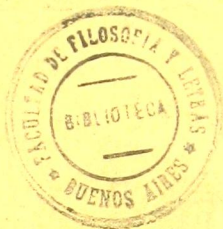


FILOLOGÍA

AÑO XXII, 1

1987



HOMENAJE

A

CELINA SABOR DE CORTAZAR

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UBA

BIBLIOTECA CENTRAL - DIVISION GANJE

INDEPENDENCIA 3051

1286 BUENOS AIRES - ARGENTINA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGIA Y LITERATURAS
HISPANICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

F I L O L O G Í A

Directora: ANA MARÍA BARRENECHEA

Secretario de redacción: Luis Martínez Cuitiño

Comité de redacción

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo L. Guitarte (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa (Real Academia Española), Beatriz Lavandera (Universidad de Buenos Aires), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Universidad de Buenos Aires), Walter Mignolo (University of Ann Arbor), Sylvia Molloy (Princeton University), Marcos Morínigo (Universidad de Buenos Aires), Enrique Pezzoni (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz de Rivarola (Universidad Católica del Perú), José Luis Rivarola (Universidad Católica del Perú), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (Fordham University), Lore Terracini (Università di Torino), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

El Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas concedió subsidio para cubrir parcialmente esta publicación. El resto fue costado por la Fundación Amado Alonso.

La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 Buenos Aires); la de canje a Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras (Independencia 3051 - 1225 Buenos Aires). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Marcelo T. de Alvear 2230 - 1122 Buenos Aires).

FILOLOGÍA

AÑO XXII, 1

1987



HOMENAJE
A
CELINA SABOR DE CORTAZAR



**INSTITUTO DE FILOLOGIA Y LITERATURAS
HISPANICAS
"DR. AMADO ALONSO"**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES

DECANO: Prof. Norberto Rodríguez Bustamante

VICE-DECANO: Lic. Carlos A. Herrán

SECRETARIOS: *Secretaria Académica:* Prof^ª María Cristina González; *Secretario de Investigación y Posgrado:* Prof. Horacio J. Pereyra; *Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil:* Prof^ª Gladys Palau; *Secretario de Supervisión Administrativa:* Sr. Víctor Mohr.

CONSEJO DIRECTIVO: *Claustro de Profesores Titulares:* Lic. Carlos Herrán; Dra. María del Carmen Porrúa; Dra. Marta Kollmann de Curutchet; Dra. Hilda Sábado; Prof^ª Norma Paviglianiti; Dr. Conrado Eggers Lan; Dra. Beatriz Spota; Prof^ª Stella Maris Fernández.

Graduados Titulares: Prof^ª Silvia Marta Gelman; Prof^ª Graciela Vidiella; Prof. Francisco Petrecca; Prof^ª Edith Roseto de López del Carril.

Estudiantes Titulares: Roberto Villarruel; Marcelo Escolar; Marcelo Sabatés; Roberto Marengo.



HOMENAJE A CELINA SABOR DE CORTAZAR

(1913-1985)

Cuando en 1985 perdimos a Celina Sabor de Cortazar, su discípula, amiga y colaboradora en la cátedra, la profesora Melchora Romanos recordó su figura ejemplar en el número XX, 2 del año 1985 de nuestra revista *Filología*. En su nota necrológica recogió, entonces, el sentir de todos los que habíamos compartido con ella la vida del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

En páginas que expresaban nuestro dolor y la ausencia irreparable, destacó entre sus muchos méritos su labor docente, su obra de investigadora, su capacidad de formación de discípulos y su apertura humana.

Quedaba, sin embargo, pagar nuestra deuda dedicándole, como hoy lo hacemos, este homenaje en el que se reúnen colaboraciones de sus discípulos, y de los colegas del país y del extranjero que reconocieron el alcance de su labor intelectual.

Una bibliografía de su obra completa este número para poner al alcance de los investigadores la información necesaria.

A. M. B.

BIBLIOGRAFÍA DE CELINA SABOR DE CORTAZAR

- "*Las esposas vengadas y La Elicena*", en: *Noticias para la historia del teatro nacional*, Buenos Aires, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 9 (1940), pp. 303-317.
- "A cuatro siglos de la publicación del *Cortesano* de Luis Milán", *Universidad*, Santa Fe, 47 (1961), 5-25.
- "El *Galateo español* y su rastro en el *Arancel de necedades*", *Hispanic Review*, Philadelphia, XXX (1962), 317-321.
- "Notas para el estudio de la estructura del *Guzmán de Alfarache*", *Filología*, Buenos Aires, VIII (1962), 79-95.
- "¿Don Quijote caballero cortesano?", *Universidad*, Santa Fe, 55 (1963), 61-73.
- "Lope o la multiplicidad de estilos", en: *Lope de Vega: estudios reunidos en conmemoración del IVº centenario de su nacimiento*, La Plata, Universidad Nacional, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1963, pp. 53-71.
- "Notas al texto del *Quijote*" (en colaboración con Isaías Lerner), *Filología*, Buenos Aires, X (1964), 187-205.
- Edición, estudio preliminar y notas de *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca, Buenos Aires, Kapelusz, 1966.
- "Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando de Quevedo*", *Filología*, Buenos Aires, XII (1966/67), 95-135.
- Edición, estudio preliminar y notas de *La vida de Lazarillo de Tormes*, Buenos Aires, Kapelusz, 1967.
- La poesía de Garcilaso de la Vega*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, 55 pp.
- La poesía de Quevedo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, 61 pp.
- "Sobre libros y lectores. A propósito de las dos bibliotecas del *Quijote*", *Boletín de la Asociación de ex-alumnos de la*

- Escuela Nacional de Bibliotecarios*, Buenos Aires, IV, 13/14 (julio/diciembre 1968), [22-29].
- Edición de la *Recopilación en metro* (Sevilla 1554) de Diego Sánchez de Badajoz, en colaboración con un equipo de Seminario dirigido por Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 1968.
- "La *Farsa de la Fortuna o hado* de Sánchez de Badajoz y su sentido trascendente", *Filología*, Buenos Aires, XIII (1968/1969), 329-347.
- Edición y notas en colaboración con Isaías Lerner de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, prólogo de Marcos A. Morínigo e ilustraciones de Roberto Páez, 2 vols., Buenos Aires, Eudeba, 1969. Segunda edición corregida y actualizada, Buenos Aires, Huemul-Editorial Abril, 1983.
- "La 'denuncia mentirosa' en *La Gitanilla* y en Ortensio Lando", en: *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morínigo*, Madrid, Insula, 1971, pp. 121-130.
- "Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*", *Filología*, Buenos Aires, XV (1971), 227-239.
- "Sobre los versos 201-202 del *Polifemo* de Góngora: *El celestial humor recién cuajado*", *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, XI (julio 1969/junio 1971), 133-136.
- Edición, estudio preliminar y notas de *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes Saavedra, Buenos Aires, Kapelusz, 1972.
- Estudio preliminar de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, edición de Martín de Riquer, Buenos Aires, Kapelusz, 1973, pp. 19-67.
- "Un tema teológico en Diego Sánchez de Badajoz: las potencias del alma y su acción recíproca", en: *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972-1974, II, pp. 555-575.
- "Poética y poesía en Fray Luis de León: la rima *cielo/suelo*", en: *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires, Comisión de Homenaje, 1975, pp. 386-393.

- "La sociedad española del 1600 y la literatura", *Revista Universitaria de Letras*, Mar del Plata, I, 1 (abril/mayo 1979), 41-59.
- "Raimundo Lida crítico de Quevedo", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de junio de 1979, 5ª sección, p. 2.
- "Literatura culta y folklore literario en la España áurea", en: *Simposio de literatura regional, Salta, 1978, Actas*, Salta, Secretaría de Cultura y Educación de la Provincia, 1980, I, pp. 191-203.
- "Historia y poesía en el episodio de Marcela y Grisóstomo (*Quijote* I, caps. 11-14)", *Letras de Buenos Aires*, I, 1 (noviembre 1980), 29-44.
- "El sentido trascendente de la *Vida retirada* de Fray Luis de León", *Letras*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, I (marzo 1981), 31-37.
- "Valor y significado del teatro de Calderón", *Letras de Buenos Aires*, II, 5 (octubre/diciembre 1981), 37-45.
- "De nuevo sobre la estructura de *El alcalde de Zalamea*", *Boletín del Instituto de teatro*, Buenos Aires, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, II (1982), 21-37.
- "Santa Teresa, mística y escritora", *Revista de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, segunda época, I, 2 (1982), 29-51.
- "El infierno en la obra de Quevedo", *Sur*, Buenos Aires, 350-351 (enero/diciembre 1982), 187-209.
- Edición, introducción y notas de *La Gatomaquia* de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 1982.
- "Góngora y la poesía pura", *Letras*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, VI-VII (diciembre 1982/abril 1983), 93-103.
- "El tema de las potencias del alma en Calderón y sus predecesores", en: *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 1981*; publicado como Anejos de la revista *Segismundo*, Madrid, 6 (1983), II, 975-985.
- "Ricardo Rojas", en: *Testimonios sobre Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1984, pp. 173-175.
- "El *Quijote*, parodia antihumanista. Sobre literatura paródica

- en la España barroca”, *Anales cervantinos*, XXII (1984), 59-75.
- “Historia del Diccionario de la lengua española”, discurso pronunciado en la Academia Argentina de Letras el 6 de septiembre de 1984, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XLIX, 193-194 (julio/diciembre de 1984), 297-310.
- “Quevedo, ‘poeta de los honrados’. A propósito de sus entremeses”, *Letras*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, XI-XII (diciembre 1984/abril 1985), 41-54.
- “El libro póstumo de Raimundo Lida”, *Filología*, Buenos Aires, XX, 2 (1985), 7-20.
- “Recepción de la académica española doña Carmen Conde. Discurso de bienvenida”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, L, 195-196 (enero/junio 1985), 11-15.
- “El *Quijote* como parodia anti-humanista”, leído en la sesión de la Academia del 30 de abril de 1985, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, L, 195-196 (enero/junio de 1985), 33-41.
- Para una relectura de los clásicos españoles*, Presentación de Raúl H. Castagnino, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987, 232 pp. (Serie Estudios Académicos, vol. 26).
- “El banquete en el *Poema de Orlando* de Quevedo. Variaciones sobre el tema del mundo al revés”, a publicarse en el *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia.
- Ha publicado además un importante número de reseñas en revistas especializadas.

MELCHORA ROMANOS

MAS REFRANES JUDEO-ESPAÑOLES

Hace años publicamos trescientos refranes judeo-españoles de origen esmirniano.¹ Desde aquella época venimos reuniendo otra pequeña cosecha que ofrecemos en esta ocasión a la memoria de Celina Sabor de Cortazar. Seguiremos las mismas normas lingüísticas que entonces, y daremos fuentes castellanas y sefardíes con la misma intención de señalar la antigüedad y dispersión de algunos dichos proverbiales.

Puede serle útil a algún lector que repitamos aquí la aclaración de las grafías que se emplean para transcribir sonidos que difieren del castellano moderno:

- b: siempre oclusiva
- v: labiodental
- g ante e, i: palatal africada sonora
- gⁱ ante a, o, u: palatal africada sonora
- j: palatal fricativa sonora
- x: palatal fricativa sorda
- h: velar fricativa sorda (omitimos la 'h' muda)
- s: predorso-alveolar fricativa sorda
- z: predorso-alveolar fricativa sonora.

En las citas de refraneros se conservan las grafías originales, a veces extrañas en las colecciones judeo-españolas.

Los refranes van ordenados alfabéticamente según la palabra inicial, aun en el caso del artículo. Cuando hemos encontrado refranes prácticamente idénticos a los nuestros, indicamos la fuente, que va separada de nuestro texto por *una* barra vertical. A continuación transcribimos, con separación de *dos* barras verticales, las variantes u otros proverbios de sentido análogo. En grupo aparte, separado del anterior por *tres* barras,

¹ NRFH, XII (1958), 1, 1-35.

damos las formas más alejadas. Dentro de cada uno de estos grupos, se indican en primer término los refranes tomados de colecciones judeo-españolas² y siguen luego, en orden más o menos cronológico, los que se han localizado en refraneros castellanos.³ Citamos por su número —por ejemplo: G[alimir] 306— los refranes que lo llevan en la colección a que pertenecen; en los demás casos —por ej.: S[antillana] 503— nuestro número indica la página respectiva.⁴

² En el texto abreviaremos:

F-D = R. FOULCHÉ-DELBOSC, "Proverbes judéo-espagnols", *RHi*, 2 (1895), 312-352

G = M. GALIMIR, *Proverbios (Refranes) de sefaraditas españoles*, Nueva York, 1951

K = M. KAYSERLING, "Quelques proverbes judéo-espagnols", *RHi*, 4 (1897), *apud Biblioteca Española-Portuguesa-Judaica*, ed. YOSEF HAYIM YERUSHALMI, Nueva York, 1971, pp. 141-162.

SyB = E. SAPORTA Y BEJA, *Refranero sefardí*, CSIC, Institución Arias Montano, Madrid-Barcelona, 1957

Y = I. E. YEHUDA (trad. C. M. Hutchings), "Judeo-Spanish proverbs", *HR*, 20 (1952), 315-321.

³ En el texto abreviaremos:

Col = J. COLLINS, *A dictionary of Spanish proverbs*, London, s. a.
C = G. CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, 1924

Cov = S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, 1943

N = H. NÚÑEZ DE GUZMÁN, *Refranes o proverbios*, 4 tomos, Madrid, 1804

RAc = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 2 tomos, Madrid, 1934

21.000 = F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Más de 21.000 refranes castellanos*, Madrid, 1926

12.600 = F. RODRÍGUEZ MARÍN, *12.600 refranes más*, Madrid, 1930

6.666 = F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Los 6.666 refranes de mi última rebusca*, Madrid, 1934

10.700 = F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Todavía 10.700 refranes más*, Madrid, 1941

S = MARQUÉS DE SANTILLANA, "Refranes que dizen las viejas tras el fuego", en *Obras*, ed. JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS, Madrid, 1852, pp. 504-523

Sb = J. M. SBARBI, *Diccionario de refranes*, Buenos Aires, 1943.

⁴ Al contrario de lo que se hizo en nuestro primer estudio paremiológico, donde la intención era presentar un modelo para la publicación de refraneros que facilitara al lector localizar lo que busca, excluimos aquí el índice de palabras y conceptos.

De los cuarenta y nueve refranes que siguen la mayor parte tiene equivalentes peninsulares, muchos de los cuales se encuentran en colecciones antiguas; algunos solo aparecen en refraneros modernos. Saltarán a la vista, además, los que figuran solo en otras antologías sefardíes y el número reducido que figura exclusivamente en nuestra colección.

- 1 Alfinete ('alfilar') que en todo se mete. / SyB 31.
- 2 Ande muchos escupen, se aze pozo. // Donde muytos escupen, lama fan (*sic*). N I 341; Donde mucho escupen, lodo hacen. C 164b. /// Donde moytos mijaon, la mas faz (*sic*). N I 346.
- 3 Ande va el rey con sus piezas. // Ir donde va el rey a pie, o en persona. Sb 856a.
- 4 Asta que tú ivas, yo venía. // Fin que tú iyas, yo ya venía. F-D 446; K 153; SyB 174. /// Cuando vos íbades, yo venía, tía María. 6.666 46a.
- 5 Caminando y avlando. / K 151. // Dezir y hazer. Cov 673b; Diciendo y haciendo. Sb 316b. /// Fablando e andando, marido a la forca. S 513; Andando y hablando, marido a la horca. Col 42; ⁵ Diciendo y haciendo, el tiempo va cundiendo. 10.700 90b; Diciendo y haciendo, el tiempo es oro; charlando y durmiendo, el tiempo es lodo. 10.700 90b.
- 6 Dale camino. /// Al loco y al ayre dalles calle. N I 72.
- 7 De la boca tuya a los oídos de Dio. // Ansí te ayude Dios, como tú lo rezas. C 52b. /// Anuncia, quel Dio dará. N I 100; Quien no habla, no le oye Dios. N III 300; Col 319; Dios lo oiga, y el pecado sea sordo. Sb 345b.
- 8 Dexa de comer y no de azer. / K 125; G 131; SyB 161. // Guarda qué comer y no guardes qué hacer. 21.000 211b; Guarda que (*sic*) comer y no guardes que trabajar. Sb 255b.
- 9 El amor es alfinete; entra en el alma y no se siente. /// El amor no es juete ('juguete'), sino que una alfinete. F-D 304; El amor no es giuguete, sino alfinete. SyB 36.
- 10 El amor es una aljuja ('aguja') que entra en el alma y más puja ('aumenta').
- 11 El sodro, para mal siente ('oye'). / SyB 281. /// Non hay peor sordo, quel que non quiere oyr. Y 11; S 517; N III 47;

⁵ Tanto el refrán de Santillana como el de Collins se ve que se dicen en sentido bien distinto del nuestro.

- Col 230; Sb 929a; Sordo de conveniencia, de lo que no quiere no se entera. *12.600* 314b; El sordo de moda, no oye más que lo que le acomoda. *10.700* 116a.
- 12 En lo que estamos, bendigamos. / K 124; SyB 128; S 511; N II 86; C 195b.⁶
- 13 Esto me uele, aqueyo me fiede. / SyB 129, 171. // Ni huele ni hiede. Sb 720a.⁷
- 14 Gayo que no canta, alguna coza le falta. // Cuando este gallo no canta, algo tiene en la garganta. *21.000* 91a; Sb 427a.
- 15 Gente en caza, la bulisa ('señora') en la plasa.
- 16 La gayina vieja aze mejor caldo. // La vieja gallina, hace gorda la cocina. N II 241; C 504b; Gallina vieja hace buen caldo. *21.000* 208a; Sb 425a.
- 17 La patada del marido que no falte.
- 18 Locos y bovos, a la Timaraná ('manicomio'). / SyB 180. // Al demente, que lo encierren. *10.700* 20a. /// A bobos ni a locos, no los tengas en poco. *10.700* 11b; ¡Ya no es poco bregar con tontos y locos! *10.700* 314a.
- 19 Lo metieron al torno. /// Apretar el torno porque salga el mosto. N I 109; Aprieta el torno y saldrá el mosto. *12.600* 28b.
- 20 Lo muncho se fue, lo poco quedó. / SyB 214. /// Lo mucho se gasta y lo poco basta. C 270a; Lo poco basta; y lo mucho cansa. *21.000* 268a; Lo poco abasta, y lo mucho se gasta. Sb 808b.⁸
- 21 Lo que no acontese en mil años, acontese en un día. // Lo que no acontece en un mundo, acontece en un punto. F-D 619; K 152; Lo que no acontece en un año, acontece en una hora. C. 272b; Lo que no acaece en un año, acaece en un rato. C 272b; Col 198; Lo que no sucede en un año, sucede en una hora. Sb 83b; Lo que no sucede en un año, sucede en un instante. *6.666* 98b; Lo que no ha sucedido en siglos ciento, sucede en un momento. *10.700* 179b.
- 22 Lo que tiene que ser tiene muncha fuersa. // Lo que ha de

⁶ Correas indica que "suele decirse con ironía". No así el sefardí.

⁷ En castellano se aplica a lo indefinido. En judeo-español se aplica a personas melindrosas o quejumbrosas.

⁸ En castellano todos tienen otro sentido que el sefardí, que se dice como consuelo. Cfr. también JUAN DE MAL LARA, Sevilla, 1568 *apud* N IV 230.

- suceder tiene mucho poder. 12.600 182b; Lo que ha de ser tiene mucho poder. 10.700 178b; Lo que ha de ser no puede faltar. 10.700 178b; Lo que ha de ser, tiene por fuerza que suceder. 10.700 178b; No hay en el mundo poder que evite lo que ha de ser. 10.700 213a. /// Lo que ha de ser, no hay viento ni agua que lo excuse. 21.000 270b.⁹
- 23 Más muerto que bivo. // Estar —o quedarse— más muerto que vivo. RAc II 936a; Sb 653a.
- 24 Me quedó la sabor en la boca.
- 25 Mira lo que sera ('encierra') tu puerta. /// Mira tu lodo, y deja el del otro. 21.000 308a; Mira tus culpas y penas, y no mires las ajenas. 21.000 308a.
- 26 Muérete, te quereré bien. / F-D 731; K 156; SyB 209. /// En vida no te quise y en muerte plañíte. C 203b; En la vida no me quisiste, en la muerte me plañiste. C 195a; ¹⁰ 21.000 198b; En vida me odiaste, y en muerte me lloraste. 21.000 198b.
- 27 Nació rico, murió prove. /// Quien da el bien en vida, lleva mal toda su vida. G 478; No hagas tantas mercedes, que trayas las manos por las paredes. N III 41; C 349a; Quien da lo suyo antes de morir, aparéjese a bien sufrir. N III 307; Quien da lo suyo antes de morir, prepárese a mal vivir. 21.000 399a; Quien da lo suyo antes de morir, por su necesidad ha de sufrir. 21.000 399a; Dando a otros lumbre, la vela se consume. 21.000 103b; Quien da lo que tiene, a pedir viene. 12.600 270b; No hagas tantas mercedes, que sin nada te quedés. 12.600 226b; Andaos mucho a dar, y vendrás a mendigar. 6.666 23a; Andaos mucho a dar, y pediréis limosna. 6.666 23a; Del mucho dar nace el pedir. 6.666 51a; No hagas tantas mercedes, que lleves las manos por las paredes. Sb 620a.
- 28 Ni en Bedahaím ('cementerio'), solos.¹¹
- 29 Ni gato —o gayo— canta, ni pero ('perro') maüya.¹² ///

⁹ Cfr. Lo ordenado en el cielo, por fuerza se ha de cumplir en el suelo. Mal Lara, *op. cit.*, 256.

¹⁰ Igual en Mal Lara, 289.

¹¹ Cfr. el núm. 43.

¹² Se refiere a lugar tranquilo, desierto, donde no se oye ruido. Puede también significar lo que no ocurre. Cfr. la n. 13.

- De hombre que no habla, y de can que no ladra. N I 316; ¹³ Ni mozo dormidor, ni gato maullador. N III 19; Sb 648b; Ni mozo rondador, ni gato maullador. 21.000 323b; Ni mozo roncador, ni gato maullador. 12.600 220a; Ni gato en palomar, ni cabra en olivar. 21.000 322b; ¹⁴ Ni gato mayador, ni mozo gruñidor. 6.666 114a.
- 30 No consuegran si no asemejan. / SyB 93. /// Casar y compadrazar cada qual con su igual. N I 203; Col 81; Sb 723a; Cada qual, case con su igual. Cov 730b; Casarse uno con su opinión. Sb 723a; ¹⁵ Casarse uno con su parecer. Sb 756a.
- 31 Oír, ver y cayar. / C 371a; RAc II 973 b. // Ver, oír y callar. Col 383. /// Oír y ver y callar, recias cosas son de obrar. N III 105; Cov 371a; Col 238; Sb 713a; Oír, y ver y callar, hace buen hombre y buena mujer. Cov 371a; Oír y ver y callar, y preguntado, decir verdad con libertad. Cov 371a; Oír, ver y callar, vida ejemplar. 6.666 121b; Oír, ver y callar, para con nadie tropezar. 10.700 220a; Quien quiera huir de cuidados, tenga los ojos y oídos abiertos y los labios cerrados. 10.700 262b; Oír, ver y callar, son cosas de gran preciar. Sb 713a.
- 32 Palmicas y palmones, lo bueno venga a dublones. /// A dos manos, como quien se mesa. N I 23; C 12b; A dos manos, como quien se lava. C 12b; Plata, plata, más (*sic*) que no sepa nada. 21.000 367b; Yo quiero tener plata, mas que no sepa nada. Sb 803b.
- 33 Para ambre no ay pan duro. // En tiempo de hambarrera no hay mal pan. F-D 426; K 148; A hambre no hay mal pan. N I 34; C 17b; Sb 459b; A mucha hambre no hay pan malo. Cov 675a; A buena hambre no hay pan duro. C 6a; Sb 459b; A gran hambre no hay pan malo, ni duro, ni bazo. C 15a; A hambre, no hay pan bazo. C 17b; A hambre, no hay pan duro, ni falta salsa a ninguno. C 17b; A la hambre no hay pan malo. Col 15; A buen hambre no hay pan bazo —o malo. Sb 459b; A la hambre todo pan es bueno. Sb 459b; A mucha hambre, no hay pan duro. 21.000 32b. /// A pan de quince días, fambre de tres semanas. S 505; N I 109.

¹³ Se entiende: guardarse de los silenciosos. Todos los que siguen llevan otro sentido que el sefardí.

¹⁴ Cfr. el sentido secundario del refrán judeo-español.

¹⁵ Este y el que sigue, en otro sentido; *i. e.* no admite otra opinión.

