los Astrólogos», *Donayres del Parnaso. Segunda parte*, Madrid, 1625, fol. 8vº) y Tirso de Molina («Los biombos de estas ramas, / ya romeros, ya retamas, / te encubran», *La firmeza en la hermosura* [c1629], *NBAE IX*, pág. 352b).

Pues bien, gracias al *Diccionario histórico de la lengua española (DHLE)* sabemos que este texto es único para esa acepción. Sólo Ayala, y el propio *Diccionario histórico* basándose en él y en la cita de Quevedo, la han registrado.

Otro vocablo adscribible a la jerga rufianesca nos presenta una situación parecida. Me refiero al verbo *añusgar*, que Ayala define como «poner ceño» y para el que cita el siguiente texto de Quevedo, perteneciente a un romance en que dos matones se desafían con la mirada y de palabra:

Él me dijo: «¿Qué me añusga?».
 Yo le dije: «¿Quién le mete?».
 (III, pág. 45.)

Y acto seguido se enzarzan en una pelea. *DHLE* define esta acepción con más precisión que Ayala: no sería tanto «poner ceño» como, mejor, «mirar con recelo o enojo». Y el mismo diccionario puede añadir otro texto más para esta acepción, también de Quevedo, y perteneciente esta vez a ese prodigo de virtuosismo lingüístico que es el *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando: «Añusga Ferragut, atisba Orlando...»* (III, pág. 435).

Si confiamos en la riqueza de la documentación del *DHLE* (y hay motivos suficientes para hacerlo), nadie aparte de Quevedo habría empleado nunca este verbo, *añusgar*, en esa acepción de ‘mirar con recelo o enojo’. Esto, que puede parecer extraño, es relativamente frecuente si se consultan con atención las páginas de aquella obra. Hay no pocas palabras y acepciones que se documentan una sola vez, o, como en este último caso, mediante un corto número de textos de un solo autor. Y es obvio que Quevedo, por la peculiaridad de su estilo, por su propensión a la inventiva verbal y semántica, es candidato a protagonizar con especial frecuencia este tipo de situaciones. Mas no es el único, ni de su época ni de la literatura española en su conjunto. La reflexión a la que invitan las páginas disponibles del *Diccionario histórico* es más bien, me parece, la de la extraordinaria riqueza, espacial y temporal, culta y popular, de la lengua española en su desenvolvimiento histórico. Es algo que no podremos llegar a valorar plenamente mientras no dispongamos del inventario exhaustivo de toda esa riqueza.

De momento, lo que quería subrayar con estos ejemplos es el esfuerzo de aquel oscuro don Juan Francisco de Ayala Manrique por incorporar a Quevedo a la entonces naciente tradición lexicográfica española. Tuvo buen olfato para registrar algunos usos que, tres siglos después, el más riguroso diccionario de nuestra lengua ha venido a corroborar.

EL DICCIONARIO DE AUTORIDADES (Y SU DESCENDENCIA)

Llegamos así al siglo XVIII¹¹, al momento en que asistimos a la gran proeza de la lexicografía española: la publicación del *Diccionario de autoridades*. Me es forzoso recordar una vez más lo archisabido: que esa obra es el fundamento del diccionario común de la Academia en todas sus ediciones, de la entera serie que se inicia en 1780 y llega hasta hoy mismo, hasta la 22^a edición (2001). Y que, dada la absoluta hegemonía de la lexicografía académica sobre la extra-académica (o, si se prefiere, la extrema dependencia de esta respecto de aquella), puede decirse que el *Diccionario de autoridades* está en la base de toda la lexicografía española.

Circulan algunas ideas desenfocadas acerca de aquella obra y los textos que cita. Se suele dar de *Autoridades* la imagen de algo parecido a un panteón de los escritores del Siglo de Oro, y hay quien, acaso desorientado por el título, lo tiene por obra realizada desde criterios restrictivos y puristas. No hay tal. El primer *Diccionario de la lengua castellana* de la Academia se hizo con criterios muy abiertos, mucho más que los que habían adoptado la Academia francesa o la florentina de la Crusca. Un recuento exhaustivo de los textos que en él se citan depararía no pocas sorpresas: por supuesto que dominan los textos literarios, pero también hay muchos de carácter no literario. Y naturalmente que abundan los textos de los siglos XVI y XVII —no podía ser de otro modo—, pero también se citan muchas obras medievales y no pocas fuentes coetáneas, de los primeros años del siglo XVIII mismo. Es, en fin, un diccionario bastante abierto a los regionalismos y a lo que hoy llamamos variedades diastráticas: al lenguaje bajo, plebeyo y hasta vulgar (aunque se omitan, eso sí, las palabras «que significan desnudamente objeto indecente»¹²); y también a las jergas, señaladamente a la del hampa que se conoce con el nombre de *germanía*, tan presente, por cierto, en algunos textos quevedianos. Aunque —todo hay que decirlo— tal vez la Academia no debería haber catapultado tan alegramente como lo hizo todo el léxico de germanía contenido en el célebre *Vocabulario de Juan Hidalgo*. Mas dejemos aquí esta cuestión, en la que no puedo detenerme.

Que yo sepa, el único autor cuya presencia en *Autoridades* ha atraído monográficamente la atención de algún estudioso ha sido Góngora. Me refiero a cierto

¹¹ En cuyos inicios se publica en Bruselas (1705) el diccionario bilingüe de Francisco Sobrino, cuya portada reza así: *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa, el más copioso y el mejor que á salido a luz hasta aora [...]. Con muchas Frases y maneras de hablar particulares sacadas de diferentes graves Autores Españoles, principalmente de Covarrubias, de Saavedra, de Quevedo, de Gracián y de Solís.*

¹² *Autoridades*, I, pág. XV.

to trabajo del prof. Robert Jammes¹³ para el que este destacado gongorista ha tenido la paciencia de contar cuántas veces se cita al poeta cordobés en el *Diccionario de autoridades*. La tarea es ímproba, pues estamos hablando de una obra de más de 4.000 páginas con unos 40.000 artículos, y no hay modo de hacer el recuento por medios electrónicos. Pues bien, en todo *Autoridades* se encuentran, según el hispanista francés, 675 citas de Góngora, lo que supone una cita cada 6,2 páginas, «proporción —comenta— relativamente modesta (sobre todo si se la compara con la frecuencia mucho más elevada de las citas de Quevedo), pero no del todo desdeñable» (págs. 247-8).

Jammes es bastante crítico con *Autoridades* y con sus métodos de trabajo. Detecta muchos casos de textos mal copiados, de textos tomados de versiones no fiables, de textos mal interpretados o no entendidos por los académicos redactores (lo que provoca que se coloquen bajo acepciones inadecuadas o, peor aún, que se redacte *ad hoc* una disparatada), etc. Todo esto es verdad, todo esto puede ocurrir y de hecho ocurre, con Góngora y con otros. Más importante me parece insistir en que por el carácter «fundacional» del *Diccionario de autoridades*, base de todos los demás, los errores o despiques de aquellos primeros académicos *pueden* haberse perpetuado hasta hoy mismo, dando lugar ocasionalmente —entre otros— al fenómeno de lo que los lexicógrafos llamamos palabras fantasma y acepciones fantasma. Dicho esto, a mí me parece necesario añadir que, pese a todo, el *Diccionario de autoridades* es una obra de gran mérito para su tiempo. Ni podemos juzgarla con criterios filológicos de hoy ni debemos dejar de comprobar, tras consultarla, la veracidad de los datos que ofrece. En cuanto a la responsabilidad en la perpetuación de errores, ¿no será mayor la de quienes los mantuvieron por falta de sentido crítico o por no hacer las necesarias comprobaciones que la de aquellos esforzados académicos que los deslizaron en el conjunto de una obra de dimensiones verdaderamente ciclópeas?¹⁴

¹³ «Góngora en el *Diccionario de autoridades*», en *Philologica. (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, págs. 247-72. El trabajo de J. Bravo Vega «Esteban Manuel de Villegas, autoridad léxica» (en *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la lengua española*, Logroño: Universidad de La Rioja, 1998, II, págs. 43-52) no se circunscribe al *Diccionario de autoridades*.

¹⁴ Como digo, Jammes atiende en su artículo sólo a *Autoridades*, y no a las repercusiones posteriores de cada caso, que son mayores o menores según que la Academia rectificara tarde o pronto... cuando rectificó, pues, desde luego, no siempre lo hizo. Así, al interpretar en unos versos de la *Fábula de Píramo y Tisbe*: «Al fin en Píramo quiso / encarnar Cupido un chuzo / el mejor de su armería...», que *encarnar* valía «entrar y penetrar por la carne la saeta, espada u otra punta, haciendo herida en ella» (en vez de ‘hacer que algo se haga carne, cobre realidad corpórea’, que es lo que Góngora quería significar), alumbró una acepción fantasma que llega hasta el diccionario de 2001, en el que aparece así formulada, con su contorno y todo: «Dicho de una saeta, de una espada o de otra arma: Introducirse por la carne». Más problemático me parece el caso de la forma *encuñar*: incluida en *Autoridades* por aparecer en el texto de una canción de Góngora, Jammes demuestra que se trata de una rechazable lectura de Hoces, y que el verbo que Góngora empleó en el verso en cuestión es *acuñar*. Ahora bien, aparte de que las variantes textuales (a diferencia de las meras erratas) pueden tener algún grado de legitimidad a efectos lexicográficos, se da

También le llaman la atención a Jammes las grandes desigualdades que la presencia de textos gongorinos manifiesta en la obra. Hay letras o tramos del alfabeto en que se le cita mucho más que en otros. Ello es lógico si tenemos en cuenta que el *Diccionario de autoridades* fue una obra colectiva en la que intervinieron muchos académicos. Se repartieron el trabajo por letras o combinaciones de letras, e incluso, al principio, cada uno tenía que arreglárselas para reunir las «autoridades» que necesitaba. Pronto descubrieron que era mucho más lógico que si uno se tomaba el trabajo de leer a un autor para extraer de él citas, no debía limitarse a anotar las que a él le hicieran falta, sino sacar textos para todas las letras del alfabeto, textos que después se distribuirían entre sus colegas. Y así se hizo. Con todo, subsistirían las diferencias de unas letras a otras, pues un redactor podía dar preferencia, por razones de afinidad o gusto personal, a los textos de un autor sobre los de otro, llegado el momento de elegir los que iban a citarse. Eso, se entiende, cuando tuviera donde elegir.

Por lo que a Quevedo se refiere, tenemos algunos datos acerca de lo que fue —por decirlo con una palabra moderna— el proceso de «papeletización» de sus obras. En el inicio mismo del proceso, el director de la Academia, el marqués de Villena, presentó una lista de 110 autores que debían tenerse en cuenta¹⁵. Entre ellos estaba desde luego Quevedo, explícitamente mencionado en los preliminares del tomo I de *Autoridades* (pág. XI). Se encomiendan las obras de don Francisco, para que extraiga de ellas autoridades, al marqués de San Felipe. Pero este diplomático no debió de hacer prácticamente nada, pues en enero de 1715 marchó destinado a Génova. En la junta del 1º de marzo de ese año, uno de los académicos más laboriosos, don Adrián Conninck, se ofrece para encargarse del despojo de las obras de Quevedo, tarea que ya tenía concluida en septiembre de

la circunstancia de que la forma *encuñar* se documenta en otros lugares (vid. Mª T. Herrera, dir., *Diccionario español de textos médicos antiguos*, Madrid: Arco/Libros, 1996; también en B. de Villalba, *El peregrino curioso* —cfr. C. Fontecha, *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos*, Madrid: CSIC, 1941— y en G. González, *El guítón Onofre*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Logroño: Gobierno de La Rioja, 1995, pág. 141), lo que la absuelve de la condición de fantasma léxico. De modo que, recogiendo ese verbo, el primer diccionario de la Academia habría acertado digamos por carambola, más que por la solidez del texto esgrimido (lo que de ningún modo implica que justifiquemos la presencia, hoy, en una obra de las características del diccionario común, de una voz, existente, sí, pero de escaso empleo, y este en lo antiguo). En fin, no resisto la tentación de volver aquí por los fueros de los primeros académicos al señalar muy amistosamente al prof. Jammes que padeció una extraña ofuscación cuando, al final de su excelente artículo (y ya sin relación alguna con Góngora), se ceba en aquellos por lo que él cree disparatada observación hecha en *Autoridades* a propósito del verbo *delinquir*: «Tiene este verbo —dice *Autoridades*— la anomalía de mudar la *q* y *u* en *c* en algunos de los tiempos presentes, como Yo delinco, tú delincas, delinca aquel, &c.». ¡No hay ahí, como cree Jammes, ningún despiste que convierta a *delinquir* en *delincar*! Lo que dice la Academia está perfectamente bien, pues no está conjugando el presente de indicativo del verbo, sino enumerando formas de *los* presentes, de indicativo y de subjuntivo, en que se produce la alteración gráfica.

¹⁵ E. Cotarelo y Mori, «La fundación de la Real Academia Española y su primer director, D. Juan Manuel F. Pacheco, marqués de Villena», *BRAE*, I (1914), pág. 29.

ese mismo año, «executada —dicen las actas— por la impresión de Bruselas»¹⁶. En ese momento entrega en limpio los textos correspondientes a las letras A, B, C y D; y en febrero de 1716 entrega el resto¹⁷.

Para valorar en términos cuantitativos la presencia de Quevedo en *Autoridades* es mejor no limitarse a las listas de obras citadas que aparecen al comienzo de cada tomo. Pues, en efecto, si consultamos la «Explicación de las abreviaturas de los nombres de Autores y obras que van citados en este primer Tomo» nos encontramos con que solo figuran en ella 7 títulos de nuestro autor. En cambio, en la del tomo II aparecen 18 títulos. Y a partir de ahí ya el número de obras quevedianas que constan en las sucesivas relaciones se estabiliza: t. III, 17; t. IV, 19; t. V, 21, y t. VI, 20. Esto no quiere decir que en el tomo I se cite menos a Quevedo que en los otros, como enseguida veremos. Se trata, seguramente, de que la lista de aquella entrega inaugural debió de hacerse con más prisas, y muchos títulos se quedaron fuera. En cualquier caso, es fácil comprobar que son bastantes las obras quevedianas efectivamente citadas en el tomo I que no figuran en su tabla¹⁸.

Yo no he tenido tanta paciencia con Quevedo como ha tenido Jammes con Góngora, es decir, no he hecho un recuento de *todas* las veces que se cita al autor del *Buscón* en *Autoridades*. Recuérdese que Jammes había sacado la impresión de que Quevedo era autor mucho más citado que Góngora en dicho diccionario. Esa misma apreciación la compartirá cualquiera que consulte la obra con asiduidad, y es, por lo demás, bastante lógica si nos atenemos al mero hecho de que la producción quevedesca es notablemente más copiosa. Por mi parte, tenía la impresión de que Quevedo es el autor más utilizado en *Autoridades*, en competencia acaso con Cervantes, y para comprobarlo he hecho unas calas o muestras que creo suficientemente fiables.

He contado cuántas veces aparecen citados Quevedo y Cervantes en 1.200 páginas de la obra, elegidas de modo aleatorio. Concretamente, he examinado las páginas 101 a 200 y 401 a 500 de cada uno de los seis tomos, con el siguiente resultado¹⁹:

¹⁶ Seguramente, por la segunda de las dos que, «divididas en tres cuerpos», salieron de las prensas de Francisco Foppens: 1660-61 y 1670-71; esta última es más completa por incluir en el tomo tercero, con portada y paginación propias, *Las tres últimas musas castellanas...* MDCLXXI (1671); muy reciente aún, por tanto, su primera aparición madrileña), cuyos poemas efectivamente se citan en *Auts*. En cuanto al tomo I de esta segunda edición bruselense, lleva una anteportada con la fecha real, MDCLXX (1670), pero la portada, con espectacular grabado, reproduce la de diez años antes, con su pie: MDCLX (1660).

¹⁷ Cotarelo, art. cit., págs. 32, 108 y 111-113.

¹⁸ Caso llamativo es el de las poesías: constantemente aducidas a lo largo de los seis tomos con indicación de la «Mus[a]» correspondiente, solo en el V y el VI se explica la abreviatura, muy escuetamente por cierto: «Las Musas». Adviento, por otra parte, que, como es natural, considero aquí obras quevedianas todas las que los académicos tenían por tales, al margen de que alguna, como la *Casa de locos de amor*, sepamos que es apócrifa.

¹⁹ Para cada tomo, la primera cifra corresponde al número de citas en las págs. 101-200; la segunda, a las de págs. 401-500.

	I	II	III	IV	V	VI	Total	Promedio 100 págs.
Quevedo:	88 + 112	91 + 56	105 + 230	71 + 45	96 + 44	98 + 107	1.143	95,25
Cervantes:	119 + 138	61 + 74	86 + 128	74 + 80	61 + 64	67 + 68	1.020	85

Como promedio, tendríamos, pues, que a Quevedo, en 100 páginas de *Auto-ridades*, se le cita 95,25 veces, o sea, casi una vez por página, lo que desde luego es mucho. Si esa proporción fuera constante, y teniendo en cuenta que la obra tiene 4.183 páginas, en la totalidad de ella habría nada menos que casi 4.000 textos del autor del *Buscón* (exactamente, 3.984).

Jammes calcula que en toda la obra se reproducen unos 67.000 textos. Si esto es así, el porcentaje de los de Quevedo sería muy alto: el 5,9 %. Dicho de otro modo: de cada 100 textos citados en la obra, casi 6 serían de nuestro autor²⁰.

Cervantes, como se ve, le sigue de cerca: se le cita 85 veces cada 100 páginas, lo que significaría unas 3.555 en toda la obra, y un 5,3 % del conjunto de ejemplos.

Desde luego, sería posible afinar más estos datos y extender los recuentos a otros autores. Sospecho que el tercer lugar en el *ranking* lo puede ocupar Lope, pero no lo he comprobado.

Las cifras ofrecidas no excluyen, naturalmente, la posibilidad de que aparezcan ocasionalmente muchas más citas de Quevedo «concentradas» en poco espacio. A título de ejemplo, remito al artículo *chirriar*: en 3 de las 5 acepciones de este verbo se cita a don Francisco. Y también en *chirrichote*, en *chirrIÓN*, en *chisgaravÍS* y en *chismar*: 7 textos suyos, en total, en una sola página.

Evidentemente, en muchos casos en que se eligieron ejemplos de Quevedo también podrían haberse elegido de otros autores. Pero en otros casos no, y son estos los que de preferencia nos interesan, por su obvia conexión con un aspecto de la lengua literaria de don Francisco: la creatividad léxica.

Hay en el *Diccionario de autoridades* un número relativamente alto de palabras que los académicos solo podían ejemplificar con un texto. En algunos de esos casos eran probablemente conscientes de que se enfrentaban —por decirlo en términos modernos que ellos *no* emplearían— más a actos de habla que a hechos de lengua. Sin embargo, intuían que no carecía de interés registrar esas

²⁰ Es significativo que, según los recuentos que ha realizado Bertha M. Gutiérrez Rodilla en los artículos de *Auts.* correspondientes a términos médicos, Quevedo sea el más frecuentemente citado de los autores no médicos; véase su artículo «Construcción y fuentes utilizadas para los términos médicos en el *Diccionario de Autoridades*», *Revista de Lexicografía*, I (1994-1995), págs. 149-62, y en particular pág. 156. En fin, las obras de Quevedo sirvieron incluso para extraer citas indirectas de otros autores; así, s. v. *asnero* se aprovecha un texto de Antonio Rodríguez de Ávalos citado por Quevedo en *Política de Dios*.

voces, y así lo hicieron, añadiendo frecuentemente la observación de que el lector se hallaba ante una palabra «voluntaria», «inventada» o «jocosa».

Tal vez abrieron demasiado la mano, y en la segunda edición del *Diccionario de autoridades*, de la que solo llegó a publicarse el primer tomo, recogieron velas. He aquí cómo lo explican en el prólogo de 1770:

Se omiten todas las voces inventadas sin necesidad por algún autor, ya sea por jocosidad o ya por otro cualquier motivo, si después no han llegado a tener uso alguno; como *adonicida*, que usó Lope de Vega por el que mató a Adonis; *piogicida*, que dixo Calderón por el que mata piojos; *adanismo* que usó Quevedo por el conjunto de gente desnuda, y otras muchas que se forman arbitrariamente en la conversación familiar; cuyas voces, de que hay algunas puestas en el Diccionario, no se deben considerar como parte de la lengua castellana, porque nunca han llegado a tener posesión en ella; de que solo se exceptúan algunas que por lo extraño de su sentido o por la dificultad de su inteligencia merezcan explicación, especialmente aquellas que se encontraren en los principales autores de nuestra lengua²¹.

Como se ve, dejaban una puerta abierta a las excepciones, y es que en lexicografía no resulta fácil aplicar criterios rígidos. Sea como sea, lo que podemos comprobar es que, en efecto, en ese tomo I de 1770 —que sólo abarca las letras A y B— desaparecen muchas palabras de las que en 1726 iban marcadas como «voluntarias» o «jocosas»²², aunque otras sobrevivieron a la criba. El expurgo

²¹ *Diccionario de la lengua castellana*, I, Madrid, 1770, págs. IV-V. Se cita también este pasaje en el artículo de Alarcos García (págs. 471-2), donde se presenta, acaso por errata, como de 1780. En cuanto a los preliminares de 1726, la única referencia que en ellos se encuentra a esta cuestión es la siguiente: «Con este método [la cita de autoridades] muestra [la Academia] la moderación con que procede, y desvanece las inventadas objeciones de querer constituirse maestra de la lengua. Porque calificada la voz por limpia, pura, castiza y Española, por medio de su etimología y autoridades de los Escritores, y, al contrario, castigada por antiquada, o por jocosa, inventada o usada solo en estilo libre y no serio, viene a salir al público, con notoriedad de hecho, que la Academia no es maestra, ni maestros sus Académicos, sino unos Jueces que con su estudio han juzgado las voces; y, para que no sea libre la sentencia, se añaden los méritos de la causa, propuestos en las autoridades que se citan» (págs. XVIII-XIX). Nótese que, en realidad, ni la condición de antiquada ni la de jocosa o inventada se contraponen a las notas que se confieren a las demás palabras: limpias, puras, castizas y españolas, lo que prácticamente anula la diferencia que pudiera haber, en este algo confuso párrafo (escrito a la defensiva), entre lo que los académicos entendieran por «calificar» y «castigar». En realidad, la mayoría de las palabras no van «calificadas» de nada, y las supuestamente «castigadas» lo que llevan es una «calificación», más descriptiva que disuasoria: antiquada, voluntaria, baja, recientemente introducida, etc.

²² Antonio M. Garrido Moraga («Un episodio de la lexicografía académica del XVIII. Las supresiones en la segunda impresión del diccionario», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 8 (1992), págs. 265-85) las ha contado: son 45 voces (un 7,2% del total de supresiones de ese tomo único); de ellas, cerca de la mitad (19) son de Quevedo.

selectivo se prolonga, para las letras posteriores, en las sucesivas ediciones del diccionario «reducido a un tomo para su más fácil uso», es decir, de 1780 en adelante²³.

Casi no hay que decir, ni que corroborar con penosos cómputos, que Quevedo es el autor que con más frecuencia había dado lugar, en *Autoridades*, a ese tipo de artículos. Pues bien, lo que más nos interesa señalar aquí es el curioso fenómeno de que palabras que Quevedo, y sólo Quevedo, empleó, sigan figurando hoy en el diccionario de la Academia, y hayan pasado de este a todos los que le copian, que son la inmensa mayoría.

Veamos ya un par de ejemplos, de los muchos que podrían mostrarse. Basta abrir *Autoridades* por una de sus primeras páginas para tropezar con un caso, el de la voz *abigotado*:

ABIGOTADO. adj. Vale tanto como el que tiene grandes bigotes. Es voz voluntaria y jocosa de que usó Quev. Tac. cap. 16. Havía en el calabozo un mozo tuerto, alto, *abigotado*, mohín de cara²⁴.

¿Por qué no eliminó la Academia esta palabra en 1770, si la había tildado en 1726 de «voluntaria y jocosa»? No parece que mereciera una «explicación» «por

²³ Manuel Seco ha mostrado que en 1780 las modificaciones de la obra, y por tanto los descartes de voces «voluntarias», afectaron tan solo a la letra C (de hecho, coinciden con las que iban a producirse en un tomo II de la segunda edición de *Autoridades* que estaba listo para la imprenta mas quedó inédito). Una cala comparativa entre el tomo de 1729 (letra C) y el de 1780 refleja que de 13 voces de este tipo desaparecen la mayoría, 11. En cambio, un cotejo similar en la letra N y parte de la P arroja un resultado completamente distinto: «Las 18 voces «voluntarias», «inventadas» o «jocosas» halladas —en su mayoría de Quevedo, como es habitual— se mantienen todas en 1780 (y de ellas, 9 subsisten en 1984)» («Introducción» a la edición facsímil del *Diccionario* de 1780, Madrid, 1991, pág. VII, nota). Esto último, la eliminación de *algunas* de esas voces después de 1780, se debe a que los académicos siguieron durante un tiempo revisando el diccionario con *Autoridades* delante y aplicando —¿más laxamente?— los criterios de 1770. Según irá declarando la propia Academia, esa revisión llegaba en 1791 hasta la F, en 1803 hasta la L y en 1817 hasta la P. Ahora bien, las eliminaciones pueden ocurrir en cualquier momento: *piojicida* —por retomar un ejemplo que ya anuncia el prólogo de 1770— «cae» algo antes de lo que de esas declaraciones cabría esperar: en 1803, mientras que otra palabra de la misma letra, *parabienero* (avalada en *Auts.* con un texto de Quevedo), no desaparece hasta la ed. de 1843; al último tramo del alfabeto pertenece *talonesco* (en 1739 con cita de Castillo Solórzano), que sobrevive hasta 1984 para ser eliminada en la edición subsiguiente (1992). En fin, hay palabras que, aunque salen, después reingresan: el *adanismo* usado por Quevedo («el concurso de gente desnuda», según *Auts.*) desaparece, como ya sabemos, en 1770; pero en 1925 se incorpora de nuevo como variante de *adanismo* ‘doctrina y secta de los adamitas’, y posteriormente recibe nuevas acepciones: «hábito de comenzar una actividad cualquiera como si nadie la hubiera ejercitado anteriormente» (*Suplemento* de 1970) y «desnudismo, práctica de la desnudez» (1992), con la que, en cierto modo, se cierra el círculo. Cfr. S. Ruhstaller, «Las autoridades del *Diccionario de Autoridades*», en S. Ruhstaller y J. Prado Aragón (eds.), *Tendencias en la investigación lexicográfica del español. El diccionario como objeto de estudio lingüístico y didáctico*, Huelva: Universidad de Huelva, 2000, págs. 193-224.

²⁴ La abreviatura «Tac.» corresponde, naturalmente, al *Buscón*; el texto, en ed. F. Lázaro Carreter, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1965, pág. 196.

lo extraño de su sentido o por la dificultad de su inteligencia». Y ¿por qué no la eliminó más tarde, en alguna de las 22 ediciones del diccionario común? En este caso la respuesta es más fácil: porque se habían borrado las pistas de su rareza²⁵; eliminados los textos, las autoridades, quedaban todas las palabras, desde la más cotidiana hasta la más ocasional, igualadas ante los ojos de los lectores, académicos incluidos. El caso es que en la aún reciente edición de 2001 sigue estando la creación quevedesca, y ni siquiera lleva en ella la nota de «desusado»²⁶ («**abigotado, da. adj. bigotudo**»). Podemos casi asegurar, sin embargo, con el *Diccionario histórico* a la vista, que después de Quevedo nadie, nunca más, ha vuelto a emplear ese adjetivo.

Algo similar ocurre con la palabra *nabería*, que consta así en *Autoridades*:

NABERÍA. s. f. Conjunto o potage de nabos. Es voz inventada. [...]

QUEV. Mus. 7, entrem. de la venta.

En estando abollada, corre gato,

En coronilla, como agora corre,

Picaza o grajo para medio día,

En borrasca de col o nabería.

Pues bien, esta palabra, usada exclusivamente por Quevedo en el *Entremés de la venta* (en ed. Blecua, IV, pág. 88), sigue figurando hoy en el diccionario de la Academia, y, por si fuera poco, no con una acepción, sino con dos:

nabería. f. Conjunto de nabos. || 2. Potaje hecho con ellos.

Ello se debe a que en un determinado momento (1899) la Academia consideró con cierta lógica (pero sin hacerse la pregunta fundamental: ¿por qué está aquí este artículo?) que un ‘conjunto’ y un ‘potaje’ eran cosas diferentes. Este crecimiento de las acepciones por duplicación, nada excepcional en la historia del *DRAE*, recuerda mucho a aquello que se estudiaba en Biología, al menos en mis tiempos: la mitosis o cariocinesis de las células, su crecimiento por duplicación.

Hay otros ocasionales empleos quevedianos que *Autoridades* recogió y que hoy siguen en el diccionario de la Academia: *ahigadado, cocheril, descaperuzo, emborullarse, emprestillador* y *emprestillón, engarbullar*, derivados en -ón como *acechón, estrellón* o *pidón*, etc. En varios casos, la observación sobre el carácter jocoso de la voz dio lugar, con la progresiva formalización del diccio-

²⁵ Y también había desaparecido el comentario («voz voluntaria y jocosa»), ya en 1770.

²⁶ Que sería la que le correspondería: la llevan las voces y acepciones «cuya última documentación [¡y primera, en este caso!] es posterior a 1500, pero no a 1900» (*DRAE* 2001, pág. XXIX).

nario, a que llevara en sucesivas ediciones de él la marca de «fam[iliar]», marca, por cierto, que en 2001 ha sido sistemática y harto discutiblemente sustituida por la de «coloq[uial]». En fin, también podemos encontrarnos con derivados perfectamente neutros y nada «jocosos», como el adjetivo *imprestable*.

Ya he dicho que no es fácil saber por qué la Academia no eliminó estas palabras. En algunos casos no tenemos constancia de que nadie las haya usado después. Pero en otros sí²⁷, y al indagar en la explicación de este hecho se nos abren nuevos interrogantes: ¿por qué reaparecen esas voces?; ¿por poligénesis?; ¿porque no eran realmente —o no eran todas— creaciones quevedianas, sino usos con cierta difusión?; ¿porque quienes las usaron las habían leído en Quevedo, al que decidieron imitar?; ¿o tal vez porque las habían encontrado en el diccionario?

Al menos en un caso, hemos de aplaudir a la Academia por no haber suprimido una palabra que, inventada al parecer por don Francisco, ha alcanzado

²⁷ Examinemos las citadas en el párrafo anterior:

ahigadado: véase *DHLE*; después de Quevedo, que la usa —en dos sentidos distintos— tres veces, la emplean Suárez de Figueroa, *Quiñones de Benavente y Solís*; también, en 1930, J. Motta Salas.

cocheril: acaso antes que en Quevedo está en Lope, *La villana de Getafe*, y en Ruiz de Alarcón *Los favores del mundo*; este derivado jocoso ha tenido cierta fortuna: en el XVIII lo emplea Iriarte, y Vicente Rodríguez de Arellano publica en 1791 *El domingo*, «escena ridículo-uni-cocheril»; después aparece en Bretón, Martínez Villergas, Alarcón, Galdós, etc.

descaperuzo: en *Auts.* con texto de *El chítón de las tarabillas*; no conozco otros.

emborullarse: en *Auts.* con texto de *La Hora*; pero desde 1791 la Academia trae la voz con *-rr-*: *emborrullarse*; cfr. ed. J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, Madrid: Cátedra, 1987, págs. 202 y 382, y Corominas s. v. *barullo*; no conozco más textos.

emprestillador y *emprestillón* solo se documentan en Quevedo (en *El entremetido* y *La Hora*, respectivamente); el verbo del que derivan, *emprestillar*, en Ruiz de Alarcón (*Ganar amigos*) y en un documento de 1636 cit. en J. T. Medina, *Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, II, Santiago de Chile, 1956, pág. 50.

engarbullar: en *Auts.* con texto de *La Hora*; pero este italiano se documenta antes (1525), en una carta de D. Hugo de Moncada a Carlos V (J. H. Terlingen, *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, Amsterdam, 1943, pág. 306).

En cuanto a los derivados en *-ón*, unos son deverbales, como *acechón* (en *Auts.* se citan dos textos de Quevedo, uno de *El entremetido* y otro de un baile; después, sólo Valera parece haberlo usado: «tan acechona anduvo que consiguió hablar con él a solas», *Dafnis y Cloe* [1880], en *Cuentos, diálogos y fantasías*, Madrid, 1887, pág. 448) y *pidón* (*Auts.* cita el pasaje de «las pidonas y tomasas» de *La Hora*; es fácil que haya reaparecido más de una vez: Coloma llama en un cuento «Mari-pidona» a una pedigüeña, *Cuentos para niños* [1889], 6^a ed., Bilbao, s. a., pág. 117, y en *DEA* se cita un texto de Meliano Peraile); y otros, aumentativos más o menos lexicalizados (*estrellón* lleva en *Auts.* tres acepciones —cuatro, en realidad, si se lee atentamente la segunda—, de las cuales dos se apoyan en textos quevedianos; como mero aumentativo reaparece en Moratín o Valle-Inclán, y en *DEA estrellón*, *-ona* 'estrella del espectáculo'; con el tiempo, la Academia eliminó, con buen criterio, las dos acepciones que *Auts.* ejemplificaba con textos quevedianos, una por ser mero aumentativo y la otra por muy dudosa, con lo cual se da la paradoja de que las dos que hoy subsisten en el diccionario son precisamente las que en origen no iban autorizadas; en cuanto al significado 'choque', debería ir en artículo aparte, pues es postverbal de *estellar*, y no solo americano, por cierto); cfr. S. Fernández Ramírez, *La derivación nominal*, Madrid: Real Academia Española, 1985, págs. 43 y 77-9.

imprestable: no me consta que se haya usado después de Quevedo, pero la posibilidad de que ello ocurra está permanentemente abierta, como para cualquier adjetivo con tal sufijo.

gran difusión y hoy todos empleamos. Me refiero a *perogrullada*, que está en *Autoridades* con un texto único de la *Visita de los chistes* (es decir, del *Sueño de la muerte*). Después, la encuentro en el título de un baile de fines del XVII²⁸, la emplean en varias ocasiones Feijoo o Isla en el siglo siguiente y se generaliza en el XIX-XX. Los interrogantes del párrafo anterior siguen abiertos también para este caso, aunque me parece especialmente probable el influjo quevedesco.

Menos nos detendremos en las palabras que, habiendo sido recogidas por *Autoridades* con una cita de Quevedo y la consabida nota sobre su condición de voluntarias o jocosas, fueron eliminadas en ediciones posteriores. El primer diccionario académico recogió un verbo *diablar* por la sola razón de que lo usa Quevedo en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando*, y *diablazo*, *disabledad*, *diablencia* porque estaban en *El entremetido, la dueña y el soplón*. Con buen criterio, esas voces se eliminaron en la edición de 1791. Del mismo modo, antes, en 1770, se había prescindido de dos insólitos derivados de *arbitrio* que emplea Quevedo en *La Hora de todos*: *arbitrería* y *arbitriano*. Los ejemplos abundan: *acandilar*, *aleluyado*, *antemulas*, *enagüelar*, *naqueracuza*, la locución *en angarillas* ‘en jarras’ ... están en parecida situación. Un terreno en el que *Autoridades* había sido excesivamente generoso es el de los diminutivos no lexicalizados; y así, algunos de los que registra en artículo independiente con cita de Quevedo, como *argumentillo*, *deshonestico* o *pastelerito*, se eliminaron después con buen acuerdo²⁹.

A estas alturas creo que no quedará ninguna duda de que, en muchas ocasiones, el modo de proceder de los académicos fundadores no consistió en buscar un texto con que «autorizar» una voz cuyo significante y significado(s) ellos previamente conocían, sino, inversamente, en confeccionar un artículo a partir de un texto que había caído en sus manos. De ahí que, naturalmente, pudieran errar a la hora de conjeturar el significado de la palabra, o, peor aún, pudieran dar por buena una forma que estuviera afectada por un error de copia o una errata.

Cuando esto último ocurre se produce esa fascinante anomalía de las llamadas palabras fantasma, menos raras en la lexicografía española, por las peculiaridades de esta, de lo que pudiera pensarse. Pues bien, conozco al menos un caso de palabra fantasma en que está implicado un texto de nuestro autor.

Es el que arranca de este extraño artículo de *Autoridades*:

²⁸ «Vaile de Perogrulladas, todo cantado», obra de un Marcial Benetasua Gutman [sic] cuyos *Versos conseguidos* se incluyen, con portada y paginación propias, en Luis Enríquez de Fonseca, *Ocios de los estudios, versos y discursos philológicos*, Nápoles, 1683.

²⁹ Véase S. Ruhstaller, «Descripción gramatical y tratamiento lexicográfico de los diminutivos en el *Diccionario de autoridades*», en M^a A. Medina Guerra (ed.), *Estudios de lexicografía diacrónica del español (V Centenario del Vocabularium Ecclesiasticum de Rodrigo Fernández de Santaella)*, Málaga: Universidad de Málaga, 2001, págs. 181-209.

PARADISLERO. s. m. El cazador a espera u a pie quedo. Metaphóricamente se aplica al que anda como a caza de noticias, las finge o inventa. [...] QUEV. Tir. la piedr. Dime, *paradislero* de historias y sucesos, todas las flotas (sin excetuar alguna) ¿no han venido assí?

Como se ve, el pobre académico al que le cayó en suerte semejante palabro tuvo que echarle imaginación al asunto. Pues ese impenetrable *paradislero* no es sino un puro disparate. Gracias a la edición de Manuel Urí Martín de *El chiton de las tarabillas* (nombre real de la obra que *Autoridades* llama *Tira la piedra*) sabemos que lo que en ese pasaje escribió Quevedo, y así lee la príncipe, es «*paradillero*»³⁰. Mejor aún: Urí nos informa de que en la edición de Bruselas, que es —recordémoslo— la que la Academia manejaba, se estampó, efectivamente, «*paradislero*»³¹, por confusión, muy fácil, entre una *l* y una *s* alta.

Lo que resulta casi increíble es que palabra tan absurda haya sobrevivido a 22 ediciones del diccionario académico sin despertar las sospechas de nadie, y siga ahí, en la de 2001, con dos significados por más señas³².

Aunque no puede quedar la menor duda de que Quevedo escribió «*paradillero*», hay que reconocer que el problema no queda así completamente resuelto, pues la palabra, también invento suyo, y empleada solo por él, tiene un significado que no salta a la vista. Al menos, morfológicamente es clara: se trata de un derivado de *paradilla*, con un sufijo *-ero* grato al autor³³; *paradilla*, que se documenta en el propio Quevedo y en otros autores, es ‘parada breve (generalmente cuando se va caminando?)’, y también, parece, ‘pausa o interrupción al hablar’³⁴; de ahí que *paradillero* pueda significar ‘que hace paradillas, que interrumpe a menudo el discurso o relato’. En el texto de *El chiton* encaja bastante bien este sentido, pues el autor finge que un interlocutor le está importunando con objeciones diversas.

Otro caso interesante, distinto del que acabamos de ver y bastante complejo, es el que nos brinda la forma *disparatorio*, que desde luego no puede considerarse palabra fantasma, pero algo tiene de tal. *La culta latiniparla*, tal como se

³⁰ Madrid: Castalia, 1998, pág. 122.

³¹ He comprobado la lectura en Bruselas 1670, I, pág. 273; véase *supra*, nota 16.

³² «**paradislero**. (De *parada*, lugar donde se juntan las reses.) m. Cazador a espera o a pie quedo. || 2. Hombre que anda como a caza de noticias, o las finge o inventa». Fue en 1803 cuando el diccionario académico separó el sentido recto (?), ‘cazador’, del ‘metafórico’.

³³ Cfr., entre otros, *parabienero* ‘que da parabienes’, en *Auts.* con texto del *Entremés de la ropavieja* (ed. Blecua, IV, pág. 135); véase *supra*, nota 23.

³⁴ «Se declara por necio de los de cuatro en púa al que va por la calle hablando consigo mismo a solas entre sí, y se pregunta y se responde; y si a esto añade efectos de rostro y manos, estiramiento de cejas y alzar de ojos, paradillas de en [sic] cuando en cuando...» (Quevedo, *Origen y definición de la necedad*, en *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García-Valdés, Madrid: Cátedra, 1993, pág. 199). Véase también el texto del *Guznán* que cita Urí.

nos aparece en la edición de *Juguetes de la niñez* de Madrid, 1631, «LLEVA VN DISPARATARIO, como Bocabulario, para interpretar y traduzir las Damas gerigonças...» (fol. 128), según reza el subtítulo. Sin embargo, un poco más adelante leemos: «SÍGVESE EL DISPARATORIO» (fol. 130vº). La edición de Bruselas —la que manejaba la Academia— lee exactamente igual: primero *disparatario*, luego *disparatorio* (I, págs. 581 y 585). Pues bien, *Autoridades* incluyó un artículo *disparatorio*, en el que, curiosamente, cita el primero de aquellos textos, pero con la forma que presentaba en el segundo: «Lleva un *disparatorio* como vocabulario para interpretar...».

Seguramente el «DISPARATORIO» del fol. 130vº de la primera edición de *Juguetes* es ya una lectura errada. Parece claro que Quevedo escribiría las dos veces lo mismo, y que hubo de ser *disparatario*, voz formada a imitación de *vocabulario* (así lo subraya, como hemos visto, el propio subtítulo), *diccionario*, *glosario*, etc. Además, en una versión previa de la obrita, el *Catecismo de vocablos...* de Valencia, 1629, no solo se lee «disparatario» en el subtítulo, sino también en la segunda aparición de la palabra, pasaje que insiste en el paralelismo con otros derivados en *-ario*: «disparatario, como distincionario...»³⁵. Y es que el sufijo *-ario*, mucho mejor que *-orio*, expresa la idea de ‘conjunto, colección, serie, registro’³⁶.

Como el *Diccionario de autoridades* registró *disparatorio*, así ha quedado para siempre. En el uso posterior se documentan las dos formas, pero lo cierto es que desde muy pronto ganó terreno la que lleva el sufijo *-orio*³⁷. Y no deja de ser irónico que la bien formada, *disparatario*, haya sido completamente ignorada por los lexicógrafos.

¿Por qué *disparatorio*? ¿Mera confusión de sufijos? ¿Se habrá producido un cruce con *repertorio*? ¿Disimilación de *-a-* en *disparatario*? De todo un poco.

³⁵ *Obras festivas*, ed. Jauralde, págs. 213 y 215.

³⁶ Cfr. Fernández Ramírez, op. cit., págs. 47-9.

³⁷ En un pasaje de Rojas Zorrilla muy directamente inspirado en el de Quevedo encuentro ya *disparatorio*: «—¿Cómo se llama? —Es notable / título: Disparatorio / de todas las cultinantes...» (*Santa Isabel, reina de Portugal*, en *Parte primera de las comedias*, Madrid, 1680, fol. 205c); lo mismo, en el XVIII, en un autor tan quevediano como Torres (prácticamente con el valor de ‘disparate’: «los disparatarios de mi vida», *Vida*, ed. G. Mercadier, Madrid: Castalia, 1972, pág. 58) y en otros que, sin duda, también habían leído a don Francisco: Feijoo (*Cartas eruditas*, III, 1750, carta 2º, 13, y carta 26º, 78) e Isla (*Fray Gerundio*, ed. J. Jurado, Madrid: Gredos, 1992, pág. 520); después, Gallardo, Mor de Fuentes, Gómez de la Serna (*Automoribundia*, Buenos Aires: Sudamericana, 1948, pág. 643; pero Fernández Ramírez, sin dar referencia concreta, atribuye *disparatario* a este autor), Miguel de Toro y Gisbert («Moderno disparatorio», *RHi*, LVI, 1922), el marqués de Tamarón (citado en *DEA*). Para reencontrar *disparatario* hay que llegar a textos contemporáneos: Alonso Zamora Vicente (*Valle-Inclán, novelista por entregas*, Madrid: Taurus, 1973, pág. 39), Juan Bautista Avalle-Arce (*Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona: Ariel, 1975, pág. 363), el poeta Jesús Munáriz (*Disparatario*, Madrid: Hiperión, 2001), José Antonio Gómez Marín, «Disparatario de verano» (*El Mundo*, 30 de agosto de 2002). Tengo indicios de que en Hispanoamérica podría superar *disparatario* a *disparatorio*.

La cosa se enreda además porque existe un *disparatorio* relacionado con *disparar*³⁸. Se estará de acuerdo en que la palabra era y es carne de errata. Pero al margen de esto, el problema abre interrogantes bastante sugestivos. Me pregunto, por ejemplo, si, asumiendo que la palabra exista gracias a Quevedo, habrá habido tantas descuidadas ediciones de *La culta latiniparla* con la forma errada que se explicara su difusión entre lectores y potenciales imitadores. Y me pregunto, naturalmente, por la responsabilidad del diccionario académico en la propagación de *disparatorio*. Aunque la respuesta a esta segunda pregunta es bastante obvia.

Un caso interesante, en que los responsables del *Diccionario de autoridades* se muestran conscientes de los peligros que les acechan, nos lo depara el artículo *ambularios*. A la vista de un texto quevediano que habla de unos «horrendos ambularios» (en ed. Blecua, III, pág. 50) definen: «Género de vestidura larga o talar que cubre las piernas, que quando está vieja y hecha andrajos se llama assí por desprecio». Y añaden: «Usó de esta voz Quevedo, y parece puede ser yerro de Imprenta, y que en lugar de Andularios, voz vulgar en Castellano que significa lo mismo, pusiesen Ambularios». La observación es pertinente, habida cuenta de que *andularios*, si no «vulgar en Castellano», sí que la emplea precisamente el propio Quevedo en *La Hora* —como puntualmente consta en el mismo *Autoridades*— y antes en *Cuento de cuentos* (véase *DHLE*, que cita, tras esos dos textos quevedianos, únicos para el español áureo, otros del XIX-XX). Con todo, aquellos beneméritos diccionaristas no se decidieron a recusar *ambulario(s)*, y tampoco lo ha hecho el *DHLE*, pues la forma es explícable como cruce entre *andulario(s)* y *ambular*. Un segundo texto de *ambulario* en un entremés de Quevedo (ed. Blecua, IV, pág. 52) viene a reforzar la existencia «real» de esa forma.

La errada interpretación de un texto en que se emplee una palabra de existencia, por lo demás, inobjetable, podría dar lugar a una acepción fantasma. Sin que la cosa llegara a tanto, cabe ejemplificar los casos de inadecuada ubicación de una cita examinando el del artículo *amorrado*: para este participio se aduce en 1726 un texto quevediano que habla de un «veneno amorrado»; la definición, «callado y sin responder a lo que se le dice, baxando la cabeza», deriva de la que se ofrecía para el infinitivo (*amorrrar*), y, como se ve, es absolutamente incompatible con la cita en cuestión; consultese *DHLE* para la adecuada interpretación del pasaje, reubicado bajo la acepción que le corresponde: «aplicar los labios (a algo) para beber».

³⁸ «Gastóse aquel día gran suma de pólvora en los disparatorios y salvas, y consumóse el matrimonio aquella noche» (Diego Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, ed. H. Ettinghausen, Madrid: Castalia, 1983, pág. 393); cfr. *casar / casorio, velar / velorio, velatorio*.

EL DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Otras raras voces del mismo carácter que nuestro autor empleó una sola vez no han dejado ninguna huella lexicográfica hasta que las ha recogido el *Diccionario histórico*. Se estará de acuerdo en la conveniencia de que lo hiciera, pues, a pesar de su excepcionalidad, interesan al filólogo (ilustran las posibilidades derivativas o compositivas del sistema), no digamos al anotador de las obras de Quevedo.

Ello vale tanto para palabras jocosas como para otras perfectamente serias. Ejemplo de estas últimas es *abaquista* ‘el que cuenta sirviéndose de un ábaco’, usada en un poema contra Góngora. Ejemplo de aquellas es un casi imposible verbo *accipir*, ultralatinizante, que supuestamente emplea «la cultísima» de *La culta latiniparla*:

Pide el médico el pulso, o otra cosa alguna persona; no se ha de decir ‘tome vuestra merced’, ni esta maldita voz se oiga en boca de hembra. ‘Tome’ digan ellos, y la cultísima dirá «aprehenda» o «accipia».

A pesar de que el verbo es una pura broma, el *Diccionario histórico* optó por recogerlo, con su evidente etimología (lat. *accipere*), con su definición («tomar, recibir») y, eso sí, con una advertencia: «Parece invención ocasional de Quevedo». Lo de «parece» es cautela acaso excesiva.

Los casos que se nos están presentando con palabras pueden darse también con acepciones, es decir, con determinados sentidos. De los que solo se documentan en Quevedo y pueden espigarse en *DHLE*, un ejemplo significativo es el verbo *amartelar* usado como ‘atraer o conquistar’, ‘seducir’, pero en contexto no amoroso. Así lo emplea Quevedo hasta cinco veces, por ejemplo en *Lince de Italia o zahorí español*: «Nápoles es reino que amartela a muchos príncipes». Es evidente que se trata de una extensión semántica grata al autor. Y téngase en cuenta que los datos de esta índole pueden llegar a ser valiosos a la hora de esclarecer problemas de autoría.

El mismo diccionario nos permite conocer cuándo es Quevedo el primer autor en que se documenta una palabra o acepción, y no me refiero ahora a rarezas, sino a usos que han podido tener después larga vida. Naturalmente, en estos casos ni puede ni debe automáticamente asegurarse que Quevedo sea el responsable del neologismo.

Sea, por ejemplo, la palabra *amanuense*; el primer autor en que se documenta es Quevedo, en un par de ocasiones (en sendas obras en prosa de carácter doctrinal: *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica* y *La constancia y paciencia del santo Job*). Después, según *DHLE*, ya no se emplea hasta el XVIII (por Feijoo, y muchos otros).

A veces hay saltos cronológicos muy amplios entre una primera documentación quevediana y la generalización del uso de una palabra. No siempre es fácil explicar tales saltos, pero el caso es que esas discontinuidades se dan en la historia del léxico. Tomemos, por ejemplo, el adjetivo *antañón, na* ‘muy viejo’: lo usa Quevedo en un poema burlesco, y después ya no vuelve a aparecer hasta 1915 en que lo emplea Ricardo León, tras lo cual el *DHLE* informa de la existencia de otros 40 textos del siglo XX. ¿Resurrección consciente, inspirada en Quevedo? ¿Poligénesis casual? ¿Se mantuvo la palabra, durante tres siglos, en lo que, en términos pidalianos, podríamos llamar estado latente? La elección de una respuesta no es nada fácil.

Es bien conocido un uso del adjetivo *andante* que no resulta nada fácil definir y que, en vista de esa dificultad, *DHLE* explica así: «Siguiendo a un n. en función predicativa, se usa para ponderar el alto grado en que se posee el carácter o cualidad correspondiente». Es el uso que se da cuando decimos que «Fulano es la alegría andante» o «está hecho una calamidad andante». Empecemos esta vez no por el primer texto que cita *DHLE* para esta acepción, sino por el último, por el más moderno: un texto de Maruja Torres, de un artículo de *El País* en 1987, en el que habla de «una promesa andante». Pues bien, en el otro extremo de la cadena, el primero que usó esa expresión fue Quevedo, en *La Hora de todos*: «Todos los circundantes se guardaban de las gentes de esta isla como de pestes andantes».

Y, de nuevo, las extrañas discontinuidades, los saltos cronológicos en alguna acepción. Es sabido que las manchas en la piel que algunas personas tienen desde su nacimiento se llaman *antojos* porque la creencia popular las atribuye a antojos o caprichos de la madre, durante el embarazo, que no fueron atendidos. Pues bien, el primero en usar la palabra con ese significado parece ser Quevedo, en uno de esos textos suyos terriblemente escatológicos y crudos. Habla un feto (en *El entremetido, la dueña y el soplón*, o *Discurso de todos los diablos*), quejándose de su situación en el seno materno:

Nueve meses he de alimentarme del asco de los meses; y la regla, que es la fregona de las mujeres, que vacía sus inmundicias, será mi despensera; andaré sin saber lo que me hago; antes de ver, lleno de antojos.

Naturalmente, aquí hay una de esas dilogías que tan magistralmente maneja Quevedo. Y nótese, de paso, el problema que al lexicógrafo le plantean estos casos de doble sentido: en rigor, ese texto puede citarse bajo dos acepciones de *antajo(s)*, la correspondiente a ‘gafas’ y la que da cuenta del significado ‘mancha de la piel’.

Pues bien, lo raro es que esa acepción, ‘mancha de la piel’, no vuelva a aparecer, según la documentación del *Diccionario histórico*, hasta una novela de

Delibes, *Mi idolatrado hijo Sisí*, que es de 1953. En este caso, puesto que hemos dicho que la denominación surge de una creencia popular, parece lógico que pensemos en el estado latente. Durante esos más de tres siglos, el uso habrá seguido vivo en el habla del pueblo, y por alguna razón no habrá aflorado a la lengua escrita —la única que podemos historiar—, a la lengua literaria en sentido amplio. También podría haber ocurrido en este caso, desde luego, que una conjunción de factores hubiera propiciado una anómala laguna en la documentación disponible para la redacción de este artículo.

En ocasiones, un diccionario histórico puede ser un observatorio privilegiado desde el cual, examinando la documentación que para tal o cual palabra o significado se brinda —cronológicamente ordenada—, detectar influencias, incitaciones, fuentes... y hasta algún plagio. Al ver determinados textos puestos uno junto a otro se descubre la razón de ser de eso que llama la moderna jerga crítica (y también, recientemente, algún desaprensivo) intertextualidad.

He aquí un par de ejemplos que arrancan de pasajes de Quevedo. Don Francisco usa el adjetivo *angosto*, con la significación de ‘delgado’ y aplicado a personas, en un par de ocasiones: en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* y en el *Sueño de la muerte*. Poco después aparece en Castillo Solórzano (*Jornadas alegres*). ¿Influencia o casualidad? Lo que seguramente no es casualidad es que aparezca nuevamente, ya en el XVIII, en Torres Villarroel, precisamente en sus *Visiones y visitas con Don Francisco de Quevedo por la Corte*, pues es sabido que Torres tenía a nuestro autor en la uña. Desde ahí, el uso de *angosto* ‘delgado’ salta hasta un escritor costumbrista del XIX, Cipriano Arias, uno de los colaboradores de *Los españoles pintados por sí mismos*. Tampoco en este caso la influencia de Quevedo es imposible, aunque sí más difícilmente demostrable.

También permite descubrir el *DHLE* que el hallazgo quevediano de usar —al menos hasta en cinco ocasiones— *anochedido* con el valor de ‘oscuro’ podría explicar que hagan otro tanto Juan de Espinosa Medrano en 1679, el P. Isla en 1746 y Menéndez Pelayo en 1884. Al menos en el caso del primero de estos tres autores la deuda es evidente, pues habla de la «tez anochedida» de los etíopes, con sintagma idéntico al que don Francisco emplea en un prodigioso pasaje de *La Hora* sobre la belleza de las mujeres de color: «Nuestras mujeres solas [las negras], contentas con su tez anochedida, saben ser hermosas a escuras, y en sus tinieblas, con la blancura de los dientes esforzada en lo tenebroso, imitan, centelleando con la risa, las galas de la noche»³⁹.

³⁹ Ed. Bourg-Dupont-Geneste, pág. 316.

LA LEXICOGRAFÍA NO ACADÉMICA

Fuera del ámbito de la Academia no es mucho lo que se ha hecho en España por lo que a la lexicografía con documentación textual se refiere. En cualquier caso, la riqueza léxica de Quevedo siempre ha dejado abierta la posibilidad de que textos que escaparon a la consideración de *Autoridades* fueran aducidos por otros lexicógrafos.

Así, en el XVIII, el *Diccionario castellano* de Terreros, que no es propiamente un diccionario de autoridades, pero que a veces sí da referencias textuales, remite, s. v. *badajada*, a un soneto de la «Talía» quevediana en que esa voz vale, dilógicamente, ‘golpe del badajo de la campana’ y ‘tontería, necedad’ (en ed. Blecua, II, pág. 38).

Un nuevo caso de hápax quevediano nos lo depara *amurcón* ‘que embiste con los cuernos’ (derivado de un verbo *amurcar* que también usa Quevedo). Es un uso humorístico y ocasional que ocurre en *El siglo del cuerno*: «los protocornudos y amurcones generales». Registró la palabra, con este texto, el *Diccionario encyclopédico hispanoamericano* de la editorial Montaner y Simón en 1887, de donde pasó al Suplemento del *Diccionario* de Zerolo. Y consta en los dos diccionarios históricos de la Academia.

Hubo también en el XIX lexicógrafos que, movidos por un afán coleccionista y de exhaustividad, y con *Autoridades* delante, decidieron recuperar «quevedismos» que, figurando en *Autoridades*, habían sido excluidos, como ya sabemos, del diccionario usual. Así lo hizo, por ejemplo, Salvá en su *Nuevo diccionario de la lengua castellana* (1846), y otros diccionaristas le imitaron.

Un curioso espécimen de lexicógrafo que se ha dado ocasionalmente en España es el del «rebuscador» de palabras inusitadas en textos de la época clásica. Pienso en repertorios como *Palabras y acepciones castellanas omitidas en el diccionario académico* (1906) del P. José Manuel Aicardo, el *Rebusco de voces castizas* (1907) del P. Juan Mir y Noguera o las *Dos mil quinientas voces castizas y bien autorizadas que piden lugar en nuestro léxico* (1923) de don Francisco Rodríguez Marín. Lógicamente, Quevedo está presente en esas colecciones, aunque, seguramente, menos de lo que *a priori*, y habida cuenta de su probado casticismo, cabría esperar⁴⁰. La razón hay que buscarla en el hecho de que la producción quevediana estuviera ya bastante «peinada» por la lexicografía académica, vale decir, por *Autoridades*.

⁴⁰ Aicardo, en concreto, dice de la colección que presenta: «Su núcleo y parte principal, me parece que su mitad, lo componen vocablos de Lope de Vega, cuya lengua está hoy día tanto o más fresca que la de Quevedo y mucho más desconocida que la de este, sin duda por la persecución sufrida por Lope, por la raridad de sus ediciones y por lo infinito de su producción» (pág. 10).

REPERTORIOS DEL LÉXICO QUEVEDIANO

Finalmente, voy a referirme a dos repertorios lexicográficos que se basan exclusivamente en la obra de Quevedo y están dedicados, por tanto, a inventariar su léxico (o parte de él). Uno de ellos es apenas conocido por haber quedado inédito, y es de justicia mencionarlo aquí por muchas razones, entre ellas la de haber sido aprovechado para la parte publicada del *Diccionario histórico de la lengua española*.