- 34 Para mí mentiras, para ti verdá. / SyB 202. // Para ti mentiras, para mí verdad. F-D 855.
- 35 Pensando la viejez, no goza la mansevez. / G 442. // Pensando a la viejés, se piedre la mancevés. SyB 308.
- 36 Poco tósigo no entosega. // Poco veneno no mata. Sb 986a; RAc II 1374b; Poco veneno no daña —o no mata. 21.000 369b. /// Poco rejalgar no hace mal. C 397a.
- 37 Por esto no s'alevantan los muertos de Bedahaím. // ¿Por que no se alevantan los muertos? Por medre ['miedo'] qe se espantan qe no les tomen el lugar. Y 103; Por eso el muerto no se quiere levantar, porque no le tomen el lugar. C 401a. /// Quien fue a Sevilla, perdió su silla. Col 307; Quien está bien sentado, no se levante. 21.000 405b; Quien está bien, no se cure de mover. 21.000 405b; Si bien estás, no te mudarás. 12.600 303a.
- 38 Quen buen mazal ('suerte') tiene, nunca lo piedre. / SyB 197. /// Contra fortuna no vale arte ninguna. N I 235; Quien mal hadada es en la cuna, siempre le dura. N III 325; Rodar ventura, hasta la sepultura. C 438a; Ventura, de la cama a la sepultura. Sb 988b; Quien mal hado ha en la cuna, o lo pierde tarde o nunca. 21.000 411a; Contra la buena o mala suerte, sólo tiene poder la muerte. 10.700 65a.
- 39 Quen mucho core, presto se cansa —o cae. / F-D 941; SyB 94; 21.000 413a; 12.600 280b. // Quien más corre, más presto se cansa. 21.000 411b; Quien mucho corre, pronto para. 21.000 413a. /// Quien mucho anda, poco ataja. C 423a; El mucho correr suele venir a parar en parar. Sb 270b; El mucho andar, en parar viene a parar. 21.000 164a; El mucho correr trae el poco andar. 21.000 164a; Más vale paso que dure que no carrera que canse. 6.666 107b; Ve despacio y no llegarás cansado. 6.666 170a; Ve despacio, y no caerás; dobla y no quebrarás. 10.700 307b.
- 40 Quen parió a ti, pariera piojos. /// Un saco de tchintchas que pariera su madre y no a él. SyB 274.
- 41 Quén save qué mos iva a dar el Dio y mos echó esto.
- 42 Saporta, que todo se le importa. /// Saporta que nada se le importa. SyB 277.¹⁶

¹⁶ A diferencia del nuestro que se refiere al entrometido, el de Saporta se refiere al interesado o egoísta.

- 43 Solo, ni a Bedahaím. / Solo, ni al bedahéy. SyB 282.
- 44 Todos somos locos, los unos y los otros. / N III 444; C 483b; Sb 556a. /// Todos somos tontos, o locos, o tontilocos. 12.600 322a.
- 45 Tú no vas a la kehilá ('sinagoga') y yo no vo a la meaná ('taverna'). // Yo no vo a la kilá y tú no vas a la clissa ('iglesia'). SyB 314.
- 46 ¡Vidas de reyes! // Tener una vida de rey. Sb 1000b.
- 47 Ya dio sabor de calavasa.¹⁷ // Ya dio sabor de biambalí ('regaliz'). SyB 278.
- 48 Ya salió de la caxca del uevo. // Aun no sois salido del cascarón y tenéis presunción. N I 149; Cov 315b; Col 56; Sb 225b; Aun no ha salido del cascarón, y ya tiene espolón. Sb 225b; No es salido del cascarón, y pía. Sb 226a. /// No nació que ya sornudó. F-D 793; Aun no es nascido y ya estornuda. N I 145; 21.000 49b; Aun non ensillades, e ya cavalgades. S 505; N I 150; Col 55; Fijo non avemos, e nombre le ponemos. S 512; Col 173; Aun no asamos y ya empringamos. N I 147; Col 55; 21.000 49b; Aun no está en la calabaza, y ya se torna vinagre. N I 150-51; ¿Aun no comenzamos, y *benedicamus*? 21.000 49b; Aun no comenzamos, y ya acabamos. 21.000 49b; Aun no es vino, y ya es vinagre. 21.000 49b.
- 49 Yo pago, tú contento.¹⁸ // Si vos pago, yo contento. F-D 1167.

DENAĤ LIDA

Brandeis University

¹⁷ Contra lo que llega a cansar de muy repetido.

¹⁸ Dícese cuando dos personas se ponen de acuerdo sobre algo.

LAS HISTORIAS INTERCALADAS EN LA NOVELA
BIZANTINA ESPAÑOLA: DE LOPE DE VEGA
A CERVANTES

*mas no desotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía*

In memoriam Celina S. de Cortazar

La composición ingeniosa, la capacidad de entretener y el trasfondo moral de los castos amores de los protagonistas son los elementos que explican el éxito de la novela bizantina y su repercusión entre el público lector europeo durante los siglos XVI y XVII. El género, fundado en *La historia etiópica de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro y *Los amores de Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio, se caracterizaba por ser el relato de las aventuras de una pareja de enamorados puestos a prueba por separaciones y desencuentros a lo largo de una peregrinación por paisajes cambiantes (especialmente en el mar con su secuela de naufragios, raptos y piratas). En dicho viaje abundan los personajes episódicos, es posible encontrar sueños y visiones —a veces magia— y un fondo moral reforzado por sentencias, discursos y elementos religiosos. La narración comienza *in medias res*, respeta los principios de la verosimilitud, y siempre concluye con un final feliz en el que los amantes son reconocidos y se casan. Estos son los constituyentes esenciales que conformaron un modelo ideal para los relatos de ficción, modelo que, además, tenía la ventaja de entroncar con los recursos narrativos de la épica clásica: la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida*, consideradas como un código estético altamente prestigiante por los intelectuales renacentistas.

Reflexionar sobre la novela bizantina supone un esfuerzo de comprensión importante para el lector contemporáneo, pero

al mismo tiempo permite reconstruir un aspecto esencial de la sensibilidad literaria de entonces: los mecanismos compositivos que, atando y desatando los hilos de la historia, edificaban estas especies de tramoyas narrativas, espectaculares y monumentales, destinadas a imprimir firmemente en el alma de los españoles los fundamentos ideológicos del Imperio.

El género fue practicado en España por Alonso Núñez de Reinoso en *Los amores de Clareo y Florisea* (1552) obra que fue leída por Cervantes (existen reminiscencias de ella en el *Persiles*) y que ha sido unánimemente señalada por la crítica como imitadora de la novela de Aquiles Tacio, ya que son evidentes las semejanzas entre la historia de Clareo, Florisea e Isea y la de Leucipe, Clitofonte y Melita. Pero también escribieron novela bizantina Lope de Vega en *El peregrino en su patria* (1604) y Miguel de Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional* (1617). En el primero de los casos el dramaturgo puesto a novelista ensaya un intento de escritura totalizadora insertando en el relato de base un importante corpus poético y cuatro autos sacramentales. Por su parte Cervantes, con un dominio de las técnicas narrativas ciertamente muy superior al de Lope, compone la que, a su entender, debía ser su obra perdurable, y que fue superada por el *Quijote* en la creación de un nuevo tipo narrativo: la novela moderna.

Ante la imposibilidad de abordar al género en todas sus características, hemos decidido restringirnos a uno de los rasgos discursivos principales de la novela bizantina: la inclusión de relatos menores en la historia principal. Fundamentamos el límite de nuestro análisis en este elemento porque: 1) es la clave constructiva de la novela de aventuras que ha dado en llamarse novela cristiana; 2) es rasgo común de los relatos intercalados en estructuras narrativas mayores el actuar como refuerzo de la verosimilitud de la historia principal. Ya sea porque se refieren a ella explícitamente o porque se los presenta como ficción en un contexto que se constituye como no ficción.

Nuestro objetivo es analizar los recursos de inserción de los relatos menores en los modelos fundacionales del género utilizados por Heliodoro y Aquiles Tacio. Apreciaremos comparativamente las variantes introducidas en el Siglo de Oro por

Lope de Vega y Cervantes, y extraer conclusiones acerca de su capacidad como narradores que, ejercitándose en las estrictas reglas de la preceptiva clásica, intentan crear un nuevo tipo de escritura que satisfaga las necesidades expresivas de su tiempo.

1. LOS MODELOS GENÉRICOS: HELIODORO Y AQUILES TACIO

En los siglos XVI y XVII se editaron en latín y en lenguas modernas dos textos antiguos, los ya mencionados *Historia etiópica de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro y *Los amores de Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio. Ambos alcanzaron gran número de ediciones, *Las etiópicas* fue traducida al castellano y editada en Amberes en 1554 siguiendo la versión francesa de Amyot, y luego en Alcalá de Henares por Fernando de Mena. Esta versión fue editada tres veces en el siglo XVII y una vez más en el XVIII. En cuanto a la de Aquiles Tacio, también traducida al castellano, sabemos que, aunque tardíamente editada por Diego de Agreda en Madrid en 1617, fue imitada en parte por la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (Venecia, 1552) de Alonso Núñez de Reinoso, signo inequívoco de su difusión a mediados del siglo XVI.

Antes hemos dicho que uno de los rasgos caracterizadores de la novela bizantina es la abundancia de personajes episódicos que los protagonistas encuentran a lo largo de su accidentado viaje. Algunos de ellos son, además, narradores de sus propias historias o bien de historias ajenas. De esta forma la historia de los enamorados peregrinos es matizada con los relatos intercalados, diversificando y multiplicando los sujetos de la enunciación.

En *Las etiópicas* se da el caso de narración concéntrica, ya que el relato de Gnemón, joven griego que queda a cargo de Teágenes y Cariclea en la isla de los bandidos, incluye a su vez el relato de su amigo Carias quien completa la historia narrando la muerte de la madrastra de Gnemón, Deméneta. Así, los distintos narradores encadenan los relatos, uno dentro del otro, procedimiento que será usado por los narradores del Siglo de Oro siguiendo el precepto estético de la variedad en la unidad.

Por su parte, Aquiles Tacio, con menos pericia, también echa mano de los relatos intercalados, pero estos no se entre-

lazan sino que simplemente se suceden unos a otros y, a lo sumo, se cuentan retrospectivamente: en el libro II, el relato de Menelao, en el III el de Sátiros, en el V el de Kleinias y en el VIII los de Leucipe y Sostratos.

Este brevísimo repaso explica el porqué del prestigio literario de que gozó Heliodoro en el Siglo de Oro español. Prestigio testimoniado por ejemplo, por Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596): “de Heliodoro no hay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta ahora escrito: a lo menos ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias”.¹

Los procedimientos de inserción de los relatos intercalados en una historia de base, además de los efectos verosimilizadores ya apuntados, demuestran el mayor o menor grado de habilidad de un narrador para estructurar su historia. Desde la simple inclusión del relato como respuesta del personaje a una pregunta que se le formula, pasando por los relatos de *sobremesa y alivio de caminantes*, hasta virtuosismos del tipo relato en el relato (el personaje reproduce el relato de otro, o bien lee un manuscrito o una carta), varios son los recursos de los que dispone el narrador. Veremos a continuación cómo Lope de Vega intercala los relatos menores en *El peregrino en su patria*, aunque sin mayor maestría narrativa, en su intento de plasmar, diríamos casi “dramáticamente”, una escritura totalizadora en la realización poligenérica (relato, drama y poesía).

2. LOS EPISODIOS INTERCALADOS EN *El peregrino en su patria*

La novela de Lope cubre el espacio comprendido entre el momento en que Pánfilo y Nise se conocen y enamoran hasta el glorioso instante de las bodas. Pero como ambos toman hábito de peregrinos, las separaciones y reencuentros inmersos en el “cronotopo del camino”, según la terminología bajtiniana, adquieren una significación especial. En ese contexto narrativo Lope intercala varios relatos, a saber:

Libro I : –relato de Raimundo
 –relato de Everardo.

¹ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Filosofía antigua poética*, ed. de A. CARBALLO, Madrid, CSIC, 1953, tomo III, p. 167.

Libro II : —ocho ejemplos de los ermitaños de Monserrat.

Libro III: —relato de Celio.

Libro IV : —relato de Felis (=Nise).

La mayoría de ellos se insertan como relatos de sobremesa y entretenimiento del camino, pero en el conjunto se destacan los del libro II por ser ejemplos moralizantes, en gran parte de tema religioso; de modo que el pretexto que los motiva integra las prácticas devotas de los peregrinos en su ascensión del monte “determinados a visitar todas sus estaciones y que cada ermitaño de los que en ellas viven, les dijese un ejemplo”.² También sobresalen los relatos del libro III y IV porque tanto entre sí como entre ellos y la historia de base, se establece una relación explícita: el de Celio actualiza lo sucedido antes del comienzo de la acción entre Pánfilo y Nise; y el de Felis continúa contando qué pasó desde que aquellos salieron de Toledo. Así, el lector reconstruye los episodios que no habían transcurrido ante su vista.

Veremos inmediatamente cuál es la funcionalidad narrativa de estas historias, es decir, el modo en que se relacionan con el contexto, porque de allí surgirán los méritos y deméritos de Lope como narrador en el *Peregrino*.

Hemos dicho anteriormente que los relatos intercalados en estructuras narrativas mayores actúan como refuerzos verosimilizadores de la historia principal. Efectivamente esta era una de las preocupaciones de los teóricos renacentistas italianos en su interpretación de la *Poética* de Aristóteles. Torquato Tasso en los *Discorsi del poema eroico* (1594) establece que

Ma perché il poeta, per sentenza d'Aristotele, imita le cose, o com'elie sono, o come possibili, o come e fama ch'elie siano, e come son credute, il principale soggetto del poeta e quel ch'e, o quel che puo essere, o quel che si crede, o quel che si narra; o tutte queste cose insieme, como piacque ad Aristotele, potendo essere imitate dal poeta, sono il soggetto adeguato de la poesia sotto questa consecuzione di verisimile.³

² LOPE DE VEGA, *El peregrino en su patria*, ed. de J. B. AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia, 1973, p. 161.

³ TORQUATO TASSO, *Discorsi del poema eroico, Prose*, Milano, Riccardo Ricciardi editore, 1951 (La letteratura italiana. Storia e testi, vol. 22), p. 527.

De modo que la verosimilitud se encuentra íntimamente ligada a la definición misma de poesía épica, idea retomada en España por López Pinciano, que es la fuente crítica más claramente perceptible en las novelas cervantinas, y en particular en el *Quijote* y en el *Persiles*. Para Pinciano la poesía "no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira porque toca historia, tiene por objeto *el verisímil que todo lo abraça*." ⁴ En este sentido en *El peregrino en su patria* aparece un espectro de posibilidades bastante amplio:

1) En el libro I el relato de Raimundo introduce a Doricleo, saltador catalán que ha encontrado a Nise antes que Pánfilo. Esto produce tensión en el lector que está esperando el reencuentro de los amantes y que no se producirá sino en el libro III. Pero al mismo tiempo verifica la historicidad del personaje, que escapa del relato enmarcado y es incluido en la historia principal.

2) La narración de Everardo, en el mismo libro, aporta un nuevo elemento de índole plástico visual: los emblemas que aparecen en las paredes de la celda del caballero preso. Ambos relatos actúan como contrapunto temático dado que presentan los amores ilícitos, típicos de la *novella* italiana, en el marco moralizante de los castos amores de Pánfilo y Nise. ⁵

3) En el libro II los ocho ejemplos contados por otros tantos ermitaños son *amplificatio* didáctica en el contexto de la devoción mariana de los peregrinos en Monserrat. Una vez más la verosimilitud es asegurada por el séptimo monje quien cuenta "una historia sacada de los libros de mi juventud", que no es otra cosa que una versión literaria más de los amores juveniles de Lope con Elena Osorio.

4) En cuanto a los relatos de los libros III y IV establecen una relación de autorreferencia con la historia principal, reconstruyendo la prehistoria de los protagonistas y aquellos episodios que el narrador principal no había contado, por ejemplo, el cautiverio de los peregrinos en Africa. Así, los dos relatos intercalados actúan como refuerzo de la credibilidad de la historia, porque sin solución de continuidad reconstruyen el

⁴ López Pinciano, *op. cit.*, vol. 1, p. 220. El subrayado es mío.

⁵ Cfr. nuestro trabajo "Amor y emblemas en la historia de Everardo de *El Peregrino en su patria*", *Letras*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, en prensa.

ordenamiento sucesivo de los episodios, y crean complicidad con el lector quien a partir de entonces sabe tanto como los protagonistas. Ahora el suspenso se centrará en el desenlace.

En el libro III la ilusión de realidad se basa en que Celio conoce lo sucedido por haber leído el relato que el propio Pánfilo había dejado escrito a un amigo suyo. De modo que, con artificio típicamente barroco, un personaje cuenta a otro la historia que ese alguien había escrito previamente. El personaje se vuelve actante, narrador y receptor de su propia historia. Lope juega aquí con la escritura a la manera de la imagen repetida al infinito por dos espejos enfrentados. De resultas de este artificio el lector se encuentra también entre los dos espejos —Pánfilo escritor y Pánfilo oyente— en un juego de complicidades que se multiplicará en igual grado:

Aquí le dijo el Peregrino a Celio, admirado de que así repitiese lo que entre él y Nise había pasado tan ocultamente, que cómo sabía hasta ahora las mismas razones que los dos pasaban, pues en aquellos medios estaban tan lejos y asistía en Salamanca a sus estudios. Celio le respondió que toda aquella historia había dejado escrita a un amigo suyo el mismo Pánfilo, y que de aquel original que a sus manos había venido, la iba él refiriendo, y así prosiguió entonces [...] ⁶

Por su parte el narrador principal puede distanciarse cómodamente del personaje y destacar sus reacciones al escuchar la propia historia:

Aquí llegaba el mancebo cuando Pánfilo, turbado, puso las manos en el rostro, a quien, preguntando la causa, dijo que le volvía aquel primer dolor, que lo fue de que lo hallase en el estado que había visto, pero que le parecía que era con menos fuerza. Todo esto procuraba fingir el Peregrino Pánfilo, porque la historia que el toledano refería era la propia suya, y aquella Nise que llamaba su hermana, la Peregrina que con recelo de su muerte había perdido el seso, que así se encuentran las cosas de que se huye y cuando con más cuidado se buscan, menos parecen [...] ⁷

En el libro IV se agrega otro recurso, el enmascaramiento de Nise tras un doble disfraz, Felis, caballero español ante Fi-

⁶ LOPE DE VEGA, *op. cit.*, p. 255.

⁷ LOPE DE VEGA, *op. cit.*, p. 247.

nea, y, en su relato, Azán Rubín, caballero moro ante Pánfilo. Nuevamente se crean complicidades dentro y fuera de la historia, se borran los límites de la identidad de Nise y de su relato, Finea sabrá quién es Azán Rubín, mejor dicho, creará saber que se trata de Felis, cuando en realidad quienes saben que Felis es Nise somos nosotros, peregrinos en la novela de Lope:

Pensó Nise que Finea se hubiese enternecido con la historia; [...] se volvieron a Marsella, donde en los días que descansaron ya Finea, declarando su amor, pedía piedad a Nise, creyendo que era el Felis que le contaba, y era, sin duda, que estaba Nise tan diestra en las acciones de hombre que a cuantos la veían engañaba, aunque a la primera vista a todos parecía lo que realmente era.⁸

Por otra parte estos relatos incluidos ofrecen un muestreo de subgéneros novelescos: la *novella* italiana en el libro I, con su cuota de violencia y engaño; la novela morisca en el libro IV, con sus refinadas descripciones de los ambientes árabes, esta vez con la conversión al cristianismo (que recuerda la historia de Ozmín y Daraja del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán) y la consabida peregrinación a Roma. De esta manera Lope cumple también con el principio de la variedad en la unidad, haciendo de su novela una diversión en el sentido etimológico del término. El esfuerzo de Lope por hilvanar los relatos a la historia de base es un dato de la actualización del género llevada a cabo por él y supone una etapa previa en la tarea de "transposición genérica" que, según M. Bajtín, explica el contacto vivo de la novela con el devenir histórico. Y en este sentido puede ser considerado como un paso más hacia la creación de la novela moderna concretada por Cervantes en el *Quijote*.⁹

⁸ LOPE DE VEGA, *op. cit.*, p. 365.

⁹ MIKAÏL BAKHTINE, "Récit épique et roman (Methodologie de l'analyse du roman)" (1941), en *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 441-473. La cita, p. 444: "Enfin, et c'est le plus important, le roman y introduit une problématique, un inachèvement spécifique, un contact vivant avec une époque en devenir (leur présent inachevé). Comme nous le verrons, tous ces phénomènes s'expliquent par la transposition des genres dans une nouvelle zone des représentations littéraires (zone de contact avec le présent non achevé), zone pour la première fois assimilée par le roman".

3 LOS EPISODIOS INTERCALADOS EN EL *Persiles*

Cervantes guardaba grandes expectativas alrededor de la que debía ser su obra máxima: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*. A propósito de los relatos intercalados del *Persiles*, Alban K. Forcione sostiene que

la coherencia estética, en el laberinto de los hilos narrativos que forman la sobrefaz del *Persiles*, debe estudiarse en relación con criterios de unidad no-aristotélicos [...] los principios de unidad estructural son la analogía y la repetición, al par que el motivo de los "trabajos" funciona como principio de unidad temática. Casi todos los episodios del *Persiles* reiteran el ritmo cíclico marcado por la trama principal. Reconstituyendo el ciclo de catástrofe y restauración sobre el fondo del mito cristiano de la caída y la redención.¹⁰

Si observamos los recursos de inserción de los relatos en cuestión, veremos que Cervantes no se aparta, en principio, de los pretextos ya consagrados y que son, además, puramente circunstanciales: la curiosidad de los personajes y el entretenimiento en la sobremesa. Pero en cambio (síntoma de las preocupaciones retóricas del autor) todas las historias coinciden en su capacidad de suscitar la admiración de los oyentes. Nos referimos a los siguientes relatos:

Libro I : -relato de Taurisa
 -relato de Antonio
 -relato de Rutilio
 -relato de Manuel de Sosa Coitiño
 -relato de Mauricio
 -relato del Capitán.

Libro II : -relato de Periandro
 -relato de Renato.

Libro III: -relato de Feliciano de la Voz
 -relato de Ortel Banedre
 -relato de Auristela

¹⁰ A. K. FORCIONE, *Cervantes' Christian romance: A study of Persiles and Sigismunda*, Princeton University Press, 1972, pp. 142-143, 145-148. Trad. de Ana Prieto, *apud Historia y crítica de la literatura española*, tomo 2, p. 656.

- relato de Ambrosia Agustina
- relato del escudero enlutado
- relato de Isabela Castrucha.

Libro IV : —relato de Seráfido.

Del conjunto extraemos dos relatos por demás significativos. La prolongada narración de Periandro que comprende ocho de los veintiún capítulos del libro II, y la historia de Feliciano de la Voz al comienzo del libro III.

3. 1. EL RELATO DE PERIANDRO

En el primer caso Periandro cuenta algunos sucesos de su vida a instancias de Sinforosa. Su relato es interrumpido por múltiples alternativas y por las opiniones de sus oyentes. Al anotar la edición del texto J. B. Avalle-Arce dice:

Pero lo importante, creo yo, es que nos hallamos ante un relato *in fieri*, con todas las críticas, amonestaciones y correcciones del caso, hechas en caliente, al rodar las palabras [...] La obra de arte como suma de creación y crítica es la proyección ideal del relato de Periandro, con todos sus comentarios, en la imaginativa de cada lector del *Persiles*, Supremo ejemplo de colaboración entre autor, texto y lector.¹¹

Ilustraremos su observación con el siguiente fragmento:

A todos dió general gusto de oír el modo con que Periandro contaba su extraña peregrinación, sino fue a Mauricio, que, llegándose al oído de Transila su hija le dijo:

—Páreceme, Transila, que con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida; porque no había para qué detenerse en decirnos tan por extenso las fiestas de las barcas, ni aun los casamientos de los pescadores, porque los episodios que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia; pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras.

—Así debe de ser —respondió Transila—; pero lo que yo sé decir es, que ora se dilate o se sucinte en lo que dice, todo es bueno y todo da gusto.¹²

¹¹ LOPE DE VEGA, *op. cit.*, p. 207, nota 207.

¹² MIGUEL DE CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1970, p. 234.

A propósito de esto Forcione observa que el debate entre el canónigo y don Quijote marca un refinamiento en el uso del recurso dramático narrador-audiencia, y anticipa una serie de escenas que culminan en la larga narración de Periandro en el *Persiles*:

The most important episodes in the unfolding literary drama are Periandro's descriptions of the fishermen's wedding, in which the fundamental problem is unity; the marvelous horse, in which the focus shifts to verisimilitude; and the garden paradise, where both problems are examined.

It is not without purpose that Cervantes crowds Periandro's account with literary reminiscences, for his surrogate poet would summon to the defense of artistic freedom the cumulative weight of the entire tradition of imaginative literature. In a sense Periandro's narration is the rebuilding of Don Quixote's library.¹³

Y más adelante profundiza su reflexión acerca de que Periandro, al afirmarse como centro en el cual desembocan todas las acciones de su relato, alude a la teoría según la cual la unidad del poema está en el héroe, afirmando al mismo tiempo el poder y la libertad absoluta del artista que se coloca en el centro mismo de su creación. Según Forcione este gesto simbólico se enfrenta al precepto aristotélico de que el poeta no debe hablar con su propia voz.¹⁴ De manera que el relato de Periandro podría ubicarse en un tercer plano narrativo en el cual se desarrolla dramáticamente la batalla entre el artista creador y los teóricos literarios, aproximándose así a la voz de Cide Hamete Benengeli y su guiño narrativo en el *Quijote*.

Periandro va anudando su historia ya que este era el mérito más reconocido de la técnica expositiva de Heliodoro. Por su parte los oyentes expresan los argumentos en favor y en contra de la narración. Así tanto el narrador como sus receptores viven simultáneamente dos instancias temporales, la del relato y la de su propia historia:

A esto dijo Transila:

—Yo por mí digo, Periandro, que no entiendo esa razón, sólo

¹³ A. K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1970, p. 195.

¹⁴ Forcione, *op. cit.*, p. 205.

entiendo que lo será muy grande, si no cumplís el deseo que todos tenemos de saber los sucesos de vuestra historia, que me va pareciendo ser tales, que han de dar ocasión a muchas lenguas que las cuenten y muchas injuriosas plumas que las escriban. Suspensa me tiene el veros capitán de salteadores; juzgué merecer este nombre vuestros pescadores valientes, y estaré esperando, también suspensa, cuál fue la primera hazaña que hicistes, y la aventura primera con que escontrastes. —Esta noche, señora —respondió Periandro—, daré fin si fuere posible al cuento, que aun hasta agora se está en sus principios.¹⁵

En el tiempo de la aventura se instaura un doble eje de sucesión que se alterna creando una mayor profundidad de planos narrativos justificada por el “*todo es bueno y todo da gusto*”. El distanciamiento producido crea un espacio dialógico que muestra la conciencia compositiva de Cervantes en el *Persiles*:

—El gusto de lo que soñé —respondió Periandro— me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada. Callaba Policarpo, ocupando la vista en mirar a Auristela y el pensamiento en pensar en ella; y así, para él importaba muy poco, o nada, que callase o que hablase Periandro, el cual, advertido ya de que algunos se cansaban de su larga plática, determinó de proseguirla abreviándola y siguiéndola en las menos palabras que pudiese.

Y así dijo [...] ¹⁶

Conciencia en la búsqueda de soluciones prácticas que, mediante una escritura nueva de los modelos clásicos, posibilitara la quiebra de los rígidos esquemas discursivos propuestos por la preceptiva vigente. Como Alonso Quijano, el intento muere al recobrar la cordura teórica, y el *Persiles* por fidelidad a las normas no conseguirá instaurarse como un nuevo modelo narrativo, cosa que sí logró la historia del hidalgo loco de la Mancha.

3. 2. EL EPISODIO DE FELICIANA DE LA VOZ

En el segundo relato elegido Feliciana de la Voz es misteriosamente presentada como “una mujer” que llega con las ro-

¹⁵ Cervantes, *op. cit.*, p. 227.

¹⁶ Cervantes, *op. cit.*, p. 244.

pas desgarradas al lugar donde se hallan los protagonistas y que es perseguida por su padre y hermanos. De este modo, en respuesta a las preguntas de los circunstantes, cuenta su historia, pero el misterio la seguirá rodeando. Por eso Auristela dice:

el cual [hábito de peregrina] daré yo a la señora Feliciana de la Voz, con condición que me diga *qué misterio tiene el llamarse de la Voz*, si ya no es el de su apellido.¹⁷

“Que tengo la mejor voz del mundo” es la respuesta de Feliciana que engendra así una nueva intriga: el deseo de oír la cantar. Este deseo será satisfecho en el capítulo siguiente cuando Feliciana cante unas octavas en loor de la Virgen María en el monasterio de Guadalupe

con que suspendió los sentidos de cuantos la escuchaban, y acreditó las alabanzas que ella misma de su voz había dicho, y satisfizo de todo en todo los deseos que sus peregrinos tenían de escucharla.¹⁸

Será precisamente su voz la señal de reconocimiento para su padre y hermano que están allí presentes, y a partir de la anagnórisis se resolverá la intriga. Entre su enigmática aparición y el desenlace media el episodio de la muerte de don Diego de Parraces. Forcione observa que:

El breve episodio que separa la primera y la segunda aparición de Feliciana es esencialmente igual en cuanto a su estructura. Como si siguiendo las recomendaciones de Tasso, Cervantes introdujera el episodio como un obstáculo en el camino de los héroes: “...nunca los buenos deseos llegan a fin dicho sin estorbo que los impidan, quiso el cielo que el de este hermoso escuadrón... fuese impedido con el estorbo que agora oiréis.”¹⁹

Esto nos lleva a considerar brevemente la cuestión de la pertinencia del episodio en la estructura de la novela, y de allí el carácter ejemplar surgido de lo verosímil admirable en la teoría narrativa de Cervantes. E. C. Riley que ha analizado

¹⁷ Cervantes, *op. cit.*, p. 299.

¹⁸ Cervantes, *op. cit.*, p. 306.

¹⁹ A. K. Forcione, *Cervantes' Christian romance...*, pp. 655-656, traducción de Celina S. de Cortazar.

con criterio ajustado y fina sensibilidad la teoría de la novela cervantina afirma al respecto:

Las ideas expresadas en su obra maestra acerca de la unidad de la novela se basan en las ideas corrientes entonces acerca de la unidad de la épica. Al ponerlas en práctica, sobre todo en la segunda parte, va más allá de la mera observancia formal de estas ideas, llegando a conseguir una unidad que no resulta ni epidérmica ni escondida bajo una capa de símbolos y abstracciones, una unidad que no es ni superficial ni oculta, sino vital. Se halla sostenida por esos hilos fuertes y sutiles, que enlazan los acontecimientos exteriores con la más honda intimidad de la persona humana.²⁰

Sirva de ejemplo ilustrativo de la vitalidad narrativa señalada por Riley el fragmento en el cual los peregrinos se encuentran con una zagala valenciana, “vestida a lo del campo, limpia como el sol, y hermosa como él y la luna”, que sin mayor ceremonia dice:

—¿Señores, pedirlos he o darlos he?

A lo que respondió Periandro:

—Hermodiosa zagala, si son celos, ni los pidas ni los des, porque si los pides, menoscabas tu estimación, y si los das, tu crédito; y si es que el que te ama tiene entendimiento, conociendo tu valor, te estimará y te querrá bien, y si no le tiene, ¿para qué quieres que te quiera?

—Bien has dicho —respondió la villana.

Y diciendo adiós, volvió las espaldas, y se entró en la espesura de los árboles, dejándolos admirados con su pregunta, con su presteza y con su hermosura.²¹

Además de la cuestión de amor, lugar común de la pastoril, planteada por la muchacha, la fugaz aparición de este personaje episódico enlaza, parafraseando al crítico inglés, los acontecimientos exteriores de la peregrinación con la más honda intimidad de Periandro y Auristela: los celos que uno y otro sienten alternativamente al fingirse hermanos siendo en realidad enamorados. Así, lo que aparece como obstáculo/pregunta en un nivel de interpretación, funciona en otro nivel como so-

²⁰ E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1962, p. 208.

²¹ Cervantes, *op. cit.*, p. 360.

lución/respuesta asegurando con "hilos fuertes y sutiles" la unidad profunda de la historia.

Volviendo al relato de Periandro y al de Feliciano de la Voz, los relatos más artificiosos por su modalidad de inserción en la novela, hemos repasado rápidamente los recursos para provocar la admiración del lector sin quebrar la verosimilitud de lo narrado. Nos referimos en un caso al juego con la escritura y la recepción literaria, y en el otro a la trabazón lograda por medio de un elemento enigmático: la voz (que, dicho sea de paso, refuerza el contenido mariano del *Persiles*). La voz que cuenta y es escuchada y la voz que canta, son instrumentos dialógicos en la novela. Estos episodios generan suspenso, admiran, ejemplifican y, al mismo tiempo, se constituyen en muestras de la habilidad narrativa de Cervantes para *anudar los hilos de la historia*. A pesar de ellos debe tenerse en cuenta la observación de Riley que explica el fracaso del *Persiles* como estructura narrativa:

El *Persiles* constituye, a mi parecer, una tentativa práctica (aunque no muy segura de sí) de llegar a un compromiso con la variedad mediante la utilización de una forma más flexible. Tentativa que resulta fallida principalmente porque él recarga demasiado la estructura. Esa tentativa de llegar a un acuerdo es, en definitiva, poco menos que una capitulación.²²

A propósito del compromiso con la variedad señalado por Riley sería interesante dejar planteada aquí, ya que escapa a los fines propuestos inicialmente, la cuestión de cómo Cervantes practica numerosos recursos narrativos para provocar admiración. Especialmente en las historias de amor incluidas en la novela que cubren un amplio espectro: desde los amores frustrados del enamorado portugués (I,10), pasando por los amores trocados, típicos de la pastoril, que Periandro intercala en su relato (II,10), los muy espiritualizados de Eusebia y Renato (II,19); hasta llegar a las curiosas historias sentimentales de la Sra. Ruperta (III,16-17) y de Isabela Castrucha (III,19-21) imbuidas de venganza frustrada y de locura fingida.²³

²² Riley, *op. cit.*, p. 207-208.

²³ Dedicaremos a este aspecto de los relatos incluidos en el *Persiles* un próximo trabajo que, ahondando en los recursos discursivos de cada historia, nos permita sacar conclusiones más comprensivas del sentido subyacente de la novela y de su fracaso como estructura narrativa.

CONCLUSIONES

Si volvemos a los elementos que explican el éxito de la bizantina podemos ahora establecer los puntos de contacto y alejamiento de los textos analizados. La composición ingeniosa se manifiesta fundamentalmente en el *Peregrino* por el recurso de introducir los autos sacramentales y el corpus lírico en la historia de base. En cuanto a los relatos intercalados hemos visto cómo, además de ofrecer un muestrario de subgéneros novelescos (*novella* italiana, morisca), constituyen: 1) poderosos instrumentos verosimilizadores de la historia de base especialmente mediante la autorreferencia textual, logrando el ordenamiento sucesivo de los episodios por intermedio del racconto; 2) recursos amplificadores de la novela según el principio de la variedad en la unidad. El *Persiles* supone una vuelta de tuerca en lo que a ingenio compositivo se refiere, no por los pretextos de inserción, que son los ya consagrados (sobremesa y entretenimiento del camino), sino porque sus relatos intercalados operan sobre la base de un elemento clave de la teoría novelística de Cervantes: lo verosímil admirable logrado en el contexto del intercambio dialógico narrador-audiencia.

En cuanto a la capacidad de entretener se podría afirmar que el *Peregrino* y el *Persiles* son complementarios. Lope de Vega entretiene al lector haciéndolo cómplice del carácter "escenificable" de la novela, y en ese contexto los relatos intercalados introducen variedad de especies novelescas que divierten a la manera de los entremeses en la comedia, aportando temas y personajes nuevos en el contrapunto narrativo. Cervantes, en cambio, unifica los relatos intercalados en la admiración que estos deben producir en la audiencia y en el lector.

Finalmente el trasfondo moral de ambas novelas sostiene idénticos valores pero con diversos resultados. En el *Peregrino* la pedante sobreabundancia de fuentes eruditas sofoca al lector con su discurso "achatado" por la línea vertical que va de arriba hacia abajo con intención docente. Y esto ocurre también en los relatos intercalados. En el *Persiles* el particular manejo de las relaciones entre el narrador y el lector hace que los mismos ideales éticos aparezcan puestos en posición relativa: según quién los considere tendrán uno u otro significado. Aunque resulta imprescindible aclarar que, en este sentido, los relatos

de Periandro y Feliciano de la Voz se destacan en el conjunto como los más acabados.

A pesar de que tanto los protagonistas de la novela bizantina de Cervantes como los de la de Lope carecen de la capacidad de cambiar interiormente, y modificarse al ritmo de sus experiencias en la peregrinación por el mundo, la diferencia entre unos y otros es que Cervantes abre para los lectores un intersticio en la rigidez del discurso moralizante que permite reconstruir la escena primigenia de la creación literaria en su vital espontaneidad: el narrador, su relato y la audiencia que lo recibe.

Así, los dos ejemplos de la novela bizantina española que hemos analizado demuestran, a pesar de no ser ya literatura de entretenimiento para los lectores contemporáneos, su vigencia como estructuras narrativas en profundidad, típicamente barrocas, que reelaboraron un modelo consagrado: *Las Etiópicas* de Heliodoro desde la sensibilidad y la escritura de dos genios creadores: Lope de Vega y Cervantes.

EMILIA I. DEFFIS DE CALVO

Becaria del Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas

ASPECTOS DE LA REPRESENTACIÓN EN *EL AMANTE LIBERAL*

La bibliografía cervantina reciente se ha mostrado más benévola con *El amante liberal* que la tradicional crítica que ofrecía, y todavía ofrece, una marcada predilección por propuestas realistas y de interés psicológico en el plano de la historia, y un claro rechazo de recursos retóricos que alejan la lengua literaria de la imitación del discurso coloquial.¹

En efecto, en la década del ochenta, un número apreciable de estudiosos se ha ocupado del texto de esta novela desde puntos de vista más abiertos a las calidades excepcionales de su relato y de su historia. Análisis de su estructura y de la naturaleza de los acontecimientos han hecho evidente la calidad de la organización narrativa y han prestigiado los elementos de renovación y adaptación que inscriben el relato en un sistema histórico-literario.² Falta todavía una lectura atenta que re-

¹ Cfr. ya RAFAEL LAPESA, "En torno a *La española inglesa* y el *Pericles*", en *De la edad media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, reimpresión de *Homenaje a Cervantes, II, Estudios Cervantinos*, Valencia, 1950: "Durante el siglo pasado y primeros decenios del actual los relatos cervantinos de imaginación y aventura fueron considerados como obras fallidas, perdonables desahogos de una fantasía artística empeñada en ejercitarse fuera del campo más propicio a sus espléndidas condiciones." (p. 242). Véase, por ejemplo, entre los recientes estudios de conjunto RUTH EL SAFFAR, *Novel to Romance: A Study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974; JULIO RODRÍGUEZ-LUIS, *Novedad y ejemplo de las "Novelas" de Cervantes*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980.

² Véase MIGUEL A. BELLO, "Una lectura semántica de *El amante liberal*", *Romance Notes*, 24, 2 (1983 Winter), 132-136; DENISE y LOUIS CARDAILLAC, MARIE-THÉRÈSE CARRIERE, ROSITA SUBIRATS, "Para una nueva lectura de *El amante liberal*", *Crítica*, 10 (1980) 13-29; ANA FLORES, "Elementos autobiográficos y estructura narrativa en *El amante liberal*" en JOSÉ J. BUSTOS TOVAR, coord., *Lenguaje, ideología y organización textual*

pare en los componentes expresivos que fijan *El amante liberal* en el marco de esa tradición mucho más amplia y compleja que la que permite el binomio frecuente en la crítica de lengua inglesa *novel-romance*, a mi parecer, poco útil en las letras españolas. En efecto, una clasificación muy pocas veces atenta a elementos que supongan un análisis que vaya más allá de la paráfrasis del argumento, se presta a generalizaciones simplificadoras.³

Me propongo en este trabajo llamar la atención sobre un aspecto de la representación que aclara, en el texto cervantino, la pluralidad de las alusiones culturales y del carácter intertextual que enriquece, con reminiscencias claras para el lector competente, la complejidad semántica de un pasaje descriptivo.

En un artículo reciente se ha llamado la atención sobre el carácter central, literalmente central, del encuentro de la

en las "Novelas ejemplares", Madrid, Universidad Complutense, 1983, pp. 31-42; M. METZELTIN, "Las macroestructuras sintacticológicas y semánticas de *El amante liberal*" en MANUEL CRIADO DE VAL, ed., *Cervantes: Su obra y su mundo*. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 377-388; THOMAS A. PABÓN, "Viajes de peregrinos: La búsqueda de la perfección en *El amante liberal*", *Ibid.* pp. 371-375; KARL-LUDWIG SELIG, "Some observations on Cervantes' *El amante liberal*", *Revista Hispánica Moderna*, XL, 1-2 (1978-1979) 67-71.

³ Para los dudosos encasillamientos a los que conduce "la necesidad crítica del concepto", cfr. EDWARD C. RILEY, "Romance y novela en Cervantes", en Manuel Criado de Val, ed., *Cervantes: Su obra y su mundo* ya citado, pp. 5-13; véase por ej.: "Por mi parte, confieso que, cuando, hace años publiqué mi libro *La teoría de la novela en Cervantes*, no hice las distinciones debidas. Dije que *Persiles y Sigismunda* no era 'una buena novela'. Claro que no, añado ahora, que no por eso deja de ser un *romance* bastante bueno" (p. 5). "[...] quiero poner en claro que no me interesa exaltar las obras de tipo *romance* a costa de las de tipo novelístico. *El coloquio de los perros* me parece de infinitamente más interés que *El amante liberal*, por ejemplo" (p. 7). Cfr. también, para los problemas tipológicos, el iluminador artículo-reseña sobre el libro de R. El-Saffar arriba mencionado de GONZALO SOBEJANO "Sobre tipología y ordenación de las "Novelas ejemplares", *Hispanic Review*, 46,1 (1978) 65-75. Para ALBAN K. FORCIONE, *Cervantes and the Mystery of Lawlessness*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 62 n., se trataría más bien de diversos grados de literaturidad o complejidad lo que separa a *El amante liberal* (menos literario, menos complejo) de *El coloquio de los perros*, o *La gitanilla*, pero es difícil saber, de esta única mención en el libro, qué entiende Forcione concretamente por complejidad.

pareja protagonista a la que parcialmente alude el título de la novela.⁴

Esta centralidad, discutible si se apoya sólo en débiles premisas argumentales que pueden reorganizarse de modo igualmente plausible de muy diversa manera, se justifica más firmemente en el plano de la expresión.

En efecto, la narración de *El amante liberal* se organiza, en los diversos momentos de la representación de Leonisa, atendiendo a necesidades de focalización que le permiten al lector aprehender el complejo mundo que rodea a cada uno de los personajes.

El discurso de Ricardo articula elementos de la retórica petrarquesca en la primera descripción de Leonisa porque, creyéndola muerta, sólo las formas hiperbólicas de la tradición literaria permiten el relato evocador y mítico. Por otra parte, la detallada descripción que hace el narrador de Leonisa como esclava en venta, se detiene en el brillo y lujo excepcionales de su vestido y joyas. Ello es necesario porque permite enfocar el relato desde el punto de vista del erotismo que va a ser la fórmula de caracterización de los personajes turcos de la novela.⁵ Como advierte Combet, es a través de la exaltación del brillo de las telas y el deslumbramiento de las joyas que el cuerpo de Leonisa se fetichiza y se convierte ella misma en mujer solar y magnética, el objeto del deseo de los poderosos que la ven y no pueden dominar el poder de su atracción.⁶

⁴ ELEODORO J. FEBRES, "Forma y sentido de *El amante liberal*", *Anales Cervantinos*, 19 (1981), 93-103.

⁵ Para la visión marginal de los turcos en los textos literarios españoles, véase LOUIS CARDAILLAC, "Vision simplificatrice des groupes marginaux par le group dominant dans l'Espagne des XVII^e et XVIII^e siècles", en AUGUSTIN REDONDO, ed., *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1983, pp. 11-22, especialmente p. 14-15.

⁶ LOUIS COMBET, *Cervantes ou les incertitudes du désir*, Lyons, Presses Universitaires du Lyon, 1980, que merecería mejor recepción que la recibida. Cfr. R. EL-SAFFAR, *MLN*, 97,2 (1982), 422-427. Para un análisis agudo del episodio de la aparición de Leonisa como esclava y el relato de Ricardo a Mahamut de esa aparición, véase PIERRE E. CORDOBA, "Signature et Baptême. La dimension autobiographique de *El amante liberal* de Cervantes" en *L'autobiographie en Espagne, Aix-en-Provence*, Université de Provence, 1982, 97-110. Para la centralidad de la sexualidad en la novela, véase también F. DE TORO-GARLAND, "Aproximación a lo sexual

El modo de la representación para el encuentro de Leonisa y Ricardo, en cambio, se propone examinar la intimidad emotiva de los dos personajes, en la mitad de un proceso agitado de experiencias límite que cambiará a ambos y, en verdad, los perfeccionará como seres humanos.⁷ La mención de la indumentaria de Leonisa no desaparece, pero pasa a un plano secundario meramente informativo. El narrador, en esta instancia, se concentra en los elementos gestuales que se cargan de un múltiple carácter semántico:

Estaba Leonisa del mismo modo y traje que cuando entró en la tienda del Bajá, sentada al pie de una escalera grande de mármol que a los corredores subía. Tenía la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha y el brazo sobre las rodillas, los ojos a la parte contraria de la puerta por donde entró Mario, de manera que aunque él iba hacia la parte donde ella estaba, ella no le veía. Así como entró Ricardo, paseó toda la casa con los ojos, y no vio en toda ella sino un mudo y sosegado silencio, hasta que paró la vista donde Leonisa estaba.⁸

Aquí, la representación de Leonisa se apoya en una fórmula de composición de larga tradición popular que, a mi parecer, conviene relacionar con la imagen de la melancolía reelaborada en el Renacimiento.⁹ Se trata de la escena en que la figura de una mujer en el centro de la composición aparece dominada por la inercia, por una inacción meditativa, como un ensimismamiento que la separa del resto de lo que la rodea.

En este relato compuesto de varios relatos referidos, en que la multiplicidad de acciones incesantes está sabiamente moderada porque Cervantes elige la técnica del relato alejandrino del comienzo *in medias res*,¹⁰ es significativo que esta

en las *Novelas ejemplares* de Cervantes" en Manuel Criado de Val, ed., *op. cit.*, pp. 365-370, especialmente p. 368.

⁷ Cfr. el artículo ya citado de Febres.

⁸ Tomo I, pp. 168-169 de la edición de HARRY SIEBER, Madrid, Cátedra, 1980.

⁹ Véase ERWIN PANOFSKY, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press (1943), 1971, pp. 160 y ss.

¹⁰ Es inapropiada la acusación, frecuente en la crítica, de falta de acción o acción confusa en la novela, originada en el rechazo de las retrospecciones que exige la técnica de *in medias res* y en la frecuencia del discurso referido al que estas retrospecciones obligan al ponerse en boca de un personaje.

escena esté dominada por la inmovilidad de la imagen. Cervantes prefiere crear un momento icónico, resaltar el valor de escena de este punto en el relato y valerse de recuerdos pictóricos para traducir de modo más inmediato el estado interior del personaje.

De esta manera se separa la tristeza de Leonisa de la situación paralela inicial de la novela en la que la voz narrativa enmudece y se oye la voz del personaje en la triste queja de Ricardo ante las ruinas de Nicosia. En cambio, la tristeza de Leonisa, representada por la voz descriptiva (muda) del narrador, es visual y silenciosa.

El gesto de la cabeza apoyada sobre la mano y el brazo sobre las rodillas, como señala el texto, rinde homenaje a una antigua tradición visual que, según Panofsky, puede remontarse al arte egipcio;¹¹ sin embargo, como representación tradicional de la figura sumergida en la meditación, la pena, el cansancio, este gesto está asociado constantemente con la imagen de la melancolía; esta asociación connota otras que me parecen igualmente legítimas para ubicar contextualmente el pasaje cervantino.

En primer lugar, trae a la memoria visual del lector contemporáneo de Cervantes (y a la del moderno), el estupendo grabado de Alberto Durero, llamado precisamente *Melencolía I*. De la compleja composición de Durero, múltiple en su significación simbólica, Cervantes retiene los elementos más expresivos del gesto y simplifica, literaturiza la composición para adecuarla a su personaje y a la situación narrativa. Dada la frecuencia de la representación plástica de la melancolía, mi elección de una imagen evocativa, la de Durero, siempre corre el riesgo de ser arbitraria o anacrónica.¹² Sin embargo, hay algunos elementos que inclinan a ver favorablemente esta relación. La fama de Durero en España estaba bien establecida, como en el resto de Europa. En España hay un testimonio interesante que crea una red polisémica de conexiones.

Me refiero a la *Silva de varia lección* de Pero Mexía, libro

¹¹ *Op. cit.*, p. 162.

¹² Ver otra representación con los mismos elementos gestuales: cara apoyada en la mano, codo sobre la rodilla, en grabado de Jacob de Gheyn, "Saturno con un compás", como representación del humor melancólico, ilustración 221 del libro de Panofsky ya citado.

que Cervantes conoció muy bien y que utilizó de manera diversa.¹³ En el capítulo dieciocho de la Segunda Parte de la *Silva*, Mexía recuerda la habilidad de Apeles como pintor y lo llama "el más excelente de los pintores";¹⁴ característicamente, termina el capítulo recordando el talento de los pintores contemporáneos:

Agora, en nuestros tiempos, por la bondad de Dios tantos y tan excelentes ingenios se han descubierto e tanta reparación ha habido en las artes, que hay en Alemania Alberto Durero, pintor ilustre, que ha escrito un notable libro desta arte, de quien Erasmo dice, en el libro *De recta pronunciatione*, que si hoy viviera Apeles pudiera con él competir, e sin éste hay otros muy muchos e muy singulares en Italia e Alemaña cuyas famas e obras los tiempos e antigüedad harán más estimadas.¹⁵

Naturalmente, Cervantes no necesitaba la advertencia de Mexía para conocer la obra de Durero, hecha patrimonio común de grupos cultos más vastos que los observadores directos, mediante las nuevas técnicas de reproducción,¹⁶ pero no carece de interés señalar que Cervantes elige, para representar el estado melancólico de un personaje, elementos visuales favorecidos por un artista vinculado al medio intelectual erasmista y a modos de pensar relacionados con el humanismo.¹⁷ Medio y

¹³ Así, en el *Quijote* con voluntad irónica, en los "advertimientos" que los hombres han recibido de los animales en el capítulo XII de la Segunda Parte (*Silva*, Segunda Parte, cap. 41); con voluntad moralizadora, en los consejos a Sancho, se recogen ecos de la *Parénesis* de Isócrates traducida por Mexía y muchas veces añadida a ediciones de la *Silva*.