No fue su autor un profesional de la Filología, y, sin embargo, prestó a la española importantes servicios. Se trata de don Carlos Fernández Gómez, una persona de la que apenas sabemos nada, salvo lo que salta a la vista: que tenía una extraordinaria capacidad de trabajo y un inmenso amor por la lengua española. Don Carlos Fernández Gómez decidió dedicar a esta pasión todo su tiempo libre, recopilando el léxico de nuestros clásicos durante miles y miles de horas de trabajo, a lo largo de muchos años.

El 19 de noviembre de 1953 la Academia convocó uno de sus premios, el de la Fundación Conde de Cartagena, destinado a quien mejor hiciera un «Vocabulario completo de las obras de D. Francisco de Quevedo, con indicación de las diferentes acepciones de cada vocablo y la correspondiente cita del texto en que se hallan»⁴¹.

El plazo de presentación de los trabajos era de tres años, es decir, se cerraba en noviembre de 1956. Sabemos que solo se presentó un original al premio⁴², que fue a parar a ese candidato único, según fallo emitido el 13 de junio de 1957⁴³. Se trataba de Fernández Gómez, que cobró el importe estipulado: 20.000 pesetas. Cifra, desde luego, mucho más respetable que hoy, pero irrisoria, como enseñada veremos, para el trabajo realizado.

Lo sorprendente es que cuando en 1955 la Academia convocó un premio similar para vocabularios de Cervantes⁴⁴, también lo ganó, en 1959, don Carlos Fernández Gómez⁴⁵. Y cuando en 1963 la Corporación convocó otro más, esta vez en nombre de la Fundación Rivadeneira y de tema libre⁴⁶, nuestro abnegado recopilador, ni corto ni perezoso, acometió su proeza máxima: un léxico completo de Lope de Vega. Naturalmente, en 1967 se alzó también con ese premio, al que, como en el caso de la convocatoria cervantina, fue el único en

⁴¹ BRAE, XXXIII (1953), págs. 471-2.

⁴² BRAE, XXXVI (1956), pág. 485.

⁴³ BRAE, XXXVII (1957), pág. 311.

⁴⁴ La convocatoria habla en esta ocasión de un «Vocabulario completo de las obras de Cervantes, excluido el *Quijote*», BRAE, XXXV (1955), pág. 461.

⁴⁵ BRAE, XXXIX (1959), pág. 178.

⁴⁶ Para un «trabajo original e inédito sobre cualquier tema filológico, gramatical o léxico referente a la lengua española en general, o la de alguno de sus buenos escritores», BRAE, XLIII (1963), pág. 609.

presentarse⁴⁷. Lo que trabajó este hombre durante aquellos años es sencillamente pasmoso.

La Academia recompensó a Fernández Gómez no solo con los premios, sino también con la publicación del *Vocabulario de Cervantes* en 1962⁴⁸ y del *Vocabulario completo de Lope de Vega* en 1971, este último en edición más modesta (reproducción en *offset* del mecanoscrito) debido a la envergadura de la obra, tres gruesos tomos en folio.

En cambio, el primero de los tres trabajos que llevó a cabo aquel esforzado concursante, el *Vocabulario de las obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*, quedó inédito. Las papeletas de don Carlos, escritas a máquina, pasaron a los ficheros de la Academia, y allí se conservan. Sin embargo, es más fácil y cómoda la consulta de un ejemplar de la obra en folios que, mecanografiado y encuadernado en tres gruesos volúmenes, se conserva en la sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 21521-3).

El principal inconveniente del trabajo de Fernández Gómez es que se basa en un texto no muy fiable: el de las *Obras completas* de Quevedo, en los dos volúmenes preparados por Luis Astrana Marín y publicados por Aguilar en 1932. Pero ¿qué otra posibilidad tenía entonces el recopilador? Al lexicógrafo no podemos pedirle milagros, no podemos exigirle que haga, además de su propio trabajo, el que previamente deberían haber hecho los filólogos. Aun así, Fernández Gómez se esforzó en lo que pudo, hizo «varios cientos de cotejaciones de los textos primitivos, en todos aquellos casos en que la dicción resultaba poco clara o queríamos estar absolutamente seguros de la grafía de las voces» (pág. XI).

Acaso los defectos de la edición de base influyeron en el hecho de que este *Vocabulario* no se publicara. De otra parte, hay una característica que lo diferencia asimismo de los de Cervantes y Lope. En aquel, el primero que hizo, y siguiendo lo exigido por la convocatoria del concurso, se precisan los significados de cada palabra, siguiendo el diccionario común de la Academia. Esto debió de ocasionarle a Fernández Gómez no pocos quebraderos de cabeza, y muy justificados, pues muchas palabras y acepciones no figuraban en dicho diccionario. En el caso de Cervantes y en el de Lope pudo simplificar la tarea, pues aquella exigencia no aparecía en la convocatoria de los concursos: la estructura de los artículos es, en las dos obras publicadas, más sencilla, pues consta cada uno del lema y, a continuación, sin más, una sucesión de textos, que

⁴⁷ Cfr., respectivamente, *BRAE*, XXXVIII (1958), pág. 453, y XLVI (1966), pág. 558.

⁴⁸ Aunque, como hemos dicho, el premio convocado en 1955 y ganado por Fernández Gómez dejaba fuera el *Quijote*, el libro recoge un vocabulario cervantino completo: «El presente trabajo —explica el autor— es el resultante de la unión de otros dos sobre el vocabulario de Miguel de Cervantes: uno, el del *Quijote*, y el segundo, el de las restantes obras. Este último galardonado en 1959 por la Real Academia Española de la Lengua con el premio de la Fundación del Conde de Cartagena» (pág. IX).

tratan de reflejar, eso sí, la gama de significados de la palabra —también las expresiones pluriverbales en que entra—, pero sin especificarlos ni enunciarlos. El hecho, pues, de que los repertorios cervantino y lopesco fueran algo menos ambiciosos, o más bien menos comprometidos, que el quevediano, los hizo aca-
so más publicables.

Lo fundamental de estas tres obras es que aspiran a dar cuenta, salvo error u omisión —que, *inevitablemente*, se producen—, de cualquier palabra usada al menos en alguna ocasión por Quevedo, por Cervantes o por Lope. Cuando se trata de palabras de aparición reiterada, lo que ofrecen las compilaciones de Fernández Gómez, naturalmente, frente a las concordancias o los vocabularios hechos por medios electrónicos, es una selección de ocurrencias.

No es necesario encarecer la utilidad y el interés —y las limitaciones— que ello tiene, y el gran mérito de haberlo llevado a cabo sin desmayar. Por eso qui-
siera rendir desde aquí un homenaje de admiración a ese discreto y abnegado galeote de la lexicografía, hoy tan olvidado, que fue don Carlos Fernández Gómez. Conmueve leer los prólogos de sus obras, en los que, con sincera modestia, dice, reitera, que no se siente la persona más preparada para llevar a cabo semejante trabajo, pero que, si nadie lo hace —o en tanto alguien lo haga mejor—, a él no le falta entusiasmo para acometerlo. Carlos Fernández Gómez actuó movido por una especie de altruismo y patriotismo lingüísticos que estimo muy encomiables, y que ojalá fueran menos excepcionales entre nosotros.

Otra llamativa característica de los trabajos que llevó a cabo este singular personaje, y una nueva prueba de su laboriosidad, es lo que podríamos llamar su obsesión cuantitativista y contable. Pues, en efecto, además del trabajo que supone todo lo dicho, llevó a cabo recuentos minuciosísimos del léxico de los tres autores. Así, gracias a él sabemos que —de nuevo salvo error⁴⁹ u omisión— Quevedo emplea en toda su obra 16.889 palabras diferentes, de las que 1.945 no estaban incluidas en el diccionario de la Academia (edición de 1947, la vigente cuando hizo su trabajo); también ofrece el dato del número de acepciones y locuciones no incluidas en aquel: 3.454. Por su parte, Cervantes emplearía 12.372 palabras y Lope 21.590, cifras aproximadamente congruentes —lo que no quiere decir proporcionales, como es obvio— con la extensión de las obras respectivas. Extensión que, por cierto, Fernández Gómez también se tomó la molestia de cuantificar, lo que resulta ya sencillamente alucinante. Gracias a su paciencia inverosímil podemos saber cuántas palabras en total, una detrás de otra, escribieron los tres autores: Cervantes, 1.057.114; Quevedo, 1.433.727; Lope, 9.198.600. A muchos suscitará todo esto despectiva commiseración, al considerar que las tareas en que aquel hombre emplearía meses las realiza hoy

⁴⁹ Piénsese, por ejemplo, en los problemas de atribución que afectan a algunos textos publicados como de Quevedo o Lope.

un ordenador en cuestión de segundos. Sí y no: que yo sepa, aún no tenemos a punto herramientas que nos digan sin error cuántas palabras diferentes hay en un texto dado; y por lo que se refiere al recuento de palabras o formas gráficas, el que hace cualquier procesador de textos cuenta dos en cada tiempo compuesto de un verbo, mientras que en un recuento manual pueden contabilizarse el auxiliar y el participio como una sola.

Todo lo cual está muy relacionado con las limitaciones de la última obra a la que me voy a referir, muy distinta en casi todo de la de Fernández Gómez y también, con sus propias características, sumamente útil. Se trata de los *Índices de la poesía de Quevedo*, realizados por los profesores Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaustre Galiana⁵⁰.

Estamos ante un listado alfabético, hecho mediante procedimientos informáticos, no de palabras, sino de formas gráficas. Por otro lado, frente a las concordancias —que en papel dan, o daban, volúmenes immensos—, estos *Índices* no ofrecen para cada aparición ni siquiera un breve texto (un verso, en el caso de la poesía), sino meras referencias (número de poema y número de verso), de modo que el lector debe buscar los pasajes por su cuenta.

Saltan a la vista las diferencias con el trabajo de Fernández Gómez. Aquí se recoge solamente el léxico de la obra poética de Quevedo, no el de la obra toda. La mayor ventaja a favor de estos *Índices* es la de estar basados en una edición mejor que la de Astrana: la de José Manuel Blecua. A cambio, el mayor inconveniente es la ausencia de cualquier grado de lematización.

Con ello no pretendo restar utilidad al trabajo de Fernández Mosquera y Azaustre Galiana. Sus ventajas son evidentes: ninguna forma «se escapa»; y los inconvenientes que señalo son comunes a este tipo de recuentos electrónicos, aunque también es cierto que en algunos de los así realizados hay posibilidad de introducir ciertos factores de corrección que atenúan las enojosas consecuencias derivadas del mero registro de formas gráficas.

* * *

Como todo el mundo sabe, la lengua española es la lengua de Cervantes como el inglés es la lengua de Shakespeare o el italiano es la lengua de Dante. En consonancia con ello, la figura tutelar de la Real Academia Española es la del autor del *Quijote*, cuyo retrato (aunque falso) preside, junto con el del rey fundador, el salón de actos de la Casa.

El segundo lugar de honor en una especie de ideal jerarquía de las letras se diría que lo ocupa en la Academia don Francisco de Quevedo, o al menos así lo sugiere una escultura de mármol situada en el rellano de la escalera principal del

⁵⁰ Barcelona-Santiago de Compostela: PPU-Universidad de Santiago, 1993.

edificio. Ufanos por todo ello, ojalá que los manes de don Miguel de Cervantes y de don Francisco de Quevedo, los dos autores que más en cuenta tuvo la Academia al compilar el *Diccionario de autoridades*, estén lo suficientemente presentes en la Docta Casa como para inspirar en sus responsables la convicción de la absoluta y urgente necesidad de llevar a término el *Diccionario histórico*. El Señor de la Torre de Juan Abad no solo vería reflejada en esa obra su rica contribución al léxico de la lengua española, sino que además, cuando se llegase a la letra Q, tendría la satisfacción de que constara en ella la historia de una palabra que es la lexicalización de su apellido y que desde mediados de la segunda mitad del XIX se emplea para designar unas gafas redondas como las que él llevaba: los *quevedos*. No es poca gloria la que se ha granjeado aquel artista del lenguaje. Quevedo ha alcanzado el mayor honor que a un escritor puede caberle: el de convertirse en palabra⁵¹.

PEDRO ÁLVAREZ DE MIRANDA
Universidad Autónoma de Madrid

⁵¹ En el momento de concluir este trabajo me ha sido posible conocer, gracias a la amabilidad del profesor Manuel Ángel Candelas Colodrón, el que con el título «Quevedo y el *Diccionario de Autoridades*» ha enviado él para su publicación en un homenaje a James O. Crosby. Me complace coincidir con el profesor Candelas en algunas consideraciones, y no colidir en ninguna: los dos trabajos son, venturosamente, complementarios; ojalá sean también estimulantes para los quevedistas y los lexicógrafos.

CULTURA MATERIAL Y FETICHES QUEVEDESCOS

The representations of the totem are [...] more actively powerful than the totem itself.

— Emile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*

1. TERRITORIOS POSIBLES

A fetish is a story masquerading as an object.

— Robert J. Stoller, *Observing the Erotic Imagination*

La disciplina de los estudios auriseculares sufre, en estos inicios de siglo, de una fragmentación intelectual semejante a la que ya experimentó en su hora el panorama crítico del XVII, y resulta irónico que, en un momento en que se subraya desde todos los frentes la necesidad de un enfoque trans-Atlántico para conocer mejor la «circunstancia histórica» del pasado, se haga cada vez más obvio el cisma existente entre sus dos orillas¹. Esta creciente sordera conceptual

¹ Ver, por ejemplo, Mary Gaylord, «The True History of Early Modern Writing in Spanish: Some American Reflections». *Modern Language Quarterly* 57, 2 (1996): págs. 213-25; elementos americanos en la narrativa cervantina ya se vieron en el análisis de *El celoso extremeño* por James D. Fernández, «The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World». *PMLA* 109, 5 (1994): págs. 969-981; fenómenos como hibridez, canibalismo y uso de ciertas palabras del Caribe en el *Persiles* han sido analizados por Diana de Armas Wilson, *Cervantes, the Novel, and the New World*. Oxford: Oxford University Press, 2000; cfr. la reseña reciente de Barbara Fuchs en *MLQ* 63, 4 (2002): págs. 537-539, subrayando la relevancia de esta propuesta, y la de Daniel Eisenberg en *BHS* 66, 2 (2003): págs. 456-7, mucho más crítica.

ha obtenido un absurdo tinte exclusivista marcado por una noción de la *praxis* interpretativa que, en vez de reconocer la simple evidencia de que bajo su propia configuración existen diversos estilos y prácticas narrativas perfectamente válidas (de la filología al ensayo, de la memoria / biografía al análisis computerizado o estadístico), se ha rendido a dicotomías facilones que explotan lo tradicional frente a lo moderno, lo substancial frente a lo superficial, lo clásico frente a lo perecedero, lo innovador frente a lo anticuado. Dicha polarización, que no beneficia a nadie —y que considero peligrosísima cara a la formación del crítico que viene— recuerda, en cierta forma, a las virulentas polémicas barrocas entre gongorinos y anti-gongorinos, por dar tan sólo un caso, cuyo marcado —mas no exclusivo— componente lingüístico fue tan acentuado como parece serlo hoy en día, y cuya inercia, alimentada por la más nociva de las ignorancias, funcionaba entonces como lo sigue haciendo ahora: a través del miedo, de la pereza y de la obstinación ante el modelo ajeno². Un breve repaso a estas controversias hace ver cómo la lengua literaria en un caso, y el idioma crítico en otro, contienen en su misma esencia un potencial de intervención política que, para el paradigma de éste último, afecta a todas las facetas tocantes a la *doxa* intelectual: identidad personal y colectiva, nación, orientación sexual, género, raza, etc., que a su vez determinan la posición del exegeta dentro de una maquinaria institucional que no sólo incluye el escalafón universitario, sino el acceso a otros territorios de tentador capital cultural y simbólico: prensa, comités editoriales, jurados de premios, etc.³. Sin necesidad de llegar muchas veces a los propios contenidos de las respectivas propuestas, es la misma lengua, como marco de acceso, el agente que facilita tanto el consenso como el autismo crítico en la mayoría de estos debates. Así las cosas, la existencia de un intercambio sostenido y la apertura de nuevas líneas de comunicación es, ya de por sí, una meritoria conquista en una disciplina en donde el *lenguaje* —tanto desde sus dialectos o jergas académicas institucionales como desde la pluralidad de idiomas de difusión editorial más allá del español— parece tener un peso verdaderamente desequilibrante.

Los foros de diálogo trans-Atlántico —como el que justifica este mismo ensayo— son cada vez menos frecuentes y cada vez más preciosos, y resultan por ello doblemente meritorias todas aquellas propuestas que consideran no

² Un inteligente diagnóstico de los estudios del Siglo de Oro en Estados Unidos es el de Lía Schwartz, «De hispanismos, los siglos XVI y XVII y el olvido de la historia». *Ciberletras* 6 (2002), disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/liaschwartz.html>; aunque con información útil, no hace justicia al título el artículo de Scott Heller, «The New Geography of Classic Spanish Literature». *The Chronicle of Higher Education*, February 2, 2001.

³ Véase, como botón de muestra, Enrique García Santo-Tomás, *La creación del 'Fénix': recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 2000, en donde comento alguno de estos fenómenos a la luz del paradigma lopesco.

sólo lo hecho en la otra orilla, sino también lo logrado en otras literaturas —pienso, por ejemplo, en la continua renovación de los estudios sobre el teatro isabelino por parte de la crítica anglosajona. El estudio del Siglo de Oro no ha sido ajeno a estos debates, si bien parece haber entrado en ellos con menos virulencia que otras disciplinas o cronologías. Desde el ámbito norteamericano se ha producido, no obstante, una voluntaria renovación en los esquemas de pensamiento y aproximaciones teóricas sobre textos y autores canónicos, que se han comentado ahora bajo nuevas ópticas; de igual manera, se ha apostado por una ampliación de cánones y una revisión de los ya existentes, al tiempo que se han reivindicado, desde este mismo ámbito renovador, voces o textos que permanecían injustamente olvidados por la crítica literaria de antaño. Se puede afirmar por ello que la teoría crítica o teoría literaria de los últimos diez años ha democratizado sus deslindes, logrando un mayor equilibrio entre la preponderancia de diferentes escuelas de pensamiento. A esto se ha unido un fenómeno tangencial, como es la crisis de los estudios de literatura comparada, sin duda alguna conectada a un cada vez mayor desconocimiento de idiomas y literaturas extranjeras, e incluso a lo que aquí se entiende como *lenguas literarias*. No han escaseado, desde esta misma coyuntura, las voces que lamentan la disminución o total pérdida de importancia de los estudios literarios en el mundo universitario y, con los ecos del vetusto *New Criticism* perdidos en un pasado lejano, esta misma lengua literaria ha perdido su razón de ser las agendas pedagógicas del nuevo milenio⁴. Las derivaciones son, creo yo, poco halagüeñas: disciplinas como la filología, el latín o la historia son víctimas de lo que Lía Schwartz ha llamado, muy correctamente, un peligroso «presentismo» que genera un círculo vicioso articulado desde la evidencia de que la lengua literaria, a partir de su misma especificidad, requiere una dedicación añadida que normalmente no se cultiva en las aulas; sin vías de acceso, el pasado —como decía la película— «es un país extranjero», hasta el punto de que las formas expresivas de los Siglos de Oro pueden llegar a convertirse en una verdadera «literatura comparada» de difícil manejo⁵. Aún así, se puede afirmar que desde este atenuado sentimiento

⁴ Frente a estas posturas más o menos comprometidas con su momento histórico, ciertas voces, como por ejemplo la de Harold Bloom, siguen manteniendo una postura de legítima independencia con respecto a la crítica contemporánea desde la convicción de que el ejercicio de lectura o escritura no es en ningún caso un acto de trascendencia social. Sobre la pérdida paulatina de la literatura como material troncal en los departamentos universitarios norteamericanos, remito a los recientes diagnósticos de John Ellis, *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*. New Haven: Yale University Press, 1997; y Carl Woodring, *Literature: An Embattled Profession*. Nueva York: Columbia University Press, 1999; para el caso hispano, cfr. Michael McGaha, «Whatever Happened to Hispanism?» *Journal of Hispanic Philology* 14 (1990): págs. 225-230; John Kronik, «The Molting Academic: From New Criticism to Critical Renewal», *Bulletin of the ADFL* 33, 1 (Fall 2001): págs. 15-16.

⁵ La cita —«the past is a foreign country; they do things different there»—provine de la película *The Go-Between* (1971), dirigida por Joseph Losey.

de crisis surge algo verdaderamente positivo, como es el recurrente cuestionamiento de una práctica como la docencia, que guarda —o al menos debería guardar— una estrecha relación con la investigación y con los enfoques críticos y teóricos. Resulta por ello sintomático que la gran mayoría de los debates universitarios en torno al futuro de las humanidades sigan proviniendo del lado americano, más auto-reflexivo y menos complaciente, tal y como parecen indicar los numerosos suplementos o monográficos que se han dedicado al tema en la última década⁶.

Por consiguiente, esta pérdida no ha dejado de generar una cierta ganancia. A falta de buenas ediciones críticas o colecciones permanentes de traducción de clásicos en Estados Unidos y Canadá, el hispanismo norteamericano último ha logrado —si bien en pequeñas dosis— abrir el catálogo de temas de análisis renovándose a sí mismo: se han cultivado con interés fenómenos literarios como la autobiografía, la escritura convencional (con monjas-escritoras como paradigma), la recepción diacrónica de textos y autores, la influencia del cine en la recepción estética, la cartografía en conjunción con la expresión literaria, la intersección de literatura y otros discursos como la medicina, o la influencia del espacio urbano en la creación estética; como resultado, han recibido renovada atención figuras como Alonso de Ercilla, Antonio de Guevara, Miguel de Cervantes o Baltasar Gracián, al tiempo que otras como la «monja alfárez» Catalina de Eraúzo, Mariana de Carvajal, Ana Caro o María de Zayas han sido objeto de originales propuestas (siendo esta última la más atendida de todas las musas del XVII). Por otra parte, la sensación de clausura del cambio de siglo ha hecho reflexionar sobre el pasado a partir de la indagación de nuevos lenguajes para la crítica del recién estrenado milenio, una crítica literaria que ha sido también escrutada desde su misma función social e intelectual según evidencian los numerosos estudios de tipo sociológico sobre las instituciones portadoras de un determinado capital cultural, o la proliferación de suplementos periodísticos que reflexionan sobre la función de la práctica interpretativa en la prensa y su impacto social⁷. El bautizo reciente de esta misma disciplina por la crítica anglosajona, que busca sustituir el tradicional «Siglo de Oro» imperialista y

⁶ Véanse los debates incluidos en *Romance Philology* 14 (1991), *Revista de Estudios Hispánicos* 27 (1993), *Siglo XX / Twentieth Century* 14, 1-2 (1996) y *Arbor* CLXVIII, 664 (2001), este último con un detallado análisis a cargo de David Gies; a modo de excepción en el ámbito español, véase el «especial» de la revista catalana *Quimera* 139 (1995). De notable interés, pero exclusivamente centrado en literatura contemporánea, es el libro editado por José María del Pino y Francisco La Rubia Prado, *El hispanismo en los Estados Unidos: discursos críticos / prácticas textuales*. Madrid: Visor, 1999.

⁷ Uno de los últimos ensayos tocante en estas cuestiones es el de David Castillo y Nicholas Spadaccini. «Cervantes and the Culture Wars». Anne J Cruz y Carroll B. Johnson, eds. *Cervantes and His Postmodern Constituencies*. Nueva York: Garland, 1999, págs. 248-59; el volumen completo resulta de sumo interés.

hegemónico por la difícil acuñación de «modernidad temprana» (*early modern*) —acaso más democrática e inclusiva— resulta un gesto tan sintomático como, creo yo, francamente nimio para el avance de propuestas seminales en el campo⁸. Menos insignificante es, sin embargo, el peso que, más allá de los meros contenidos de lo producido en uno u otro lado, tienen sus propios formatos de escritura, que van canonizando, como ya se hiciera en el parnaso sociocultural del XVII, sus propios herejes y sus propios panteones. Por desgracia, la diferencia estriba en que, si entonces la oposición servía para hacer avanzar el canon crítico y estético, hoy en día tan sólo conduce a una triste incomunicación; se mire como se mire, lo verdaderamente *anticuado* en la crítica contemporánea parece ser, en realidad, su profundo desencuentro. En este contexto de puentes inacabados se sitúa la propuesta de este ensayo que, formulando una nueva pregunta sobre la propia naturaleza del terreno —pues amplió el discurso crítico a otras disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales— ofrece otro puente no menos incierto: el que hermana lengua y objeto a través de la posibilidad de elevar al fetiche literario a paradigma de estudio, explorando así la cultura material como el andamiaje (in)disciplinar que lo sustenta, y analizando con ello la resonancia social de elementos cotidianos aparentemente irrelevantes o anodinos⁹. Exploro con ello uno de los retos más difíciles de la lengua literaria que nos ocupa, en cuanto que ésta se enfrenta a sus propios límites al indagarse en busca de un referente cuya inestabilidad (ya sea por su novedad, su mutabilidad, etc.) dificulta en ocasiones su fijación lingüística en la cosmovisión que lo incorpora para sí misma. Como el Dios de la poesía mística, el fetiche —en sí un Dios de la modernidad en ciernes— también logra huir de la palabra al tiempo que recoge, como reza la cita inicial, toda una narración camuflada en forma de objeto¹⁰.

⁸ Véase James Parr, «A Modest Proposal: That We Use Alternatives to Borrowing (Renaissance, Baroque, Golden Age) and Leveling (Early Modern) in Periodization», *Hispania* 84, 3 (2001): págs. 406-416; con relación a este debate, Marina Scordilis Brownlee ha hablado de «label wars».

⁹ Este giro hacia una más marcada historia cultural tiene sus antecedentes en los trabajos de Lynn Hunt y otros, reunidos en las antologías *The New Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1989; y *Beyond the Cultural Turn. New Directions in the Study of Society and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1999, editado por la propia Hunt y por Victoria E. Bonnell; éste último insiste, en palabras de las editoras, en subrayar «the relational process of identity formation, the conflict between competing narratives, the inherent tension between culture viewed as a system and culture viewed as practice, and the inevitable strain between continuity and transformation», en «Introduction», pág. 12.

¹⁰ Esta «idolatría del dinero» es el objeto de estudio de David Hawkes, *Idols of the Marketplace: Idolatry and Commodity Fetishism in English Culture, 1580-1680*. Nueva York: Palgrave, 2001, con interesantes observaciones que pueden trasladarse también al panorama español durante estas mismas décadas; recojo la cita de Stoller del artículo de Marjorie Garber, «Fetish Envy», *October* 54 (1990): págs. 45-56, de contenidos más bien psicoanalíticos asociados al teatro de Shakespeare.

2. MATERIALES PERDIDOS

Culture [...] is always a process and is never reducible to either its object or its subject form. For this reason, evaluation should always be of a dynamic relationship, never of mere things.

— Daniel Miller, *Material Culture and Mass Consumption*

Resulta imposible hablar sobre la conexión entre lengua literaria y fetiche cuando parece ser evidente que este tipo de relación entre sujeto y objeto no se establece como tal durante los primeros intercambios culturales. «Colonial entrepreneurs did not, al least after the early stages, fetishize objects; —han escrito Jones y Stallybrass— on the contrary, they were interested in objects only to the extent that they could be transformed into commodities and exchanged for profit on the market»¹¹. Lo cierto es que el léxico barroco carece de la palabra *fetiche* —derivación del creole *fetisso*, y a su vez del portugués *feitiço*— como alusión a práctica mágica o brujería: el término no lo registran ni el *Autoridades* ni el *Covarrubias*, pero sabemos que tiene su raíz en el latín *facticus*, que evoluciona en el castellano *facticio* (sí recogido en el *Autoridades*) como expresión de lo manufacturado, lo *no natural*. Dos siglos más tarde, sin embargo, su fijación conceptual es ya muy rica: la crítica al fetichismo de la mercancía se construye en *El Capital* de Marx mediante comparaciones con el cristianismo y los ataques bíblicos contra sus ídolos a través de metáforas teológicas para denunciar la idolatría del dinero (un tema, eso sí, que ya se prodiga en la lengua áurea); el progreso se ve así como una amenaza, como un ídolo pagano, y la metáfora teológica por excelencia pasa a ser entonces la radicalización de esta apetencia por el lujo: el fetiche¹². Lo cierto es que, en el largo camino recorrido desde Marx y Freud hasta Jean Baudrillard y Michael Taussig, el panorama crítico sobre tema del fetiche y del fetichismo como desviación (psico)sexual ha evolucionado extraordinariamente en las dos últimas décadas¹³. La trilogía de artículos seminales del antropólogo William Pietz ha motivado que en la década de los noventa el fenómeno se haya estudiado desde su impacto cultural en todo tipo de

¹¹ Ann Rosalind Jones y Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pág. 10.

¹² En concreto en el Vol. 1, capítulo 1.4, «Sobre el carácter fetichista de la mercancía y su secreto». No obstante, la crítica de Marx va dirigida a la mercancía (*commodity*) y no al objeto, al capitalismo y no al materialismo debido a que, desde esta perspectiva, la mercancía nace cuando muere el objeto, y el capitalismo *fetichiza* la mercancía, mas no el objeto.

¹³ Jean Baudrillard, «Fétichisme et Idéologie: La Réduction sémiologique». *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 2 (1970): págs. 213-224; y su *The System of Objects*. Trad. James Benedict. Londres: Verso, 1996.

ámbitos: desde su presencia en el modernismo francés (Emily Apter), pasando por lecturas psicoanalíticas (Henry Krips) que a su vez conectan con el campo visual y su aplicación al cine (Laura Mulvey), el fetiche ha vuelto al primer plano de análisis con renovada energía y sugerentes propuestas¹⁴. El fetichismo como relación (o desviación) con ciertas partes del cuerpo humano ya está presente en la lengua literaria barroca, en donde es sabido que el pie, por dar un caso, se erige como marca de identidad definiéndose en términos apenas vistos antes. Así ocurre, por ejemplo, en la comedia tirsiana *La huerta de Juan Fernández*: en una escena de miradas furtivas, ambigüedad sexual y genérica y disfraces sospechosos, Tomasa espiará a Petronila cuando ésta duerma, confesando que «de la bota tiré», «quité escarpín y calceta», y afirmando entonces de «tan chico pedestal»: «vi un juguete de azúcar, / una manteca soriana, / un bollo de manjar blanco, / y dije: ‘¡Oh, quién fuera banco / de tal pie cada mañana!’ / Tan igual, tan ampollado, / tan tierno, con tanto alíño / tan melindroso, tan niño, / y en fin, tan desjuanetado». Al igual que también hará en *Por el sótano y el torno*, Tirso juega aquí con lo cómico para amortiguar en lo posible la sensualidad peligrosamente atractiva de un cuerpo humano convertido en objeto de seducción y adoración simultáneas, alejándose así de otras visiones del pie mucho más realistas y grotescas (las de Zabaleta o Quevedo, por ejemplo) que entroncan con una tradición muy diferente de representar las bellezas y miserias femeninas: el dedo que sale de un zapato de un pobre como ‘tortuga que saca / la cabeza de la concha’ será objeto de burla en el romance quevedesco «Responde a la sacaliña de unas pelonas»¹⁵. En cualquier caso, este tipo de lecturas invita a evaluar los objetos —pies, zapatos— como productos culturales que deben ser siempre vistos mediante su implicación en espacios sociales. Esta premisa se asume como punto de arranque en mi lectura del concepto del fetiche que aquí manejo, pero mi análisis no va encaminado tanto a la seducción de lo corporal (pie) como a la extensión de su naturaleza (zapato) y a la relación que se entabla entonces entre el sujeto y el objeto de consumo.

Así las cosas, el escrutinio crítico del objeto como articulador cultural y no sólo como mero producto prefigura un análisis que entra en contacto con lo que,

¹⁴ Véanse su «The Problem of the Fetish, I». *Res* 9 (1985): 5-17; «The Problem of the Fetish, II». *Res* 13 (1987): págs. 23-45; «The Problem of the Fetish, III». *Res* 16 (1988): págs. 107-123; y, con Emily Apter, eds., *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993. Henry Krips, *Fetish: An Erotics of Culture*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999; Laura Mulvey, *Fetishism and Curiosity*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996; Emily Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.

¹⁵ Poco se ha tratado por la crítica aurisecular esta fascinación tan literariamente rentable; un excelente modelo resulta ser el artículo de Peter Stallybrass, «Footnotes», en Carla Mazzio y David Hillman, *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Nueva York: Routledge, págs. 313-325.

desde el ámbito de la crítica inglesa, se ha denominado *Nuevo materialismo*¹⁶. La propuesta, que supone una evolución más que una ruptura con lo previo, ampliaría ciertas ideas y métodos de trabajo inaugurados por el influyente *Nuevo Historicismo* de los últimos tres lustros, escrutando ahora los Shakespeare, Spenser o Marlowe a nueva luz. Mucha de la mejor producción intelectual en inglés ha centrado su lente en la cultura material del período y sus implicaciones sociales, económicas y políticas¹⁷; tan sólo en estudios sobre literatura isabelina, del llamado *Materialismo cultural* (para algunos tan sólo la hermanastra inglesa del ya citado *Nuevo Historicismo*) han salido libros fundamentales por críticos como Lisa Jardine, Jonathan Dollimore y Alan Sinfield, mientras que de colegas de la otra orilla como Leonard Barkan, Ann Rosalind Jones y Peter Stallybrass se han publicado excelentes análisis interdisciplinarios sobre la cultura material del Renacimiento y Barroco en el Occidente europeo dentro de esta atención por la «cultura del objeto»¹⁸. La práctica parece haber adquirido ya una inercia notable: el excelente libro de Raffaella Sarti, *Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna* (Gius: Laterza & Figli SpA, 1999), ya cuenta con traducciones a varias lenguas¹⁹. En cualquier caso, más que las propias nomenclaturas (*Nuevo Historicismo*, *Materialismo Cultural*, *Nuevo Materialismo*), es su inquietante recurrencia lo que me parece verdaderamente sintomático del estado actual de los estudios literarios del período, dado que esta frecuencia apunta a una abierta predilección por un enfoque que extiende su radio de acción a otras disciplinas no menos relevantes como son la antropología, la arqueología, la histo-

¹⁶ Véase, para una mayor profundización, Douglas Bruster, «The New Materialism in Renaissance Studies». En Curtis Perry, *Material Culture and Cultural Materialisms in the Middle Ages and the Renaissance*. Turnhout, Bélgica: Brepols, 2001 (Arizona Studies in the Middle Ages and the Renaissance, 5), págs. 225-238; Jonathan Gil Harris, «The New New Historicism's Wunderkammer of Objects». *European Journal of English Studies* 4, 2 (2000): págs. 111-123. La antología de Patricia Fumerton y Simon Hunt, *Renaissance Culture and the Everyday*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1999, puede considerarse una de las ediciones colectivas más representativas hasta el momento.

¹⁷ Los ejemplos son demasiados para una sola cita; cercano a nuestro enfoque, no obstante, es el breve apunte de James J. Kearney, «Trinket, Idol, Fetish: Some Notes on Iconoclasm and the Language of Materiality in Reformation England». *Shakespeare Studies* 28 (2000): págs. 257-261; el artículo es precisamente el resultado de un simposio celebrado en la Universidad de Pennsylvania sobre cultura material.

¹⁸ Véanse, por orden cronológico Jonathan Dollimore y Alan Sinfield, eds., *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Ithaca: Cornell University Press, 1985; Alan Sinfield, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Clarendon Press, 1992; Margreta de Grazia, Maureen Quilligan y Peter Stallybrass, eds., *Subject and Object in Renaissance Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, especialmente págs. 1-13; Lisa Jardine, *Worldly Goods: A New History of the Renaissance*. Nueva York: W. W. Norton, 1996, especialmente el sexto capítulo, «A Culture of Commodities»; Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999, y Ann Rosalind Jones y Peter Stallybrass, *op. cit.*

¹⁹ Remito, por ejemplo, a la versión española, *Vida de casa: vivir, comer y vestir en la Europa moderna*. Barcelona: Crítica, 2002, a la que se le ha unido la versión inglesa de Yale University Press.

ria, la sociología o la etnografía²⁰. Sin embargo, y aunque tras algunos de estos proyectos late todavía la resonancia conceptual del *Marxism and Literature* de Raymond Williams, la acuñación de «materialismo cultural» registra un sentido notablemente diferente del inaugurado por la antropología de Marvin Harris a fines de los sesenta, dado que, a diferencia del marxismo de Williams, su orientación es contemporánea y estudia también cómo la cultura presente utiliza el pasado desde sus palabras y objetos; o, en otras palabras, cómo la cultura material de nuestro propio pasado nos define en el presente²¹.

Resultante de esta tendencia, la acuñación de «cultura material» (*Material culture*) surge así como un área de estudio no disciplinar, sin antepasados visibles y abierta a todo tipo de enfoques más allá del meramente literario. Desde su origen ligado primordialmente a la arqueología y al estudio de objetos encontrados (de escuelas como la de Victor Buchli, por ejemplo), o desde las teorías de consumo estudiadas por Daniel Miller en los años ochenta, el término parece haberse extendido rápidamente a través de colecciones y revistas de creciente prestigio²². En los últimos años, por ejemplo, los estudios de cultura material se han ido agrupando en torno a revistas jóvenes pero importantes como *Journal of Material Culture*, *Cultural Trends*, *October* o *Representations*, que han abrazado esta «no-disciplinariedad» como una de sus virtudes prácticas y ventajas conceptuales. En ellas se parte, muy esquemáticamente, del hecho de que el manejo y significado de objetos no ha dado lugar a una disciplina autónoma, tal y como el uso del lenguaje ha hecho con la lingüística; de la premisa de que los objetos son ya en sí significativos —más allá del significado que transmitan— permitiendo al estudioso ampliar el campo de análisis a cuestiones de identidad en la relación sujeto-objeto; y de la evidencia de que los consumidores son, en este sentido, un campo de exploración tan importante como lo pueda ser el de los productores.

Frente a esta constante renovación, más sosegado parece ser el ritmo exploratorio de su vecino hispánico, que ha sabido sopesar muy bien hasta qué medida lo que funciona para la literatura isabelina puede ser o no trasladado fructíferamente a la España de los Austrias y, por tanto, el *fetichismo* de las etiquetas ha sido menos notable²³. Aún así, no se trata tampoco de un aislamiento

²⁰ Los mejores comentarios sobre este nuevo debate son los de Ryan Kiernan, *New Historicism and Cultural Materialism: A Reader*. Londres: Arnold, 1996; y Claire Colebrook, *New Literary Histories. New Historicism and Contemporary Criticism*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

²¹ Me refiero a Marvin Harris, *The Rise of Anthropological Theory*. Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1968; y Raymond Williams, *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

²² Véase Victor Buchli, *The Material Culture Reader*. Londres: Zone, 2002; Daniel Miller, *Material Culture and Mass Consumption*. Londres: Basil Blackwell, 1987; y D. Poulot, «Une nouvelle histoire de la culture matérielle». *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* 44 (1997): págs. 344-357.

²³ Esta circunstancia se señala con gran acierto por Schwartz, *op. cit.*, al igual que, por ejemplo, en Melveena McKendrick, *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. Londres: Tamesis, 2000.

total: los últimos años han sido testigos de diversas propuestas —de importante calado pero escasísimas en número debido fundamentalmente a reticencias editoriales— que han buscado nuevas formas de leer a los «clásicos», defendiendo en ocasiones la imperiosa necesidad de ofrecer una visión más orgánica e integradora del fenómeno literario a través de los posibles discursos que facilitan o dificultan el producto cultural²⁴. Es difícil, por ejemplo, hablar todavía de la existencia de «Estudios culturales pre-modernos» siguiendo la propuesta subyacente en otras cronologías (pienso en la España contemporánea), tanto por las dificultades conceptuales como por la falta de modelos²⁵. El presente análisis sigue esta incipiente trayectoria, fijando la lente crítica en el proceso de crecimiento de ciudades y de redes económicas de la España de principios del siglo XVII y en la figuración de objetos cotidianos que en ocasiones se convierten en auténticos «dioses del mercado». Cuando Quevedo denuncia con saña la molicie de sus contemporáneos en su famosa letrilla satírica «Poderoso caballero es don dinero», o cuando se publican los Decretos suntuarios (1619-1625) prohibiendo determinadas costumbres y regulando bienes de consumo, se está avanzando ya lo que será una preocupación fundamental de determinados centros urbanos con respecto a objetos muy concretos: el velo, el guardainfante, las joyas...²⁶

Daniel Miller ha escrito que «material culture studies derive their importance from this continual simultaneity between the artifact as the form of natural materials whose nature we continually experience through practices, and

²⁴ Véase, por ejemplo, Carroll Johnson, *Cervantes and the Material World*. Chicago: University of Illinois Press, 2001, en donde lee al novelista en relación con el cambio del mundo feudal al mercado capitalista, utilizando aportes de antropólogos y sociólogos modernos.

²⁵ Jo Labanyi y Helen Graham insisten en el estado de mantillas del caso español en el «Editor's Preface», *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1995, pp. v-viii. Dicha práctica, dicho sea de paso, ha sufrido todo tipo de ataques, y ha sido vista como un sucedáneo de otras disciplinas (sociología, antropología, historia), una invitación al *amateurismo* intelectual y un menoscabo al prestigio de la literatura como disciplina troncal de los departamentos universitarios de lenguas modernas; nuevas revistas como el *Journal of Spanish Cultural Studies* y el *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* parecen estar demostrando lo contrario; Idelber Avelar, en «The Clandestine Ménage à Trois of Cultural Studies, Spanish, and Critical Theory.» *Profession* (1999): 49-58, ha contribuido al debate con una interesante crítica que apenas parece darse en la universidad española; una discusión de carácter más amplio es la de Richard Jonhson, «What is Cultural Studies Anyway?». *Social Text*, 16 (1986-87): págs. 38-80.

²⁶ Resulta inmejorable como primera consulta el conocido libro de Juan Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*. Madrid: Imprenta Real, 1788, 2 vols.; más recientemente, Lina Rodríguez Cacho, *Pecados sociales y literatura satírica en el siglo XVI: los «Coloquios» de Torquemada*. Madrid: U.A.M., 1989, págs. 103-165; Rafael González Cañal, «El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las gudejas». *Criticón* 53 (1991): págs. 71-96; Antonio Sánchez Jiménez, «Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga*, de Juan Ruiz de Alarcón». *Bulletin of the Comediantes* 54, 1 (2002): págs. 91-113.

also as the form through which we continually experience the very particular nature of our cultural order»²⁷. Se establece con ello una de las premisas que alientan el substrato conceptual de este ensayo, a saber, la estrecha relación entre la naturaleza del objeto (a falta de un mejor término para el preciso «*artifact*») y los procesos de formación identitaria que permite su uso. Ya fue Pierre Bourdieu quien, en estudios seminales publicados a fines de los años setenta, determinó el objeto como portador de un extraordinario grado de flexibilidad, ejerciendo así sutiles grados de distinción mediante sofisticados mecanismos de discriminación, e incluso generando —siguiendo su concepto de *habitus*— procesos de reproducción social²⁸. Gran parte del ajuar del urbanita europeo del siglo XVII, por ejemplo, podrá ser analizado bajo esta premisa que convierte a cada elemento en un acto preformativo que hermana, de manera simultánea, la naturaleza del objeto con su capacidad de establecer o cimentar relaciones sociales; la ropa, por dar tan sólo un caso, será un componente fundamental en la articulación de relaciones personales, tanto desde su misma configuración como desde su uso²⁹. Léase si no, por ejemplo, *La Gitanilla* de Cervantes bajo esta premisa, y la novela se torna en hermosa alegoría sobre las relaciones espaciales entre centro y margen, fluidez y estatismo, en donde los famosos «brincos» —esos pequeños adornos gitanos convertidos en fetiches nemotécnicos que acentúan la belleza de Preciosa— conectan a la joven protagonista con su falso pasado milenario y la empobrecedora certidumbre de su futuro. Los brincos de la gitana —como metáfora de incorporación de lo marginal a lo hegemónico dentro de los parámetros de una misma cultura— ya dan lugar a una compleja percepción por parte de la expresión estética. Y sin embargo, ¿qué ocurre cuando se trata de un objeto que ha sido desplazado de su lugar de origen y penetra en un ámbito geopolítico completamente diferen-

²⁷ Lynn Hunt y Victoria E. Bonnell han escrito, por su parte, que «it is no accident that much exciting work by younger scholars now focuses on material culture, one of the arenas in which culture and social life most obviously and significantly intersect, where culture takes concrete form and those concrete forms make cultural codes more explicit. Work on furniture, guns, or clothing—to name some of the most striking recent examples—draws our attention to the material ways in which culture becomes part of everyday social experience and therefore becomes susceptible to change»; *op. cit.*, pág. 11.

²⁸ La categoría social del objeto y su conexión con la noción de gusto personal es uno de los temas que articulan su clásico estudio *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trad. R. Nice. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984; el «fetichismo» de la obra de arte y del coleccionista se analiza en «The Work of Art as Fetish: The Production of Belief». *Text & Context: A Journal of Interdisciplinary Studies* 2, 1 (1988): págs. 3-56.

²⁹ Estudio clásico sobre la semiótica de la ropa en la modernidad es el de Alison Lurie, *The Language of Clothes*. Nueva York: Random House, 1981; este mismo asunto de la selección de ropa como acto preformativo y como marca de identidad se discute en Colin Campbell, «The Meaning of Objects and the Meaning of Actions. A Critical Note on the Sociology of Consumption and Theories of Clothing». *Journal of Material Culture* 1, 1 (1996): págs. 93-106.

te? ¿Cómo maneja la cultura local aquello que proviene de territorios ajenos? ¿Qué pasa, por ejemplo, con el producto americano, y en qué medida la forma o el tamaño de estos bienes de consumo determinan sus relaciones de uso? ¿Qué efecto tiene esto en la lengua literaria?

3. OBJETOS ENCONTRADOS

The task is neither to resist nor admonish the fetish quality of modern culture, but rather to acknowledge, even submit to its fetish-powers, and attempt to channel them in revolutionary directions. Get with it! Get in touch with the fetish!

— Michael Taussig, *The Nervous System*

Esta compleja negociación se experimenta muy significativamente en la España de los Austrias: la tensión de la lengua literaria por atrapar aquello que, en principio, parece inefable, resulta especialmente sintomática de una cultura que atestigua incipientes procesos de transculturación a través de viajes, mercantilismo, colonización y movimientos migratorios, dando lugar a una lengua imperial sin fronteras geográficas³⁰. Mary Gaylord nos recuerda con razón que «whether we choose to remain focused on the Old World or on America, or try to have one foot on either side of the water, we do well to remind ourselves regularly that *here* and *there* are particularly slippery deictics for the period we study»³¹. El intercambio de objetos y materias entre, por ejemplo, Sevilla y las Indias, Madrid y Francia, o Valencia e Italia hace que la literatura del período se vea inundada de nuevos objetos que influyen en la forma de comer, de beber, de vestirse o de fumar, por citar tan sólo ciertos hábitos. La incorporación de palabras extranjeras y su transculturación será un fenómeno indicativo de las habilidades de la lengua literaria para ampliar sus registros, como ocurrirá, por ejemplo, con términos como «fúcar» (de Függer, eminente familia de banqueros noreuropeos desde 1487), «cambray» (sinécdoque para la tela fina y elegante procedente de la conocida localidad francesa) o «jarquíes» (del comerciante

³⁰ Sobre la travesía de diferentes culturas por parte del objeto comerciado durante esta época, remito a Fernand Braudel, *Capitalism and Material Life, 1400-1800*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1973; y *The Wheels of Commerce*. Nueva York: Harper, 1982; Philip Curtin, *Cross-Cultural Trade in World History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984; y Cora Govers, ed., *The Global and the Local: Consumption and European Identity*. Amsterdam: Spinhuis Press, 1994.

³¹ Mary Gaylord, *op. cit.*, 1996, pág. 225. El trabajo de John Elliott ha sido igualmente influyente en los últimos treinta años; véase, por ejemplo, «The Old World and the New Revisited», en Karen Ordahl Kupperman, ed., *America in European Consciousness, 1493-1750*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, págs. 391-408.

catalán Pablo de Xarquies, famoso por su nieve helada durante el tiempo del cuarto Felipe), indispensables para definir cierto tipo de cualidades de la materia. En el caso de nuestro objeto de análisis, resulta interesante que muchas de las mercancías que se convierten en fetiche lo hacen por su origen misterioso, sus formas y tactos desconocidos, creando un divorcio entre su manufactura y su consumo, su re-figuración en una entidad completamente distinta que porta ya un bagaje de tipo étnico, religioso y cultural que es, precisamente, su poder de mercancía intercambiable y, por tanto, su componente más atractivo. Esta metonimia —ya sea o no en forma de *souvenir*— generará igualmente nostalgia por un tiempo o un espacio que permanece encapsulado en el tamaño, forma, tacto, aroma o aspecto del objeto que se acoge desde el confort de lo local y lo familiar. Además, el consumo de estos productos también dará lugar a una suerte de «mimesis invertida», en la medida en que la ideología imperial que se propaga en el Nuevo Mundo a través de usos y costumbres tanto religiosas como seculares será contestada ahora desde la paradoja de su mutua porosidad: el objeto americano generará procesos imitativos por parte de la sociedad metropolitana (fumar o beber chocolate, por ejemplo), los cuales contendrán en sí un margen de diferencia que arrastrará consigo a la expresión lingüística³². El estimulante chocolate que bebía Montezuma antes de rendirse al placer de su harén prehispánico será ahora consumido, *a la española*, por las cortesanas de Madrid, generando toda una literatura —con su correspondiente *lengua literaria* en continua tensión expresiva por captar aquello que se «escapa» en la mezcla del producto— de vigilancias y admoniciones.

Desprovista aún de una acuñación precisa, esta «erótica del objeto» se encuentra ya presente en las ciudades comerciales de la España imperial. El elemento importado es dueño de una biografía singular: sustituye la experiencia del creador por la experiencia del poseedor, que lo traslada y re-semantiza en un ámbito nuevo, dando así auténtica relevancia a su antiguo ámbito al originar preguntas y generar valor. El traslado del objeto entonces no sólo es espacial, sino también temporal, en cuanto que el ámbito americano se percibe como un espacio primitivo, arcaico, y por tanto el objeto viaja hacia su propio futuro cuando se traslada a la Metrópoli. Esta sensación de ausencia y pérdida conecta con el concepto de fetiche establecido por Freud, dado que

³² El proceso de mimesis como contestación al modelo que la impone ha sido estudiado por Barbara Fuchs en *Mimesis and Empire. The New World, Islam, and European Identities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; «Mimesis —ha escrito Fuchs— can operate both as a weapon of the state, encouraged and promoted in the emulation of its rivals, and as a weapon against the same state, forced by imitators to relinquish its original preeminence», y que «the most interesting mode of resistance to orthodox ideologies of exclusion may often be imitation with a difference» (págs. 6, 164); cfr. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Londres: Routledge, 1993. En este caso se trata, claro está, de una mimesis involuntaria.

the possession of the metonymic object is a kind of dispossession in that the presence of the object all the more radically speaks to its status as a mere substitution and to its subsequent distance from the self. This distance is not simply experienced as a loss; it is also experienced as a surplus of signification. It is experienced, as is the loss of the dual relation with the mother, as catastrophe and *jouissance* simultaneously³³.

El fetiche ejerce entonces un poder sustitutivo, y desplaza el momento de autenticidad al erigirse él mismo como el inicio de una nueva narrativa que pertenece ya al poseedor del objeto. Es a partir de esta nueva semántica en que su forma(to) cobra relevancia: la miniatura puede ejercer como metáfora del espacio interior y el sujeto burgués, mientras que lo gigante puede aludir a la autoridad estatal, a la vida pública; la miniatura es la *perruque*, la respuesta subversiva, el microcosmos que encierra territorios prohibidos. El objeto como *souvenir* delicado y hermético, como objeto de una «infancia pura», es apartado de su condición de «naturaleza como lucha» para pasar a la intimidad de interiores, de secretos, de espacios de nostalgia y de memoria. Jean Baudrillard ha escrito que el objeto exótico y antiguo es lo que da precisamente valor al sistema moderno de objetos, y que la «anterioridad» del objeto exótico reside en su forma y en su modo de fabricación; en última instancia, se está domesticando «lo salvaje», sometiendo lo caluroso a lo frío, y por ello no resulta extraño que muchos de los tratados medicinales hablen de bienes como el chocolate o el tabaco como mezclas «calientes» que trastornan el organismo³⁴. No obstante, parece existir una añadida dificultad para esta lengua literaria, que a veces no sigue con fidelidad la etimología de la palabra, o que busca un término nuevo para domesticar el producto foráneo según su rendimiento social («agasajo» para el chocolate, por ejemplo). Así pues, esta «fetichización» del objeto arranca del hecho de que estos productos son consumidos mediante un divorcio del medio y las personas que los produjeron, lo que se ha llamado por algunos como «consumer ignorances», y es esta misma reescritura lo que hace tan fascinante su estudio.

Tal fenómeno ocurre con el tabaco y la tabaquería de los fumadores barrocos —cuyo término alude a la cajita donde se guardaba el tabaco en polvo, a la pipa,

³³ Citado en Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1984, pág. 135. Como complemento, véase Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*. Nueva York: Random House, 1979.

³⁴ Tal es el caso, por ejemplo, de *Un discurso del chocolate*, del médico Santiago Valverde Turices, publicado en Sevilla en 1624.

e incluso a la caja para guardar tabas. Su asociación al misterio de la hierba del tabaco, que en *Covarrubias* ya se define como «que la descubrió el Demonio, para dársela a sus sacerdotes», hará de este objeto un invitado de lujo en las letras del setecientos. Cuando Francisco de Quevedo canta en *Musa 6*, «Romance 76», que

Yo mandé poner mi coche,
a quien mis amigos llaman
coche, que fue tabaquera,
dedal, que de coche campa.

está precisamente dotando a este producto —desde su comparación al dedal, también entendido como vaso pequeño para beber (*Aut.*)— del encanto cuasi-mágico de lo pequeño y del barroquismo de lo hermosamente elaborado, de la precisión del detalle. Y a la «idolatría» que observaba más arriba se refiere el mismo —asiduo fumador, por cierto— cuando escribe que «allí llegaron al diablo del tabaco, y el diablo del chocolate [...] siendo los chocolateros idólatras del sorbo [...]; y los tabacanos, como luteranos, si le toman en humo, haciendo el noviciado para el infierno; si en polvo, para el romadizo»; la lengua literaria de Quevedo inaugura con ello un nuevo término —*tabacano*— que sintetiza al punto este cruce entre lengua, economía y religión³⁵.

Semejante es el tratamiento de estos elementos del paisaje madrileño en las comedias del período: Calderón sorprende introduciendo una tabaquera en la tercera Jornada de *Céfalo y Pocris*, al igual que en *Los tres mayores prodigios* cuando escribe de un personaje que, por culpa del tabaco, está «borracho de la cabeza», es decir, víctima de la misma locura festiva derivada del alcohol o el juego. Sin embargo, uno de los ejemplos más conocidos de toda su producción dramática se encuentra en el cierre de la primera jornada de *La dama duende*: cuando Cosme y don Manuel se preguntan cómo ha podido alterarse de tal manera la habitación en donde están alojados, el criado presume que «hay duendes», y que «pues yo en efeto presumo / que algún demonio los tray, / que esto y más habrá donde hay / quien tome tabaco en humo», construyendo la misma ecuación entre lo misterioso del humo y los «humos» del sahumerio diabólico.

Sabemos que en España las tabaqueras en forma de calabacitas o devocionario (por el apego inicial de los religiosos al tabaco), que acogen el tabaco en polvo, serán muy populares en todas las clases sociales a inicios del siglo XVII aunque, a pesar del éxito de la Fábrica de tabaco en Sevilla a inicios de siglo, la

³⁵ En *El entremetido y la dueña y el soplón*, en *Obras satíricas y festivas*. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 56), s. f., págs. 249-250.

de Madrid no se proyectará hasta el reinado de Carlos III y no se terminará hasta 1790³⁶. Lo delicado y lo pequeño adquieren enorme importancia en los intercambios materiales de la vida barroca, dentro de una creciente atención al detalle que anunciará el gusto por lo refinado de la sociedad cortesana del dieciocho, y coincidiendo con una reducción en la ostentación de joyas y un aumento del uso de pequeños objetos personales ya desde fines del XVII. La tabaquera experimenta así una fascinación pareja: en la segunda jornada de *No puede ser* de Moreto el criado Tarugo comenta a Don Pedro que tiene una hermana en Indias «que es un prodigo» y que «tiene un dote, que es locura»; cuando va a sacar del bolsillo el retrato del caballero local que la pretende, para ver si don Pedro sabe quién es (se trata de un tal don Félix de Toledo), el criado lamenta haberlo perdido quizás en la Iglesia del Carmen, donde «una tabaquera / que se me había perdido / me volvieron a la puerta», acaso desde la certeza de que el objeto tiene lleva de alguna forma la marca de su dueño. Por su parte, en la *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez*, Luis Quiñones de Benavente introduce al personaje de Bernardo, que cree morir y construye una graciosa parodia de la fórmula testamentaria en la que pide que manden a su amigo Pinelo «una tabaquera, que hace / un celemín poco menos»; se trata, claro está, de una cómica exageración, pues una tabaquera del tamaño de un celemín es enorme, grotesca, pero probablemente indicativa del vicio por el tabaco de su amigo³⁷. Y un personaje de *Duendes son alcahuetes* de Antonio de Zamora, comenta en la jornada segunda que «para correr; carta canta: / Todos los demás trastillos, / como taba, pipa, y naipes, / aquí están en bolsillo», siendo entonces este «trastillos» uno de los componentes de la lengua literaria que rescatan el valor fundamental de estos pequeños objetos de intercambio (taba, pipa, naipes) en esta sociedad devotamente entregada al juego, al tabaco y a la bebida. No sólo es entonces lo pequeño, sino también lo raro aquello que causa tanta admiración como miedo: «wonder —escribe Peter Pels en un magistral ensayo— became a threat rather than a liberation»³⁸.