¹⁴ PERO MEXÍA, *Silva de varia lección*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1933-1934, tomo I, p. 363.

¹⁵ P. Mexía, *op. cit.*, tomo I, p. 367.

¹⁶ Cfr. ANDRÉE HAYUM, "Dürer's Portrait of Erasmus and the *Ars Typographorum*", *Renaissance Quarterly*, XXXVIII, 4 (Winter 1985), 650-687, especialmente p. 662 para la relación con las nuevas técnicas de impresión y grabado; véase también para otra perspectiva de este mismo proceso, WALTER BENJAMIN, "The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*, New York, Schocken, 1969, particularmente pp. 218-219.

¹⁷ Cfr. Hayum, p. 683 y ss. para el elogio de Erasmo. Véase también para las relaciones de Durero con el mundo intelectual de su tiempo, y en especial con el pensamiento de Ficino y Pico, FEDJA ANZELEWSKY, *Dürer-Studien*, Berlin, 1983; cfr. la reseña de JULIUS S. HELD en *Renaissance Quarterly*, XXXIX, 1 (Spring 1986), 119-122.

modos fuertemente ligados, no hace falta repetirlo, a Mexía también.¹⁸

Precisamente, con una serie de símbolos que relacionan su grabado con las teorías neoplatónicas,¹⁹ Durero ofrece la primera composición artística de la melancolía; con extraordinaria economía de detalles, Cervantes traspone y adapta la imagen para Leonisa, atormentada por la impotencia ante fuerzas que no puede combatir y situaciones que no puede dominar, tal como Durero concibió la representación de ese estado de espíritu.

Además, el texto de Cervantes exige una interpretación plástica, no sólo por la insistencia en lo gestual de la descripción sino también porque la escena concentra su atención con intensa exclusividad en lo visual. Ello explica la espectacularmente moderna sinestesia que hace posible que el personaje que entra como Mario a la casa de Halima, vuelve a ser Ricardo, apenas traspuesta la puerta que lo llevará a Leonisa: al principio, sólo alcanza a ver "un mudo y sosegado silencio".²⁰ Este silencio, a mi entender, hace más evidente el valor emblemático de la visión de Leonisa y añade más validez al recuerdo de Durero.

Por otra parte, en la abrumadora literatura crítica cervantina, tal vez quede lugar para una investigación sobre la importancia de la pintura del siglo XVI en ciertos aspectos de

¹⁸ Para las relaciones de Mexía y Erasmo, véase "Acerca del texto de la primera edición de la *Silva* de Pedro Mexía" en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, 677-684 y "Para los contextos ideológicos de *La Araucana*: Erasmo", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 261-270, especialmente pp. 261-262.

¹⁹ Cfr. Panofsky, *op. cit.*, p. 167 y ss.; PAUL OSKAR KRISTELLER, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford, Stanford University Press, 1964, p. 15 para Petrarca y la melancolía. También EUGENIO GARÍN, *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, especialmente "Imágenes y símbolos en Marsilio Ficino", p. 157; véase también CLAUDE-GILBERT DUBOIS, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985, p. 242.

²⁰ Cfr. AGUSTÍN G. DE AMEZÚA Y MAYO, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1956, tomo II, p. 63 y J. Rodríguez-Luis, *op. cit.*, p. 17, ambos para este pasaje, aunque con distinta perspectiva, y también A. TRUEBLOOD, "El silencio en el *Quijote*", *NRFH*, XII, 3 (1958), 160-180 y "Nota adicional sobre Cervantes y el silencio", *NRFH* XIII (1959), 98-100.

la representación. En todo caso, esta preponderancia de los elementos visuales se halla ya presente en *La Galatea*. En efecto, la escena que introduce al misterioso joven ermitaño, en el Segundo Libro, y que sirve de prólogo a la historia de Timbrio y Silerio, tiene un intenso valor pictórico en los detalles de la ropa, los gestos inmovilizados por el desmayo y el fondo despojado de objetos que ven los pastores en la ermita:

donde vieron a un cabo, sentado encima de una dura piedra, a un dispuesto y agraciado mancebo, al parecer de edad de veinte y dos años, vestido de un tosco buriel con los pies descalzos y una áspera sogá ceñida al cuerpo, que de cordón servía. Estaba con la cabeza inclinada a un lado, y la una mano asida de la parte de la túnica que sobre el corazón caía y el otro brazo a la otra parte flojamente derribado. Y por verle desta manera y por no haber hecho movimiento al entrar de los pastores claramente conocieron que desmayado estaba, como era la verdad, porque la profunda imaginación de sus miserias, muchas veces a semejante término le conducía.²¹

La representación de los estados melancólicos, ya sea en la inmovilidad del pensamiento abstraído o del desmayo provocado por la excesiva imaginación, parece tener una componente pictórica que se da desde los primeros textos cervantinos. Esta componente se relaciona, en el caso de *El amante liberal*, con fórmulas privilegiadas por la visión del mundo humanista. A riesgo de repetir una verdad que por demasiado sabida se tiende a descuidar, conviene tener en cuenta que todo esfuerzo de clasificación de las *Novelas ejemplares* y de los textos cervantinos en general debe prestar consideración especial a la complejidad del sistema cultural desde el que Cervantes ofrece su modelo de la realidad.

Por otra parte, el examen necesariamente parcial del plano semántico, permite aclarar el particular uso cervantino de las palabras *melancolía*, y *melancólico*. Carlos Fernández Gómez no recoge en su *Vocabulario* todas las apariciones de las dos palabras en las variantes comunes en la época: *melanconía*, *malencolía* y *malenconía* por un lado y *melancónico* y *malencólico* por otro; ²² curiosamente, en su selección suprimió un ejem-

²¹ Edición de J. B. Avallé Arce, Clásicos Castellanos, I, p. 125.

²² Cfr. CARLOS FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Vocabulario de Cervantes*, Ma-

plo de *La Galatea*²³ que testimonia la presencia de la palabra a lo largo de todo el *corpus* cervantino, con mayor abundancia de ejemplos en el *Quijote*.²⁴ En el caso de *melancolía* y sus variantes por metátesis y disimilación²⁵ Cervantes las utiliza en su sentido general de 'tristeza' en todos los casos que registra el *Vocabulario* pero, como siempre en Cervantes, con variaciones contextuales que enriquecen su campo semántico. Como en el uso del adjetivo correspondiente, *melancolía* aparece agrupada en acumulación sinonímica con *tristeza* o sus sinónimos. En un caso, en el *Persiles*²⁶ opta por la forma trimembre intensificadora, común en la "sinonimia geminadora":²⁷ "melancolías, pensamientos y confusas imaginaciones". El ejemplo presenta también un caso de oscilación en la igualdad de significado que no se da en los ejemplos de repetición bimembre: "la pesadumbre ni la melancolía" (*Quijote* II, cap. 58); "su tristeza y melancolía" (*Quijote* II, cap. 23). Los otros dos ejemplos presentan un aspecto del uso léxico que se aparta de la "ostentación de sinónimos voluntarios" de que Alonso Fernández de Avellaneda acusaba a Cervantes.²⁸ En *Los baños de Argel*, don Lope hace del estado de ánimo causado por la pérdida de la libertad sinónimo de la melancolía: "Porque la melancolía / que es no tener libertad / en cierro en el alma

drid, Real Academia Española, 1962. Véase reseña en *Filología*, X (1964), 223-230 para el carácter selectivo y los problemas que esto crea.

²³ Por ejemplo, l. tercero, p. 186, tomo I de la edición de J. B. Avalu-Arce, Madrid, 1961, Clásicos Castellanos, "triste y malencólico".

²⁴ Naturalmente, hasta que no se complete la Concordancia de la obra cervantina esto es provisional, pero hay 12 casos de uso de las diversas variantes que corresponden al *Quijote*, de un total de 23 ejemplos tomados de ocho obras de Cervantes elegidas por el compilador.

²⁵ Cfr. COROMINAS-PASCUAL, *DCECH* s.v. *Melan-* y *enconar*; para los usos de *enconarse* 'ensuciarse' en América, véase *Arcaísmos léxicos del español de América*, Madrid, Insula, 1974, s. v.

²⁶ Cfr. Segundo Libro, capítulo XIX, p. 263 de la edición de J. B. Avalu-Arce, Madrid, Castalia, 1969.

²⁷ Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica Literaria*, Madrid, Gredos, 1964, parág. 652-655.

²⁸ Cfr. "Prólogo" del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. . . ; para la forma *sinónimo*, véase nota correspondiente (t. 1, p. 10, n. 1) de la edición de MARTÍN DE RIQUER, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, Col. Clás. Cast., n. 174-176; cfr. A. ROSENBLAT, *La lengua del "Quijote"*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 116 y ss.

mía:”; el texto adquiere renovado interés porque *Los baños de Argel* tiene muchos puntos de contacto con *El amante liberal*; ²⁹ sin embargo, la melancolía de Leonisa tiene razones más complejas que la pérdida de la libertad: el uso de la palabra en el contexto dramático y la representación visual del mismo estado de ánimo en circunstancias paralelas en el texto de ficción refuerzan, por una parte, la coherencia textual del *corpus* cervantino pero, por otra parte, permite de manera luminosa, reforzar el carácter “incomparable” de cada texto. Finalmente, *melancolía* tiene un uso característico en el *Quijote* al utilizar Cervantes una frase hecha en su sentido metafórico ya lexicalizado y destruir la convención lingüística con un añadido que obliga al lector a recuperar el sentido descontextualizado de uno de los elementos de la expresión común; en el capítulo XXI de la Primera Parte del *Quijote*, luego de haber comido del botín del barbero, don Quijote y Sancho vuelven a cabalgar “Cortada, pues, la cólera y aún la malenconía”. La disemia de *cólera*: ‘uno de los cuatro humores’ e ‘ira’, pero en la frase hecha, ‘hambre’, se recompone en su significado original con *melancolía* ‘tristeza’ pero, también, originariamente, ‘uno de los cuatro humores’ (cólera, sangre, flema, melancolía):

El uso del adjetivo, característicamente también, ofrece, con la excepción de un solo caso, el uso sinonímico ya mencionado: “melancólico e imaginativo” en *La ilustre fregona*; “melancólico y mohino” en el *Viaje del Parnaso*; “mohino y malencólico” en el *Quijote* (II, cap. 48); “sombrio y malencónico” en *El rufián viudo*, referido al capuz de luto; “enferma y melancólica” en *La señora Cornelia*. Los seis restantes casos corresponden a la expresión bimembre con *triste*, aplicada prosopopéyicamente, en un caso, a Rocinante (II, cap. 43) y en otro al son “tristísimo y malencólico” que precede a Trifaldín en la Segunda Parte del *Quijote* (cap. 36), con superlativo cultista de intención cómica.

En todos los casos, uno y otro adjetivo de la construcción

²⁹ Véase Jornada Primera, p. 123b, BAE, t. CLVI, Obras de MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, Madrid, Atlas, 1962. Estudio preliminar y edición de FRANCISCO YNDURAIN; me ha llamado la atención sobre este texto Jean Canavaggio; cfr. Agustín G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1958, t. 2, pp. 44 y ss. con bibliografía previa que ya apunta numerosas coincidencias.

funcionan distributivamente con valor reforzativo e intensificador. Una compleja gama expresiva amplía, como siempre en Cervantes, el campo semántico tradicional y *melancólico* se desliza de la esfera de lo animado a la de lo inanimado, de las personas a los animales, de la expresión de angustia vital a la de la ironía o la franca burla.

ISAÍAS LERNER

GSUC, CUNY, New York

LA ESPAÑOLA INGLESA DE MIGUEL DE CERVANTES, Y LA POÉTICA DE LAS ADVERSIDADES PROVECHOSAS

La boda esperada por el lector —desfile, descripción de vestidos, altos y bajos personajes que tributan variados juicios según sus puntos de vista— es escamoteada una vez más. Un renglón y medio liquida la ceremonia, pero nada defrauda al fanático consumidor de novela a la bizantina, quien tras leve vacilación la reconstruirá en base a la escena en que Isabela llega al palacio vestida como esposa y a la española, y la combinará con collar y diamante, tal como aparece camino al convento. Para Ricaredo no hay galas de desposado sino armadura heroica y hábito de rescatado. No sin inquietud usará estos materiales y creará él mismo la síntesis. Que es lo que Cervantes propone: una novela para armar, o para re-crear.

Y esta poética es la que dramatiza en el espacio que un código bien establecido reserva para “casamiento, hijos y dicha duradera”.¹

Vista así, la moraleja final se convierte en formulación estética. A dos niveles, nos avisa Cervantes, debemos estar atentos: a los rodeos y circunstancias y a la enseñanza. Que es diferenciar la sucesión de los acontecimientos del sentido que los trasciende. Cuando habla de “rodeos”, nombra a los padres de Isabela como sujeto de la llamada intriga secundaria, y a Isabela de la principal,² lo que nos sorprende tratándose de un

¹ El diccionario de ANTI AARNE y STITH THOMPSON, *The types of folk-tale*, Helsinki, Academia Scientiarum Fenica, 1928, engloba este final bajo el motivo L 151 del *Motif-Index* de Stith Thompson, Bloomington, Indiana, 1932-36.

² DAVID CLUFF, en “The structure and theme of ‘La española inglesa’: a reconsideration”, *Revista de Estudios Hispánicos*, X, 2 (mayo de 1976), 261-281, se apoya en este párrafo final para distinguir dos in-

personaje femenino clásicamente pasivo. A propósito de la enseñanza, no Isabela sino la virtud y hermosura son artifices de la superación del odio por el amor, y finalmente el cielo es la voluntad superior que da sentido a los rodeos por los que las adversidades se vuelven provecho.

En una palabra, desde la celeste voluntad hasta los terrenales protagonistas, el mundo de la novela se ordena en estratos de creciente perceptibilidad y consistencia. Y aun más: a través de Isabela, virtud y hermosura descenderán frente a nosotros para enseñarnos la poética que se revela tras la adversidad de un código transformado.

Al comenzar la novela se nos proporcionan dos datos acerca de la hermosura: se oculta apasionadamente en el interior de una nave, en contra de la sabiduría de todos; es también el más rico tesoro que se entrega como regalo. Sospechamos por lo tanto —porque en todas las novelas pensadas desde una voluntad superior,³ la presentación de los personajes permite anticipar la dirección de su trayectoria— que la hermosura producirá dos flexiones en el acontecer novelesco: el *conocimiento* (lo oculto que debe conocerse, lo oculto que debe darse a conocer);⁴ la *entrega*, como donación gratuita.

La caracterización inicial de los protagonistas rescata estos valores, y los subraya en construcción paralelística. De Ricaredo, el narrador anuncia “su mucha virtud, su gran valor y entendimiento”. Y Ricaredo, no el narrador, dice a Isabela: “tu valor, tu mucha virtud y grande hermosura” (p. 50).⁵ En síntesis: Ricaredo, como todo héroe, afirmará su característica

trigas: la principal que culmina en el casamiento de los enamorados, la secundaria que se centra en la recuperación de la hija y de la fortuna por los padres de Isabela.

³ Para Riley, el *romance*, como el *Persiles* o *El amante liberal*, a diferencia de la novela, “se caracteriza por una proliferación de accidentes cuya suma representa la maravillosa labor de la Providencia de cara a una conclusión poéticamente justa” (“Teoría literaria”, en *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973). Se podrá ver que la enseñanza final de esta novela coincide con la descripción tipológica.

⁴ Según el *Diccionario de Autoridades*, ‘entendimiento’ no es solo “capacidad de conocimiento”, sino además “explicación, inteligencia, declaración, interpretación de lo que está oscuro, dudoso y difícil de entender” (s. v. ‘entendimiento’).

⁵ Cito por la edición de J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982.

distintiva, el *entendimiento*; Isabela, objeto de conocimiento, *entregará* su hermosura. Sobre estas premisas se organiza la intriga principal —los amores de Ricaredo e Isabela— que nos conduce hasta el fin (matrimonio/dramatización de la poética), a través de tres *anagnórisis* y de tres *entregas*.

Cuando Ricaredo pasa del agrado de la contemplación de las gracias naturales y adquiridas por Isabela —que el narrador ha enumerado con prolijidad— al mortal deseo de poseerlas, le manifiesta su intención matrimonial. Con una restricción: no lo sabrán sus padres. Isabela niega la entrega porque solo puede ofrecer “la voluntad que ellos me dieren” (p. 51).

Después de la misión naval, donde —solamente para algunos— prueba ser “valiente, magnánimo y de buen entendimiento” (p. 64), Ricaredo reclama la joya prometida. La reina accede: “Isabela es vuestra; véisla allí; cuando quisiéredes podéis tomar su entera posesión”. “Pues he de ser vuestra —dice Isabela— a vos está tomar de mí toda la satisfacción que quisiéredes” (pp. 70-71). Tomar, no entregar. Tampoco se habla de la amistad del alma, como había supuesto la reina, sino de favores: satisfacción a cambio de alabanzas. Ricaredo la ha reconocido como poseedora de “tu mucho valor y entendimiento y rara hermosura” (p. 70). Y en verdad, Isabela parece haber entendido que simplemente iba a ser traspasada de amo una vez más.

Ocurre que la necesidad de merecimiento que enuncia la reina cuando encarga la misión naval, se convierte en otra para Ricaredo: la de conciliar la religión oculta con la lealtad visible a la reina, de quien depende Isabela. Ricaredo “determinó de posponer al gusto de enamorado el que tenía de católico”, de modo que su identidad —y aquí reside el profundo desentendimiento de Ricaredo— espera aun su definición. A partir de esta ambigüedad, no puede evitar que Isabela permanezca del lado de afuera, en el que domina la reina. Y así, si la reina queda satisfecha, Isabela será merecida. Por el momento, las señales, como para el “infinito pueblo” que lo ha esperado en el puerto, son de muerte y victoria.

Nave, mar, viento y tormenta producen cambios decisivos en las fortunas de los protagonistas, y en la novela. La real palabra, curiosa en las circunstancias, desatiende el destino de

los enamorados,⁶ y el laberinto que había comenzado a cerrarse ya desde que Cloto-aldo tiró del hilo de la rueca novelesca, se libera súbitamente. El relato y los relatados se someten a las más atroces adversidades con alegría y agradecimiento inimaginables, porque ellos conducen a finales provechosos.

Envenenada la hermosura, sucede la purgación, enmarcada entre dos anagnórisis, con sus respectivas "entregas".

El desposorio tiene lugar frente a los padres de Isabela. Se deshace el ocultamiento intentado por Ricaredo en la primera anagnórisis; también ha quedado atrás el afán de gozar y poseer. "El amor que la tenía pasa del cuerpo al alma" (p. 81); por eso su belleza está estampada en ella. Y esta marca indeleble, contemplada ahora dentro de él mismo, lo induce a la promesa en la que se anticipa el cumplimiento vital y, en cierto sentido, también el novelesco:

Por la fe católica que mis cristianos padres me enseñaron, la cual si no está en la entereza que se requiere, por aquella juro que guarda el Pontífice romano, que es la que yo en mi corazón confieso, creo y tengo y por el verdadero Dios que nos está oyendo, te prometo, ¡oh Isabela, mitad de mi alma!, de ser tu esposo, y lo soy desde luego si tú quieres levantarme a la alteza de ser tuyo (p. 83).

Ante la relevancia de la anagnórisis, la "entrega" se resuelve en un breve discurso indirecto ("...que ella lo aceptaba por suyo y se entregaba por su esclava."), que sin embargo tiene el poder de revertir no solo la condición sino el significado del nombre de esclava (p. 50). Pero lo importante es que el desposorio no solo prueba el entendimiento profundo de Ricaredo, sino la virtud de la belleza como generadora de bondad. Por alcanzar a Isabela, Ricaredo emprendió el primer periplo, el de la valentía, que redundó en generosidad. Ahora, porque vive dentro de su alma, entenderá y dará a entender la verdad de su corazón.

Isabela, admirada como estrella, como sol, como cometa

⁶ La reina accede a postergar el casamiento de Isabela y Ricaredo por la curiosidad de conocer los motivos que mueven a la camarera a pedirlo. Cuando esta los descubre, "la reina respondió que si su real palabra no estuviera de por medio, que ella hallara salida a tan cerrado laberinto" (p. 78).

abrasante, ha girado dentro de su órbita para demostrar que la fuerza de su irradiación es independiente de su apariencia, y aun de ella misma. Isabela será joya, y luego simple intermedio por el que el dinero es restituido a sus padres. Primero Isabel, Isabela para los ingleses, luego otra vez Isabel, nombre declarado por el padre, Isabela la española para la otra Isabel que no se nombra sino como "la reina", finalmente perderá su nombre y será "la española inglesa", mediadora entre diferentes. Cuando camina hacia el convento, recupera los signos cósmicos y de enriquecimiento vital (las joyas propias, más las traídas por Ricaredo). La diversidad de opiniones que acompañó el desfile al palacio, se ha vuelto suma de enaltecimientos. Isabela, otra vez sol, lo es para dar ocasión a "que todos alabasen a Dios en ella" (p. 92).

El novelista ha construido una Isabela mediadora y como tal llega a la tercera anagnórisis, cuando Ricaredo, en hábito de rescatado, interrumpe su entrada al convento. Gracias a su "Sí, conozco" sabemos que la manifestación de Ricaredo ha alcanzado su culminación. El interior reconocido se ha vuelto reconocible para un interior sabiamente abierto. Por eso el relato de la peregrinación es posterior al "conozco". Para Isabela, la coincidencia de las señas externas —hábito, insignia y él mismo— con la lectura de su propia alma es verdad más fuerte que las funestas cartas. El "conozco" contiene como vida del alma los acontecimientos que *luego* divulgará el relato. La repetición de las palabras de Ricaredo en el momento del desposorio ("Vos, señor, sois sin duda la mitad de mi alma, pues sois mi verdadero esposo. Estampado os tengo en mi memoria y guardado en mi alma.", p. 93) busca no solo establecer la correspondencia entre las anagnórisis de los enamorados, sino subrayar su estricto valor literal.

Si examinamos el relato de Ricaredo, veremos que la muerte por el envidioso (el que ve en contra, incapaz de entrega porque "tiene los deseos pegados al alma", el de exterior arrogante e interior cobarde, el disfrazado) divide su historia en dos: peregrinación y confesión (decir con 'publicar') constituyen la primera parte, la publicación de la fe católica. La muerte acaba con la dualidad religiosa (Arnesto desaparece) y Ricaredo renace a la vida por los sacramentos. Se inicia entonces la segunda parte: gratitud de los cautivos liberados y

caridad del padre redentorista, que da su libertad por él, y le traspasa, con la insignia de la Trinidad, la tarea de imitar al Cristo.

Este trueque constituye su verdadera apoteosis heroica. Será dios en la tierra (como había adivinado la señora Tansi: "Mirad, a Ricaredo, que no parece sino que el sol se ha bajado a la tierra y en aquel hábito va caminando por la calle.", p. 74) puesto que atrae el agradecimiento de los liberados de todo el orbe. Pero su reinado (comprendemos que también deba desaparecer la reina curiosa en las circunstancias) se ejerce en cautiverio, para demostrar que es reinado espiritual, unificación de almas en la gratitud.

La "muerte" de Ricaredo crea, entonces, un movimiento de doble dirección, centrífuga y centrípeta, en su periplo vital. La noticia de esta muerte parte la vida de Isabela en sentido inverso: a la espera del amado que viene hacia ella, sigue el voto ante el crucifijo, por el que compromete su vida.

Podemos, entonces, suponer que el "conozco" y el "mitad de mi alma" encierran este denso significado: la lectura del otro en la lectura de ella misma.

Por último: la "entrega" matrimonial despliega la idea de esclavitud ofrecida en el desposorio. El orden espiritual y el social quedan definitivamente integrados ("Venid, señor, a la casa de mis padres, que es vuestra, y allí os entregaré mi posesión por los términos que pide nuestra santa fe católica.", p. 93). De una generación nace otra; y lo mismo ocurrirá en el contar.

La escena tiene lugar en Sevilla y no en la Cádiz original. En la literatura de la época, y muy frecuentemente en la cervantina, Sevilla es refugio del hampa y de aventureros que pasaban a Indias. En *La española*, la elección de Sevilla como ámbito del encuentro final quizá intente connotar la adversidad que la nueva vida convertirá en provecho porque allí habita la voz que puede suscitarse. Pero además Sevilla representa la diversificación frente a la circularidad del regreso a Cádiz. A la que se agrega otra: la casa y no el convento.⁷

⁷ Para RUTH EL SAFFAR, *From novel to romance. A study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, Baltimore, The Johns Hopkins University

La casa —frontera al convento— reúne significativamente matrimonio y relato. Ambos tienen valores comunes y enfrentados. Ambos suponen la entrega de la vida en el caso del convento, la galanura del vestido se explica “como quien en aquel punto echa el resto de la bizarría y se descarta de ella”. Es decir, para emprender la vía de purificación, el ascenso. En el matrimonio, deberemos adivinarlos tras la dramatización de la poética: la unión de los enamorados prepara la manifestación del narrador al público, descenso que anticipa nuevas bifurcaciones. Como se verá.