³⁶ Véase José Pérez Vidal, *España en la historia del tabaco*. Madrid, C.S.I.C., 1959, cuya investigación me ha sido de gran utilidad; y Ned Rival, *Tabac, miroir du temps. Histoire des moeurs et des fumeurs*. París, 1981; también se comenta en Deleito y Piñuela, *La mujer...*, págs. 128-129. Para su desarrollo en el siglo XVIII, contamos con el volumen editado por Agustín González Enciso y Rafael Torres Sánchez, *Tabaco y economía en el siglo XVIII*. Pamplona: Eds. Universidad de Navarra, 1999. Más centrado en el siglo XVI que en el XVII es el trabajo de Antonio Barrera, «Local Herbs, Global Medicines: Consumers, Knowledge, and Commodities in Spanish America». En Pamela H. Smith y Paula Findlen, eds., *Merchants and Marvels. Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*. Nueva York: Routledge, 2002, págs. 163-181.

³⁷ En *Jocoseria*. Ed. Ignacio Arellano *et al.* Pamplona: Universidad de Navarra, 1999, págs. 121-135, vv. 89-92.

³⁸ Peter Pels, «The Spirit of Matter: On Fetish, Rarity, Fact, and Fancy». Patricia Spyer, ed., *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. Nueva York: Routledge, 1998, págs. 91-121.

Los ejemplos se multiplicarían, pero en cualquier caso resulta oportuno considerar que la mezcla de culturas materiales en la preparación de estos productos, tanto como los procesos de asimilación y diferenciación que los definen, ejercen un notable impacto en la propia lengua literaria: cómo el Otro, por ejemplo, se «canibaliza» y desplaza para despojarlo de todo su significado primigenio, y cómo su fijación en el vocabulario local se reviste de elementos que complican su semántica desde la mezcla de otros discursos como el religioso o el económico que dan lugar, en algunos casos, a sorprendentes neologismos³⁹. Michael Taussig ha escrito que las identidades europeas se van construyendo a través de la misma formación de objetos experimentando «a compulsion to fuse and separate and fuse once again the maker with the making with the thing made», acaso como metáfora de la mutua circulación de materias entre ambas orillas del océano⁴⁰. El fetiche, como sublimación de la dependencia que el individuo tiene del objeto, cuestiona —si no cancela totalmente— la supuesta autonomía del sujeto renacentista, abriendo ya el pasaje de lo que será la sociedad de consumo del siglo siguiente. En este caso, la formación de una idea de maleficio en cuanto al origen del producto manufacturado, su morfología misteriosa, su apelación a dioses y tabúes desconocidos o temidos, es lo que convierte al «trastillo» en un mapa de secretos, en una cartografía que describe intensas resonancias africanas, asiáticas o amerindias. Como resultado, el reto a la naturaleza, a lo hecho por mano divina para el hombre, y no lo hecho por el hombre para la divinidad —la «fetichización» de la sociedad que inaugura Emile Durkheim en la cita que abre este ensayo y que más tarde comenta Michael Taussig— es precisamente este desplazamiento tan enriquecedor para una lengua literaria flexible y generosa, dotada de una inagotable capacidad para la controversia y la renovación.

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS
University of Michigan, Ann Arbor

³⁹ Ver, a este respecto, Arjun Appadurai, «Introduction: Commodities and the Politics of Value», en Arjun Appadurai, ed., *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-63; Ian Cook y Philip Crang, «The World on a Plate: Culinary Culture, Displacement and Geographical Knowledges». *Material Culture* 1, 2 (1996): págs. 131-154.

⁴⁰ Michael Taussig, *The Nervous System*. Londres: Routledge, 1992, pág. 118.

EL LENGUAJE HERMÉTICO EN LA *FÁBULA DE POLIFEMO* Y *GALATEA* DE GÓNGORA

ANTECEDENTES: ANALOGÍA UNIVERSAL Y ASTROLOGÍA

Plotino decía que el hombre sabio sabía leer una cosa en otra. Y eso es posible por la analogía universal. De la analogía universal surgieron concepciones del mundo como la astrología, una concepción de aspiraciones científicas que entraba en conflicto a veces con planteamientos morales y religiosos y otras veces se usaba precisamente como gran prueba de la existencia del Dios único o Gran Arquitecto Universal.

La literatura del XIV y del XV reflejará el auge de las cuestiones astrológicas como lo hará el humanismo italiano del que nace el Renacimiento. Las cuestiones astrológicas de las que se hizo eco la literatura fueron varias: determinismo y libre albedrío, el orden universal y sus símbolos, el uso religioso y político de esos símbolos, el problema del carácter... la creatividad literaria tomó de la astrología lo que le vino bien para sus intereses estéticos, moralizantes y propagandísticos y la moral religiosa de turno siempre veló por establecer los límites de la relación con la astrología dentro de su ortodoxia y con gran recelo o abierta confrontación respecto a la astrología judiciaria.

La astrología ofrecía también una imagen perfecta de los nexos universales, una manifestación material del orden espiritual del cosmos. Por encima de su colosal rueda de la vida el cristianismo colocó su jerarquía de seres espirituales en la escala hasta Dios. Fue en muchos sentidos un conocimiento que despertó el interés y la imaginación de los poetas y escritores, sobre todo los más apegados

Edad de Oro, XXIII (2004), págs. 435-455

a la idea del poeta sabio, el poeta filósofo, el poeta que podía leer el universo como un espejo alegórico de verdades profundas, e interpretar en él el privilegiado destino de los nobles mecenas.

Los *dezires* por su vocación oracular, por su tono solemne y épico, usaron el cañamazo de símbolos astrológicos para construir las virtudes de sus patrocinadores. Así se hizo un zodíaco a la carta para cada uno de los personajes nobles que protagonizaban los *dezires*. Y también se hizo un zodiaco a lo divino. Tampoco eso era nuevo: en el tetramorfo con el emblema de los cuatro evangelistas vemos también el emblema de los cuatro signos fijos del zodiaco: El león de San Marcos y de Leo; el toro de San Lucas y de Tauro; El águila de San Mateo y de Escorpio y El hombre de Acuario y de San Juan. La analogía entre los símbolos del zodiaco y algunas figuras religiosas se pierde en el tiempo. Los humanistas del primer Renacimiento se fascinaron con la concepción del mundo que encontraron en el estudio de la astronomía-astrología; algunos como Lulio o Picco della Mirandola descubrieron el mundo esotérico desde la cábala a la astrología o la numerología y fueron más allá de lo que las creencias oficiales de la iglesia permitían. Con ellos el conocimiento heredado de tantas civilizaciones se vuelve universal, intenta eliminar la censura y los prejuicios y estudiar esa herencia hermética que permite dar con el significado anagógico de los textos espirituales.

La idea medieval de que el orden social y político seguía inspirándose en el celestial se afianza en los *dezires* como alabanza de nobles que son, con su carga de manual de príncipes, pues está lleno de consejos para gobernar o de alabanzas sobre las hazañas que ya ocupan un lugar entre los inmortales en el mundo de las estrellas y de más allá de las estrellas. El mundo astrológico que reinventa Dante para la literatura¹ causa fascinación porque su estructura se muestra como una explicación racional del universo cristiano, que se adorna de toda la sabiduría clásica.

El *dezir* sirve para amonestar y criticar también lo que ha producido un mal moral y roto la armonía con Dios. El poeta hace de intermediario, de vate y de autoridad moral. No cabe nada que no sea solemne. En la epístola moral caben otros registros pero en el *dezir* sólo hay espacio para lo épico, lo alegórico y lo panegírico.

También hubo en la Edad Media preocupación por estudiar el carácter del ser humano. La sicología medieval, como la que se estudia en *El Corbacho*, está muy estrechamente ligada a la astrología y sus ideas².

¹ Es magistral sobre los conocimientos herméticos de Dante el libro de Edy Minguzzi, *El enigma fuerte. El código oculto de la Divina Comedia*, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 2000. Traducción de Fernando Molina Castillo, Ed. original de 1998. Reseñado por mí en la *Revista de Poética Medieval*, Universidad de Alcalá (en prensa).

² Cf. Luis Miguel Vicente García, «Notas sobre la concepción del carácter en *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera», *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, XXIV, 1 (2001), págs. 131-153.

La astrología era un calendario para los estudiosos medievales y un espejo de la gran analogía universal que giraba en torno a los ciclos del año, marcados por el discurrir del sol por las doce constelaciones. El año natural o astrológico comenzaba con el signo que inicia la primavera —Aries³. A cada signo que inicia una estación se le considera cardinal; Aries rige también el primer órgano por arriba: la cabeza. Se pensaba que la cualidad sicológica de los signos cardinales era la de iniciar empresas, la de ser líderes. El lema de Aries es *yo soy*. Aldana comenzará su epístola a Arias Montano recordando por analogía que Arias es el primero de los humanistas españoles como Aries es el primero de los signos del zodiaco. Tauro es el segundo signo, el signo fijo de tierra y de primavera. Se considera fijo a cada uno de los cuatro signos que están en el apogeo de las cuatro estaciones, primavera, verano, otoño e invierno. La cualidad sicológica que domina en los fijos es la organización, sirven para organizar sin desviarse de su propósito. Son tenaces. Tal vez por esa cualidad se corresponden los cuatro fijos con el emblema de los cuatro evangelistas del tetramorfo. Tauro rige la garganta y su lema es *yo tengo*. Está gobernado por Venus y rige la casa segunda, la de las posesiones. El tercer signo es Géminis, un signo mutable, porque está entre dos estaciones, entre la primavera y el verano. A los otros tres signos mutables les ocurre lo mismo (Virgo, Sagitario y Piscis), sirven de bisagra entre las estaciones del año. Son por ello comunicadores. Géminis rige las manos, los brazos y el pecho alto. Su lema es «yo pienso o yo comunico», su planeta es Mercurio y rige la casa III, la de los hermanos y la comunicación con el medio inmediato. Cáncer, cardinal de agua, inicia el verano. Es el cuarto signo. Su lema es «Yo siento». Su planeta es la Luna y rige el hogar y la relación con la madre. Aries es fuego, Tauro tierra, Géminis aire y Cáncer agua. Con el quinto signo, Leo, reaparece el fuego. Y así sucesivamente. Leo es fijo de fuego. Con él culmina el verano. Rige el corazón y la espalda. Su lema es «Yo quiero». Su planeta es el Sol y rige las capacidades artísticas y los hijos. El sexto signo, Virgo, de tierra mutable, despide al verano y trae el otoño. Rige los

³ Resumo someramente las características más generales asociadas a cada signo del zodíaco y su razón de ser en relación con el momento del ciclo del año que representa cada uno, de la parte del cuerpo que rigen, los planetas o tipo de energía que se asocia a cada signo, la casa o esfera de la vida que significan y la principal cualidad sicológica o palabra clave que se atribuye a cada uno, así como una breve descripción de los aspectos que forman y de su interpretación. No pretendo ser exhaustivo sino tan sólo aclarar o hacer comprensible un sistema que a menudo parece oscuro desde fuera pero que tiene su propia lógica y su propia coherencia y cuyo conocimiento era parte de la instrucción de los estudiosos medievales, renacentistas y del período áureo y por lo tanto se plasma en las obras que escriben los autores de esa época, sin ser a menudo comprendido como el sistema de símbolos que era. En el caso de Góngora, que huye de lo formulado y lexicalizado buscando siempre la expresión sutil y renovada, las concepciones herméticas y astrológicas están por eso mismo escondidas en el jeroglífico de sus poemas. Recordar lo básico de esas concepciones puede ser útil para quienes no están familiarizados con el estudio de este tipo de lenguaje simbólico.

intestinos. Su palabra clave es: *yo analizo*. Como los intestinos, Virgo separa con su análisis lo útil de lo desechable. Tiene a Mercurio y rige el trabajo, el servicio en las relaciones con los demás. Libra es el cardinal de aire, con él comienza propiamente el otoño. Rige los riñones y su lema es *yo equilibrio*. Por eso representará también el matrimonio, el equilibrio entre el *tú* y el *yo*. En lo más profundo del otoño está Escorpio, de color vino viejo, fijo de agua, para transformar lo que muere como las hojas del otoño. Su palabra clave es *yo deseo o yo callo*. Rige los genitales. Le rigen Marte y Plutón, y su casa es la octava, la casa de la muerte y transformación, de las herencias y de lo oculto. El noveno signo es el del Arquero, Sagitario, fuego mutable que trae el invierno. Está regido por Júpiter —de ahí su optimismo y vitalidad— y su lema es *yo veo*. Rige los muslos que suelen ser destacados como lo es siempre el órgano regido por un signo. Estos órganos además de destacados suelen ser su punto más vulnerable: así, para un Leo su punto vulnerable es el corazón, física y sicológicamente, pues tanto tendrán que cuidarse de los infartos como del orgullo exagerado. Si el opuesto de Sagitario, Géminis, seis casas más atrás, regía los viajes cortos y las relaciones con el medio, Sagitario rige los viajes largos y el estudio de filosofías y religiones de otras culturas. Eso mismo es lo que representa la casa novena. Ambos comparten, como todos los opuestos, alguna característica común que les hace complementarios. En el caso de estos dos opuestos, Géminis y Sagitario, lo común es que se vuelcan en las relaciones personales. Otros opuestos como Virgo y Piscis, se vuelcan en alguna clase de servicio material como el que presta Virgo en ayuda de todo tipo, o más espiritu-

Otra bibliografía más específica puede ser consultada por quien desee profundizar en estas cuestiones. Remito a la que estudié y consigné en mi tesis doctoral *La astrología en el cristianismo y en la literatura medieval castellana. Edición de la octava parte inédita del Libro complido en los juyzios de las estrellas*, University Microfilms INC, Ann Arbor Michigan. First publication of this particular work 15 de marzo de 1990.

Mucho queda por estudiar sobre las relaciones de las concepciones astrológicas y herméticas con la literatura, apenas hay nada en español, y algo más en inglés, francés, italiano y alemán, por lo que no se suelen estudiar los textos literarios en español en los que la presencia de esos conocimientos es muy significativa. Echo especialmente en falta un estudio serio sobre lo que se impartía en la asignatura de astrología en las épocas referidas y en las distintas universidades. Dada su importancia en los planes de estudio de la época y su reflejo en las obras artísticas y de pensamiento, ese trabajo sería de gran utilidad e interés.

En mi artículo «La importancia del *Libro complido en los juyzios de las estrellas* en la astrología medieval. (Reflexiones sobre la selección de obras astrológicas del códice B338 del siglo XV del archivo catedralicio de Segovia)», *Revista de Literatura Medieval*. Madrid: Gredos, XIV/2 (2002), págs. 117-134, se rastrea cómo se empleó uno de los manuales más prestigiosos de astrología desde su traducción alfonso en el siglo XIII.

Hasta el siglo XV en que sólo algunas partes del manual parecen ya interesar a los docentes de la astronomía-astrología. Pero esta aportación es sólo un grano de arena entre lo que podría hacerse para determinar qué se enseñaba, con qué manuales, y cómo evolucionó la docencia de esta materia mientras formó parte de los planes de estudio de las universidades.

tual como el que representa Piscis en hospitales y cárceles. Piscis en la Edad Media también representa a los enemigos y enfrentamientos. El décimo signo corresponde a Capricornio, regido por Saturno, cardinal de tierra inicia el invierno, con su reposo y profundidad. Representa el honor y los cargos públicos y su lema es «Yo realizo» por su necesidad de llevar a cabo las ideas. Capricornio junto con su opuesto Cáncer representa a los padres, el honor público y el hogar respectivamente, el padre y la madre, la casa X y la casa IV del zodiaco. Es la casa natural de los reyes por ser la casa del honor. En la casa X mirarán los astrólogos los cargos públicos y lo que afecta a la posición social. Rige las rodillas y los huesos en general. El undécimo signo es Acuario, fijo de aire culmina el invierno. Su lema es *yo sé*, pues es fijo de aire, y el aire representa el mundo de las ideas. Rige las pantorrillas y la circulación y él circula mejor en los grupos de gente. Representa las instituciones que agrupan a los hombres, a los amigos. Y el círculo se cierra con Piscis, el doceavo signo, agua mutable que despidió el invierno y trae la primavera otra vez. El círculo se cierra también por los pies, regidos por Piscis, cerrando esa figura de hombre microcosmos que en postura fetal une la cabeza y los pies como se unen Piscis y Aries en el eterno repetirse de los ciclos. El lema de Piscis es *yo creo*, que de alguna forma también cierra el círculo iniciado por el *yo soy* de Aries, el primer signo. Por los pies de Piscis se vuelve a tomar contacto con la tierra y con todo lo otro, mientras que con la cabeza y en Aries se tomaba contacto con la conciencia de sí mismo, *yo soy*. Aries representa la máxima polaridad del principio masculino activo, lo más próximo a la naturaleza yang del cielo, y Piscis representa la polaridad extrema del principio femenino pasivo, la energía yin de la tierra. El círculo zodiacal trascurre entre la alternancia de un signo yang (Aries) con uno yin (Tauro) hasta que se completa el zodiaco. Un signo masculino seguido siempre de uno femenino.

Es el ritmo de las transformaciones en el acontecer universal. A partir de ese ritmo los chinos desarrollaron el I Ching o Libro de las Transformaciones y los babilónicos el zodiaco. Todo parece remitir a un fondo común de filosofía hermética, según puede estudiarse en libros como *El kibalión*⁴. Al margen de si hay demostración al día de hoy de un origen común, sí pueden verse concomitancias esenciales en todos esos conocimientos, unas bases y experiencias comunes a todos ellos. Tal era la rueda del cielo, y como ella, el cuerpo, macro y microcosmos. El carácter no podía verse como algo desligado de los nexos universales que mantienen al hombre sujeto al cosmos. Aunque estas ideas dieran pie a estereotipos frívolos o infantiles en sí no eran ideas supersticiosas ni falsas. Los hombres que nacían bajo un mismo signo, sin desprenderse de su singularidad,

⁴ Tres iniciados, *El Kibalion. Filosofía hermética del antiguo Egipto y Grecia*, Buenos Aires: Kier, 2000.

compartían algo en común, en el cuerpo y en la sicología. Existe un arquetipo de Escorpio como existe un arquetipo de noviembre. Ambos se basan en la observación y en el carácter cíclico de las manifestaciones. Por eso no es necesaria la autoridad para la astrología. Las culturas han organizado sus arquetipos astrológicos de un modo semejante, y en ellos han reflejado sus aspiraciones. Todas han preferido el círculo para contener a todos los arquetipos en un orden: el arqueómetro. Un círculo dividido en doce fragmentos de 30 grados cada uno, que por su interrelación forman un todo, y donde ninguno prepondera sobre ninguno, pues todos son partes de ese todo que representa el círculo que a su vez representa la vida.

Un poema de *La Sabiduría de los indios* dice así:

El círculo de la rueda zodiacal es el Universo.
 Es transformación, vida, muerte, nacimiento
 Y aprender.
 Este gran círculo es la casa-tienda
 De nuestros cuerpos,
 De nuestro espíritu y de nuestro corazón.
 Es el ciclo de todo lo que existe.
 El círculo es nuestro camino de tocar
 Y experimentar la armonía con todas
 Las cosas a nuestro alrededor.
 Y para los que buscan la comprensión,
 El círculo es su espejo.

El pensamiento y la literatura medievales y áureos miraron y recrearon el círculo zodiacal, sus planetas y sus casas como un mapa perfecto del cielo. Ni siquiera la revolución copernicana afectó a esas observaciones, pues formaban un arqueómetro con los arquetipos más universales con que el hombre se ha referido a las relaciones del cielo y la tierra o a los nexos universales.

La filosofía de la astrología se fue desarrollando en la Edad Media, inspirada para su desarrollo neoplatónico en figuras como Plotino⁵. En general el pensamiento cristiano despojó a la astrología de su significado predictivo e incorporó la imagen de mundo zodiacal como un modelo astronómico con una prodigiosa imaginería. Aún así Santo Tomás no pudo resistir el empuje de la astrología judiciaria en las traducciones del siglo XIII y admitirá influencias de los planetas y de los astros en la medida que éstos actúan sobre la materia, y por tanto sobre el cuerpo del hombre también. Y como el cuerpo influye en el án-

⁵ Cf. Luis M. Vicente, «Plotino y el problema de las estrellas: una solución para los neoplatónicos», *Revista Española de Filosofía Medieval*, Universidad de Zaragoza (2000), págs. 189-196.

mo el santo tuvo que aceptar que la astrología podía decir mucho de la anatomía y de la personalidad de los hombres, así como de sus potencialidades y riesgos. En lo que la astrología no tenía poder era en lo espiritual que les permitía el libre albedrío⁶.

Alfonso X defendió con más fe que el santo la nueva ciencia y la protegió con su legislación al tiempo que la difundía en lengua vulgar⁷. La sabiduría árabe le había fascinado como a Lulio y como éste había hecho un ingente esfuerzo por comprenderla e incorporársela. Los astrólogos eran para él sabios, científicos. A su manera Alfonso tenía en ellos su era espacial, a los grandes especuladores sobre el universo en una Castilla que tan poco sabía de él. Eran consejeros y así escribían sus revoluciones de los años, que permitían una cierta planificación o previsión de posibles males. Es imposible saber cuánto acertarían en sus pronósticos pero merecen todo el respeto de Alfonso en su legislación y en su labor científica con ellos. Le fascinó el orden racional tan perfecto que veía en sus libros y los conocimientos prácticos que la astronomía podía aportar al estado, aunque tal vez era su filosofía hermética lo que más le fascinaba de aquellos conocimientos que venían por vía del Islam y de los judíos y que el mundo clásico también había conocido de alguna manera y aún la primera patrística cristiana se había hecho eco de esos conocimientos, aunque de forma un tanto recelosa al principio⁸.

La imagen del mundo tenía una esencia similar en las grandes culturas y aunque revestida de nacionalismos, evidenciaba su carácter universal, su carácter científico como se sintió entonces, donde las tres religiones podían coincidir. Si no coincidían en la Teología sí podían coincidir en la Astronomía. De modo que pudieron trabajar juntos para resolver el enigma de la Máquina universal y poder funcionar mejor conociendo el ritmo de las transformaciones que ocurren en los distintos ciclos del tiempo que representa el año zodiacal, ciclos que para el ojo del hombre son eternos.

Los siete planetas conocidos entonces representaban modos de actuación o de energía. La luna actuaba sobre las emociones, sobre el elemento agua, los fluidos que causan las emociones. Afectaba a las mareas, a los nacimientos y era en general la influencia más aceptada incluso por los detractores de la astro-

⁶ Cf. Luis M. Vicente, «Una nueva filosofía de la astrología en los siglos XII y XIII: el impacto de las traducciones del árabe y la postura de Santo Tomás de Aquino», *Revista Española de Filosofía Medieval*, Universidad de Zaragoza (2002), págs. 249-264.

⁷ Cf. Luis M. Vicente, «La astrología para Alfonso X el Sabio», Actas del Congreso *Proyección Histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*, Junta de Castilla y León, 1993: 379-386. Vol. I.

⁸ Cf. Luis M. Vicente, «San Agustín, San Gregorio y San Isidoro ante el problema de las estrellas: fundamentos para el rechazo frontal de la astrología», *Revista Española de Filosofía Medieval*, Universidad de Zaragoza, 8 (2001), págs. 187-203.

logía. Todos sabían que había lunáticos. Mercurio afectaba a la inteligencia y a la capacidad de aprender y trasmitir conocimientos. Tiene su casa en Géminis y en Virgo a los que dota para las actividades intelectuales en general y para la observación y la crítica minuciosa. Promueve la comunicación. Marte rige a Aries y a Escorpio, con energía masculina, activa. Con él se relacionan las aptitudes para la guerra y para las actividades viriles en general. Es uno de los arquetipos indispensables para retratar a los mecenas. Cuando Picco Della Mirandola piense en un filósofo ideal imaginará que éste debería tener bien aspectados a Marte y a Mercurio. Mercurio por su capacidad intelectual pero también Marte para conferir a esa capacidad la suficiente fuerza y tenacidad para materializarla⁹.

Júpiter aporta la energía del corazón, la vitalidad, la generosidad y el entusiasmo para realizar las cosas. Rige a Sagitario y a Piscis y tampoco falta en las imaginarias cartas astrológicas que los poetas construyen para sus mecenas. Un Júpiter espléndido tiene siempre que augurar en esas cartas la opulencia y la magnanimidad. Se considera un planeta afortunado en la Edad Media, frente a Marte, la Luna o Saturno que pueden ser desafortunados, o Mercurio, que se considera neutro. Venus y el Sol también serán considerados planetas de fortuna. Venus rige la actividad sensual, la belleza. Rige a Tauro y a Libra. Bajo el signo de Venus dice el Arcipreste de Hita que nació¹⁰. Una Venus generosa con sus dones será la que reaparezca una y otra vez en los *dezires* para regalar los oídos de los mecenas a los que Venus da belleza, arte, buenos matrimonios y todo el esplendor de lo bello. El Sol es el planeta rey y por lo mismo también es el arquetipo rey a la hora de retratar a mecenas o a santos y apóstoles. Rige a Leo en la plenitud del verano. Representa el poder, la salud, la riqueza y también como Apolo la creatividad para la poesía y el arte.

Los planetas en su movimiento forman aspectos unos con otros: algunos de estos aspectos son positivos —como los trígonos, sextiles y en general conjunciones; otros son negativos, como las oposiciones y cuadraturas. Sus energías colaboran o sus energías antagonizan. Mirando además en qué casas surgen esos aspectos, el astrólogo puede pensar sobre qué área de la vida van a actuar esos planetas y esos aspectos entre planetas. Así si hay, por ejemplo, una conjunción del Sol y de Júpiter en Tauro y en la casa II, probablemente el astrólogo piense que para la persona o el asunto nacido en ese momento del cosmos, los bienes materiales y en especial la casa tendrán mucha importancia. Todos esos arqueti-

⁹ Cf. Mi reseña sobre *Manifiestos del Humanismo. Petrarca, Bruni, Valla, Picco della Mirandola, Alberti*. Edición de María Morrás, Barcelona: Península, 2000», *Voz y Letra* (2001), págs. 142-148.

¹⁰ Cf. Luis M. Vicente, «La astrología en el *Libro de buen amor*. Fuentes y problemas sobre el uso de conceptos astrológicos en la literatura medieval española», *Revista de Literatura*, CSIC, Tomo LXI, n.º 122, 1999, págs. 333-347.

pos refuerzan esa idea. Conociendo el valor dado a los distintos arquetipos (signos, planetas, casas, aspectos, ascendente, etc) el astrólogo puede hacer una lectura coherente con la carta astrológica, interpretando el valor de esos arquetipos en la singular disposición que adquieren en un momento dado del tiempo. Pero no es la coherencia de una lectura matemática. Cabe la interpretación y la imaginación, y a la hora de interpretar una carta no creo que pudieran darse dos lecturas idénticas. La lectura podía hacerse en varios sentidos y ahí entraba la particular personalidad del astrólogo para interpretar la disposición de una carta. Por eso tampoco podrían coincidir dos revoluciones de los años, o calendarios predictivos para la vida del reino durante un año. Por eso también preocupa el asunto a los legisladores para distinguir a los charlatanes de los que se basan en la ciencia de la astrología. Pero en principio, como se ve en la historia del rey Alcaraz en *El libro de buen amor*, varias lecturas distintas en su forma no significa que no sean compatibles en lo que subrayan esencialmente: así la muerte del protagonista de esa historia se produce de todas las maneras en que había sido pronosticada por los astrólogos aunque sus versiones parecían contradictorias.

La Iglesia en todo caso intentó castigar todo lo que sonara a determinismo o conocimiento del futuro reservado a Dios y a veces a sus profetas. Tan sólo con sentido poético podían usarse los arquetipos astrológicos para adornar a los mecenas o a los iluminados de la Iglesia, o para ciertas cosas relativas al clima y a la medicina. La Iglesia sí incorporó la idea del hombre como microcosmos. Sólo tenía problemas con la astrología judiciaria y con aquello de la astrología que pudiera justificar los destinos de los hombres y eximirlos de la responsabilidad de su libre albedrío para hacerse a sí mismos. Religión y Astrología no eran en sí incompatibles pero políticamente solían corresponder a clanes distintos, por lo que la tensión obedecía al modelo de sociedad que había, con una disciplina religiosa tan intransigente con la libertad de credo y de conducta. Como corte la Iglesia también gustó de los astrólogos y Dante se hizo astrólogo poético para significarla y alabarla. También el Cartujano se hace astrólogo de este tipo para reinventar el horóscopo de cada uno de los doce apóstoles¹¹. Pero esta astrología presenta un componente imaginativo y literario muy notable, que no proviene de la astrología real y que configura la astrología retórica de los *dezires*, a semejanza sobre todo de la de Dante.

Una astrología así sobrevive en la Égloga II de Garcilaso, en la sección dedicada a trazar el retrato del Duque de Alba, como modelo de hombre mesurado cuyo ejemplo puede servir de cura al desesperado Albanio, loco de amor. El retrato del Duque se hace con arquetipos astrológicos a la usanza del *dezir alegórico*. Y los natalicios también usaron de esta astrología, como algunos de los

¹¹ Cf. Luis M. Vicente, «La astrología en *Los doce triunfos de los doce apóstoles del Cartujano*», *Revista de Literatura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, págs. 47-75.

escritos por Fray Luis. En el barroco esta misma astrología poética puede aparecer ya parodiada y convertida en sátira o muy sutilmente camuflada como en el caso que vamos a ver de Góngora.

Otro elemento común de astrología que tomó la literatura con frecuencia fue el de los cuatro elementos que conforman el mundo sublunar: tierra, agua, aire, fuego, de más pesado a más ligero. La tierra y el agua, femeninos, se complementan, se necesitan mutuamente en una proporción equilibrada. Con el agua la tierra da frutos, y el agua con la tierra encuentra límite y se mezcla. El aire y el fuego también se necesitan de igual manera. Entre ellos ya se establece esa química de atracciones. Los signos que comparten un elemento, agua, por ejemplo, comparten también una característica importante, los tres, Cáncer, Escorpio y Piscis forman un triángulo de agua, son signos emocionales por antonomasia y eso les une fuertemente. Lo mismo pasa con los triángulos de aire —Géminis, Libra, Acuario—; de fuego —Aries, Leo, Sagitario; o de tierra —Tauro, Virgo, Capricornio. La unión de los signos por afinidad con los de su mismo elemento o por atracción hacia su opuesto y complementario es, estadísticamente, mucho más frecuente que las otras combinaciones posibles. Este fue uno de los ejercicios que se propuso Jüng para lidiar desde las exigencias del método científico moderno con la credibilidad de las clasificaciones astrológicas. Esa es una de las primeras experiencias que se pueden hacer para comprobar si el sistema de relaciones que propone la astrología tiene algún fundamento en la realidad o si es arbitrario. Las estadísticas son muy interesantes en este sentido. Y vienen a confirmar que las clasificaciones y relaciones de la astrología se inspiran en la observación de la realidad desde la regularidad de los ciclos, desde la analogía universal. También en el establecimiento de arquetipos físicos o anatómicos para cada signo o planeta está lo estadístico y la observación de un corpus amplio de personas bajo semejantes circunstancias espacio-temporales. Así se determina un prototipo de cejas capricornianas, o de mirada mercurial, o de espalda leonina, etc. Para un astrólogo la mirada de un Géminis y la de un Escorpio, por ejemplo, debían ser fácilmente reconocibles, observadas atentamente. La anatomía astrológica tampoco era ciencia ficción, aunque se trataba de arquetipos y no de detalladas descripciones. A veces el arquetipo astrológico en el físico de una persona es tan visible como el gran parecido genético que muestran algunos hijos respecto de sus progenitores. En este caso si uno conoce al padre no se sorprende del parecido del hijo. De igual manera el astrólogo o estudiante de astrología ve en un Leo, por ejemplo, los rasgos que le da el arquetipo Leo, como si el arquetipo fuera otro padre al que se parece. Así es como se ven los arquetipos astrológicos en la realidad física, simplemente viéndose. Cuando un astrólogo ve a simple vista a un Sagitario, por ejemplo, no se está inventando nada (salvo que no atine), normalmente está reconociendo un arquetipo astrológico que imprime naturaleza a la persona y que lo lleva tan visible como otras herencias genéticas

y culturales. Por lo tanto en sí la astrología no es un asunto de creencias. Conviene dejar ese tópico a un lado cuando uno se pone a estudiar sus fundamentos. Todo su sistema emana de la observación de situaciones arquetípicas que se repiten de un modo eterno para nuestra apreciación. Situaciones análogas, analogía universal. En el espacio de esos ciclos vuelven a repetirse cosas y circunstancias semejantes, rasgos comunes y naturalezas similares. Para los astrólogos todas las esferas del vivir se reflejan en el mapa de los cielos: la raza, la geografía, las uniones personales, los talentos y desgracias, todo encuentra expresión en el mapa del cielo.

Pero la ambición de conocer los secretos del cielo mata a Alejandro y desencanta a Sor Juana en su *Sueño*. El Fausto podía ser un astrólogo. O un gran mago. De Merlín perdido en la leyenda se llegó a Nostradamus y a Paracelso. Del más o menos explícito Dante se llegó al jeroglífico de Góngora.

EL LENGUAJE HERMÉTICO EN LA *FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA*

Veamos cómo se plasma el lenguaje de la analogía universal en una obra tan atendida por la crítica como el *Polifemo*. Creo que hay aspectos en la construcción de la *Fábula de Polifemo y Galatea* que se basan en las posibilidades del lenguaje de la analogía universal que no han sido comentados a pesar de la riqueza bibliográfica que acompaña hoy en día a este poema.

La fábula, el corazón de la historia de Polifemo y Galatea, no es asunto original sino profusamente tratado a través del tiempo y del espacio¹². Parece unánimemente aceptado, después de la demostración de Dámaso Alonso, que *Las Metamorfosis* de Ovidio son la fuente directa del poema gongorino. Muchos recursos en el poema lo que enfatizan es cómo las cosas se trasforman unas en otras, cómo hasta la naturaleza inorgánica está animada de sentimientos: «Y verdes celosías unas hiedras / trepando troncos y abrazando piedras» (vv. 311-312). Eso refiere al principio hermético de que nada hay aislado en el universo sino interrelacionado, sólo el ego crea la ilusión de la separación. La mirada hermética, como la de los místicos, vuelve a revelar la unidad de toda la existencia¹³.

En el poema es el sentimiento del amor (Venus) la fuerza que hace moverse a cada individualidad —orgánica e inorgánica—. Es la ley del deseo que hace a los

¹² El desdén de Galatea por Polifemo ya había sido tratado, como bien señala Parker, por poetas de todos los tiempos, desde los antiguos como Teócrito, Bion, Virgilio u Ovidio a los contemporáneos de Góngora como Luis Carrillo Sotomayor. Este narra la fábula en 30 octavas, menos de la mitad de las que emplea Góngora, y lo hace, dando especial énfasis, como Ovidio, a la narración de Galatea, que se lamenta sin consuelo por la pérdida de Acis. Nada que ver con lo que hace Góngora.

¹³ El *Kibalion* explica con mucha claridad los siete principios herméticos: El principio del mentalismo, el de la correspondencia, el de la vibración, el de la polaridad, el del ritmo, el de la causa y efecto y el de generación.

seres buscar a quien unirse para sentir la unidad primigenia. El macro y el microcosmos, casi siempre articulado por el plano de los dioses (el cielo) y el plano de los hombres y semidioses (el mundo) están en relación permanente. Y además el plano celestial o mitológico es espejo arquetípico del plano terrenal humano o semihumano de la misma manera que lo es el zodiaco. La analogía permite relacionar todos los planos. Así, en el poema gongorino, los personajes mitológicos secundarios actúan en un nivel como premonidores de la acción del poema, como arquetipos que demuestran el eterno y cíclico repetirse de los sucesos.

Tras las tres estrofas iniciales de dedicación al conde de Niebla, en la estrofa cuarta, en la que se inicia propiamente el relato, el narrador, tras situar la acción en una montaña de Sicilia, adelanta las relaciones de la montaña con la mitología: «bóveda o de las fraguas de Vulcano/ o tumba de los huesos de Tifeo» (vv. 27-28). Tanto Vulcano como Tifeo sirven de referencias premonitorias de lo que va a suceder en la fábula y están situados estratégicamente en la apertura del poema. Vulcano, es el prototipo de Dios celoso, cojo y feo que no es correspondido por su esposa Venus de la misma forma que no será correspondido Polifemo por Galatea en el plano de los semidioses. Y si Vulcano sirve para introducir el tema de los celos y de la relación entre la bella y la bestia, la referencia a Tifeo completa la premonición: fue sepultado bajo una inmensa roca —el Etna— por disputarle lo suyo a Zeus («El sacrílego deseo» de Tifeo), del mismo modo que será sepultado Acis por Polifemo por disputarle el amor de Galatea con un tipo de deseo que también es sacrílego, si sacrílego es rebelarse contra quien es jerárquicamente más poderoso. La fuerza que gobierna el mundo es el amor (Venus) pero por ser una fuerza eminentemente sensual conlleva la archiconocida tópica sobre los efectos de la enfermedad de amor: uno que se siente desdeñado (Polifemo): otra (Galatea) cuyo hielo-desdén se le trasforma por efecto del Amor (Venus-Cupido) en pasión, para que pruebe también los efectos del amor. Y un tercero (Acis) cuya belleza masculina, prototipo de la belleza griega, convierte a Galatea de heladora en helada, seducida por la belleza del garzón, convertida de perseguida en perseguidora, lo que le permite a Góngora algo no habitual en la poesía de temática afín al amor cortés: plantear la belleza masculina como fuente de deseo¹⁴.

Otras referencias premonitorias se observan en las palabras que describen el deseo de Galatea por Acis: «Mas cristalinos pámpanos, sus brazos) /amor la implica, si el temor la anuda/ al infelice olmo que pedazos/ la segur de los celos hará aguda» (vv. 352-354). La premonición refuerza la oposición cielo-tierra, lo eterno arquetípico y lo efímero humano. Polifemo segará la vida del Acis-Olmo como se ha anunciado con metáforas de la naturaleza.

¹⁴ «que si por lo suave no lo admira, / es fuerza que lo admire por lo bello» (vv. 275-276).

El poema expresa el modo de entender Góngora la idea de metamorfosis; idea que es ilustrada no sólo por el núcleo narrativo de la fábula sino también por el marco estructural y los procedimientos de connotación en varios niveles que establece el peculiar arte gongorino, sintético por excelencia. El marco estructural incluye el número de estrofas elegido para articular el poema: 63 estrofas. En un poema sobre la fuerza del amor que interrelaciona y transforma todas las cosas del universo, orgánicas e inorgánicas, el número de estrofas que lo integran es simbólicamente significativo: Tanto el 6 como el 3 son números asociados a Venus. Ya Garcilaso-Nemoroso esperaba resucitar en la tercera rueda, la de Venus, para vivir con Isabel-Elisa lo que no habían podido consumar en vida.

Para subrayar la idea de la transformación el número 63 puede reducirse cabalísticamente a 9, $(6+3=9)$, y el 9 es el número que representa tanto la suma de todos los demás números simples como la idea esencial de una metamorfosis: que se obtiene algo nuevo pero se conserva la esencia de lo transformado, del mismo modo que puede recuperarse cualquier número simple al que se añade el 9, volviendo a sumar los dígitos del resultado: $1+9=10$ ($1+0=1$); $2+9=11$ ($1+1=2$), $3+9=12$ ($1+2=3$) y así sucesivamente. El 9 ilustra a la perfección lo que una transformación significa y particularmente las metamorfosis provocadas por la fuerza del amor o Venus, simbolizada por el 6 y el 3. Tras el asesinato de Acis a manos de Polifemo, aquél es transformado en río para que vuelva al espacio de Galatea, el mar.

El disponer en 63 estrofas el poema, ilustra el trasfondo neoplatónico que también es tópico en la poesía italianizante pero expresado con la peculiar condensación y sabiduría del estilo del Góngora. El cordobés que busca la síntesis total en su poema no deja suelto el problema de la estructura, bajo qué número articularla, porque la función del número es una cuestión muy cuidada desde los escritos medievales (piénsese en Berceo, en Alfonso X y en tantos otros) Y no es Góngora poeta que no haya medido, pesado, escogido cada uno de los elementos que constituyen el poema. Elige el 9 como número para dar significado a la estructura del poema que habla sobre las metamorfosis de la existencia y lo hace patente en el número de estrofas: 63, así como en el número de versos totales: si multiplicamos las 63 octavas por 8 versos que le corresponde a cada una, obtenemos 504 versos que, de nuevo, se reducen cabalísticamente al número 9 ($5+0+4=9$). Y ambos dígitos (el 4 y el 5) son en este caso también significativos de lo que es el doble universo del Polifemo: el cielo y la tierra¹⁵. El 5 represen-

¹⁵ El 9 representa también al arcano noveno del Tarot: el ermitaño. El soltero que busca el conocimiento y ha aprendido a dominar sus pasiones. Puede equivaler al sabio Severo, la sabia Felicia o a los personajes que en la poesía garcilaosista tienen la clave para superar la enfermedad de amor. El ermitaño podría funcionar también como el maestro Iniciador del juego de la Oca, el que pone la armonía, las pistas y el sentido oculto en el poema.

ta a los cinco elementos (los cuatro terrestres más el éter, es decir, el macrocosmos, plano celestial o mundo de los dioses; el 4 representa al mundo sublunar, la tierra, formado por sus cuatro elementos y morada de los hombres. En suma constituyen los dos mundos que se dan cita en el poema: el celeste y el terrenal y las trasformaciones que ocurren en este último a causa de aquél: la fuerza de Venus-Cupido opera desde el mundo celeste en la Tierra. De la interacción del cielo y la tierra o del macro y el microcosmos se obtiene el 9 de nuevo, o la metamorfosis constante de las cosas, sin que se pierda su esencia. Acis vuelve a Galatea de alguna forma, pero en otra dimensión misteriosa (el océano). La muerte no destruye sino solo transforma como la energía no es destruida sino solo transformada¹⁶. En el fondo se trata de un pensamiento que hunde sus raíces en todas las grandes filosofías y religiones, y que Góngora refleja muy bien, cuando se logra quitar la corteza, y lo expresa además como es la aspiración de su estilo: de un modo sintético, de un modo jeroglífico con el que «jueguen» los doctos, los doctos con saber realmente humanista y enciclopédico, porque los que se queden en la superficie no lograrán llegar a la filosofía del poema.

Como tal «juego» casi iniciático el poema podría estar propuesto como un trasunto de un juego de moda en la época y de sentido también superficial o profundo, según la sabiduría de los que lo practican. Se trata del juego de la oca, un

¹⁶ El tema de la muerte en Góngora se nos presenta con varios colores, según la perspectiva desde la que se contempla: en el Polifemo, aparece tratada desde un punto de vista clásico y hermético, disminuyendo su valor terminal para ser vehículo de metamorfosis. En otros poemas, todavía sirviéndose del símbolo mitológico, expresará una rabia barroca contra la muerte, si el caso le atañe sentimentalmente. Y aquí se incide entonces en la sinrazón de la muerte, en su falta de respeto para con la sensibilidad humana: «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá / Fulminas jovenetos?...» (*Apud Biruté Cipljauskaité, Sonetos Completos*, Madrid: Castalia, 1985, soneto 160. El Júpiter aludido encarna al Dios al que se puede reprochar que se lleve a un hombre joven de esta vida, algo que no puede hacerse en el discurso católico, no con el desprecio-sorna que usa Góngora al dirigirse a Júpiter.

En otros casos, cuando reflexiona serenamente sobre el después de la muerte, vemos que tiene visualizado el universo espiritual neoplatónico, como otros poetas garciliastas: Fray Luis, Aldana, etc. A la muerte-asesinato de su amigo Rodrigo Calderón escribe:

«Muere en quietud dichosa y consolada
a la región asciende esclarecida,
pues de más ojos que desvanecida
tu pluma fue, tu muerte es hoy llorada».

También verá al difunto Felipe III en otras esferas: «rayos ciñe en regiones más serenas» Su más allá es neoplatónico.

Cuando no se trata de un planteo real, trata a la muerte filosóficamente, en la línea neoplatónica; la muerte es un hecho, una ley «ley de ambos mundos, freno de ambos mares.» Incluso, como se sugiere en el *Polifemo*, no es más que una paso hacia una transformación. La visión lineal cristiana y la cíclica del mundo clásico se mezclan en el poeta humanista. Góngora siempre es parco en expresarnos sus ideas profundas, y el tema de Dios lo es tanto que le inspiran estos versos del soneto «Al nacimiento de Cristo, Nuestro Señor»: «porque hay distancia más inmensa / de Dios a hombre, que de hombre a muerte» (Soneto 152. 1600. Cipljauskaité).

juego legendariamente inventado por el griego Palámedes, hijo del rey de Eubea y nieto de Poseidón cuyo nombre significa etimológicamente tanto «el de la mano palmeada» como «el que es hábil con la palma de la mano»¹⁷ Un personaje legendario que inventó el juego de la Oca durante el asedio de Troya por los griegos para que éstos se entretuviieran y tal vez, me pregunto, si para que venían jugándolo el miedo de la muerte, asimilando el sentido profundo que alberga. Alarcón nos dice que:

fueron los antiguos propagandistas de las primeras biblia impresas en lengua vulgar y sin notas, a fines de la Edad Media, quienes difundieron por toda Europa los cuadrados iluminados o «jardín de la Oca» [...]. Que vendían a los ciudadanos como una especie de renacimiento de un antiguo juego de la Grecia clásica cuyo inventor [...] había sido Palámedes. Poco a poco este «jardín» fue obligado complemento de todo mobiliario rico o pobre y se jugó a la Oca durante varios siglos. En España parece que se restauró de una forma curiosa. Francesco de Médicis, durante su gobierno (1574-87) regaló a «su católica majestad» Felipe II un juego de la Oca. Dicho juego causó tal fascinación en la Corte española que pronto se extendió su práctica entre nobles y burgueses. [...] Los nobles, por su parte, contribuyeron a su difusión por otras cortes de Europa en que poseían influencias o amistades, repartiendo primorosos tableros, artesanalmente elaborados, como exquisitos regalos (pág. 79).

Las 63 octavas del poema del cordobés coinciden con las 63 casillas del juego de la Oca. Fijémonos también en que ambas estructuras están hermanadas por el aspecto lúdico que implican, pues el esfuerzo de ingenio que hay que poner en juego para resolver cada octava, es lo que permite pasar a la siguiente, del mismo modo que los dados permiten obtener la proporción adecuada para poder seguir jugando (proporción que, como veremos, guarda estrecha relación también con el número 8), y llegar a la meta, que equivale en otro plano a resolver el misterio¹⁸.

¹⁷ Véase Rafael Alarcón, *A la sombra de los templarios. Los enigmas de la España mágica*, Madrid: Ediciones Martínez Roca, 1986, 5^a ed. de 1998, pág. 77.

¹⁸ La presencia de tableros de juego sacrificados al ser insertados en las catedrales está bien documentada, y probablemente no pasara del todo desapercibida a Góngora: «un tablero de juego presente en una catedral no convierte a ésta en un salón de juegos, pero ésta sí convierte a aquél en un símbolo sagrado y al juego allí realizado en algo trascendente (...) Jugar sobre estos tableros, o recorrerlos, constituye una ascensión ya presente bajo diferentes formas en todos los ritos místicos de la antigüedad» (Rafael Alarcón, *op. cit.* pág. 108).

El simbolismo alquímico del juego de la Oca fue expuesto así por Fulcanellí: «El juego de la Oca es el laberinto popular del Arte Sagrado y compendio de los principales jeroglíficos de la gran obra. Y nuestro mercurio filosófico es el pájaro de Hermes, al cual se da también el nombre de Oca o de Cisne y a veces de Faisán» (Apud Alarcón, pág. 103).

El 8 representa un esfuerzo necesario, también la muerte, como paso a una trasformación que se resuelve en el 9. En el poema el 8 es el número que representa a las estrofas, el número de la octava. La octava simboliza el esfuerzo que hay que hacer en cada estrofa para comprenderla plenamente y pasar a la siguiente. Góngora ha puesto este esfuerzo bajo el dominio simbólico del 8 que contaba con una densa tradición. Como Juan Eslava Galán nos recuerda, la octava era la estrofa «ya familiar en el *Libro del Tesoro* falsamente atribuido a Alfonso el Sabio, estrofa que, por alguna oculta razón, parece haber sido favorecida por los alquimistas poetas o los poetas alquimistas de nuestro Siglo de Oro y aleaños»¹⁹.

En el juego de la Oca también es el 8 el que te permite progresar:

[...] así se explica que las casillas con dados, 26 y 53, sean dobles y contengan cada una dos dados pues están regidas por un doble número par, el 8. Además vimos cómo el número resultante de todos los obstáculos del juego era asimismo el 8, que como acabamos de ver representa ‘todo lo que requiera esfuerzo’ y si este número rige las casillas de los dados es comprensible que signifique además ‘todo lo que requiere cuidado y solicitud’. Y si una figura tal de azar como el dado, al estar regida su casilla por el 8, indica ‘conocimiento organizado de preferencia sobre el simple impulso, no es por contradicción, sino por el sentido simbólico del dado como piedra angular que proporciona unas medidas, unos cánones reguladores, y no los números arbitrarios propios del dado instrumento de juego (Alarcón, pág. 93).

Esas palabras referidas al juego de la oca también podrían definir la aspiración máxima del estilo de Góngora.

También es el ocho el número que rige la casa octava, atribuida a Escorpio, que rige la esfera de la muerte y las transformaciones como corresponde por analogía al mes de noviembre, cuando en lo profundo del otoño las cosas parecen morir. Así en el poema el momento preciso de la muerte de Acis se sitúa en el dominio del 8, en la estrofa 62 que de nuevo reducimos cabalísticamente a 8 (6+2):

¹⁹ Juan Eslava Galán. *Cinco tratados españoles de alquimia*. Madrid: Tecnos, 1987, pág. 115.

Con vüelencia desgajó infinita
La mayor punta de la excelsa roca,
Que al joven, sobre quien la precipita,
Urna es mucha, pirámide no poca.
Con lágrimas la ninfa solicita
Las deidades del mar, que Acis invoca:
Concurren todas y el peñasco duro
La sangre que exprimió cristal fue puro.

Esta estrofa expresa la muerte y trasformación de Acis y está realizada plenamente en la estructura numérica que ha diseñado Góngora y que hunde sus raíces en la numerología y en la geometría sagradas. Góngora, el jugador denostado por Quevedo, sabía buscar el sentido profundo de los juegos, y era un experto conocedor de la simbología impresa en las catedrales. El tablero de ajedrez dibujado en algunas catedrales es el espacio preferido para las iniciaciones y contiene 64 cuadrados, como son 64 los hexagramas del libro de las Trasformaciones chino. Un número relacionado con lo oracular, con un camino completado, y que en el caso del juego de la oca, como en el poema de Góngora, es completado por un espacio que queda aparentemente vacío al que se accede tras la 63 casilla o estrofa, porque se adentra en el misterio de lo que hay al final del camino y que no se quiere representar con la misma forma de los anteriores 63 peldaños o pasos.

El poema se yergue como homenaje al orden que preside la vida, orden que como Fray Luis y otros neoplatónicos habían expresado, se plasma en medidas justas y números exactos porque la maquina de la creación es perfecta en reflejo de la inteligencia del Creador o Arquitecto universal, como prefería nombrarse a Dios en círculos herméticos.

El esfuerzo reflexivo y condensado que representa el 8 define muy bien el estilo gongorino, ese ir despacio a la hora de escribir para ofrecer algo elaborado, distinto del *aguachirle* que se obtiene con el exceso de espontaneidad y prisa al escribir, como le reprocha a Lope, a quien aconseja con sorna: «no corras tanto, corredor valiente / que la satírica Clío se ha corrido/ en ver que la frecuente un necio zote,/ y de que tantas leguas en un trote/ la hayas hecho correr. Crueldad ha sido»²⁰.

Góngora expresa su universo analógicamente. Todo tiene su reflejo en otro ser, todo está animado por una fuerza sensual (Venus) que hace que se establez-

²⁰ Soneto 50 «a Lope de Vega». Ciplijaukaité. Otras veces le reconoce a Lope algo de genio pero le reprocha lo mismo: «Potro es gallardo, pero va sin freno» (Soneto VII, Ciplijauskaité) la editora usa los números romanos para los sonetos atribuidos y los arábigos para los asignados sin discusión.

can relaciones entre la naturaleza y los pastores, entre éstos y sus rebaños, entre los productos y sus recipientes, entre el cielo y la tierra. Nada está separado porque todo está interrelacionado en el universo. La analogía es la ley de lo semejante y atraviesa todos los planos de la expresión en el poema. En el uso de la analogía la imaginación lleva un papel importante, permite el ingenio, lo inesperado. Pero la analogía es también un método de conocimiento profundo: conocer los nexos universales equivale a comprender la unidad que subyace tras las aparentes divisiones y polaridades. Abajo como arriba, así en la tierra como en el cielo.

En el mundo del Polifemo Venus impera entre los dioses y entre los hombres, sobre todo afecta a los jóvenes («Arde la juventud...») Solo las meditaciones saturnianas de la vejez permiten al hombre sustraerse a sus efectos. El sabio de pelo blanco que domina sus pasiones como Severo de la *Égloga* segunda de Garcilaso y que posee conocimientos ocultos:

Temo que si decirte presumiese
De su saber la fuerza con loores,
Que en lugar d' alaballe l' ofendiese.
Mas no te callaré que los amores
Con un tan eficaz remedio cura
Cual se conviene a tristes amadores;
En un punto remueve la tristura,
Convierte'n odio aquel amor insano,
Y restituye'l alma a su natura.
[...]
Así curó mi mal, con tal destreza,
El sabio viejo, como t' he contado... (Garcilaso, *Egloga* II)

Este sabio Severo al que admiraba tanto Nemoroso en la compleja *Égloga* II de Garcilaso, tenía, en fin, la virtud de resolver los contrarios y volver a la unidad:

Este nuestro Severo pudo tanto
con el süave canto y dulce lira
que, revueltos en ira y torbellino,
en medio del camino se pararon
los vientos y escucharon muy atentos
la voz y los acentos, muy bastantes
a que los repugnantes y contrarios
hiciesen voluntarios y conformes.

Severo, además, puede adivinar el futuro, atendiendo a los planetas, como hace con la casa de Alba en la *Égloga II*. Y Severo se convierte en un arquetipo de sabio-ermitaño que guarda el conocimiento oculto y que tiene la capacidad de curar la enfermedad de amor que ha puesto a Albalio al borde del suicidio. Nos interesa destacar en todo caso el carácter de conocedor de lo oculto que tiene Severo, de taumaturgo, de heredero de los saberes míticos del centauro Quirón, y en suma, de personaje que puede ilustrar las aspiraciones de sabio humanista que conoce bien la filosofía neoplatónica.

Tras el razonamiento analógico puede llegarse a la síntesis que es de carácter simbólico. Los números siguen expresando en Góngora el sentido simbólico que mantuvieron durante la Edad Media y que aumentarían con lo que aportaba y resucitaba el neoplatonismo. El poeta puede ser, como reconoce en sus cartas, profeta y revelar lo misterioso: «pregunto yo: ¿fueron útiles al mundo las poesías, y aun las profecías, que *vates* se llama al poeta como el profeta» (*Apud Carreira, Antología*, pág. 342).

Góngora pretende ser hermético desde el comienzo, desde que plantea sus poemas extensos como un reto para el ingenio. Su poesía se espesa de significados, muchos son referencias a los moldes tradicionales: Ovidio, el petrarquismo... Su poesía admite y pretende, como aquella de los cancioneros de 1400, integrar los conocimientos filosóficos en el poema, pero con condensación de recursos, de una forma sutil, mediante la disposición de la estructura, una forma al estilo manierista.

El 9 es símbolo de las metamorfosis, el número de Marte, el complemento de Venus cuyo número es el 6: juntos forman el 69, que tumbado se convierte en el emblema del signo de cáncer, el signo natal de Góngora, y ambos dígitos pueden también, invirtiéndose, trasformarse el uno en el otro. No hay mejor expresión numérico-simbólica de los efectos del amor, que el de convertir a uno en otro en la unión.

En el juego de la Oca, el ave representa al peregrino, al viajero y también es un símbolo de migración y del propio Hermes. El iniciado —poeta y lector— emprende un viaje por las octavas (=esfuerzo) para resolver un misterio. El Polifemo revela un mundo pletórico de sensualidad, habitado por la belleza masculina y femenina, puesto bajo los efectos de Venus. Pero el poema presenta también la lucha universal y el juego entre el desdén y el enamoramiento. En el juego cabe el final trágico motivado por los celos ya que A suele amar a B y B a C, pero casi nunca se da la unión exenta de conflictos, tal es la ley del *amor cupiditas* (la ley de buen amor es otra, como insistiera el Arcipreste) Los personajes no desaparecen sino que se transforman y son protegidos por sus ancestros, y así la muerte ofrece un puente hacia otra dimensión. De la lucha del 6 (Venus) y del 9 (Marte) obtenemos, como se ha visto, la síntesis, la unión de lo masculino y de lo femenino y el resurgir de un nuevo ser, en este caso un río de agua clara, que

podemos relacionar con el lenguaje de la Alquimia, pues esa era la ciencia de las trasformaciones y hay huellas en el Polifemo. La oscuridad que le viera Dámaso está plagada de la «infame turba de nocturanas aves» que son como los cuervos en la alquimia, una fase de *putrefactio*. Al tiempo la blancura de Galatea, sus atributos de cisne y pavo («pavón de Venus es, cisne de Juno», v. 104)²¹ sugieren la albedo y la irisación respectivamente en el camino alquímico, y la última etapa representada por el Fénix puede verse en el Acis que brota transformado por la muerte. En todo caso es evidente que se hace el retrato de Polifemo asociado a la pesadez del elemento tierra y al humor que se asocia a este elemento en el lenguaje hermético: la melancolía:

De este, pues, formidable de la tierra
Bostezo, el melancólico vacío
A Polifemo, horror de aquella sierra
Bárbara choza es, albergue umbrío (e. 6)

Sus dimensiones de Titán, su dominio de la tierra «Un monte era de miembros eminentes» tiene como contrapartida la pesadez y la monstruosidad. Galatea, aunque proviene del mundo del agua, («Ninfa de Doris hija, la más bella/ adora, que vio el reino de la espuma») es ligera y se la compara con el viento y las aves («calzada plumas, /tantas flores pisó como él espumas» o «¡Oh, cuánto yerra/ delfín que sigue en agua corza en tierra») es decir, ligera como el elemento aire no se dejará seducir ni apresar por la pesada tierra, el aire y la tierra son incompatibles. Pero como también ha sido elegida Galatea por Cupido para que pruebe la fuerza del amor, la etérea Galatea será atraída por el fuego de Acis²². Todo en el poema gongorino está sometido por la fuerza del deseo a unirse a su complementario, y el cordobés con lo simbólico de tradición hermética pondera lo universal y lo eterno de estos conflictos de amor. Cuando las naturalezas no son

²¹ El poema caracteriza a Galatea como ave o corza en varias ocasiones, a veces para enfatizar su veloz desdén: «...calzada plumas / tantas flores pisó como él espumas» vv. 127-128. «Oh cuánto yerra/ delfín que sigue en agua corza en tierra!» (vv. 135-13); Garza ella «el monstruo de rigor, la fiera brava», Galatea, encontrará su garzón, para quien será «blanca más que la pluma de aquel ave/ que dulce muere y en las aguas mora; igual en pompa al pájaro que, grave, su manto azul de tantos ojos dora» (vv. 364-366). El cisne y el pavo de Venus y de Juno están incorporados a la belleza de Galatea y refuerzan su relación con el elemento aire y su incompatibilidad con el elemento tierra que representa Polifemo.