Las diferencias entre matrimonio y relato se plantean en esta novela en las oposiciones entre exterior e interior, entre Historia y Poesía. Para el auditorio histórico, el relato forma parte de la vida, como la boda a la que asistirán. Uno precede al otro. Para nosotros, matrimonio y relato funcionan, uno como signo del otro: el relato revela la estructura sónica del matrimonio, a la vez que se recubre de sus valores vitales.

El drama comienza cuando Ricaredo es propuesto como narrador de los acontecimientos que culminan entre la casa y el convento. Inmediatamente es desplazado porque no posee la lengua, y el papel le queda asignado a Isabela. Sin embargo, no leemos sus palabras. Sorpresivamente el narrador, hasta ahora casi ausente,⁸ se identifica por primera vez como persona que narra (y su *yo* es explícito) para resumir el relato de Isabela en el nivel de la escritura, súbitamente tan vivo como el de la historia.

El resumen mismo no deja de llamar la atención. Primero discrimina el trayecto Cádiz-Cádiz del resto de las acciones. Luego, distribuye la hazaña de Ricaredo en dos categorías, guerra a los turcos y libertad a los cristianos, omite nada menos que el envenenamiento y alaba lo que en realidad tiene mérito

Press, 1974, la elección de Sevilla podría sugerir la redención del mundo del pecado que muestra *Rinconete y Cortadillo*, la novela que precede a esta. Además propone otra relación con las *Novelas*: el relato de Ricaredo que transparenta el de Cervantes, probaría el carácter terapéutico del relato, presente en el del alférez del *Casamiento*.

⁸ Su participación directa se reduce a dos “digo, pues”, y a las reflexiones que preceden o suceden a los dos falsos finales a que dan lugar la gran apoteosis de Ricaredo en el palacio y la despedida de los españoles.

mediano: la liberalidad de la reina, el cristianismo de Ricaredo y sus padres. Por fin: "acabó [Isabela] con decir que dijese Ricaredo lo que había sucedido después que salió de Londres hasta el punto presente, donde le veían con hábito de cautivo y con una señal de haber sido rescatado por limosna" (p. 95).

Tenemos la sensación de que el narrador se ha personificado hasta ajustar la palabra a la voz viviente de su personaje, como si solo desde allí pudiera purgar la historia y abrir, a través de curiosas simplificaciones, una línea de sentido. Pero no es él quien introduce el relato de Ricaredo, sino la voz casi inaudible de Isabela, que sube hasta la escritura y se transparenta en ella: "acabó con decir que dijese".

Aparte de la hermosura, el autor nos habla al principio de otra "gracia natural": "una voz que le dio el cielo tan extremada que encantaba cuando cantaba" (p. 49). Ligada al origen, encanta primero a la madre, quien reconoce a su hija, no por los ojos, sino por los oídos; luego, el motivo de la voz, desplazado en la prima monja, se asocia al espíritu para atraer al "amante del alma". Y ahora, en este drama estético, la voz de Isabela vuelve a ser una con la de su creador para instar a Ricaredo a contar su historia.⁹

Con él, el sonido, oído con claridad, se articula en palabras.

⁹ Ver "La présence de la voix" y "L'oeuvre vocale" en la *Introduction à la poésie orale* de PAUL ZUMTHOR, Paris, Éditions du Seuil, 1983, para el valor presencial y apelativo del aspecto fático del lenguaje, así como su carácter primordial y creador: "Le souffle de la voix est créateur. Son nom est esprit: l'hébreu *reuah*; le grec *pneuma*, mais aussi psychè; le latin *animus*. . . Dans la Bible, le souffle de Yahveh engendre l'univers. . ." (pp. 11-12). En el caso de esta novela, en que la voz que dice y canta también "posee lenguas", interesa la relación que establece ERIC WERNER, *The sacred bridge*, London, Dobson, 1959, p. 163, entre el *Jubilus*, que San Agustín describe como "sonus quidam est laetitiae sine verbis: vox est enim animi diffusio laetitiae" (*In Ps.*, 99,4) y la glosolalia de los primeros cristianos (I *Cor.*, XII, 3; XIV, 5; *Hechos*, X, 46; XIX, 6). Se apoya en textos de San Agustín (*In Ps.*, 32, 5-6) y San Jerónimo (*In Ps.*, 32). Debe recordarse, además, la historia de Feliciano de la Voz en el *Persiles*: allí el poder incantatorio de la voz aparece con caracteres más acusados y dramáticos, la relación con el Espíritu está definitivamente marcada puesto que se canta a "la llena de gracia", la transmisión en escritura —diferenciada de la emisión oral, como aquí— no se reviste de connotaciones artísticas, pero ocurre actualmente en la novela.

En la enunciación de su relato, además confluye otro discurso, la secuencia del mito que él protagoniza. Seis versiones de la hazaña naval construyen una perfecta intriga de la formación de la leyenda. Su trayecto comienza donde termina el del héroe histórico. La primera versión es la que él mismo cuenta a la reina, y se centra en las “mercedes” presentadas y esperadas. Un segundo relato —esta vez en un discreto discurso indirecto que oficia de cierre— obliga a ampliar el número de beneficiados. Pero ocurre que el envidioso Arnesto siembra dudas sobre el merecimiento. Prueba, no al héroe sino a su fama, que se traspone en un cuarto relato, el que reciben los padres en Cádiz. No tiene enunciador preciso puesto que representa el saber ya extendido del que cada uno es autor. Sin embargo, no ha perdido exactitud: la libertad de los cautivos es obra de la liberalidad de Ricaredo.

Cuando la historia del renombre ha llegado a su apogeo, el quinto relator, un español liberado por Ricaredo, tiene a su cargo la presentación del héroe en su dualidad inicial: corsario inglés/liberador de católicos. La leyenda se desvanece, o más bien se actualiza. Pronunciada por “uno de los presentes” al encuentro de los enamorados, esta quinta versión ejerce su virtud desmitificadora, no solo por su carácter testimonial ni porque nos devuelva al principio de la historia, sino porque se centra en una paradoja (un provecho nacido de la adversidad aparente para los ojos de los mortales): la libertad recibida del enemigo. La sexta versión forma parte del resumen del narrador.

El narrador reubica la leyenda no en la historia sino en el curso de la narración. Al callar el favor concedido a los turcos —que Isabela, ángulo de visión elegido, no desconoce, por lo menos desde la segunda versión—, y crear una oposición en el trato a turcos y cristianos, libera el espacio poético para que el relato de Ricaredo resuelva todas las paradojas, no en una dicotomía simplificadora sino en una única virtud misteriosa, la liberalidad liberadora, clave de la armonía en el reinado del mundo. Y también en el del relato. Esperamos demostrar.

La historia de la leyenda termina, entonces, cuando da sentido a una nueva realidad, una nueva narración.

En este marco, el relato de la peregrinación es verdad co-tejable con la novela que venimos leyendo, con el resumen, con el discurso de la fama, con los signos con que aparece Ricaredo, y aun con los documentos "históricos" que los personajes exhiben como garantía. La palabra de Ricaredo unifica en un único sentido verdad poética y verdad histórica.

Como narrador, Ricaredo revela afinidades y diferencias con el narrador silencioso, con el "yo" narrador, con la voz de Isabela. Al constituirse en único relator de su propia vida, se equipara con el novelista. Como él, debe ser reconocido por sus signos. Y entonces se vuelve semejante al narrador mani-fiesto. Ambos irrumpen en los acontecimientos (en el discurso novelesco, en el curso de la vida de los personajes) para ofrecer su palabra de síntesis. La estatura de ambos, sin embargo, no es la misma: uno introduce al otro. Porque su voz es audible, responde a Isabela. A diferencia de ella, es voz que significa. La palabra —significante de un significado— define la precisa identidad de este héroe cuya trayectoria derivó por el camino del *entendimiento*.

Es más: en el plan de enunciación de la novela, Ricaredo representa cabalmente la palabra encarnada. Por una parte, como hemos dicho, encarna su propio mito. Es personaje de una historia que él mismo ha comenzado a contar ante la reina, que otros continuaron, que ahora reasume para que viva en la vida, en la historia. Por otra, su relato, al concitar en sí la armoniosa estratificación de narradores, discursos y públicos, les confiere su signo y los convierte en una totalidad viviente.

Uno consigo mismo, verdad interior exteriorizada, impone su unidad también en el mundo de la narración.

El relato de Ricaredo —y el que no oímos de Isabela— nace de una finalidad extrapoética precisa. Ante la "admiración" y "suspenso" de los que asisten al encuentro, el padre los invita a "dar la vuelta" a su casa para contar la historia "de modo que con la verdad quedasen satisfechos y con la extrañeza de aquel suceso admirados". Después de la intervención del ex-cautivo, "se avivó el deseo que todos tenían de *saber* y *ver* la claridad de tan intrincadas cosas" (p. 94). La necesidad de verdad supera la admiración. Pero cuando Ricaredo cierra el relato, caracteriza su historia de "milagrosa" y "verdadera". "Milagroso" —milagro 'pasaje de nivel'— es atributo

de los momentos decisivos de su viaje: manifestación de la fe, muerte y resurrección, liberación del cautiverio. La libertad pone fin a la larga parábola que inició el cautiverio interior de los padres y que es definido por Clotaldo justamente con palabras de Cristo (pronunciadas en el huerto de los olivos cuando su pasión estaba por comenzar: "que puesto que estaban prontos con el espíritu a recibir el martirio, todavía la carne enferma rehusaba su amarga carrera", p. 53).¹⁰ Ahora bien, "milagrosa", atributo claramente asociado al ámbito religioso, sustituye la calificación anterior del relato: grandeza y extrañeza que provocan "admiración", tan reclamada a las obras de arte por preceptivas y poéticas, desde Aristóteles. Creo que a partir de este sutil desplazamiento de campos semánticos, debemos extender la clave evidentemente crística de la historia a la historia de la poética aquí novelada. En cierto sentido, toda la obra se convierte en una poética cuya verdad se funda en el milagro regenerador de la muerte y resurrección de Cristo, quien manifiesta en sí las energías creadoras de las personas divinas (de aquí la cruz, insignia de la Trinidad que Ricaredo lleva en su hábito de rescatado). Es a partir de su muerte regeneradora que todas las adversidades se convierten en provecho, que los enemigos son liberados. El milagroso puente de la alegoría nos permite suponer que la muerte visible de la poesía en la vida manifestada (relato de Ricaredo) resucitará y *permanecerá* en la obra de artificio (novela de Isabela) que a su vez tendrá la misión de liberar la vida.¹¹

¹⁰ Mc., XIV, 38 y Mt., XXVI, 14.

¹¹ La variación *extrañas cosas que admiran/milagro* nos sugiere la posibilidad de relacionar las ideas aristotélicas, tantas veces recordadas por los personajes cervantinos, indudablemente lectores o simples conocedores de los preceptistas de la época, con estéticas que provienen de convicciones más arraigadas y más profundas como son las religiosas. El hecho de que los personajes que proponen o escuchan el relato (el padre, el público) califiquen con terminología erudita y en cambio quien cuenta su propia vida elija la atribución "milagrosa" permite ordenar las tradiciones diferentes en una progresiva interioridad.

Las ideas de los preceptistas neoaristotélicos son reconocibles en el nivel de la referencia. La verdad del relato buscada en los documentos recuerda el criterio de verosimilitud exigido por un López Pinciano a la épica (ver en *Cervantes, Aristotle and the 'Persiles'*, de ALBAN K. FORCONE, Princeton, Princeton University Press, 1970, el análisis del tratamiento irónico de esta actitud normativa en escenas semejantes de

Al concluir esta primera parte del drama, los oyentes añaden admiración a admiración y espanto a espanto, cuando una documentación "legalizada" asegura la verdad histórica del relato. El relato se cosifica; los vivientes ascienden a un afecto estético, la *admiratio*. Nuevamente se produce el milagro.

Un paso más atrás que el público novelesco, nosotros nos admiramos de la coincidencia de esta novela con la vida de Cervantes. En la batalla naval, el viaje a Roma, el cautiverio en Argel, el rescate, los críticos, sin excepción, han reconocido los aspectos más salientes (más codificables, si queremos) de su biografía. Otros nombres, circunstancias y cronologías. Y,

la obra de Cervantes). En cambio, el rastro de una comprensión más ajustada de la *Poética* no está tan a la vista. La deducimos de la confrontación del texto y la vida del autor (la universalidad más filosófica de la poesía, en relación con la historia: 1451 b, 5), o el criterio de "necesidad" (1451 a, 35), dramatizado en la coherencia interna entre los diversos relatos.

Aristóteles nos lleva hasta el artificio creado, el producto visible. Cervantes reserva la alegoría trinitaria (cuya marca nos resulta tan obvia en el nivel de la referencia) para la actividad creadora, es decir para el juego de la enunciación: el creador silencioso (*Sal.* 19,4), el que lo manifiesta, y la indefinible tercera persona (misteriosa, invisible, habita en el *interior* de las almas y allí *permanece* (Jn., XIX, 16-17); es Espíritu de verdad que *comunica* a los hombres con las otras personas creadoras (Jn., XVI, 15), infunde el amor de Dios (*Rom.*, IV, 5), y *dones* y *carismas* (I *Cor.*); es aliento que crea y renueva la faz de la tierra (*Sal.*, 104,30). Relatores y relatos se organizan en series triádicas, de diferente nivel. Del silencio de la escritura a la palabra oída: el narrador de esta novela, el que resume, el relato de Ricaredo (tras la incitación de Isabela); desde la voz sin palabras hasta la palabra escrita: el relato de Isabela, el de Ricaredo y la novela de Isabela. Es importante señalar que los personajes figuran a las personas divinas y al mismo tiempo al hombre en tanto criatura: criatura caída/imitador del Cristo (Ricaredo), criatura receptora de dones/mediadora del Espíritu (Isabela). Esta composición alegórica responde en realidad a la idea del hombre como *imago dei*, que desde el Génesis recorre todo el judeo-cristianismo, funda la concepción de la dignidad del hombre en el Renacimiento y la defensa del libre albedrío en la Contrarreforma. Parecería que así la mimesis poética se centra fundamentalmente entre personas creadoras y solo en forma mediata entre realidades creadas (la realidad, la obra poética), idea que no está del todo ausente en Aristóteles, sobre todo si pensamos en la *Retórica* (cfr. la interpretación de Pareyson al verosímil retórico, en *Il verisimile nella Poetica di Aristotele*, Torino, Università di Torino, 1950).

sin embargo, la palabra les devuelve su unidad esencial, la verdad poética. La novela se proyecta así más allá de sus páginas. Comprendemos que esta articulación de lo vario con lo uno abre un camino entre ambas formas de conocimiento: el dirigido a la verdad histórica, el que intenta la verdad poética.

Como Cervantes, Ricaredo verá transformada su vida en poesía. Su relato —junto con el de Isabela— atravesará una instancia más, la escritura. Y quien se encarga de este cumplimiento poético es Isabela. Los señores eclesiásticos rogaron a Isabela “que pusiese toda aquella historia por escrito, para que la leyese su señor arzobispo, y ella lo prometió” (p. 99).

Con tan anodinas palabras, nos despedimos de una protagonista casi silenciosa, casi inactiva, que poco a poco va desapareciendo en cada “entrega” de su posesión, y que sin embargo ha generado toda suerte de accidentes, viajes, conversiones. Ocorre lo mismo desde la perspectiva de la poética. Toda la construcción novelesca está dirigida a esta promesa de escribir, tan calladamente expresada. No debería sorprendernos que final tan irrelevante contuviera en sí la novela entera.

La crítica en general centra la novela en la evolución de Ricaredo; por eso ve en ella un movimiento de purificación ascendente que culmina en el matrimonio.¹² Es cierto que Ricaredo proporciona el icono, la figura de las relaciones entre esclavitud y libertad, entre unificación e irradiación. Pero es Isabela, la protagonista, quien desde el rapto a su voluntaria promesa de escribir —de centro solar convertida en mediadora— coloca la novela y su novela en la línea descendente de la donación generosa, creadora de la variedad multiforme. Una poética que ilumina muy específicamente el género de novela a la bizantina y la diversidad de sus niveles de lectura.

Como en su propia historia, en esta dramatización del relato, Isabela recibió el papel de incitadora (dijo que dijese) y ahora el de transmisora. Esclava y restituida a sus padres, esclava otra vez por su propia voluntad, expuesta a lo mismo y

¹² Para Ruth El Saffar, *op. cit.*, p. 155, “only when Recaredo can live his Catholicism openly will the individual weakness that gave initial impulse to the story be overcome” (Individual weakness: se refiere al afán posesivo que condujo a Clotaldo al rapto).

a lo diferente, será la que libere la historia de sus circunstancias y —como Cervantes— recree la voz esencial en obra de arte. Debe recibir su propio relato y el de Ricaredo, leerlos dentro de sí —ambas mitades del alma— y escribirlos.

Este fue su destino desde el principio, cuando el autor, en una curiosa variación de la presentación habitual del personaje femenino idealizado (belleza, virtud, nacimiento) agrega que fue “industriada” (‘adestrada en algún arte’, explica el *Diccionario de Autoridades*) en hablar como nativa una lengua extraña, en leer y escribir, en labores (bordar ‘adornar’) y muy especialmente en tañer instrumentos con toda perfección de música, que acompañaba con una voz que encantaba cuando cantaba.

Dones adquiridos se imprimen en su natural hermosura que atrae, trans-forma y reviste la voz con extraños bordados.

La historia unificante, milagrosa y realista de la palabra oída ahora pertenece a la escritura. Al espanto de descubrir lo uno tras lo vario, la escritura liberará el goce de perderse en el laberinto de lo vario que no se cierra sobre sí mismo sino que “inventa” lo uno. “Tela de varios y hermosos lazos tejida”, diría el canónigo de Toledo.¹³ O por recurrentes motivos combinados, como música perfecta.¹⁴ Y sobre este código del artifi-

¹³ Protagonistas escritores, la muerte y resurrección de Cristo como marca textual, la idea del “milagro”, la eutrapelia/tropelia (cfr. n. 17), y aun quizá un común texto subyacente (San Pablo, I Cor., 14) que opone don de lenguas para los infieles y don de profecía para transformar a los que tienen fe, parecen emparentar sorpresivamente *La española inglesa* con *El coloquio de los perros*. Pues bien, el *Coloquio*, la última de las *Novelas ejemplares*, termina con la “aprobación” del licenciado Peralta por sus méritos artísticos: artificio e invención. *Casamiento y Coloquio* demuestran la “invención” (*in-venio* ‘encuentro en el interior’) de quienes cuentan, de lo que es “artificio” para quienes leen. Mientras *Casamiento y Coloquio* se centran en la “invención” (materia de próximo artículo), la *Española* trabaja la idea de artificio.

¹⁴ El relato combina dos tipos de motivos, según un motivo básico, el recorrido, cuyo símbolo es la nave (véase “The symbolic significance of marriage in Cervantes ‘La española inglesa’”, *Hispanófila*, 63 (mayo de 1972), de THOMAS A. PABÓN). Si el recorrido se dirige hacia un centro (el palacio, el convento), aparecen todos los motivos que producen el conocimiento: el vestido, el desfile, las diversas opiniones. Los nombres están ligados a esta serie de motivos. Por el contrario, cuando interesa más la partida (la salida de España de Isabela, su regreso, los dos periplos de Ricaredo), los motivos son pruebas: enfermedad-cura, promesa-

cio, artificiosamente puesto a la vista, una mínima alteración nos permitirá atravesar la trama. Por el camino de la extrañeza encontraremos el mayor provecho de la lectura.

Muchos lectores admirarán la novela de la española inglesa, que es, claro, hija de *La española inglesa*. Entre ellos se cuenta, lo sabemos, el arzobispo de Sevilla. Y como este es un modelo para "industrialiar", podemos suponer que se trata del arzobispo Fernando Niño de Guevara, a quien le fueron ofrecidas las primeras versiones de *Rinconete y Cortadillo* y *El*

cumplimiento, esclavitud-liberación. Estos motivos preparan una "entrega". Van acompañados por números. Es de notar que la "partida" hacia el matrimonio se mide numéricamente.

Los números tienen significado preciso y se puede encontrar, por ejemplo, en el *Dictionnaire des symboles*, de JEAN CHEVALIER y ALAIN GHERBRANDT, Paris, Laffont, 1969. Los nombres: Catalina, según AValle-Arce (n. 6 de la ed. cit.) es el nombre de Catalina de Aragón, cristiana en Inglaterra. Creo que Ricaredo se refiere a Ricardo Corazón de León, cruzado, náufrago en una tempestad, arrojado a las costas del enemigo, cautivo en ellas. Casado, además, con la española Berenguela de Navarra, después de haber roto un compromiso anterior. Arnesto parece recurrir a una etimología "fónica". "Empuñar o echar mano a los *arneses*", nos dice el *Diccionario de Autoridades* (s.v. 'arnés'), "vale sacar la espada y daga para reñir. Es frase usada de los que se precian de guapos o valientes". Más interesante es la posibilidad de que Hernando de Cifuentes reciba significación. Hernando podría ser Fernando, primer rey de la España unificada. Vivar, la tierra del Cid, era cercana a Burgos. Ambos, el Cid (el Siglo de Oro conocía el ciclo cidiano de los romances "viejos") y Fernando pueden haber sido considerados "fuentes", uno de la Historia, otro de la Poesía española. La novela no se perdería entonces en la circunstancialidad histórica como opina AValle-Arce (ed. cit., n. 126) sino que, acorde con su poética, propondría como final el doble movimiento en que se tensan lo vario y lo uno. Además: los padres Trinitarios están mencionados y claramente representados en la cruz del hábito de Ricaredo, pero la otra orden dedicada al rescate de cautivos, la de los Mercedarios, está aludida en la llamativa repetición de la palabra "mercedes" a lo largo de toda la novela, especialmente en la narración de los dos viajes de Ricaredo. Sin duda, el nombre que mayor peso tiene en la novela es naturalmente el de Isabela. No solamente porque asocia a las reinas de España e Inglaterra resulta apropiado para una "española inglesa". Más importante es la etimología: del hebreo, eliseba 'Dios es plenitud, perfección', *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1970. Sabat, de donde viene seba, es el séptimo día de la semana, cuando Dios da por cumplida la creación.

celoso extremeño, más *La tía fingida*.¹⁵ Para que se di-virtiera. Para que “diera la vuelta”. Y pacificara su espíritu (“Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa”).¹⁶ Y, una vez contemplada la hermosura de Isabela —del arte de Isabela— que, como su amor, “pasa del cuerpo al alma”, pudiera dar otra vez la vuelta a los templos, oratorios y calificados negocios. Como el de escribir un nuevo artificio.

Cervantes, el arzobispo y, entre ellos, Isabela: ¿no estamos presenciando el tercer acto de este drama poético en que siempre intervienen tres creadores?

ALICIA PARODI

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

4

¹⁵ Avalle-Arce (ed. cit., n. 109 y 125) anota que la acción de *La española* transcurre en la misma época en que fue arzobispo de Sevilla don Fernando Niño de Guevara, a quien Porras de la Cámara ofreció un manuscrito que contenía las citadas novelas.

¹⁶ Ver el interesante artículo de BRUCE WARDROPPER, “La eutrapelia en las novelas de Cervantes”, en *Actas del séptimo congreso de la Asociación internacional de hispanistas*, publicadas por Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni Editore, 1982, pp. 183-169, en que se define esta virtud, atribuida por Fray Juan Bautista Capataz a las *Novelas* en su “aprobación”, como “movimiento espiritual que consiste en girar con elegancia, volverse hacia lo bello y hacia lo bueno para recrearse”.

UNA ALUSIÓN OSCURA Y UNA ENMIENDA: "MELÉNDEZ" EN VARIOS TEXTOS DE QUEVEDO

La obra de Quevedo abunda en lugares oscuros, como bien sabe cualquiera de sus lectores. Uno de ellos, no aclarado hasta la fecha, que yo sepa, afecta al sentido de las varias menciones de *Meléndez* que aparecen en sus versos.

En el romance "Viejo verde, viejo verde" (nº 692 de la edición de J. M. Blecua, *Poesía original*, Barcelona, Planeta, 1971: cito siempre, a menos que indique otra cosa, por esta edición), dirigido contra un viejo que se tiñe las canas, y quiere pasar por joven, se lee:

Son refino de Meléndez
los pelos de cotonía;
busca Segovia de arrugas,
y cátrate que te aniñas. (vs. 21-24)

Blecua pone una nota aclaratoria a este pasaje en otra edición (*Poemas escogidos*, Madrid, Castalia, 1972, p. 242), señalando la dificultad que plantea la mención de *Meléndez*:

refino: "lo que es muy fino, como paño refino de Segovia". Cov., *Tes.*, s. v. 'refinar'. Véase otra alusión más adelante (en el v. 98 del poema 171) a ese refino de Meléndez, que, por otra parte, no he podido aclarar.

Este otro poema a que remite en su nota Blecua es el que lleva el nº 763 en la edición de *Poesía original*, "Matraca de los paños y sedas", cuyos versos 93-100 se refieren al limiste de Segovia, ensoberbecido de su nobleza ante los otros paños de peor calidad, a quienes vitupera tratándolos de plebeyos:

Preciado más de las marcas
que Antón de Utrilla y Maladros,
y arremetiéndose a bula,

con sellos de plomo largos,
 el Limiste de Segovia,
 con su Meléndez por fallo,
 los trató de bordoneros
 y gentecilla del Rastro.

No se añaden notas que precisen más las alusiones que uno y otro texto contienen.

J. O. Crosby, que también edita "Viejo verde, viejo verde" (*Poesía Varia* de Quevedo, Madrid, Cátedra, 1981, p. 392) comenta con más extensión los versos citados:

Los pelos de cotonía (tela de algodón, generalmente blanca) se han vuelto hilos muy finos pintados de carboncillo negro (*refino* se llama "lo que es muy fino, como paño refino de Segovia", según dice Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, 1611, y Barcelona, 1943; y *Meléndez*, el carboncillo negro con el que se pintan de negro las cejas o la barba, según se infiere de lo que pide una mujer en el *Entremés de la ropavejera*, de Quevedo: "¿Habrà un clavillo negro de meléndez,/ y dos dedos de bozo,/ con que mi cara rasa/ pueda engañar de hombre en una casa?" [...]

Crosby se da cuenta con exactitud de los lugares que requieren explicación, aunque a mi juicio deba continuarse la indagación por otros caminos. *Refino* no alude a la delgadez de los hilos como parece interpretar el eminente quevedista ("hilos muy finos"), sino a la calidad de los paños (*refino*: "Muy fino y acendrado", *Diccionario de Autoridades*). Y *Meléndez* no es el carboncillo negro con que se pintan las cejas o la barba (¿por qué iba a usar este cosmético en la barba una mujer?) las mujeres: no es una mujer quien pide "un clavillo negro de meléndez" (o sea *Meléndez*) en *La Ropavejera*, sino un capón que quiere pasar por hombre entero (*Sale ORTEGA arrebozado* se lee en la acotación y el contexto es muy claro: ver la ed. de Blecua, *Obra poética*, IV, Madrid, Castalia, 1981, p. 135).

La explicación de estas alusiones se halla en el ámbito de la fabricación de paños, en el que tenían fama, por su gran calidad, los paños de Segovia.

El primer texto denuncia las acciones del viejo verde, que ha convertido, tiñéndose, sus pelos de cotonía (pelos canosos, blancos como la tela de algodón) en refino de Meléndez, usan-

do siempre metáforas textiles. El refino era un tipo de paño, negro generalmente y fabricado sobre todo en Segovia, donde había fábricas de gran nombradía:

[...] para engrandecer un buen paño decimos el de Londres, y el buen refino y negro de Segovia, por labrarse en ella los mejores paños que se fabrican en toda España.

Este texto del *Donado hablador* que acabo de transcribir (ed. de *Novela picaresca española*, de Valbuena, Madrid, Aguilar, 1974, II, p. 182), sirve de pista eficaz para los de Quevedo.

Meléndez, que es la referencia que más nos interesa en este momento, era el nombre de una familia de fabricantes de paños de particular importancia en la Segovia del XVII, enriquecida y aspirante a cierto rango de nobleza. Los testimonios sobre estos fabricantes de paños abundan. Pedro Meléndez es propietario en 1634 de una fábrica de paños en Segovia (*Estudios Segovianos*, V, 1953, p. 367; IX, 1957, p. 310; XVI, 1964, p. 336). Un documento notarial del 9 de agosto de 1636 menciona a Pedro Meléndez "fabricador de paños", y Tomás Meléndez aparece como pañero muy conocido (*Estudios Segovianos*, VI, 1954, p. 347). Tomás Meléndez hizo famosas sus bayetas:

[...] las bayetas que fabricaba este [...] eran tan famosas que algún autor clásico del XVII llama a la bayeta "Meléndez" por antonomasia (reseñador anónimo de *Honras a Felipe II*. de Redonet: cfr. *Estudios Segovianos*, VIII, 1956, p. 379).

La rama de los Meléndez de Ayones, en fin, era de mercados de tanta preminencia que se codeaban con la nobleza (*Estudios Segovianos*, VIII, 1956, p. 13) como ha estudiado Agustín Rodríguez Fernández en su trabajo *Dos generaciones de los Meléndez de Ayones en Segovia* (Segovia, Imprenta Gabel, 1960) o se puede ver en el testimonio que a otros propósitos aduce Cros (*Ideología y genética textual. El caso del Buscón*, Madrid, Cupsa, 1980, pp. 84-5):

[...] el 6 de junio de 1640 Pedro Meléndez de Ayones, fabricante de paños, otorga un poder a los procuradores Francisco del Río Frío y Juan Sánchez Bachiller, para representarlo en el pleito que tiene contra don (nótese el epíteto de dignidad) Tomás Meléndez Ayones, su sobrino, vecino de Segovia, a propósito del nombre, de las armas y de la marca que debe es-

tampar en las telas que fabrica. Existe, pues, una evidente voluntad de imponer una marca nobiliaria a la fabricación de los tejidos.

Creo que no hacen falta más testimonios para mostrar el sentido de esta mención de *Meléndez* en su valor metafórico de 'negro, pelo negro del viejo que toma el color de un paño refino fabricado por los Meléndez de Segovia'. Una vez solucionado el problema de las canas, le falta al viejo solucionar el de las arrugas, la otra marca de su vejez. Si el acudir (metafóricamente) al refino segoviano en busca del color negro le ha sido útil, el recurrir a otro elemento segoviano le servirá para las arrugas: como indica Blecua (*Poesía original*) se atribuía a la tierra de Segovia la cualidad de borrar manchas y arrugas del rostro: una vez que lo consiga se verá convertido en niño ("cátate que te aniñas"), rejuvenecido.

El pasaje del segundo poema "Matraca de los paños y sedas" queda, me parece, ya evidente: como se ha visto en el testimonio que recoge Cros, los paños de alta calidad llevaban marcas de fabricación que aseguraban su autenticidad. Ya las Cortes de Madrid de 1583 pedían que se prohibiese poner la señal de Segovia a los paños no fabricados en ella:

[...] con la buena fama que tienen los paños que se hacen en la ciudad de Segovia, muchos extranjeros y aun vecinos y naturales de la dicha ciudad, traen paños y hilaza de fuera [...] para los labrar y perfeccionar [...] y ponerles la Puente [el Acueducto de Segovia] que es la señal que se pone a los paños de la dicha ciudad [...] lo cual es en daño y perjuicio de estos reinos. (Herrero, "Paños de lana", *Estudios Segovianos*, I, 1949, cit. en p. 264)

El limiste de Segovia, como paño fino que es, se precia de las *marcas*, usado dilógicamente en el texto ('ramera' en germanía: de ahí las menciones a dos rufianes tan famosos como Maladros y Antón de Utrilla) y lleva tantas insignias de nobleza (sellos de plomo) como si fuera una bula (que se solía sellar con sellos colgantes —largos— de plomo). Los argumentos que da el limiste para certificar esta nobleza consisten en ostentar la marca "Meléndez", que le permite mirar con superioridad a los otros paños, y tratarlos de bordoneros ('vagabundo, mendigo, miserable': *Autoridades*) y viles.

Pasemos al *Entremés de la Ropavejera*, que aducía Crosby en su comentario de "Viejo verde, viejo verde". Ortega, tipo ridículo del capón, pretende comprar en la ropavejera un poco de barba y bigote para parecer hombre. En las sucesivas ediciones del entremés se ha venido perpetuando el error textual procedente de la dificultad interpretativa. Blecua (*Obra poética*, loc. cit.), que sigue la lectura de *Las Tres Musas últimas castellanas* de Aldrete, imprime:

¿Habrá un clavillo negro de melindez
y dos dedos de bozo,
con que mi cara rasa
pueda engañar de hombre en una casa?

En la BAE (tomo 69, p. 277) se ve igual lectura, *melindez*. Astrana Marín (*Obras completas. Verso*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 643) corrige en *melindre* y explica su enmienda:

En el texto "melindez", palabra que desconocemos. Nos parece errata por *melindre*, y así hacemos la corrección.

Felicidad Buendía (*Obras completas. Verso*, Madrid, Aguilar, sin fecha, p. 571) sigue adoptando la corrección errada de Astrana, pero sin anotarla en absoluto.

Hannah Bergman, en su edición del entremés (*Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, Castalia, 1980, p. 112) mantiene la lectura *melindez*, haciendo constar que "No hemos dado con la clave de este clavillo".

Hay, efectivamente, una errata en la transmisión textual, que debe subsanarse, pero no como hace Astrana, sustituyendo *melindez* por *melindre*; la lectura correcta es *Meléndez*.

Ortega pide un clavillo tan negro como el paño de Meléndez, y un poco (dos dedos) de bozo o bigote. Ya hemos visto que *Meléndez* puede funcionar metafóricamente en el sentido de "color negro", por alusión a los paños. *Clavo* llamaban a un tipo de barba breve, que le resultará suficiente, unida al exiguo bozo que solicita, para disimular su condición de capón, denunciada por su cara lampiña. Bastará, me parece, aducir otro par de textos. El primero se refiere a una situación análoga: Teresa de Manzanares convence a un capón de que podrá hacerle crecer la barba y bigote viriles:

[...] no quiero yo [...] que vuesa merced tenga zalea de barba [...] solo la suficiente [...] y en las partes que se requiere la he de poner, dándole muy poblados bigotes y clavo. (Castillo Solórzano, *Teresa de Manzanares*, en la ed. de *Novela picaresca* de Valbuena cit. II, p. 373)

El segundo pertenece a la "Carta satírica [...] Al poeta de mentira y fingido astrólogo Don Diego Enríquez Basurto, vecino de Sodoma". Este Enríquez Basurto era el hijo de Antonio Enríquez Gómez, el autor del *Siglo pitagórico*, y la carta se recoge en el *Coro de las Musas* de Miguel de Barrios (la cit. por el texto de Amiel en su edición del *Siglo pitagórico*, Paris, 1977, p. 316):

Un cautivo parece
por el mostacho,
que trae en forma de S
pero sin clavo.

Lo que está pidiendo Ortega en el entremés quevediano, en suma, es un clavillo (o barbita) del color negro que tienen los paños de Meléndez y dos dedos (un poco) de bozo o bigote. *Meléndez*, pues, y no *melindez* ni *melindre* debe leerse en *La Ropavejera*.

IGNACIO ARELLANO

Universidad de Navarra

TEXTO ANÓNIMO Y TEXTO SATÍRICO:
SOBRE LAS *INVECTIVAS CONTRA LOS NECIOS*
DE QUEVEDO

Al editar los *Discursos festivos* de Quevedo, en 1852, Aureliano Fernández Guerra reunió bajo la denominación *Invectivas contra los necios* tres escritos sueltos "de un mismo género" de este autor: la *Genealogía de los modorros*, el *Desposorio entre el Casar y la Juventud* y *Origen y definiciones de la necedad*. En notas al texto, sin embargo, consignó algunas dudas acerca de la autoría del primer opúsculo, al que describe como "comentario y paráfrasis; pero de torpe y ajena pluma" de la presunta versión que Quevedo debía haber compuesto muy tempranamente y que reelaboró en su *Origen y definiciones de la necedad*.¹

Astrana Marín, en cambio, publicó el tríptico como de indiscutible autoría. En la presentación de los textos y fuentes de las *Obras festivas* caracteriza así a la *Genealogía* como "la primer obra de Quevedo":

Henos ante la primer obra de Quevedo. El estilo aún no se

¹ *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, BAE, tomo XXIII, Madrid, Atlas, 1946, p. 443, n. (a); las obrillas se imprimen en las pp. 443-451. En el "Registro de los manuscritos", Fernández Guerra aclara, a propósito del texto de la *Genealogía*: "No es el texto de Quevedo, sino paráfrasis y comentario a su discurso. Debió escribir la tal genealogía en los más verdes años de su juventud; y de ella compaginó más adelante su *Definición y Origen de la Necedad*." El ms. que transcribe es el de la Biblioteca Colombina, AA. 141.4 (9 hojas en 4º, del f. 1 al 9 v): p. CXVI. En nota al texto, pp. 443 (b), Fernández Guerra sugiere ya la existencia de diferentes versiones de esta obra, ya que menciona otra del mismo título en verso, que no parece haber visto personalmente: "El anticuario de la Biblioteca Nacional vio hace años un diálogo de Quevedo, en verso octosílabo asonantado, con el título de *Genealogía de los modorros*."

acusa; el período es largo, acompasado, propio del siglo XVI. El desaliño revela al escolar de los cursos de Artes, en que si el satírico alborea, la prosa desmaya; sin embargo, ya despunta un pensamiento que ha de repetir más tarde en otras obras.²

Esta contundente afirmación es difícil de demostrar. En efecto, las investigaciones recientes han resuelto los problemas de atribución de la *Genealogía* de modo más convincente en el estado actual de la cuestión.

Pablo Jauralde refrendó en 1983 la autoría segura del *Desposorio* y de *Origen... de la necedad*, citadas ya como obras de Quevedo por los autores del libelo *El tribunal de la justa venganza*, de 1635, al mismo tiempo que revisaba cuestiones de cronología del *corpus* de obras festivas. Según Jauralde, la fecha de composición del *Desposorio* debe ser anterior a 1624; parece, en cambio, imposible fechar con precisión *Origen y definiciones de la necedad*, para la que supone una redacción temprana, entre los años de 1600 y 1605.³ La *Genealogía*, por lo tanto, ni es de Quevedo ni fue escrita en 1597 como lo afirmaba Astrana Marín.

En efecto, ya en 1974, Maxime Chevalier había puntualizado que el texto impreso con ese nombre constituía una glosa de una obrilla anterior, titulada *Genealogía de la necedad*, de la que se conocen varias versiones: 1) una primera versión que, según Astrana Marín es "del primer tercio del siglo XVI" y que éste reproduce en su edición de Quevedo según un ms. de la Biblioteca de la Academia de la Historia; 2) la que Pérez de Moya presenta en su *Philosophía secreta* con el título *De la descendencia de los Modorros*; 3) la incluida por Jerónimo de Mondragón en su *Censura de la locura humana y excelencias della*, de 1598; 4) otra variante de 2) es el texto de la *Descendencia de los Modorros*, reproducido por A. Paz y Meliá en *Sales españolas* y 5) la incorporada por Gracián a su *Agudeza*

² *Obras completas en prosa y Obras completas en verso*, Madrid, Aguilar, 1945-52; véase en esta última: "Prólogo. Textos y fuentes de Quevedo", p. VII, a.

³ Cfr. "Obrillas festivas de Quevedo: estado actual de la cuestión", *Serta Philologica. Fernando Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, pp. 275-84; véase asimismo su edición de las *Obras festivas*, Madrid, Castalia, 1981 y su artículo "La transmisión de la obra de Quevedo", *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Academia Literaria Renacentista, 1982, pp. 163-172.

y arte de Ingenio, que también sigue a 2), con algunas variantes.⁴ En fecha incierta se escribió esta *Genealogía de los morderros*, atribuida a Quevedo, que constituye una glosa de la versión 1), la cual debe haber circulado, como obra anónima, en mss. durante el siglo XVI y aún durante el XVII hasta alcanzar vasta difusión. Ya hace referencia a ella Juan de Mal Lara, en su *Filosofía vulgar* de 1568, en su comentario al proverbio "Pensé que no tenía marido y comíme la olla."⁵ Chevalier también recuerda otras alusiones a su texto en, por lo menos, dos comedias de Lope de Vega —*El mesón de la corte*, de 1588-1599 y *El alcalde mayor*, de 1604-1612— y en una obra de Tirso de Molina *El castigo del penséque*, fórmula proverbial que aparece, por ejemplo, en el *Sueño del infierno*, de Quevedo, en un pasaje en el que se describe a los enamorados como destruidos por *penséque*, según dice un diablo:⁶

Dijéronme que era el retiramiento de los enamorados [...] Los más estaban destruidos por penséque, según me dijo un diablo.

—¿Quién es penséque —dije yo—, o qué género de delito? Riose, y replicó:

—No es sino que se destruyen, fiándose de fabulosos semblantes, y luego dicen pensé que no me obligara, pensé que no me amartelara, pensé que ella me diera a mí y no me quitara [...]

Más aún; según Chevalier, la inclusión de esta lexía y de sus correspondientes "Penséque, asnéque, burrique" en el *Voca-*

⁴ Cfr. M. CHEVALIER, "La genealogía de la necesidad", *Les langues Neolatines*, 209 (1974), 12-18.

⁵ La *Genealogía* se conserva, en diferentes versiones, en los siguientes mss.: 1) el código N-25, f. 150 de la biblioteca de la Academia de la Historia, que es el que transcribe Astrana Marín en su edición de Quevedo, *op. cit.*, *Verso*, pp. VII-VIII; 2) el código 109, de la Biblioteca Menéndez Pelayo y 3) el código 4072 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que es el que transcribe A. PAZ Y MELLÁ en *Sales españolas*, BAE, tomo CLXXVI, Madrid, Atlas, 1964, p. 137. Cfr. la versión incluida por PÉREZ DE MOYA en su *Filosofía secreta*, Madrid, Clásicos olvidados, 1928, pp. 306-307; la de JERÓNIMO DE MONDRAGÓN, en *Censura de la locura humana...*, Barcelona, Selecciones bibliófilas, 1953, pp. 116-118 y la de GRACIÁN en su *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969, tomo I, p. 272 (*discurso* XXVII, "De las crisis irrisorias").

⁶ Cfr. Chevalier, *art. cit.*, pp. 16-17; cito el texto de Quevedo por *Sueños y discursos*, ed. de F. C. R. MALDONADO, Madrid, Castalia, 1972, p. 139.

bulario de Correas, es testimonio de la influencia de la anónima *Genealogía* en el discurso proverbial.⁷

El díptico de Quevedo y su fuente están relacionados con el subgénero satírico constituido por premáticas, aranceles paródicos y estatutos burlescos que Quevedo imitó en sus conocidas premáticas y memoriales, de los que se ha ocupado recientemente Domingo Ynduráin en relación con el *Buscón*.⁸ Conocida es la historia de las atribuciones de algunas de estas obras a Quevedo, por analogía con las que efectivamente compuso: la *Pregmática del tiempo*, la *Pregmática que este año de 1600 se ordenó* y la *Pregmática del desengaño contra los poetas güeros*, además del *Memorial pidiendo plaza en una Academia*.⁹ Sin embargo, otras corrieron bajo su nombre y aparecen editadas en ediciones modernas: la *Premática contra las cotorreras*, de atribución probable, la *Carta a la rectora del colegio de las vírgenes*, *Alabanzas de la moneda*, *La confesión de los moriscos*, nuestra *Genealogía de los modorros* y la *Premática*

⁷ Cfr. art. cit., p. 16; v. G. CORREAS, *Vocabulario de refranes*, ed. de L. Combet, Bordeaux, 1967, pp. 465 b y 466 a: *Pensé ke era asneke, i era burreke. I esto lo krezen sobre "pensé ke"*. "Pensé ke no tenía marido, i komí la olla; i kuando le vi, enmudezí, zegé i enbazé. Kontra los ke dan eskusas nezias de sus deskuidos." "Pensé ke no tenía marido, i komí la olla. Pensé ke no tenía muxer, i keméla la boka. Bien trokada rrazón i obra." "Penseke" es boz de nezios. Dízese esto a los ke se eskusan de sus deskuidos en negocio de inportanzia, diziendo: "No pensé", "¿Kién pensara?", porke el prudente todo á de mirar." "*Penseka, asneka, burreke, kon sus parientes. Añádenlo al ke se eskusa diziendo: "Pensé ke..."*" "Penseke i asneke i burre(ke), todos son ermanos. Trata de asno i burro al ke pierde las kosas i se eskusa kon: "Pensé ke..."

⁸ Cfr. DOMINGO YNDURÁIN, "El Quevedo del *Buscón*", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII (1986) 77-136, en particular, 103-4.

⁹ Véase la edición de la *Premática del tiempo* en SWANHILD KOEPE, *Textkritische Ausgabe einiger Schriften der "Obras festivas"*, Tesis doctoral de la Universidad de Köln, 1970; cfr. asimismo la edición de Pablo Jauralde de las *Obras festivas*, op. cit., pp. 81-98 y LUISA LÓPEZ GRIGERA, "Francisco de Quevedo: *Memorial pidiendo plaza en una academia*", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 389-403. La *Premática de 1600* y la *Premática del Desengaño* están editadas ahora por CELSA C. GARCÍA VALDÉS, *Sátiras lingüísticas y literarias (En prosa)*, Madrid, Taurus, 1986.

y reformación deste año de 1620 años, ésta última editada recientemente por Ignacio Arellano.¹⁰

Arellano publica el texto de la *Premática de 1620* según el ms. 129 de la biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, junto con dos versiones impresas que tienen comunidad con la manuscrita. Se trata de las que Juan Cortés de Tolosa intercaló en su *Novela de un hombre muy miserable llamado Gonzalo*, incluida en sus *Discursos morales* de 1617 y en su *Lazarillo de Manzanares* de 1620.¹¹ Sin detenernos en la cuestión de la autoría de la premática —Arellano cautelosamente sólo sugiere su reconsideración en el contexto de la influencia que ejerció la obra satírica de Quevedo sobre la de Cortés de Tolosa— importa sí observar la práctica de la incorporación de una obrilla satírica a un texto ficcional, en este caso, con admisión de que pertenece a otro autor.

Esto recuerda, por supuesto, el ejemplo del *Arancel de necesidades*, intercalado en el *Guzmán de Alfarache*, de atribución también disputada, cuyos veintidós artículos más otros treinta y seis circularon manuscritos con el título de *Premáticas y aranceles generales* bajo el nombre de Quevedo, aunque los primeros fueron reimpresos en Valencia, en 1615, en un pliego suelto a nombre de Alemán.¹² Lo que indican estos casos comentados es un hecho evidente: el texto de estas obrillas satíricas, cuando anónimo, podía ser incorporado, con o sin variantes, a otras obras satíricas o picarescas. Y aún en casos de autoría conocida, podía ser reelaborado, con mayor o menor libertad, por un segundo autor. Se sitúan pues estos opúsculos en un ámbito de entrecruzamiento de formas literarias satíricas y formas para-literarias anónimas, genuinamente populares, a veces, o formas que aprovechan discursos populares desde

¹⁰ Cfr. Jauralde, "Obrillas festivas...", art. cit., e IGNACIO ARELLANO, "La *Premática de 1620* de Quevedo: Textos e hipótesis", *Revista de literatura*, XLVII (1985), 221-237.

¹¹ Cfr. Arellano, art. cit., pp. 224-225.

¹² Véase S. GILI GAYA, "El *Guzmán de Alfarache* y las *Premáticas y aranceles generales*", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXI (1945), 436-442 y la extensa nota de FRANCISCO RICO al "Arancel de necesidades", en su edición del *Guzmán de Alfarache*, *Novela Picaresca española*, Barcelona, Planeta, 1967, pp. 742-3, n. 33; cfr. asimismo, CELINA SABOR DE CORTAZAR, "El *Galateo español* y su rastro en el *Arancel de necesidades*", *Hispanic Review*, XXX (1962), 317-321.

la perspectiva de formaciones ideológicas diversas. Condice con esta situación de hibridización de discursos, la circulación manuscrita de estas obras que podían terminar insertadas en textos escritos o resultaban atribuidas a un autor conocido, como es el caso de la *Genealogía* y el tríptico o díptico de Quevedo. La comunidad temática se convertía así en argumento para la determinación de autoría. No es de extrañar, pues, que se le adjudicara esta obrilla a un autor, en cuyo *corpus* satírico —desde las obras tempranas en prosa y en verso hasta las últimas que produjo— se observa un progresivo desarrollo del núcleo semántico de estas “invectivas contra los necios”.

En efecto, la representación del tipo literario del necio ocupa un espacio importante en esta obra, en el que se superpone o contrapone al del loco y al del bufón. Los lexemas *loco*, *tonto* o *necio* y *bufón* se inscriben en un campo semántico en el que se complementan de modo significativo. En este sentido, la relación que la anónima *Genealogía* entabla con el díptico de Quevedo y la influencia que este tipo de texto ejerciera sobre configuraciones discursivas y temáticas de obras posteriores adquiere renovado interés para comprender los cambios de significado que afectan a los conceptos de la locura y la necedad en las formaciones ideológicas del siglo XVII. Las sátiras de Quevedo ofrecen un rico material para estudiar estos desplazamientos de signo de la locura que registran las prácticas discursivas de la época, índice de cambiantes percepciones y racionalizaciones de los marginados y excluidos. Monique Joly ya ha llamado la atención sobre estas interrelaciones entre discurso paremiológico y discursos literarios en una serie de trabajos modélicos que exploran los cambios de signo de los lexemas *loco*, *bobo*, *bellaco*, y *bufón* o *truhán*. Sus observaciones sobre los juegos de oposición que los enfrentaban en diversos tipos de discurso permitieron percibir con mayor finura y exactitud los límites que separaban los procesos de marginalización de los de exclusión en el Siglo de Oro.¹³ Desde esta pers-

¹³ Cfr. *La bourle et son interprétation. Espagne. 16^e/17^e siècles*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 1982; “Pour une nouvelle approche du discours sur la folie et la simplicité d’esprit au siècle d’or”, en *Les problèmes de l’exclusion en Espagne (XVI^e - XXII^e siècles)*, Paris, Sorbone, 1984, pp. 227-237; “Fragments d’un discours mythique sur le

pectiva, me importa recuperar algunas instancias del diálogo discurso popular-discurso satírico en la obra de Quevedo.