²² En el anterior número de *Edad de Oro* («Notas sobre imaginería musical y amor en la poesía de Góngora», XXII, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid (2003), págs. 205-220) analicé cómo usaba los cuatro elementos Góngora en el romance de las serranas de Cuenca para ponderar, a través de la ausencia del elemento fuego, y de la preponderancia del elemento tierra-piedra, el dominio de las serranas sobre las pasiones y sobre el poder de Cupido. Era otro ejemplo de cómo, también en los poemas aparentemente sencillos, se aloja el simbolismo hermético que Góngora conoce bien y que no deja nunca visible para un lector apresurado. El cordobés huyó tanto del símbolo convertido en fórmula fácil como de las imágenes lexicalizadas.

complementarias, el deseo no es correspondido y sólo puede imponerse con violencia de una de las partes. Cuando las naturalezas se complementan, como Acis y Galatea, la unión es inevitable, porque es como la unión del cielo y la tierra, una unión natural, que sólo la violencia de un tercero puede convertir en tragedia. Y aún así sólo es una tragedia relativa, pues el ciclo continúa y el río Acis sigue fluyendo.

Góngora sitúa estratégicamente sus símbolos, de un modo sutil y cuidadoso, despojándoles de su corteza de cliché y escondiéndolos con arte donde el esfuerzo tenga que devolverles algo de su primigenio significado. No es sólo forma la poesía de Góngora, ni deja cada jeroglífico suyo, de esconder su enjundia humana.

El mundo neoplatónico y hermético está en el poema que revolucionó la lírica de su tiempo, de un modo tan depurado que parece irreal, y sin embargo sustenta la estructura de todo el poema, de su particular juego de la oca de sesenta y tres octavas y un final en lo misterioso, guardado por la muerte.

LUIS M. VICENTE GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

EDAD DE ORO XXIII

La XXIII edición del Seminario Internacional Edad de Oro tuvo lugar entre los días 24 y 28 de marzo de 2003 y, como ya viene siendo tradición, la nacional III unió las dos ciudades en las que se celebró el mismo, Madrid y Cuenca. El lunes 24 de marzo, mientras en la carretera la congestión alcanzaba límites inusuales y los cláxones sonaban como ecos lejanos de tambores de guerra, nosotros, los participantes de este seminario, entrábamos por la puerta principal de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid para asistir a la inauguración de una nueva edición de Edad de Oro, en la que *La lengua literaria de los Siglos de Oro* era el tema a tratar con la mirada interdisciplinar que le confería los puntos de vista de tres áreas de conocimiento: Lengua española, Literatura española y Teoría de la Literatura.

Concluidas las palabras laudatorias de las autoridades que acudieron al Acto de inauguración, la conferencia de apertura que abría el Seminario fue llevada a cabo por Fernando Gómez Redondo, en la que tras el título «El lenguaje de la ficción: creadores y tratadistas» hizo un recorrido por el tratamiento que se hizo de la ficción desde finales del siglo XV hasta comienzos del siglo XVII, para ver cómo se pasó de una consideración prácticamente negativa de la misma por los tratadistas de la primera mitad del XVI por los efectos perniciosos que ésta podía tener sobre un público básicamente femenino, hacia una positiva en donde podía existir por sí misma siempre que estuviera dentro de los límites de la verosimilitud. Además, también señaló que este proceso pasó en 1580 por una defensa de la elocuencia y, consiguientemente, por una defensa del lenguaje literario y de la Literatura. A continuación, Rafael Cano Aguilar con «La cohe-

sión del discurso en la lengua de Cervantes», después de definir los mecanismos de cohesión textuales y caracterizarlos pasó a hacer un análisis de los mismos en *El Quijote* y en las *Novelas ejemplares*. De este modo, hizo una enumeración de los conectores para ver los marcadores de estilo en la lengua cervantina y mostró cómo ésta se muestra acorde con procedimientos históricos y la cohesión de su discurso se distribuye en elementos variados. José Antonio Hernández Guerrero, por su parte, mostró «En defensa de la oratoria barroca» cómo la influencia de la *ratio studiorum* de los jesuitas y el renacimiento de la segunda sofística en Italia a finales del XVI fueron los dos factores clave en la constitución de las retóricas áureas a la vez que nos mostró también cómo la oratoria del XVII insistía más en elementos formales que en los contendistas, defendiendo además que la oscuridad del mensaje y la comunicación no tiene por qué ser necesariamente exponente de la torpeza del orador, sino que también pueden ser expresiones de su arte. Luis Miguel Vicente García en «La lengua y la analogía universal en el Polifemo de Góngora» hizo una amplia introducción en la que nos explicó todos los principios que rigen la analogía universal y su relación con cuestiones astrológicas para pasar a estudiar cómo estaba plasmado el lenguaje de esta analogía universal en el *Polifemo*, el juego cabalístico que hay escondido detrás de los números y su relación con el juego de mesa de la Oca, y todo bajo la importancia que adquieren en el poema la técnica manierista y el neoplatonismo. José Ramón Trujillo con «La traducción en Cervantes: Lengua literaria y conciencia de autoría», partiendo de un análisis del capítulo LXII de la segunda parte del *Quijote* y del contexto editorial que reinaba en la época, reflexionó sobre la opinión que a Cervantes le merecían las traducciones y el oficio de traductor a lo largo de sus escritos y sobre cómo cobra conciencia de autoría para criticar la labor de los traductores por adueñarse del ingenio de otros en su propio beneficio.

Una vez concluido este exordio, y dejando atrás los interminables aplausos del auditorio, me levanté de mi respectivo asiento con una extraña sensación de *déjà vu*. Por alguna razón, tenía en la cabeza el sentimiento de ya haber vivido este momento o alguno que se le parecía y que no conseguía recordar. Llegué a casa y empecé a pensar sin llegar a ninguna conclusión, aunque tenía la convicción de que lo que me ocurrió no era muy normal. La noche siguió al día y las estrellas cubrieron el cielo y la llegada de la claridad hizo que volviera al momento presente y que saliera de mi abstracción. Tras varias cabezadas en el trayecto hasta la Autónoma, volví a entrar en la Facultad de Filosofía y Letras —donde comenzó mi delirio— y me dispuse a tomar asiento en el Salón de Actos para ser partícipe de una nueva sesión. Así, el martes 28, la *narratio* la abrió Azucena Penas Ibáñez, que trató «El significado del lenguaje figurado en Lope de Vega» utilizando numerosos ejemplos y mostrando la importancia del recurso retórico de poner ante los ojos para mover los afectos del receptor,

marcando así la importancia de los tres elementos centrales de la comunicación ateniéndose al principio del decoro del que habla, de lo dicho y del que escucha. Ángel Gómez Moreno con «La hagiografía, clave poética en la lengua literaria de los Siglos de Oro», afirmó que aunque las hagiografías han sido despreciadas tradicionalmente, sin embargo son fundamentales para entender la literatura áurea, ya que ésta toma elementos fundamentales de las vidas de los santos, como por ejemplo la caracterización del héroe, la ayuda al débil, la pureza de cuerpo y alma o el movimiento ascendente. Jean-Pierre Etienvre en «Lope ‘fiscal de la lengua’ en *La Dorotea*, o las dos patrias del Fénix», estudió la idea de Lope sobre la lengua castellana, exponiendo cómo parodia el estilo culterano y defiende una expresión clara, su estilo y la relación que se establece entre el amor (las mujeres) y la poesía, que suponen las dos patrias del artista. Fernando Cabo Aseguinolaza, a partir de la *Retórica* de Aristóteles y más concretamente de la división dual que hace de los tipos de argumentos en ejemplos y entimemas, tomó estos últimos para definir una de las características de la picaresca que tiene que ver con la estructura retórica que subyace tras la expresión del pícaro. Pedro Álvarez de Miranda nos recordó la importancia de Quevedo en la lexicografía española, señalando y documentando además que sus aportaciones son las que aparecen con mayor frecuencia en el Diccionario de Autoridades, y en el anterior *Tesoro* de Ayala, compuesto por tres letras, y exemplificando también la pervivencia hasta nuestros días de algunos de sus inventos léxicos.

Al día siguiente nos trasladamos a Cuenca, de nuevo con la nacional III como protagonista a modo de túnel temporal que nos unió con nuestros Siglos de Oro. Y no sé por qué extraña razón, este número iba apareciendo con mayor asiduidad a lo largo de nuestro trayecto: era la XXIII edición del Seminario, había tres áreas de conocimiento implicadas, había tres sesiones en Madrid y tres en Cuenca, la nacional III y nos alojábamos en tres hoteles. Quizá se debiera al azar, a algún plan divino o, eso quiero pensar, que el Seminario estaba organizado siguiendo una estructura cíclica que se repetía año tras año y que le confería una dimensión atemporal y eterna. Al igual que en *La muerte y la brújula* Red Scharlach siempre mataría a Erik Lönnrot, así en Edad de Oro, donde siempre las últimas palabras son el emplazamiento de una nueva edición para el año próximo y la clausura de una edición se yuxtapone a la inauguración de otra. De esta forma, volvimos a coger la nacional III e hicimos el trayecto que recorreremos una y otra vez. A medida que entrábamos en Cuenca, la sensación de *déjà vu* poco a poco se iba transformando en reconocimiento y los recuerdos de veces pasadas se iban aglomerando en nuestra mente, aunque sin ser plenamente conscientes de que vivíamos un instante de esa dimensión atemporal del Seminario. Pasó algún tiempo hasta que tomamos asiento en el Auditorio, y algo más hasta que pudo dar comienzo la primera de las intervenciones previstas debido a la irrupción de

periodistas que buscaban alguna pista sobre el paradero de don Quijote en estos últimos casi cuatro siglos de su conocida existencia, como si alguien pudiera vivir tanto. Tal vez sí. Comprendí que estaba en el mismo plano que el congreso, que estaría luchando contra gigantes eternamente y que su existencia dependería de la nuestra, ya que cada vez que leyéramos sus aventuras estaría repitiéndolas una y otra vez y su locura renacería irremediablemente con cada lectura que hiciéramos.

La extraña e inesperada rueda de prensa concluyó y se pudo reanudar con la primera de las conferencias que serviría también como comienzo de la *argumentatio* a favor de la lengua literaria de los Siglos de Oro. La llevó a cabo Enrique García Santo-Tomás que, en una aplicación renovada de las más novedosas tendencias del nuevo materialismo cultural, resaltó la importancia de las palabras que dan nombre a los nuevos productos e invenciones. Las palabras —convertidas en neologismos— se convierten en verdaderos fetiches como las propias invenciones. Felipe Pedraza Jiménez con «Rojas Zorrilla, voz personal y estilos prestados», comenzó definiendo la comedia áurea como yuxtaposición de fórmulas estilísticas. Así, hizo un recorrido desde el *Arte nuevo* de Lope hasta *La vida es sueño* de Calderón para analizar las transformaciones que sufre el teatro y la incorporación de nuevas formas de expresión como el cultismo gongorino. De esta forma, analiza el teatro de Rojas Zorrilla, en concreto *Donde hay agravios no hay celos*, para estudiar sus características expresivas, cómo cumple con la yuxtaposición de estilos propio de la comedia y para ver cómo esa variedad estilística utilizada por los maestros del género poco a poco se va reduciendo. José Luis Girón Alconchel estudió los «Cambios sintácticos en el español de la Edad de Oro», presentando los más señalados y relacionándolos con los procesos de estandarización y deslatinización del español de esa época. Asimismo, planteó el problema de la periodización de la historia del español centrándose en el aspecto sintáctico y los cambios sintácticos que atraviesan la Edad de Oro para sugerir que el alcance de estos cambios puede enmarcarse mejor dentro de la teoría de la gramaticalización para su mejor y más adecuada comprensión y explicación.

Salimos del auditorio y cada uno siguió su camino, pero sabiendo que el día no había terminado, que no hay *docere sin delectare* y que nos esperaba otro encuentro unas horas más tarde. Así, caminé durante diez minutos hasta la Posada de San José a través de las antiguas y empinadas calles que conducían hasta este lugar. Intenté dormir algo y preparar los resúmenes de las distintas conferencias que habían tenido lugar hasta el momento. Tras unas horas salí en dirección del lugar del encuentro acordado. Según lo previsto, había un concierto nocturno para el deleite de todos los asistentes. Sé que entré y vi a todos los participantes del congreso hablando distendidamente entre ellos, es decir, conferenciantes, estudiantes y asistentes todos juntos y revueltos. Sé también que

intentaban imitar la lengua de los Siglos de Oro en sus conversaciones, ya que a veces resultaba un tanto extraña, aunque hubo otras en las que se parecía más a la lengua de Mordor que al español. Poco más puedo contar al respecto, ya que lo siguiente que recuerdo es que me desperté al día siguiente en mi habitación sin comprender realmente qué había ocurrido. Para mí, que los periodistas, al preguntar por el paradero de Don Quijote, trajeron consigo al encantador y éste me hizo ver cosas que realmente no ocurrieron. O sí. De lo que sí estoy seguro es de que alguien me dio de beber el bálsamo de Fierabrás porque casi no me podía mover.

Tras este inolvidable, para unos, y olvidado, para otros, concierto nocturno, regresamos al lugar de encuentro con nuestra historia literaria acompañados del sol más cegador que jamás habíamos visto y nos dispusimos a asistir a las últimas sesiones de esta edición de Edad de Oro. Amelia Fernández Rodríguez, a partir del soneto III «La mar en medio y tierras he dejado» de Garcilaso y del comentario realizado por Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*, mostró alguna de las claves para entender el aprecio de los textos en el Siglo XVI. Prestó una especial atención a la lengua literaria o artificiosa y al concepto o *concetto*, a la aplicación de la retórica en el análisis y a la recepción propia de una comunidad predominantemente oral. Ana Serradilla Castaño nos habló de algunas de las posibilidades que nuestra lengua posee para expresar el grado superlativo. Hizo referencia a las diferencias entre la forma sintáctica en *-ísimo* —que nos acerca a un habla culta o nos permite adentrarnos en el ámbito del humorismo o del énfasis, como exemplificó tanto en textos clásicos como en casos del español actual— y las diversas formas analíticas, cada una con sus peculiaridades semánticas y con su particular evaluación sintáctica. Hizo alusión también a cómo el carácter culto o el estilo coloquial pueden y suelen ser determinantes a la hora de seleccionar una u otra forma superlativa. Jesús Bustos Tovar con «Hablar y escribir en los albores del Siglo de Oro», a partir de la famosa frase de Valdés «escribo como hablo» y su contextualización, intentó mostrar que esta máxima valdesiana no responde realmente a una identificación entre oralidad y escritura, sino más bien a una reacción contra la artificiosidad de la lengua latinizante del humanismo del siglo XV. Para ello estudió diferentes cuestiones que tienen que ver con el concepto de conciencia lingüística, la norma y la variación en el hablar y en el escribir y las diferencias entre oralidad y escritura, donde dio cuenta de distintas fuentes para ver la oralidad, conocer la lengua viva, en la escritura. Javier Rubiera estudió la importancia del espacio en la comedia barroca, elemento al que era sensible el dramaturgo en el momento de la imaginación y composición de las obras teatrales. Para ello, hizo un repaso de las principales cuestiones teóricas, partiendo de la *Poética* de Aristóteles, que luego derivó en un análisis de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y *Antes que todo es mi dama* de Calderón, donde demostró las huellas que deja ese elemento espacial

en estas dos obras y que se hace extensible al resto de textos dramáticos que se han conservado, debido a la especial situación comunicativa que se produce en este género.

El último momento de esta *peroratio* fue llevado a cabo por Tomás Albaladejo Mayordomo, que estudió el mecanismo general de la sustitución como ocultación léxico-referencial. Se atendió principalmente a la metáfora, aunque se trataron otros tropos. La metáfora es explicada no como desvío, sino como el medio más adecuado y, paradójicamente, directo de comunicar en la lengua literaria del Siglo de Oro. También se analizaron la alegoría como forma amplia y textual de sustitución, aclarándose algunas confusiones existentes en el tratamiento de la alegoría en el teatro del Siglo de Oro.

Llegó el momento de mi puesta en escena. Tenía que realizar el resumen del Seminario y leer estos papeles que ustedes están acabando de leer. Me levanté de mi asiento y me dispuse a sentarme en la mesa que había frente al público presente en la sala. Comencé a leer, pero en uno de los momentos en el que me dirigía al auditorio pude reconocer a una persona que se parecía a mí tomando apuntes sobre mi propio resumen. No lo podía creer, pero nuestras miradas se encontraron y realmente era yo. Callé por un momento. Creí que me diría algo, que me haría alguna señal para poder reconocerme. Pero nada de eso ocurrió. Despues de los aplausos que siguieron al final de mi lectura, me di cuenta de la realidad de mi verdadera existencia, justo en el momento en el que mi otro yo se levantó de su asiento y vino hacia mí. No me dijo nada, pero se sentó en el mismo lugar que yo había ocupado hacía quince minutos y comenzó a leer lo siguiente: «La XXIII edición del Seminario Internacional Edad de Oro tuvo lugar entre los días 24 y 28 de marzo de 2003 y, como ya viene siendo tradición, la nacional III unió las dos ciudades en las que se celebró el mismo, Madrid y Cuenca. El lunes 24 de marzo, mientras en la carretera la congestión alcanzaba...». Nunca creí que «si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios». Pero tampoco nunca hubiera creído hasta hoy que estas palabras que hace algún tiempo leí se me hicieran tan presentes.

Se concluyó esta XXIII edición de Edad de Oro con el sabor agridulce de la despedida, con la alegría de haber tenido presente la lengua literaria de los siglos de oro y de haber sido transportados siglos atrás durante un instante, porque eso fue, un suspiro que tardará un año más en volver.

IVÁN MARTÍN CEREZO
Universidad Autónoma de Madrid

Charles Davis y John E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la historia del teatro en España, XXXV-XXXVI, 2003, 2 vols.

Anunciada la publicación de esta obra desde 1999 en el Catálogo de la editorial Tamesis Books, y por el propio John E. Varey en su último trabajo, publicado póstumamente «Autos sacramentales y comedias en las fiestas de pueblo: actores y escenografía»¹, por fin ve la luz en la prestigiosa «Colección de Fuentes para la Historia del Teatro en España» este extenso trabajo. Vale la pena recordar la importancia que esta Colección, impulsada y sostenida durante años por el infatigable hispanista John E. Varey, ha tenido en la recuperación de nuestro patrimonio documental y en la reconstrucción de nuestra historia teatral. Es de esperar por ello que esta Colección, detenida desde la triste desaparición de su fundador, vea a partir de ahora renovada su continuidad. Este libro es, por otro lado, un testimonio, ahora póstumo, de la ingente labor de archivo desempeñada por el Dr. Varey, plasmada no sólo en los documentos publicados, sino en muchos otros, tenazmente localizados en los archivos madrileños (el de la Villa de Madrid, el Histórico Nacional y el Histórico de Protocolos, fundamentalmente) y transcritos por él, que no han podido ver la luz. Como explica el que fue su discípulo durante muchos años, y principal testigo de su legado investigador, el Dr. Ch. Davis, esta obra es fruto de una colaboración continua, que ha dado lugar a otros tomos conjuntos publicados en la misma Colección, colaboración que se explicita en el Prefacio de la que ahora se publica. En su Prefacio el Dr. Davis se preocupa también de subrayar (pág. XIII) la utilidad que para su propio trabajo ha supuesto el acceso a la base de datos del *Diccionario*

¹ *diablotexto*, 4/5 (1997-1998), págs. 15-25; especialmente, pág. 16. No obstante, no se encuentra citado en la bibliografía incluida al final del libro que reseñamos.

nario biográfico del teatro clásico español, proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, dirigido desde 1993 por la Dra. Teresa Ferrer Valls, y del que forma o ha formado parte un nutrido grupo de colaboradores, entre ellos, quienes suscriben esta reseña o el propio Dr. Varey y —hasta fechas recientes—, el Dr. Davis. Aunque se cita en varias ocasiones esta base de datos (notas 66, 117, 132, 161, 226, 338 y 541), dado que no se encuentra publicada, como apunta el Dr. Davis (pág. XXIX), merece la pena destacar para el lector interesado en el tema que en ella se reúnen en soporte informático más de 180 referencias bibliográficas, entre ellas, como reconoce el Dr. Davis, la práctica totalidad de las fuentes documentales que figuran en el listado de «Obras citadas» de la obra que reseñamos (desde las más clásicas como Pellicer, Pérez Pastor, Sánchez Arjona, San Román, Alonso Cortés, Merimée, Rodríguez Marín, Llorden, Juliá Martínez..., a trabajos más recientes, como los de Shergold y Varey, Agulló, Esquerdo, Sentaurens, Bergman, Viforcos Marinas, Rojo Vega, Miguel Gallo, Domínguez Matito, Reyes Peña, Bolaños, de la Granja, o diferentes tomos de la Colección de *Fuentes*, entre ellos el de la *Genealogía*, contemplando así mismo los testimonios aportados por contemporáneos como Rojas Villandrando, Lope de Vega (*Epistolario*), Suárez de Figueroa o el *Diario de un estudiante de Salamanca*..., entre muchas otras fuentes). El resultado es una base de datos que, al hallarse en soporte informático, permite rápidas búsquedas, y en la que se contabilizan más de 6.000 entradas biográficas de «autores», actores y músicos, con la información de las diferentes fuentes cotejada, sometida a crítica y desglosada cronológicamente por años, y con la referencia de la fuente y páginas donde se halla la información junto a cada una de las noticias. Es obvio para el especialista la ventaja que ofrece la reunión de datos de fuentes publicadas en una sola base de datos que permite al investigador rastrear las noticias y acudir a la fuente primaria si lo desea para localizar aquello que le pueda interesar sin necesidad de leer toda la bibliografía —la mayor parte de la cual, especialmente la más antigua, carece de índices de nombres de actores—, y potencia enormemente su capacidad de plantear cuestiones generales sobre la actividad teatral a partir de los datos propios con la seguridad de poder cotejarlos con la práctica totalidad de los datos publicados en otras fuentes documentales². Sobre el uso que en este libro se ha hecho de esta base de datos volveremos más adelante.

Los dos tomos de la Colección de *Fuentes* que ahora se publican suponen un giro radical en la filosofía de la Colección. Hasta ahora los tomos de esta serie se

² Sobre este proyecto, ya cerrado en su fase de vaciado de fuentes y que en estos momentos se encuentra en fase muy avanzada de revisión de las entradas biográficas para su publicación, puede verse el art. de T. Ferrer «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español y sus antecedentes», *diablotexto*, 4/5 (1997-1998), págs. 15-25.

sustentaban fundamentalmente en la edición de documentos con breves introducciones relativas a la propia documentación o encaminadas a facilitar su comprensión. En esta obra se ofrece una vasta Introducción (284 páginas) y varios apéndices, a cargo del Dr. Davis, con una voluntad verdaderamente abarcadora, que utiliza datos y documentación ajenos a la documentación que aporta. Ésta procede de los protocolos del escribano madrileño Juan García de Albertos, entre 1634 y 1660. Dichos protocolos ya fueron localizados y explotados por Cristóbal Pérez Pastor en sus conocidos y muy manejados *Nuevos datos acerca del histriónismo español en los siglos XVI y XVII*³ y, en menor medida, en sus *Documentos para la biografía de Don Pedro Calderón de la Barca*⁴, pero lo hizo de una forma selectiva, preocupándose básicamente por la formación de compañías profesionales y los contratos para representaciones en teatros comerciales. Descartó, salvo excepciones, la documentación relacionada con las representaciones en fiestas de pueblos y, en general, con todos aquellos aspectos que no juzgó profesionales. Una de las cosas que muestra la documentación manejada por Varey y Davis, es que en muchas de las representaciones organizadas en pueblos por aficionados podía participar algún profesional. Y una de las cosas que la cantidad de documentación publicada desde la época de Pérez Pastor, que se ordena y recopila en el *Diccionario biográfico de actores*, permite es el cotejo de nombres en una base de datos de más de 6.000 entradas, y por consiguiente la capacidad de discernir la profesionalidad de los nombres que van apareciendo en la documentación. Davis y Varey vuelcan ahora la totalidad de estos documentos, tanto los publicados por Pérez Pastor (518, según el recuento de los propios editores), como el resto, alcanzando un total de 2.358, y ofrecen así un panorama de la actividad teatral en los pueblos del entorno geográfico madrileño, mucho más amplio del que ofrecía el vaciado parcial de Pérez Pastor.

El primero de los dos tomos que reseñamos se ocupa fundamentalmente, en el primer apartado de su Introducción (págs. XV-XXVIII), a la actividad del notario Juan García de Albertos, destacable por cuanto alcanzó el puesto de escribano de la Comisión de las comedias, lo que le permitió monopolizar prácticamente la actividad teatral madrileña, a partir de 1639, llegando a ejercer también durante un breve período de tiempo como arrendador de los corrales. Se analiza asimismo, en un segundo apartado (págs. XXVIII-XLII), el valor de los protocolos como fuente documental, estableciendo una clasificación básica de los tipos de escrituras. En cuanto al modo de extractar la información de los documentos manejados, según se indica, se recogen «los datos esenciales de la primera parte —la fecha, los nombres de los otorgantes y las condiciones del

³ *Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901 y *Segunda Serie*, Burdeos, Feret, 1914.

⁴ Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905.

acuerdo o compromiso—, y omitimos lo demás» (pág. XXXVII). Aunque es lógico que se omitan detalles que no aportan nada al investigador de teatro (como por ejemplo todas las fórmulas legales), la decisión de omitir los nombres de los testigos de los documentos resulta más discutible. Es cierto que Davis declara que han sido incluidos cuando se trata de dramaturgos o actores conocidos, sin embargo, nuestra experiencia en el manejo de este tipo de documentación nos dice que no siempre se refleja el hecho de que el testigo sea alguien relacionado con el mundo del teatro —circunstancia relativamente frecuente entre los actores— por lo que el investigador no puede reconocer a simple vista esta circunstancia. La cautela aconsejaría no omitirlos dado que, aunque no los reconozcamos como actores, quizás lo sean o documentos posteriores los identifiquen como tales. De hecho, sin salirnos del marco de la propia documentación publicada en el libro, si cotejamos los diez únicos documentos que Davis ofrece completamente transcritos en su Apéndice I (con el objeto de mostrar al lector diferentes ejemplos de tipos de escrituras para que deduzca por sí mismo el método seguido), con sus versiones extractadas, tal como se ofrecen en las páginas del *corpus* documental, podemos comprobar que, en al menos tres de los diez, en el extracto se han omitido varios nombres de actores que actúan como testigos en las escrituras: es el caso de Felipe Domínguez (compárese pág. 546 con doc. 30 [b]), Pedro Real y Gaspar de Valentín (compárese pág. 548 con doc. 13 [a]) y Miguel de Miranda (compárese pág. 548 con doc. 92 [a] [ix]). También creemos que hubiese resultado más cómodo para el investigador dejar constancia en el extracto de los documentos de aquellos actores que firman las escrituras, frente a aquellos otros que no las firman, pues éste es un aspecto que puede tener que ver con la vida de los actores y su formación como profesionales y dejar constancia del analfabetismo y de la consiguiente incapacidad de firmar. Sobre la importancia de esta cuestión, de hecho, Davis reflexiona en un breve apartado de la Introducción (pág. XXXVIII), y trata de recuperar parte de esta información en el Índice de nombres, al final del libro.

El apartado 3 de la Introducción se dedica a ofrecer al lector un «Panorama de la vida teatral madrileña» (págs. XLIII-LXVI), en el que se explica la organización de la temporada teatral, dedicando especial atención a la festividad del Corpus y su Octava, y ofreciendo, a partir de fuentes publicadas, y algún documento propio, el listado de autores que representaron en el Corpus de Madrid entre 1634 y 1660 (págs. LII-LIII). En este apartado se dedica especial atención a la fundación de la cofradía de actores de la Novena, en la que se estipulaba las condiciones para la admisión de los cofrades, contemplando la aceptación no sólo de aquellos que pertenecían a compañías oficiales, es decir cuyo «autor» poseía título oficial para representar, que era lo más habitual, sino también, de «aquellos que no estuvieran con Autor fijo y representasen en fiestas y octavas de Madrid». Interesa a Davis especialmente esta cláusula, citada a través de J.

Subirá⁵, puesto que la aportación más novedosa de los documentos publicados tiene relación con este tipo de actores sin «autor». Hubiese sido muy interesante cotejar los nombres de todos estos actores (fundamentalmente actrices y músicos) autónomos que aparecen en los documentos publicados en el libro con los de aquellos que nos consta que efectivamente se inscribieron en el Libro de los Cofrades de la Cofradía de la Novena, cotejo que se puede realizar a partir de la *Genealogía*. Ello permitiría comprobar el nivel de seguimiento en la práctica de la norma establecida en los reglamentos de la Cofradía, dado que en muchas ocasiones el grado de profesionalidad de algunas de las actrices o músicos documentados en ciertas escrituras no queda claro, especialmente en aquellos casos en los que su actividad documentada se ciñe a su colaboración en una fiesta o dos junto con aficionados, desde 1634 a 1660. Quizá ello podría ayudar a definir mejor el concepto de profesionalidad que queda en ocasiones bastante difuso, tanto en la documentación como en el estudio.