En los *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* o *La hora de todos, locura y necedad* reciben significados afines a los que poseen en el discurso teológico y moral de la época: no se perciben ambivalencias que recuerden la dimensión irónica en la que se representaba a estos tipos en la tradición erasmiana. *Locura y necedad* son contrarias a la razón moral y social, no su doble complementario.¹⁴ Los locos y los necios quevedescos suelen aparecer como transgresores de las normas éticas aceptadas como universales de la conducta de los hombres; son índice del desequilibrio y del desconcierto del mundo. Así aparecen definidos en el *Sueño del infierno*, por ejemplo:¹⁵

Y llegando a una cárcel oscurísima, oí grande ruido de cadenas y grillos, fuego, azotes y gritos. Pregunté a uno de los que allí estaban qué estancia era aquélla, y dijéronme que era el cuarto de los de: "¡Oh, quién hubiera!"

— No lo entiendo —dije—. ¿Quién son los de "¡oh, quién hubiera!"?

Dijo al punto:

— Son gente necia que en el mundo vivía mal y se condenó sin entenderlo, y ahora acá se les va todo en decir: ¡Oh, quién hubiera oído misa! ¡Oh, quién hubiera callado! ¡Oh, quién hubiera favorecido al pobre! ¡Oh, quién hubiera confesado!

Necio es 'el ignorante, y que no sabe lo que podía y debía saber', el 'imprudente o falto de razón, terco y porfiado en lo que hace u dice' (*Aut*), el 'inorante que sabe poco' (Covarrubias). El pasaje de los *Sueños* define el contenido del "saber" necesario: las verdades doctrinales. Sin embargo, en la temprana *Origen*

bouffon", en *Visages de la folie*, Paris, Sorbonne, 1981; y ahora, "El truhán y sus apodos", *NRFH*, XXXIV (1985-6), 723-740.

¹⁴ JOSETTE RIANDIÈRE LA ROCHE ha estudiado el concepto de la locura en el panfleto *Visita y anatomía de la cabeza del Cardenal Armando de Richelieu* en "La folie médicale et son utilisation dans la satire politique: étude d'un pamphlet de Quevedo", *Visages de la folie*, Paris, Sorbonne, 1981; véase luego su edición del mismo, "Francisco de Quevedo y Villegas: *Visita y anatomía de la cabeza del eminentísimo cardenal Armando Richelieu*", *Criticón*, 25 (1984), 19-113.

¹⁵ Cfr. *Sueños*, op. cit., p. 127.

y definiciones de la necedad, se define el lexema en otra dimensión:

Necedad se llama y es todo aquello que se hace ó dice en contra ó repugnando a las costumbres de cortesía ó lenguaje político.

Lenguaje político es sinónimo de *cortesía*, es 'la cortesía y buen modo de portarse' (*Aut*), *urbanitas*, *civilitas*, según *Autoridades*. El necio, según esta definición, transgrede las normas del comportamiento social en sus acciones y en sus palabras: se opone así a *discreto* 'cuerdo y de buen juicio' y 'el que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe' (*Aut*) y a *prudente*, el que tiene *prudencia* 'una de las cuatro virtudes cardenales que enseña al hombre a discernir y distinguir lo que es bueno o malo, para seguirlo o huir de ello'. (*Aut*). Quevedo redescrive aquí la necedad desde una perspectiva cortesana que prestigia la elegancia de gestos y dichos del que, por bien nacido, sabe cómo comportarse, o en palabras de Gracián, del que posee "señorío en el decir y en el hacer", una de las marcas del discreto.¹⁶ En estos parámetros se sitúa la burla del lenguaje popular, adocenado o vulgar que informa muchas de sus sátiras.¹⁷ También en *Origen* se castiga el lenguaje de los necios, que ha invadido el mundo:

El *Confiado* de sí mismo y la *Porfía*, al cabo de largo tiempo y de entrañable amor que el uno al otro se tuvo por inclinación natural (amando cada cual su semejante), se casaron, y de este ayuntamiento tuvieron copia de hijos. Estos se juntaron unos con otros por dispensaciones del Tiempo, y no perdiéndole en el producir, dió este grano ciento por uno, por

¹⁶ Véase por ejemplo, B. Gracián, *El discreto*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 49-53; cfr. asimismo el trabajo de MONIQUE JOLY ya citado, "El truhán y sus apodosos".

¹⁷ La bibliografía sobre la crítica del lugar común incluye algunos trabajos sugestivos: cfr. F. YNDURÁIN, "Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII", *Archivo de Filología Aragonesa*, VII (1955), 103-130 y, en particular, sobre Quevedo, M. GENDREAU-MASSALOUX, "Réflexions sur l'utilisation quévédiennne du lieu commun et sur sa portée subversive", en *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse-le-Mirail, Université, 1981, 141-153, y ahora, una presentación de conjunto en "Estudio preliminar" de la edición de las *Sátiras lingüísticas y literarias* de Quevedo, de C. C. García Valdés, *op. cit.*, pp. 51 y ss.

cuya causa vino á ser infinito el número de los necios, y sus impertinencias y abusos sin enmienda ni reparo. Cada uno de por sí introdujo nuevo lenguaje y jerigonza, procurando que ni el olvido los sepultase ni el tiempo los consumiese; y así lograron sus designios, de suerte que con haber comenzado pocos años después que el yerro de nuestros primeros padres, es grandísimo su número, y muy limitado y no conocido el de los discretos, á quienes la necedad aflige y persigue con las producciones que vemos.

De la representación del necio y sus necesidades en tanto casos individuales de conductas reprobables o desviadas —recuérdense las fórmulas con las que las colecciones de dichos, anécdotas o cuentecillos populares presentan al necio o al loco, como por ejemplo, la *Floresta* de Melchor de Santa Cruz: “Uno que era tenido por necio...”, “A uno que traía...”, “A un hombre no muy sabio...” — se ha pasado aquí a la afirmación de la necedad generalizada.¹⁸ Como ocurre con el *topos* barroco de la locura universal, se observa una resemantización del concepto que es paralela a la efectuada en otros textos de la época.¹⁹ Incluso encontramos algún ejemplo de esta noción de expansión de la necedad en un apotegma recogido por Juan Rufo:

Preguntó que por qué había tantos Juanes necios, respondió: “Porque los más de los hombres lo son, y hay muchos que se llaman Juanes.”

Covarrubias explica, s. v. *Juan*: ‘En lengua bergamesca llaman a Juan Zane, y este nombre ponen al simple o al bobo, y en nuestra lengua castellana es un *Juan*, vale lo mismo’.²⁰ Pare-

¹⁸ MELCHOR DE SANTA CRUZ, *Floresta española*, Bruselas, 1598, dedica la sección VI a dichos de locos, la VII, a los apodos “de motejar de loco y de necio”, etc.”; cfr. Monique Joly, “El truhán y sus apodos”, art. cit., p. 724 y ss. Para otras colecciones de cuentecillos sobre locos, tontos y necios, cfr. M. CHEVALIER, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, *Folklore y literatura*, Barcelona, Crítica, 1978 y *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

¹⁹ El *topos* es frecuente en GRACIÁN: cfr. *El Criticón*, Madrid, 1971, t. II, p. 271; para su extensión en el Barroco, cfr. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 309 y ss.

²⁰ JUAN RUFO, *Las Seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, edición de ALBERTO BLECUA, apotegma 473, p. 168.

cería, pues, que esta formulación no está circunscripta a los discursos literarios o doctrinales.

El texto de la *Descendencia de los modorros* y la glosa atribuida a Quevedo, en cambio, estructuran su denuncia de los necios según el modelo del parentesco:

Dicen que el *Tiempo perdido* se casó con la *Ignorancia*, y hubieron un hijo que se llamó *Pensé que*, el cual casó con la *Juventud*, y tuvieron los hijos siguientes: *No sabía*, *No pensaba*, *No miré ello*, *Quién dijera*.

Así comienza la *Descendencia*.²¹ La *Genealogía* se abre con una explicación del título:

Para que más fácilmente se pueda tratar desta materia y darse mejor á entender, será necesario saber qué quiere decir genealogía, y de qué partes es compuesto, y qué quiere decir modorro.

para luego retomar el modelo familiar:

Sabido pues qué es genealogía y qué es modorro, —querrá decir genealogía de los modorros, declaración de la descendencia y origen de los que poco saben; por donde se dará a entender de dónde tuvo principio la necedad, y qué hijos y descendientes tuvo.

En *Origen la amplificatio* retórica de la fuente se corresponde con una multiplicación, en el plano semántico, de lo que era la presentación de una historia familiar. El esquema de las premáticas paródicas permite enumerar la diversidad de comportamientos desviados que ejemplifican lo que se redescrive, en palabras del *Eclesiastés*, como *stultorum infinitus est numerus*: “vino a ser infinito el número de los necios”.²²

El ocupar un lugar [...]

El competir con persona poderosa [...]

Item. Se declara por necio de tres capas [...]

Asimismo se declara por necio en todas facultades [...]

Item. Se declara por necio y grosero enfadoso encalabriado [...]

²¹ Cfr. *Descendencia de los modorros*, en *Sales españolas*, op. cit., y la *Genealogía*, en *Obras de... Quevedo*, op. cit., p. 443 a.

²² *Eclesiastés*, I, 15; recuérdese la cita irónica del mismo pasaje que Cervantes atribuye al Bachiller Carrasco en el *Quijote*, II, 3.

La fuente se hace presente al final del opúsculo, en el que se alude a la estructura de la *Descendencia*:

Hay además otros cien mil géneros de necesidades que por diferentes modos se traen entre manos, hijas, nietas, biznietas y descendientes de los monstruos atrás referidos: digno de entender y enmendar, cuya nota y conocimiento queda al discreto lector.

El *Desposorio entre el Casar y la Juventud* mantiene el esquema genealógico de la fuente y recrea el procedimiento retórico de la personificación metafórica de verbos, lexías fijas, frases proverbiales y refranes cristalizados por el uso, que son constitutivos del discurso de los necios:

El *Casar* se desposó con la *Juventud*, y de este matrimonio tuvieron dos hijos que nacieron de un vientre: al primero llamaron *Contento* y al segundo *Arrepentir*; murió la madre de este parto [...]

Arrepentir [...] dio en un gran desbarro, que fué enamorarse de una ramera pública y de todos, llamada doña *Esperanza*. Con esta pues se amancebó, y tuvieron doce hijos [...]. Al primero llamaron *Sufrir y llevar la carga*; al segundo, *Mal infierno arda quien con vos me juntó*; al tercero, *Dios me dé paciencia*; al cuarto, *Dios me saque de vos*; al quinto, *Si yo me viese libre*; al sexto, *En mi seso no estaba yo*; al sétimo, *Esta y no más* [...]

Viéndose con tantos hijos el *Arrepentir* trató de que se le dé la franqueza y exención de que gozan los de la descendencia de los *Modorros*: á este pleito salió *Pensé que con poder especial* [...]

Quevedo explota, una vez más, el repertorio de lexías que acoge la *Descendencia de los modorros*, acopio, por otra parte, de materiales lingüísticos preexistentes, a los que agrega otros lugares comunes del discurso coloquial que fueron aprovechados por otras obras anónimas que circularían también en la segunda mitad del siglo XVI, como la *Carta de las setenta y dos necesidades*, que Paz y Meliá publicó en su colección *Sales españolas*.²³ En ella encontramos, una vez más, la misma lectura moral del *Pensé que* que hallamos en la *Descendencia* y en varias

²³ *Op. cit.*, p. 225-230.

sátiras de Quevedo, mencionado a propósito del abuso de la lexía *Beso las manos*:

Ha venido el negocio a estrecharse tanto, que algunos, con envidia, queriendo poner perpetuo silencio al *Beso las manos*, como al *Pensé que* y atueque y sortija de Guadalajara, sin decir palabra, besan su propia mano.

La burla del discurso de los necios incluye en la *Carta de las setenta y dos necedades* la mención del *Otro*, que aparece en Correas como refrán: “Komo dize el rrefrán; (o) komo dixo el otro”: ‘Dizen esto aprovando lo ke hazen, i a vezes rrefiriendo un rrefrán al propósito’: ²⁴

Destas necedades que consisten en palabras, hay algunas que por su antigüedad son jubiladas y no con menos razón que catedráticos en Salamanca, las cuales jubiló uso y costumbre. ¿Quién, una vez a lo menos en la semana, aunque viva sobre el aviso, si quiere contar novelas, o cuentos, o decir donaires, o relatar historias, no se atreve a alegar por sí: *como dijo el otro, o como dijo la vieja?* Tened por cierto que he andado muchas partes de Europa y algunas de Africa, y aunque he buscado y preguntado a hartos alquimistas quién sea éste *como dice el otro, o quién sea la vieja*, jamás he hallado rastro dello. Y pues con vuestras cartas de navegar y con vuestras brújulas y astrolabios, y con saber tomar alturas no los habéis encontrado, que, *como dice el otro*, están encerrados en el convento de las setenta y dos necedades.

En el *Sueño de la muerte*, el Otro es uno de los condenados que se queja, en el infierno, del maltrato verbal de quienes lo citan. La ficción que nace del discurso paremiológico lo representa como un *muerto muy lacio y afligido, muy blanco y vestido de blanco*, porque nunca ha dicho nada:

Y quiero, por amor de Dios, que vayas al otro mundo y digas cómo has visto al Otro en blanco y que no tiene nada escrito, y que no dice nada ni lo ha de decir ni lo ha dicho, y que desmienta desde aquí a cuantos me citan y achacan lo que no saben, pues soy el autor de los idiotas y el texto de los ignorantes.²⁵

Podrían encontrarse otros pasajes en los que la deslexica-

²⁴ Correas, *op. cit.*, p. 435 a y *Carta, op. cit.*, p. 226, a-b.

²⁵ *Sueños, op. cit.*, p. 221.

lización de un refrán o una frase proverbial y su utilización satírica se remonta a la *Descendencia* o a la *Carta*, por citar sólo dos ejemplos de textos para-literarios que nacieron de la convergencia de fragmentos de discursos populares y discursos cultos. La redescrición del *necio* como tortura del sabio, en la *Carta*, parece en diálogo con el pasaje del *Alguacil endemoniado*, en el que el diablo explica que “Los necios están con los verdugos”:

¡Oh romanos! Pues declarastes que el falto de juicio estuviese en clausura o prisión, ¿porqué no establecisteis que el nescio estuviese debajo de tutela y administración, pues es cierto que mayor grado es al sabio, y le da más pesadumbre un nescio que ofensa ni agravio puede rescebir de un loco? ²⁶

Estos y otros textos anónimos de la época anticipan, pues, ciertas formas de producción de un enunciado satírico que Quevedo desarrolla en obras tempranas y tardías. La *Descendencia de los modorros* es la fuente inmediata del *Desposorio* que se articula en la personificación alegórica de refranes y lexías coloquiales pero está también presente en el modelo ficcional del *Sueño de la muerte*, en el que Quevedo pasa de la elemental personificación a la *representación* de personajes caracterizados con atributos físicos visualizables. En el espacio imaginario del *Sueño*, se transfiere a esos personajes y a sus voces la denuncia de la necedad que corresponde a la perspectiva ideológica de la voz satírica. Esa es, por ejemplo, la queja de Juan de la Encina:

—Soy yo —dijo— el malaventurado Juan de la Encina el que, habiendo muchos años que estoy aquí, toda la vida andáis, en haciéndose un disparate, o en diciéndole vosotros, diciendo: “No hiciera más Juan de la Encina”, o “Daca los disparates de Juan de la Encina.” Habéis de saber que para hacer y decir disparates, todos los hombres sois Juan de la Encina, y que este apellido de Encina es muy largo en cuanto a disparates [...] ¿Qué necedades pudo hacer Juan de la Encina, desnudo por no tratar con sastres, que se dejó quitar de la hacienda por no haber de menester letrados, que se murió antes de enfermo que de curado, para ahorrarse el médico? Sólo un disparate hizo, que fue, siendo calvo, quitar a nadie el sombrero, pues

²⁶ Cfr. *Carta*, p. 225 y *Sueños*, p. 94.

fuera menos mal ser descortés que calvo, y fuera mejor que le mataran a palos porque no quitaba el sombrero, que no a apodos porque era calvario. Sólo una necedad dije, que fue dar el sí, casándome con una mujer roma, morena y con ojos azules. Y si por hacer una necedad y decir otra, anda Juan de la Encina de disparate en disparate, encinen todos esos púlpitos, cátedras, conventos, gobiernos y estados mayores y menores. ¡Enhoramala para ellos! Que todo el mundo es monte y todos son Encinas.

Cualquier lector de Quevedo reconoce en este discurso la transposición irónica de motivos característicos de su universo semántico a la queja del personaje: su desconfianza de sastres, médicos, letrados, mujeres desmiente su necedad porque los juzga como las voces satíricas de su prosa y su poesía.²⁷ Cualquier descodificación a la letra de estas *quejas* parece ingenua. En cambio, importa recuperar al final de su tirada otra redescipción de la necedad generalizada dada en la metáfora *encinen todos esos púlpitos...*, que se construye sobre el neologismo verbal *encinar*, a su vez en juego de palabras con el nombre del personaje.²⁸

El *topos* del mundo loco abarca en estas sátiras la necedad omnipresente: "los delirios del mundo que hoy parece estar furioso" se manifiestan también en la tontería de quienes no saben distinguir el mal del bien.²⁹ El disparate y el desconcierto de las conductas humanas son índice de lo que se percibe como subversión de los valores morales, entre los cuales se incluye la ruptura del equilibrio social causada por la pretensión de los que aspiran a ascender a otro estrato de modo ilegítimo. Ya se formulaba esta crítica en la *Genealogía* atribuida a Quevedo:³⁰

²⁷ Recuérdense los trabajos de R. M. PRICE, "Quevedo's Satire on the Use of Words in the *Sueños*", *MLN*, LXXIX (1964), 169-187 y H. IVENTOSCH, "Quevedo and the Defense of the Slandered: The Meaning of the *Sueño de la Muerte*, etc.", *Hispanic Review*, XXX (1962), 94-115 y 173-93, que sugieren otras interpretaciones.

²⁸ *Sueños*, *op. cit.*, pp. 203-204.

²⁹ La frase es de la dedicatoria del *Lince de Italia ú zahorí español*, *Obras...*, *op. cit.*, p. 235 a.

³⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 415 a. Desde otra perspectiva, y sin cuestionar la atribución de esta obrilla a Quevedo, citaba J. A. Maravall este pasaje como ejemplo de defensa de los oficios en Quevedo: cfr. "Sobre el pensamiento social y político de Quevedo (Una revisión)", en *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, *op. cit.*, p. 89. Creo que cabría revisar algunas

[...] y como la esperanza estribaba sobre tan mal cimiento, vinieron a haber por hijos á la *Desdicha* y á la *Necedad*, los cuales dieron cabo de sus padres. Esto acontece agora cada día en nuestros tiempos, que ha crecido tanto la locura y vanidad del mundo, que no hay hombre, aunque no tenga sino una espada y una capa, que no quiera que ande su hijo como hijo de caballero y de señor; y los pecadores de los padres que tal hacen yerran claramente, porque mejor les sería criar sus hijos y dotrinalles y hacelles trabajar y entender en oficios virtuosos donde pudiesen aprovecharse, que no en consentilles con su pluma en la gorra y su espada en el lado, la contera en la cabeza el seso en el calcañar.

Los lexemas *necio* y *loco*, por lo tanto, redefinen toda transgresión social o moral y motivan una condena previsible; en el campo referencial interno del texto designan a tipos diversos que las efectúan. Por ello, desde las obras tempranas, se perfila una dimensión semántica *natural/ficticio* para locos y necios. Los locos naturales se oponen y complementan con los artificiales, como ocurría con las *figuras* en *Vida de la corte* y obras posteriores.³¹ Se organiza así una tipología en la que poetas, músicos, enamorados y valientes resultan asimilados a *locos* en los *Sueños*, por ejemplo.³² Lo mismo ocurre con *bufón*: los tipos de los bufones de oficio, chocarreros o truhanes son la contracara de los artificiales, con los que se redescrive metafóricamente a jueces, maridos complacientes o mujeres, también en los *Sueños*, a partir de la polisemia de lexías como *dar gusto* o *no tener gracia*:

Y llegúeme a unas bóvedas, donde comencé a tiritar de frío
[...] Pregunté movido de la novedad de ver frío en el infierno,
qué era aquello [...]

—Señor, este frío es de que en esta parte están recogidos los bufones, truhanes y juglares chocarreros, hombres por demás y que sobran en el mundo, y que están aquí retirados, porque

de sus observaciones a partir de un análisis más cuidadoso de las voces que enuncian los textos estudiados.

³¹ Véase un análisis del lexema en la obra de Quevedo en el estudio de MELCHORA ROMANOS, "Sobre la semántica de *figura* y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo", *Actas del séptimo congreso de la AIH*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 903-911.

³² Cfr. *op. cit.*, pp. 75, 93-4, 100 et *passim*.

si anduvieran por el infierno sueltos, su frialdad es tanta que templaría el dolor del fuego ... Pedile licencia para llegar a verlos [...] Y entre los bufones vi muchos hombres honrados, que yo había tenido por tales [...]

—Veis aquél? me dijo— Pues mal juez fue, y está entre los bufones, pues por dar gusto no hizo justicia [...]

La animosidad que la figura del bufón suscita en el siglo XVII, neutralizada en los *Sueños* mediante la hipérbole que hace de los *hombres-bufones* tipos peores que los bufones profesionales, se pone de manifiesto en la recuperación metafórica de la designación que redescrive, en esta sátira, conductas vistas como desviadas y transgresoras.³³

En conclusión, la rectificación de la atribución de la *Genealogía de los modorros* hace evidente, una vez más, cómo ciertas formas de producción textual en el Siglo de Oro, en particular la incorporación de fragmentos de discurso de procedencia diversa a un nuevo enunciado, llevan a veces a confundir semejanza temática o verbal con verdadera autoría.

Además, la relación que el texto de la anónima *Genealogía* entabla con las sátiras quevedescas indica formas diversas de aprovechamiento de una fuente en esta obra. En la temprana *Origen y definiciones de la necedad* se la amplifica en la acumulación de redescipciones de conductas absurdas, a las que se califica con apodos satíricos que las resumen. No basta con señalar una necedad de gestos o de palabras; hay que cifrarla en un apodo que la clasifique. *Necedades* o *nechos* quedan encajados en una figura:

El ocupar uno lugar de donde le pueden decir que se quite, *necedad a perfil*. El competir con persona poderosa quien no lo es, *necedad a prueba de mosquete*. A los que, pasando de una vez, se arriman al común bordoncillo de los tiempos, si están fríos o cálidos, lluviosos o secos, *que son las ventas, mesones y paraderos perpetuos de la necedad —se les declara tales de por vida*.

Item. Se declara y confirma por *necho de manga de armar* al que, refiriendo las gracias de sus hijos [...]

³³ Para *bufones*, cfr. *Sueños*, pp. 118-119 y para la figura, Monique Joly, "Fragments d'un discours mythique sur le bouffon", art. cit.

También se declara por *necio gordal* [...] al que difiere para mañana [...]

Declárase por *necio de pernil* al que, entrando por una puerta que halló cerrada [...]

Con ello, en esta obra de juventud, Quevedo se sitúa en la tradición cortesana y escolar del juego de la agudeza en *apodos*, que Gracián definía como “unas sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio, que en una palabra encierran mucha alma de concepto.”³⁴ La lectura moral de la necedad queda relegada a segundo plano, en la declaración esperada del final: “digno de entender y enmendar, cuya nota y conocimiento queda al discreto lector”.

En cambio, en los *Sueños*, los necios están condenados ya en el infierno, consecuencia lógica de los *pecados* cometidos, según el modelo de la fuente:

Y estos hermanos casados así tuvieron por hijos a *A censo tomaremos*, y a *No ha de faltar*, y a *¿Quién pensara?* - y estos beatos hermanos, no hallando casamiento, determinaron irse a morar a la cárcel. Y puestos allí, vino *Dios habrá merced* a los visitar y díjoles:

— No estáis bien ahí. Andad acá conmigo, que no os puedo faltar, y rogó que los recibiesen en el hospital, y allí los tuvieron hasta que murieron, y dicese que fueron al infierno con su bisabuela la *Necedad*.³⁵

Su presencia se percibe no sólo en la ficción satírica sino en el discurso figurado de la tardía *Hora de todos*, en la que el personaje la Ocasión redescubre una serie de *lexías* que se encuentran ya en la *Genealogía* como *cláusulas infernales*:

Tiene repartidas la necedad por los hombres estas infernales cláusulas: “Quién dijera, no pensaba; no miré en ello; no sabía, bien está; qué importa; qué va ni viene [...]

Estas necesidades hacen a los hombres presumidos y perezosos y descuidados. Estas son el hielo en que yo me deslizo, en éstas se trastorna la rueda de mi ama y trompica la bola

³⁴ Cfr. *Agudeza y arts de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969, tomo II, p. 146; véase asimismo, Monique Joly, “El truhán y sus apodos”, art. cit.

³⁵ En la versión del ms. de la Academia de la Historia, publicado por Astrana, en su edición de las *Obras* de Quevedo, *Verso*, op. cit., p. VIII.

que la sirve de chapín. Pues si los tontos me dejan pasar ¿qué culpa tengo yo de haber pasado?²⁶

Las palabras de la Ocasión explicitan así el desplazamiento de significado de lexemas como *ocio* o *necedad* que, en la sátira de Quevedo, como en los textos que recrea, definen el 'no saber' como olvido de los valores doctrinales.