El apartado 4 se dedica a «Las compañías: formación y funcionamiento» (págs. LXVI-CLXXIX), con precisiones sobre los contratos, y la distinción existente en la época entre compañías de título y compañías de la legua. Como antes señalamos, la Introducción del libro va más allá del estudio sobre los propios documentos, planteando cuestiones que a veces superan en mucho las conclusiones a las que el propio *corpus* documental editado permitiría llegar. Así, como es sabido, en la teoría las compañías de título eran las únicas que tenían licencia oficial para representar. En este sentido, hasta hoy conocíamos lo que nos transmitían las ordenanzas y decretos, respecto al número de compañías que tenían autorización para representar: seis compañías en 1602, ocho en 1603, doce en 1615, doce en 1625 y doce en 1641. Aunque se suponía que existían más. En este apartado el Dr. Davis incluye una tabla de todos los «autores de título» entre los años 1634 y 1660 (págs. LXXVII-LXXIX), que son mencionados en la práctica como tales en los documentos, no sólo en los manejados por él, sino en los que se encuentran en «otras fuentes publicadas (rastreadas con la ayuda del DBA)», pero que en la tabla se citan a partir de la fuente y no del DBA (siglas utilizadas para citar el *Diccionario*). Obviamente el resultado nos restituye los nombres de aquellos que son mencionados como autores de título en los documentos, no necesariamente los nombres de todos los que lo fueron. Pero aun así permite tener una idea mucho más ajustada de la que teníamos, y sobre todo, la consulta de la base de datos del DBA ofrece la garantía de un rastreo exhaustivo respecto a lo publicado hasta hoy. El mismo método de «rastreo» en el DBA se utiliza para completar la tabla (págs. LXXXI-LXXXV) en la que se ofrece el recuento de actores con título y sin título referido al año 1635, y gracias al cual podemos

⁵ *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, 1960.

darnos cuenta de que este año (en el que no sabemos por reglamentación alguna el número de compañías autorizadas que recorrían la Península), los documentos arrojan un total de 15 autores con título, pero un número global de 26 autores en activo trabajando en la Península. Es posible que existiesen más, y que todavía no estén documentados. Aun así, el cotejo de los documentos manejados por Davis y Varey con lo publicado en diferentes fuentes, y reunido en el DBA, sirve para comprobar que eran bastantes más las compañías que representaban que las que estaban autorizadas.

En relación con las «compañías de la legua» (sin título oficial), Davis llama la atención sobre el hecho de que alguna de estas compañías podía llegar a representar en los corrales de Madrid, y cree que no necesariamente estaban identificadas «con la imagen de marginalidad, de bajos fondos [...] que se asocia a menudo con el término» (pág. LXXVI). En este sentido se fija la atención en un autor excepcional, Andrés de la Vega, marido de la famosa actriz María de Córdoba, más conocida como *Amarilis*. Andrés de la Vega representa un caso extraordinario, y poseemos una gran cantidad de documentación publicada sobre este autor en sus diferentes facetas de empresario teatral (su entrada en el *Diccionario* resulta una de las más extensas de entre las más de 6.000 registradas, y ocupa aproximadamente 33 páginas). En su pleito de divorcio, entablado en 1639, y documentado por Cotarelo en un trabajo clásico⁶, Andrés de la Vega declaraba tener dos compañías, una oficial, y la otra de la legua. Es cierto que es el único caso que encontramos hoy por hoy entre toda la documentación publicada y reunida en el *Diccionario* de un autor con dos compañías. Pero según sugiere Davis, esta compañía de la legua de Andrés de la Vega, especializada en fiestas en pueblos, no se ajusta a la imagen de marginalidad que muchos testimonios de la época nos transmiten, y quizás sucediese lo mismo en otros casos. En este apartado se analiza también la estructura económica y composición de las compañías. Al analizar los sueldos en relación con los papeles representados, a pesar de la abundante documentación, Davis reconoce las dificultades que entraña el análisis de este aspecto, dado que «en la práctica la información es mucho más fragmentaria de lo que podríamos desear» (pág. CXXVIII). A pesar de ello trata de establecer promedios y tendencias a partir del tratamiento estadístico de las cifras que ofrecen los documentos madrileños. Algunas tendencias (a pesar de las excepciones) confirman aspectos ya conocidos: primera dama, primer galán y gracioso, se tienden a situar, por este orden, en la cúspide salarial, las damas solían cobrar más que sus compañeros galanes, y Cosme Pérez sigue siendo el gracioso mejor pagado de la época, a tenor de los documentos. Hubiese sido de interés el cotejo de los salarios medios establecidos en estos análisis

⁶ «Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba *Amarilis* y su marido Andrés de Córdoba», *RBAMM*, 10 (1933), págs. 1-33.

con la realidad salarial de otros oficios en la época, lo que nos permitiría tener una imagen aproximada del *status* económico que podían llegar a alcanzar algunos actores en su oficio en términos relativos. En la última parte del capítulo 4, «Vestuario, recursos escénicos y repertorio», se hace referencia a la aportación de los documentos publicados en el libro respecto a estos aspectos.

El capítulo 5 (págs. CLXXXVIII-CCXLV) se consagra por entero al análisis de «Las fiestas» contratadas ante García de Albertos, su calendario y ámbito geográfico, que supera el de la región de Madrid indicado en el título del libro, puesto que ante este escribano se contrataban también fiestas que podían tener lugar en pueblos de Burgos, Segovia, Ciudad Real, Guadalajara... Se distingue en este apartado entre aquellas fiestas en las que los pueblos contrataban compañías de actores para representar y aquellas otras en las que se contrataba a actrices y músicos que colaboraban en representaciones realizadas en los pueblos por aficionados. De las 906 fiestas contratadas, según Davis, 452 se realizaron con compañías y 454 con aficionados que contaban con la participación de algún profesional. Algunas compañías de la legua, afincadas en la Corte, se dedicaban al parecer exclusivamente a esta actividad, si bien del recuento realizado por Davis se concluye que la gran mayoría (el 70 %) de las fiestas se encargaban a las mismas compañías (autorizadas) que representaban en el Corpus en la capital, para las que estas representaciones encargadas por las cofradías de fiestas de diferentes pueblos suponían en la práctica una importante fuente de ingresos (pág. CXCV). Para la participación en las representaciones de aficionados (al parecer fundamentalmente varones) se contrataba sobre todo a mujeres y músicos (de los contratados para estas fiestas, 175 eran actrices, 4 actores y 58 músicos), aspecto interesante porque nos muestra una parcela de la actividad teatral prácticamente monopolizada por mujeres, que podían llegar a trabajar así de manera autónoma sin la dirección de un autor (pág. CCXXI). A pesar de que Davis se refiere a todos estos que se contrataban individualmente para participar en fiestas como «representantes de la legua», lo cierto es que el grado de profesionalización de algunos de ellos queda muy escasamente mostrado a partir de la propia documentación publicada. No sólo porque ofrece un tipo de actividad en el mejor de los casos estacional (no continuada) y relacionada con un puñado de fiestas al año, sino porque la participación de muchas de estas personas fue ocasional, como reconoce Davis (pág. CCXXI). De algunas de estas «actrices autónomas» no tenemos más noticias sobre su actividad teatral que éstas sobre su participación ocasional en alguna fiesta. La verdad es que, aun asumiendo el carácter fragmentario en general de la documentación teatral conservada, si suponemos como hace Davis que estas mujeres «residían en Madrid y volvían a casa entre fiesta y fiesta» (pág. CCXXIV), y tenemos en cuenta que el abanico cronológico considerado en la documentación publicada por Davis y Varey es amplio y que, además, se refiere a un escribano que llegó a monopolizar en buena medida este tipo de escrituras,

sorprende no encontrar más veces documentadas a algunas de ellas. ¿En qué medida las podemos considerar en estos casos profesionales? ¿Vivían realmente del teatro de manera regular? Otro tanto ocurre con los músicos que participaban en fiestas, algunos de los cuales sabemos que participaron como músicos en compañías profesionales, pero otros no. En el caso de éstos últimos, ¿tenían alguna relación con la actividad teatral o simplemente eran músicos locales, no necesariamente profesionales del teatro, que se contrataban para participar en diferentes acontecimientos festivos, como ocurría ya en la Edad Media? Es evidente que en la actividad que se documenta los límites entre actividad teatral profesional y no profesional se desdibujan. Sin embargo, el cotejo de los datos encontrados por Davis en los documentos «con los que hemos encontrado en las obras de Pérez Pastor y otras fuentes, con la inestimable ayuda del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*», le ha permitido establecer que al menos «96 de los 179 actores y actrices y 30 de los 58 músicos» que participaron en fiestas con aficionados, pertenecieron en algún momento a una compañía (pág. CCXXVI). Del resto nada sabemos, aparte de su participación en estas fiestas. Por lo que transmiten los documentos, este tipo de participaciones individuales en fiestas organizadas por aficionados suponía un ingreso adicional para los actores en determinadas circunstancias, o un modo de mantenerse cuando dejaban de pertenecer en determinadas épocas a una compañía. En otros casos parece haber sido un modo de iniciar en el oficio a algunas niñas por parte de sus padres actores, convirtiéndose quizás de este modo las fiestas en una especie de estadio de aprendizaje para muchas de ellas (al igual que lo fue el Corpus en el XVI para muchos de los primeros actores profesionales, que antes desempeñaron oficios artesanos). Davis concluye que «En general, los «representantes de la legua» eran estrictamente autónomos y no se organizaban en agrupaciones fijas» (pág. CCXXX), descartando que compatibilizasen su pertenencia a una compañía con este tipo de actividad en fiestas: «Lo que no podía ser posible, en principio era trabajar de ambas maneras» (pág. CCXXVII).

La afición a representar por parte de los oficios en festividades como el Corpus, muy documentada a lo largo del siglo XVI, no sólo en Madrid, sino en muchos otros lugares de la Península, debió de perpetuarse así en el XVII por medio de estas representaciones que hacían los aficionados en los pueblos, y que al parecer, según apunta Davis, empezaron a ir decayendo a partir de 1651. Es una lástima que no conozcamos repertorios de las obras representadas o preferidas entre los aficionados, aunque sí sabemos que representaban tanto obras religiosas como profanas. El fenómeno de la actividad teatral en las zonas rurales, sobre el que llamó la atención N. Salomon⁷ al hilo de sus investigaciones sobre

⁷ «Sur les représentations théâtrales dans les *pueblos* des provinces de Madrid et Tolède (1589-1640)», *B.Hi.*, 62 (1960), págs. 398-427.

la vida rural castellana, de un interés sociológico indudable, queda aquí ampliamente documentado, y resulta llamativa esta afición a organizar y participar en las representaciones por parte de los vecinos de pueblos, aldeas y lugares a veces muy pequeños en la época. Davis apuesta a favor de la calidad que podían llegar a alcanzar estas representaciones con aficionados, trayendo a colación el testimonio contemporáneo del anónimo autor del *Diálogo de las comedias* (1620), en el que se valora este tipo de teatro frente al de las compañías profesionales (aunque desde una perspectiva sesgada, más moral que profesional), o el de Barrionuevo, quien en uno de sus *Avisos* se hace eco de una comedia que debía representarse en 1655 en el Pardo, ante los Reyes, por labradores de Fuencarral, quienes además cobraron por su representación. Sin embargo, el comentario de Barrionuevo («será cosa de ver, por lo ridículo y tosco de los personajes»), no deja lugar a dudas sobre su juicio. A pesar de las consideraciones de Davis sobre la calidad que podían llegar a alcanzar estas representaciones de aficionados, algunos de los cuales, como estos vecinos de Fuencarral, parece que «tenían una tradición especialmente sólida en esta área» (pág. CXC), tendemos a pensar que, salvo excepciones, el resultado debía distar bastante de ser el óptimo, y probablemente en palacio, si disfrutaban ocasionalmente de este tipo de representaciones, lo hacían desde la misma óptica con la que Barrionuevo las juzgaba. El testimonio de Barrionuevo trae a la memoria una de las diversiones organizadas en las famosas fiestas de Lerma de 1617, en la que Diego Osorio y algunos actores imitaban de manera burlesca los ensayos de unos supuestos actores aficionados de un pueblo cercano a Lerma (un sacristán, un alcalde, unas niñas que «echaban la Loa»), quienes enterados de la visita de Felipe III a Lerma, pretendían agasajarlo con la representación de una comedia, obra del cura del pueblo: «Corregía el alcalde la comedia y en las enmiendas, réplicas, malos acentos, pies olvidados de los dichos, presunción de cada uno, y fisga que hazían entre sí [...] dieron mucho que reír, descomponiéndose por instantes unos con otros, mostrando en esto (y en la similitud de lo que pasa en tales ensayos) conocimiento y destreza, incitando a mucho regocijo»⁸. Finalmente, los personajes aldeanos, enterados de la llegada de una gran compañía, deciden trasladar a los profesionales el encargo de ejecutar una comedia para celebrar los festejos. Resulta curiosa esta representación en la que actores profesionales imitan a actores aficionados para regocijo del público cortesano. Testimonios como éste corroboran el de Barrionuevo. A juicio de los refinados cortesanos contemporáneos este tipo de obras debían de quedar lejos de la perfección.

El último capítulo de la Introducción «Representaciones en corrales de comedias» (págs. CCXLV-CCLXXXII), trata más brevemente de la documentación

⁸ Procede de la *Relación* de estos festejos que hizo el cronista Pedro de Herrera (Madrid, Juan de la Cuesta, 1618).

contenida en los protocolos de García de Albertos sobre representaciones en teatros públicos, fundamentalmente de Madrid, pero también, aunque en menor grado de Toledo, Valladolid, Salamanca, Segovia, Valencia u otras poblaciones, poniéndola en relación, como en otros casos, con lo que se encuentra en otras fuentes publicadas (págs. CCXLV-CCLXXXII).

A esta amplia Introducción siguen los documentos extractados por Davis y Varey, un ingente trabajo de archivo volcado en 533 páginas. El libro se completa con una Lista de Obras citadas, fundamentalmente de fuentes documentales e instrumentales, en la que se echa de menos bibliografía crítica, al menos sobre algunos de los temas particulares tratados en la Introducción, por ejemplo el del vestuario (recuérdense los conocidos estudios de C. Bernis o el reciente número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000). Siguen seis apéndices (al primero ya nos hemos referido), varios mapas, e índices de lugares, obras teatrales y nombres citados. En el segundo Apéndice se ofrece un glosario de voces la mayor parte de ellas, sobre vestuario, aunque hubiera sido conveniente, que también en este caso, como se ha hecho en otros, se remitiera a los documentos en que aparecen. En el Apéndice 3 se ofrece un útil instrumento de consulta en el que se dan confeccionados calendarios anuales desde 1634 hasta 1660, con indicación de las diferentes festividades, y en el Apéndice 4 se incluye una lista de autores de comedias que representaron en fiestas de diferentes localidades, ordenadas cronológicamente, establecida a partir de los propios documentos manejados por Davis y Varey. Especial atención merecen para nosotros, como miembros del equipo que viene trabajando desde hace años en el proyecto del *Diccionario de Actores* el Apéndice 5 («Actrices y actores en fiestas»), y el Apéndice 6 («Músicos en fiestas»), porque estos apéndices, a diferencia del 4, no se han realizado sólo a partir de la propia documentación sino, tal y como se indica en la nota introductoria (pág. 593), a partir de otras fuentes publicadas, todas reunidas en el DBA, aunque de nuevo aparezcan citadas las fuentes primarias en que se encuentran las noticias, y no el DBA. Este instrumento de trabajo le ha permitido a Davis localizar en la base de datos, y no sólo en los propios documentos, la pertenencia de más de la mitad de ellos en algún momento de su vida a compañías profesionales. Esta utilización explica, por otro lado, que haya entradas, de las contenidas en estos apéndices, en las que el arco biográfico documentado supera cronológicamente el período que las escrituras de García de Albertos hubiesen impuesto. Hay que tener en cuenta que el cotejo con el *Diccionario* ha permitido también descartar la mención de muchos de ellos en más de 180 fuentes documentales vaciadas en la base de datos. Además, la consulta con la base de datos del DBA, permite establecer en otros casos conclusiones o constataciones puntuales (confirmar una vinculación familiar, unos apellidos o una identificación) con la certeza razonable de que no pueden ser desmentidas por otras fuentes publicadas.

Dado que el *Diccionario* no se encuentra publicado, y que el equipo investigador no tenía previsto ni había autorizado un aprovechamiento personal y anticipado de sus resultados antes de su publicación como el que aquí se ha realizado, hay que aclarar que las entradas biográficas ofrecidas en los Apéndices 5 y 6, ofrecen una idea bastante aproximada de la metodología utilizada en el mismo, pues reflejan el orden en que se introducen los datos, indicando apellidos y nombres (con sus variantes, si hace al caso), función desempeñada (actriz, actor, músico...), y relaciones familiares en la primera parte de la entrada y, a continuación, el desglose cronológico de las noticias por años, resaltados en negrita, meses y días, si hace al caso, y la fuente y la página de donde procede la información de cada noticia. No obstante, es estos apéndices se han recogido, de manera sintética y sistemática, tan sólo los datos del DBA relativos a la pertenencia de los individuos a compañías profesionales, descartando o simplificando otros datos que aparecen recogidos en las entradas biográficas del *Diccionario*, como pueden ser las relaciones familiares completas, las noticias sobre la inscripción o asistencia a cabildos de la Cofradía de la Novena, o sobre actividades no profesionales documentadas (compras de casas o de vestuario, testamentos...), o las menciones de algunos de los biografiados en repartos de obras de la época, etc... y, en general, todos aquellos datos que nos han servido para completar la biografía de los actores. De alguna manera, los Apéndices 5 y 6, así como lo dicho respecto a otros aspectos tratados en la Introducción, resueltos con la ayuda de la base de datos del *Diccionario biográficos de actores*, ofrecen al lector una idea de cuáles son las posibilidades de trabajo que abre al investigador su utilización.

En conclusión, el libro permite tener una visión más amplia de la compleja realidad teatral de la época de la que hasta ahora teníamos, sobre todo en los aspectos no urbanos y festivos, y además, gracias al aprovechamiento de la base de datos del DBA, ponerla en relación con otros aspectos de la realidad de la profesión teatral en la época.

T. FERRER VALLS
Universitat de València

D. GONZÁLEZ MARTÍNEZ
Universitat de Lleida

D. NOGUERA GUIRAO
Universidad Autónoma de Madrid

Editorial Castalia

Zurbano, 39
28010 Madrid
Tel.: 91 3195857
Fax: 91 3102442

e-mail: castalia@castalia.es
Visite nuestra página web
www.castalia.es



Diccionario de la comedia del Siglo de Oro

Dirección de Frank P. Casa
Luciano García Lorenzo
Germán Vega García-Luengos
Castalia instrumenta 9

John E. Varey
**Cosmovisión y escenografía: el
teatro español en el Siglo de Oro**
Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 2

José María Ruano de la Haza
Jesús Pérez Magallón
[editores]
Ayer y hoy de Calderón
Literatura y sociedad 74

Lope de Vega
La dama duende
Edición de Mº Teresa Otal Piedrafita
Castalia Prima 26

Garcilaso de la Vega
Obras completas con comentario
Edición de Elías L. Rivers
Selecciones Castalia

Poesía de la Edad de Oro
I Renacimiento
II Barroco
Edición de José Manuel Blecua



Antología Prima de la Poesía Española

Edición de Manuel Camarero
Castalia Prima 21

Gonzalo Correas
**Vocabulario de refranes y
frases proverbiales [1627]**
Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 19

Francisco Muñoz Marquina
**Bibliografía fundamental
sobre la Literatura española**
Castalia instrumenta 10

Miguel de Cervantes
**El ingenioso hidalgo
Don Quijote de la Mancha I-II**
Clásicos Castalia 35 aniversario

**Estas primicias del ingenio.
Jóvenes cervantistas en Chicago**
Edición de Francisco Caudet y Kerry Wilks
Otras publicaciones

**Homenaje a
Augustín Redondo**
2 vols.
Coordinación de Pierre Civil

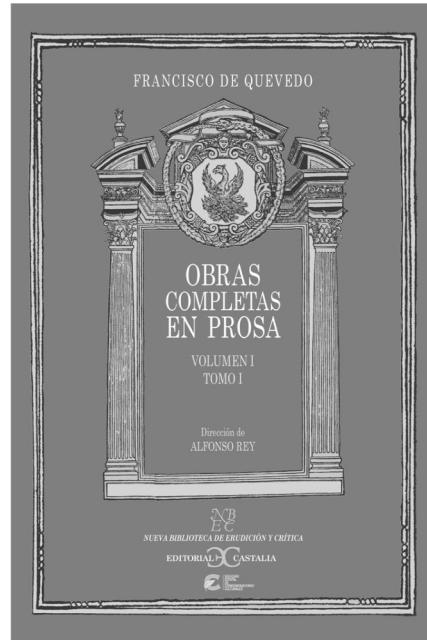
Rafael Rodríguez-Moñino Soriano
**Breve historia de la
Religión en España**
Otras publicaciones

Francisco de Quevedo Villegas

OBRAS COMPLETAS EN PROSA



con el patrocinio de la
SOCIEDAD
ESTATAL
DE
CÖMMEMORACIONES
CULTURALES



Edición de Alfonso Rey
(director)

Colaboradores:

Ignacio Arellano
Soledad Arredondo
Antonio Azaustre Galiana
Manuel Á. Candelas Colodrón
Francis Cerdán
James O. Crosby
Eva Díaz Martínez
Celsa Carmen García Valdés
Beatriz González
Carmen Isasi
Pablo Jauralde
Sagrario López Poza
Miguel Marañón
Valentina Nider
Carmen Peraita
Isabel Pérez Cuenca
Fernando Plata
Alfonso Rey
Josette Riandière La Roche
Fernando Rodríguez-Gallego
Víctoriano Roncero
Mercedes Sánchez
Lia Schwartz
María José Tobar Quintanar
Manuel Uri
Carlos Vaillo

Francisco de Quevedo
Obras completas en prosa
Volumen I
Tomo I

Obras crítico-literarias

Premáticas del Desengaño contra
los poetas güeros
Cuento de cuentos
La culta latiniparla
Preliminares literarios a las poesías
de fray Luis de León
Preliminares literarios a las obras
de Francisco de la Torre

Obras satírico-morales

Sueños y discursos de verdades
soñadas

Tomo II

Obras satírico-morales
[continuación]

Discurso de todos los diablos o
infierno emendado
La Fortuna con seso y la Hora de todos

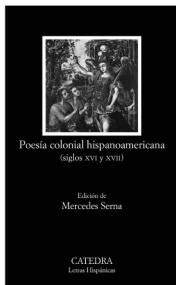
Apéndices:

I. Fuentes manuscritas e impresas
II. Aparato crítico
III. Índice de voces anotadas
IV. Bibliografía

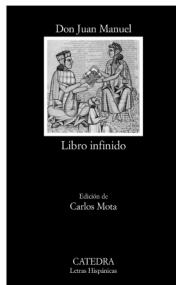
Nueva biblioteca de erudición y crítica 24



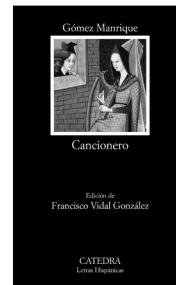
LETRAS HISPÁNICAS



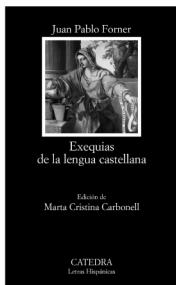
**POESÍA COLONIAL
HISPANOAMERICANA
(siglos XVI y XVII)**
Ed. de Mercedes Serna



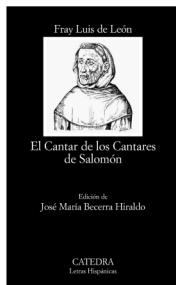
LIBRO INFINIDO
DON JUAN MANUEL
Ed. de Carlos Mota



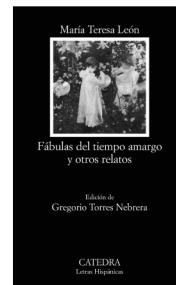
CANCIÓNERO
GÓMEZ MANRIQUE
Ed. de Francisco Vidal González



**EXEQUIAS DE LA LENGUA
CASTELLANA**
JUAN PABLO FORNER
Ed. de Marta Cristina Carbonell



**EL CANTAR DE LOS CANTARES
DE SALOMÓN**
FRAY LUIS DE LEÓN
Ed. de José María Becerra Hiraldo

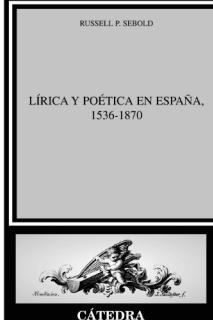


**FÁBULAS DEL TIEMPO
AMARGO Y OTROS
RELATOS**
MARÍA TERESA LEÓN
Ed. de Gregorio Torres Nebrera

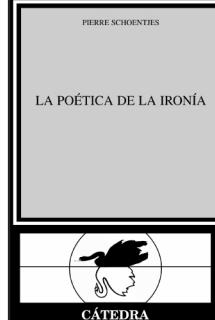
LETRAS UNIVERSALES



GALATEO
GIOVANNI DELLA CASA
Ed. de Anna Giordano y Cesáreo Calvo



**LÍRICA Y POÉTICA
EN ESPAÑA, 1536-1870**
RUSSELL P. SEBOLD



LA POÉTICA DE LA IRONÍA
PIERRE SCHOENTJES

EDAD DE ORO
HOJA DE PEDIDO

Apellidos

Nombre

Institución

Dirección

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** _____

Firma:

Envíese a:

Librería de Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID

NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

EDAD DE ORO II

Los géneros literarios.

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

EDAD DE ORO III

Los géneros literarios: prosa.

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

EDAD DE ORO IV

Los géneros literarios: poesía.

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

EDAD DE ORO V

Los géneros literarios: teatro.

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

EDAD DE ORO VI

La poesía en el siglo XVII.

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

EDAD DE ORO VII

La literatura oral.

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

EDAD DE ORO VIII

Iglesia y literatura. La formación ideológica de España. Homenaje a Eugenio Asensio.

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

EDAD DE ORO IX

Erotismo y literatura.

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

EDAD DE ORO X

América en la literatura áurea.

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

EDAD DE ORO XI

San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía. Homenaje a José Manuel Blecua.

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

EDAD DE ORO XII

Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

EDAD DE ORO XIII

Francisco de Quevedo y su tiempo.

Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

EDAD DE ORO XIV

Lope de Vega.

Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

EDAD DE ORO XV

Leer «El Quijote».

Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

EDAD DE ORO XVI

El nacimiento del teatro moderno.

Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.

EDAD DE ORO XVII

El mundo literario del Madrid de los Austrias.

Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.

EDAD DE ORO XVIII

Felipe II: Medio Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.

EDAD DE ORO XIX

Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII.

Madrid, U.A.M., 2000, 322 págs.

EDAD DE ORO XX

Revisión de la novela picaresca.

Madrid, U.A.M., 2001, 222 págs.

EDAD DE ORO XXI

Libros de caballerías: textos y contextos.

Madrid, U.A.M., 2002, 549 págs.

EDAD DE ORO XXII

Música y literatura en los Siglos de Oro.

Madrid, U.A.M., 2003, 508 págs.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO

El lenguaje de la ficción en el siglo XVI: tratadistas y creadores

TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO

Elementos de la lengua literaria de la Edad de Oro: metáfora y alegoría como mecanismos de traslación

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO

Defensa de la retórica barroca

JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR

Harlar y escribir en los albores del Siglo de Oro

JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL

Cambios sintácticos en el español de la Edad de Oro

ANA SERRADILLA CASTAÑO

Superlativos cultos y populares en el español clásico

RAFAEL CANO AGUILAR

La cohesión del discurso en la lengua de Cervantes

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO

La traducción en Cervantes: lengua literaria y conciencia de autoría

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

Imprenta y lengua literaria en los Siglos de Oro: el caso de los libros de caballerías castellanos

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

El entimema y el estilo de la picaresca

ÁNGEL GÓMEZ MORENO

La hagiografía, clave poética para la ficción literaria entre medievo y barroco (con no pocos apuntes cervantinos)

JAVIER RUBIERA

La poética del espacio en la comedia barroca

JEAN-PIERRE ÉTIENVRE

Lope 'fiscal de la lengua' en «La Dorotea», o las dos patrias del Fénix

Mª AZUCENA PENAS IBÁÑEZ

El significado del lenguaje figurado en Lope de Vega

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ

La comedia española como yuxtaposición de estilos. El caso de Rojas Zorrilla

JUAN LUIS SUÁREZ

El reconocimiento de la complejidad. Información dispersa y conocimiento incompleto en «La vida es sueño»

Mª AMELIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

«La mar en medio». Lectura y distancia en un soneto de Garcilaso según Fernando de Herrera

PEDRO ÁLVAREZ DE MIRANDA

Quevedo en la lexicografía española

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS

Cultura material y fetiches quevedescos

LUIS M. VICENTE GARCÍA

El lenguaje hermético en la «Fábula de Polifemo y Galatea» de Góngora

CRÓNICA

RESEÑAS