LÍA SCHWARTZ LERNER

Fordham University

²⁶ *L'heure de tous et la fortune raisonnable/ La hora de todos y la fortuna con esso*, edición de J. BOURS, P. DUROU ET P. GAUMONT, París, Aubier, 1980, p. 184; Chevalier ya señalaba las lexías que Quevedo recogía en la obra y que se encontraban, o provenían, según Chevalier, de la *Genealogía*: cfr. art. cit., pp. 17-18.

FRAGMENTACIÓN, REINTEGRACIÓN Y TRANSFORMISMO DEL RETRATO EN QUEVEDO: EL CUADRO XII DE LA *HORA DE TODOS*

*A Celina Sabor de Cortazar
in memoriam*

El cuadro XII de la *Hora de Todos* está íntegramente consagrado a una de las "figuras"¹ femeninas más fustigadas por Quevedo: la mujer que se pinta. Pese a la aparente banalidad del asunto, la sátira de los afeites y postizos no es en modo alguno un elemento superficial en la obra de este autor. El tema se integra a una problemática central de su pensamiento, como ya ha señalado A. Mas:² la denuncia de los diversos medios de enmascaramiento deliberado de la realidad, es decir, las materializaciones de la hipocresía, raíz de todos los pecados según se nos advierte en el *Mundo por de dentro*.³

Si bien el tema de los afeites se reitera tanto en la prosa como en la poesía satírica de Quevedo, este cuadro ofrece un

¹ Con respecto al concepto de "figura", ver: EUGENIO ASENSIO, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 77 a 86. En relación con este concepto en la obra de Quevedo, se puede consultar: LUISA LÓPEZ GRIGERA, "Introducción" a su edición de *La Hora de Todos*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 31 a 36, y MELCHORA ROMANOS, "Sobre la semántica de figura y su tratamiento en la obra satírica de Quevedo" en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, pp. 903-911.

² AMÉDÉE MAS, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957, p. 34.

³ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Sueños y Discursos*. Edición de FELIPE C. R. MALDONADO, Madrid, Clásicos Castalia, 1972. En adelante, toda referencia a *Sueños* corresponde a esta edición.

interés particular, no sólo porque es en él donde el tema aparece más ampliamente desarrollado sino por la madurez, tanto del pensamiento como de las técnicas compositivas del autor, especialmente las relacionadas con el arte del retrato.

Ilse Nolting-Hauff ha señalado que en *HT* "retrato y narración confluyen el uno en el otro".⁴ En el caso del cuadro XII, es evidente que los términos de esa "confluencia" no son los de una integración igualitaria. Por más que exista un débil marco narrativo, todo lo que "ocurre" en el texto está subordinado a la construcción del retrato de la mujer que se pinta. En consecuencia, creo que una de las mejores maneras de analizar este cuadro en particular es estudiar las técnicas compositivas de ese retrato y su significación.

Estas técnicas compositivas responden a los lineamientos que organizan muchos retratos de Quevedo: la fragmentación, la reducción a rasgos significativos, la reintegración deshumanizante y el transformismo.

FRAGMENTACIÓN, REDUCCIÓN A RASGOS SIGNIFICATIVOS Y REINTEGRACIÓN DESHUMANIZANTE

La fragmentación de la figura humana es una tendencia que se manifiesta muy tempranamente en Quevedo. Spitzer ha explicado el procedimiento a propósito del retrato del licenciado Cabra: "La figura humana no se ve como un organismo, desde su interior diríamos, sino compuesta de partes, de rasgos sueltos, vistos por separado, pero el rasgo es algo aislado del organismo, atomizado..."⁵ E. Asensio relaciona esta tendencia con la técnica manierista del despedazamiento, manifiesta por ejemplo en los retratos de G. Arcimboldo, vinculados también a los de Quevedo por la cosificación, como veremos más adelante.⁶

El despedazamiento es evidente en la primera parte del

⁴ ILSE NOLTING-HAUFF, *Visión, sátira y agudeza en los "Sueños" de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974, p. 265.

⁵ LEO SPITZER, "Sobre el arte de Quevedo en el Buscón" en GONZALO SOBEJANO, *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1978, p. 144.

⁶ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 190.

cuadro que nos ocupa en la que la mujer es presentada de la siguiente manera:

[...] cubría con hopalandas de solimán unas arrugas jaspeadas de pecas; jalvegaba, como puerta de alojería, lo rancio de la tez; estábase guisando las cejas con humo como chorizos; acompañaba lo mortecino de los labios con munición de linternas a poder de cerillas [...]⁷

A estos rasgos se agrega, un poco más adelante, la mención de "un par de gibas que la tropicaban el talle" (p. 85).

Indudablemente, no existe aquí ninguna visión de conjunto, la mujer es vista a través de ciertas partes: sus arrugas, tez, labios y el talle "tropicado" por dos gibas. Pero creo que es importante formular algunas observaciones acerca del modo como este procedimiento es empleado en *HT*.

En los retratos de Arcimboldo, la desintegración de la figura resulta de que cada una de las partes que la componen es asimilada a un objeto diferente, aislado e independiente en la realidad. Pero el artista no omite partes sino que anatomiza sistemáticamente al personaje retratado. Todas las "piezas" del delicado mecanismo que ha desmontado merecen su atención.⁸ Quevedo no procede del mismo modo, la fragmentación en sus retratos implica también una mutilación, ya que el artista, mediante un proceso de selección, ha privilegiado algunas partes y omitido por completo otras.

Sin embargo, las partes seleccionadas no están en este cuadro tan "sueltas" como a primera vista podría parecer. En realidad, todas ellas están ligadas entre sí por un factor común: son aquellas que están recibiendo afeites o postizos. De este modo, la ruptura de la figura humana no implica una anatomización sistemática, pero tampoco la enumeración de una serie de fracciones corporales dispares, reunidas por el capricho. La fragmentación está gobernada por la razón. El conjun-

⁷ *La Hora de Todos y la fortuna con seso*. Edición citada de Luisa López-Grigera. En adelante, toda referencia a esta obra corresponde a esta edición.

⁸ Ejemplo literario de un retrato en el que un personaje es anatomizado sistemáticamente, es el retrato de Quaresmeprenant efectuado por Rabelais que ocupa los capítulos 30, 31 y 32 del *Quart Livre* (F. RABELAIS, *Oeuvres complètes*, edición de GUY DEMERSON, Paris, Editions du Seuil, 1973, pp. 665 a 670).

to posee una unidad, una "organicidad", sólo que ésta no reside ya en la dimensión objetiva de las leyes físicas que en la realidad ligan las partes de un organismo viviente, sino en la dimensión subjetiva de las intenciones que animan al autor del retrato (sátira de los afeites). Mediante un económico proceso de mutilación, el personaje ha sido reducido a los rasgos que resultan significativos para esa sátira.

En la segunda parte del cuadro, Quevedo abandona la técnica de la fragmentación. Como resultado de la *Hora*, la mujer tras quedar "cana y cisco y Antón Pintado y Antón Colorado y barbada de rizos y hecha abrojo con cuatro corcovas, vuelta visión y cochino de San Antón" sale "hecha un infierno, chorreando pantasma" (p. 85).

Como podemos apreciar, ninguna parte corporal es mencionada. La mujer ya no es mostrada mediante la enumeración de fracciones corpóreas aisladas: las imágenes que a ella se refieren la conciernen ahora como totalidad. De este modo, la figura se ha reintegrado.

Fragmentar y reintegrar son, indudablemente, operaciones opuestas. Sin embargo, si analizamos la dinámica interna del conjunto del retrato, veremos que ambos procedimientos, lejos de resultar contradictorios, son complementarios. La unidad orgánica del cuerpo humano, desbaratada por el despedazamiento, no se recupera al final del cuadro. Esto porque la reintegración no implica retornar a un estadio previo a la fragmentación (aquél en que la unidad del personaje reside en el plano físico de su corporalidad), sino acceder a un nuevo estadio en que el personaje ha sido despojado de sus rasgos humanos.

La fragmentación, lejos de oponerse a este movimiento de reintegración deshumanizante, es el paso previo, la vía de acceso que nos conduce hasta él. Para llegar de la "mujer casada y rica" al infierno que huye "chorreando pantasma" ha sido preciso cercenar los lazos corporales que hacen la organicidad de un ser viviente. También ha sido necesario que, antes de que las piezas sueltas del rompecabezas puedan reunirse, hayan sufrido un conjunto de inquietantes metamorfosis que las han alejado por completo de la esfera humana. Este segundo proceso, el transformismo, es el objeto del siguiente punto de nuestro trabajo.

EL TRANSFORMISMO

Al igual que la fragmentación, el transformismo es una tendencia que se revela desde las primeras obras de Quevedo. Ya en su análisis del retrato de Cabra, Spitzer señala que Quevedo vincula “las fracciones corpóreas con cosas extrañas a ellas y completamente distintas”.⁹ La técnica, como observa Asensio, está emparentada con la “desmedida reificación” que Würtenberger destaca en los manieristas y particularmente en Arcimboldo.¹⁰ La sucesión de inesperadas asociaciones que afectan a la mujer del cuadro XII (puerta de alojería, chorizos, abrojo, cochino de San Antón, etc.) crea la sensación de que el personaje está inmerso en un incontrolable proceso de mutación. El resultado de esta catarata de metamorfosis es que, como explica Celina S. de Cortazar “Nada es al final lo que comienza siendo al principio. Las fronteras entre realidad y apariencia se esfuman; no es fácil saber dónde termina el *ser* y comienza el *parecer*”.¹¹

En el caso de este cuadro en particular, el transformismo adquiere una relevancia singular por el hecho de que no sólo se materializa en el nivel de las imágenes sino que, al mismo tiempo, está incorporado a la estructura misma del texto. El cuadro en su conjunto retrata la transformación del personaje.

Lo que resulta tanto o más significativo aún que el procedimiento en sí es la plasticidad con que Quevedo lo emplea. Pese a responder a un principio común, las imágenes “transformistas” presentan una gran variedad. Por supuesto, la consideración de este problema excede los marcos de este artículo, por lo que me limitaré a trazar algunos lineamientos y marcar los rasgos que tengan especial importancia para el análisis del cuadro XII.

En primer lugar, las imágenes de este tipo difieren en cuanto a los procedimientos de construcción de las asociaciones. En este plano, la variedad se logra recurriendo a una multiplicidad de estructuras sintácticas y también a distintos

⁹ Leo Spitzer, *op. cit.*, p. 145.

¹⁰ Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 190.

¹¹ CELINA SABOR DE CORTAZAR, “Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando de Quevedo*” en *Filología*, XII (1966/67), 132-133.

recursos de estilo (símbolos, metáforas, modificadores sorprendidos, dilogias, etc.).

Pero las imágenes se diferencian también por el contenido semántico de la asociación. En este plano, uno de los parámetros más importantes es la homogeneidad o la heterogeneidad de los elementos con que se vincula al personaje retratado.

La diferencia puede ser claramente ilustrada si comparamos el retrato de fray Jarro y la primera parte del de la dueña Quintaño en el *Sueño de la Muerte*. Observemos el primero:

Por encima de él estaba el santo de Pajares y fray Jarro, hecho una bota [...]. Dijo fray Jarro, con una vendimia por ojos, escupiendo racimos y oliendo a lagares, hechas las manos dos piezgos y la nariz espita, la habla remostada con un tonillo de lo caro [...]. (p. 235).

Como se puede apreciar, todos los elementos con que se asocia al personaje, más allá de las diferencias en su aspecto externo (formas, tamaños, etc.), pertenecen a una clase homogénea, se los puede agrupar en un mismo campo semántico: el de la bebida.

Muy distinto es lo que ocurre en la primera parte del retrato de la dueña Quintaño. En este caso, los elementos relacionados con el personaje no sólo difieren en su aspecto sino que no guardan relación alguna entre sí, son totalmente heterogéneos:

Con una cara hecha de un orejón, los ojos en dos cuévanos de vendimiar, la frente con tantas rayas y de tal color y hechura que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza, con temblor de sonajas y la habla danzante [...]. (p. 223).

El efecto general de un retrato es diferente según el tipo de imágenes predominante. Cuando predominan las imágenes homogéneas, el conjunto tiende a constituir una relación de equivalencia. Llamaré a esta modalidad transformismo integrador. Si todas las partes de fray Jarro son asimilables a objetos relacionados con la bebida, entonces el personaje en-

tero queda asimilado a la bebida. La acumulación de referencias a elementos de un mismo campo semántico sugiere una relación que abarca a las diversas asociaciones. Esta relación caracteriza al personaje mediante un rasgo de conducta que lo define moralmente.

Cuando, por el contrario, lo que predomina en el retrato son las imágenes heterogéneas, el resultado es distinto: no se constituye ninguna relación de equivalencia sino que la figura, definitivamente disociada, parece estallar. Llamaré a esta modalidad transformismo desintegrador.

En el cuadro de la mujer que se pinta, Quevedo ha utilizado ambas modalidades: imágenes homogéneas que le permiten concentrar la atención del lector en un rasgo definitorio del personaje e imágenes heterogéneas que disocian la figura.

TRANSFORMISMO INTEGRADOR

Si observamos detenidamente las imágenes del cuadro, notaremos que la mayoría de ellas, lejos de ser independientes unas de otras, tienden a agruparse en dos campos semánticos que denominaré serie de los alimentos y bebidas y serie de la muerte y el infierno. Estos dos campos quedan determinados por la posesión de un referente común. La vinculación de cada imagen individualmente considerada con el campo semántico correspondiente puede ser más o menos fuerte en la medida en que la alusión al referente sea más o menos directa. En realidad, dentro de cada serie, las imágenes actúan como un sistema solidario: cada una de ellas potencia a las restantes y la acumulación refuerza la cohesión interna de la serie. El resultado es un efecto de conjunto. Observemos la primera serie:

Se nos dice que la mujer: “[...] jalvegaba como puerta de *alojería* lo *rancio* de la tez; estábase *guisando* las cejas con humo como *chorizos* [...]” (p. 84). La asiste “una dueña, calavera *confitada* en untos” (p. 85).

La primera comparación nos remite a la serie de los alimentos y bebidas ya que una *alojería* era la tienda donde se elaboraba y vendía *aloja*, un refresco de miel, agua y especias que estuvo de gran moda en el Madrid del siglo XVII. Sin embargo, la relación mujer-objeto comestible/bebible es todavía demasiado débil. Nuestra atención está más centrada en la re-

ferencia al blanqueo del rostro que articula la comparación y la palabra *alojería* aparece totalmente subordinada, como modificador del núcleo *puerta*.

Inmediatamente, topamos con el sintagma *lo rancio de la tez*. Esta construcción corresponde a un esquema que Quevedo emplea nuevamente más adelante al referirse a los labios (*lo mortecino de los labios*). Lía Schwartz Lerner ha descrito este tipo de construcciones como casos de nominalización cuyo funcionamiento

[...] consiste en transformar un sintagma compuesto de sustantivo + adjetivo [...] en otro sintagma en el que, por conversión, el significado del lexema adjetivo pasa a ser representado por un sustantivo abstracto, núcleo de la construcción, mientras que el núcleo primitivo se integra en un complemento modificador de preposición más término.¹²

De esta manera, en los ejemplos de este cuadro, *lo rancio de la tez* sería nominalización de *tez rancia* y *lo mortecino de los labios*, de *labios mortecinos*. El efecto de este tipo de construcciones es que "Al aislar la cualidad, relativa, y al convertirla en un concepto absoluto, sustantivo núcleo de un sintagma, la cualidad se impone con más vigor en el contexto de la oración".¹³

Si mediante la construcción sintáctica Quevedo ha puesto de relieve la cualidad *rancio*, será conveniente observar el significado de ese término que admite dos acepciones:

a) "dícese del vino y comestibles grasientos que con el tiempo adquieren sabor y olor más fuertes, mejorándose o echándose a perder."

b) "fig. dícese de las cosas antiguas y de las personas apegadas a ellas" (*DRAE*).

En su edición de la *Hora de Todos*, Luisa López Grigera opta por la segunda acepción y, en consecuencia, propone interpretar *lo rancio* como *lo viejo* (p. 84, n. 115). Si el sintagma *lo rancio de la tez* estuviera aislado, no habría por qué cuestionar esta lectura ya que el modificador *de la tez* nos arrastra hacia el sentido figurado de *rancio*. Lo único que podría llamar

¹² LÍA SCHWARTZ LERNER, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984, p. 107.

¹³ Lía Schwartz Lerner, *op. cit.*, p. 107.

nuestra atención es por qué el autor destaca mediante la nominalización este sustantivo en un contexto en que el tema de la vejez (si bien implícito en la mención hiperbólica de las arrugas, tan enormes que para cubrirlas hacen falta hopalandas de solimán) no está especialmente desarrollado en relación con la mujer que se pinta. Pero la inclusión del sintagma en un texto en el que las alusiones al campo de la comida y la bebida son abundantes nos lleva a reexaminar la primera acepción de *rancio* que, sin descartar una posible referencia a vejez, añade notas favoritas de Quevedo en la sátira de los afeites femeninos: la alusión a lo grasiento y oloroso que aparece reiteradamente en otros textos del autor.¹⁴

La imagen siguiente (*guisando las cejas con humo como chorizos*) refuerza la presencia de la serie de los alimentos por la inclusión de un elemento cuya pertenencia a ese campo semántico es indiscutible (chorizos). Por otro lado, con el verbo *guisar* ocurre algo semejante a lo que sucedía con el sustantivo *rancio*. Si consideramos aisladamente el sintagma *guisando las cejas*, privilegiaremos el significado figurado del verbo ("ordenar, componer una cosa" [DRAE]). Pero en el contexto creado por el conjunto de referencias a comestibles, no es posible dejar a un lado la primera acepción del verbo ("preparar manjares sometiénolos a la acción del fuego" [DRAE]).

Por último, la imagen *calavera confitada en untos*, más compleja por vincularse también con el campo semántico de la muerte y el infierno, contiene sin duda una nueva referencia a la serie de los alimentos a raíz del modificador *confitada*.

Cabe señalar que las imágenes en que se relaciona a la mujer con la serie de los alimentos y bebidas constituyen una constante en la producción satírica de Quevedo. Este tipo de imágenes no sólo se reitera en relación con la temática de los afeites sino también en el contexto de otros temas de la sátira de la mujer, como el de la vejez o el de la virginidad dudosa.¹⁵

¹⁴ Ver ejemplos en Amédée Mas, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵ Así, por ejemplo, entre los personajes que desfilan por las páginas de los *Sueños*, encontramos "damas alcorzadas" (p. 84) o la mujer "que hizo plato de sí misma a todo apetito" (p. 119). El Desengaño advierte acerca de las que se echan "la noche antes en adobo" (p. 179) y se acuestan "las caras hechas cofines de pasas" (p. 179). Con respecto al tema de la virginidad dudosa se reitera la mención de "virgos fiambres" (*Sueño del Infierno*, p. 158, letrilla satírica 671, *Carta a la retora*

Lo interesante en este cuadro de la *Hora de Todos* es, por un lado, la acumulación de este tipo de imágenes que conforman un sistema, por otro, su distribución en el texto. Todas ellas corresponden a la situación previa a la *Hora*. Efectivamente, en cuanto la *Hora* suena, este campo semántico es desplazado, primero por imágenes heterogéneas y luego por las imágenes de la segunda serie: la de la muerte y el infierno.

En realidad, en la primera parte del cuadro, ya aparecen elementos vinculados con la temática de la muerte. Hemos señalado ya la presencia de esta serie en el sintagma *calavera confitada en untos*, pero además se nos dice que la mujer “acompañaba lo mortecino de los labios con munición de linternas a poder de cerillas” (p. 84).

El sustantivo *mortecino*, destacado al igual que *rancio* por la nominalización, está aquí empleado en el sentido de apagado y sin color, pero en su significado subyace la alusión a la muerte. La metáfora *munición de linternas* designa las velas o cerillas (es decir, aquello de que debe ser provista la linterna) estableciéndose un juego articulado por el uso dilógico de cerillas (1. velas de cera y 2. masilla de cera usada como afeite [DRAE]). Pero en esta metáfora subyace la idea de que el afeite-munición es un arma ofensiva en manos de la mujer, es decir, un elemento susceptible de herir o causar muerte.

No obstante hasta aquí, las referencias al campo semántico muerte/infierno son indirectas o no están relacionadas con la figura central del cuadro (como en el caso de *calavera confitada en untos*). Es en la parte final del cuadro donde las imágenes de esta serie adquieren franco predominio.

Como consecuencia de la *Hora* la mujer se vuelve “visión y cochino de San Antón” (es decir, encarnación del demonio) y huye “hecha un infierno, chorreando pantasma”. Al verla, la doncellita “se desmayó como si viera al diablo”, la dueña “echó

del Colegio de las vírgenes), vírgenes “aguadas” (letrilla satírica 671) o doncellez “dátil” (letrillas satíricas 646 y 668). Tanto la dueña Quintañona en el *Sueño de la Muerte* como la vieja descrita en el *Buscón* (III, 8, p. 250) tienen cara “de orejón”. La vieja que usa afeites, colmo de horrores, es acusada de untar “la calavera en almodrote” y vestir “el gusano de confite” (soneto 549).

a correr con los andularios de la muerte¹⁶ en las manos” y el marido “creyó que eran espíritus que se le habían revestido”.

TRANSFORMISMO DESINTEGRADOR

Aunque menos numerosas, las imágenes heterogéneas se destacan especialmente en el cuadro. Esto porque en el plano narrativo ocupan un lugar particularmente privilegiado: el nudo mismo del relato (el momento en que la mujer es capturada por la *Hora*). En el plano del discurso esta minisecuencia se diferencia claramente por:

a) el predominio de formas no personales del verbo (gerundios) que, al despersonalizar la acción, subrayan el automatismo de las acciones del personaje;

b) el cambio del ritmo interno de las oraciones dado por el polisíndeton y el uso de construcciones paralelas;

c) la recurrencia de fonemas nasales y [k] que crean un efecto aliterativo;

d) la complejidad de las imágenes en el plano semántico. Observemos el pasaje:

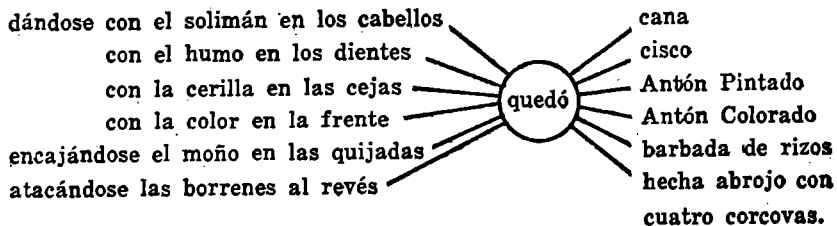
Estándose, pues, la tal señora dando pesadumbre y asco al espejo, cogida de la *Hora*, se confundió en manotadas, dándose con el solimán en los cabellos, y con el humo en los dientes, y con la cerilla en las cejas y con la color en la frente, y, encajándose el moño en las quijadas y atacándose las borrenes al revés, quedó cana¹⁷ y cisco y Antón Pintado y Antón Colorado y barbada de rizos y hecha abrojo con cuatro corcovas, vuelta visión y cochino de San Antón (p. 85).

El pasaje se abre con la operación que lleva al clímax la subversión del orden natural, implícita en el uso de afeites: la animización de lo inerte (espejo). En ese punto preciso “suenan” la *Hora*. El resultado de esa circunstancia está expresado mediante una vertiginosa sucesión de acciones que escapan al control de la mujer y que materializan la ruptura del orden artificial que ella pretendía imponer por sobre el

¹⁶ La lección *andularios de requiem* no altera la referencia al campo semántico de la muerte y el infierno.

¹⁷ Luisa López Grigera transcribe *caña* y no *cana*. Los motivos por los cuales he optado por la lección *cana* quedarán claros a partir del análisis que sigue.

natural. Los afeites son aplicados en los sitios equivocados. Pero la quiebra del orden artificial no restablece el orden natural, lejos de esto, la figura humana es atrapada en una cadena de metamorfosis desconcertantes expresada mediante una acumulación de imágenes transformistas cuya heterogeneidad lleva la disociación a los límites del estallido. Estas imágenes, en algunos casos bastante difíciles de interpretar, parecen relacionadas con las acciones que las preceden en el texto. Para mostrar esa posible relación, ordenaré en una columna las acciones y en otra las imágenes:



La vinculación entre los dos últimos miembros de cada columna es indiscutible: están unidos por una relación de causa-efecto. La colocación del moño hace que la mujer tenga una "barba" formada de rizos; la de las borrenes crea las cuatro corcovas (las dos gibas de la mujer más las borrenes). La relación de causa-efecto parece existir también entre los primeros elementos de las columnas. Al colocarse el solimán, sustancia blanqueadora, en los cabellos, la mujer queda cana. Menos clara, aunque no deja de ser convincente, resulta la relación entre los segundos elementos. El humo, sustancia que "se compone principalmente de vapor de agua y ácido carbónico que llevan consigo carbón en polvo muy tenue" (*DRAE*), ubicado en los dientes los reduce a cisco, "carbón muy menudo o residuo" (*Aut*).

El vínculo acción-imagen no es evidente en los dos casos siguientes. La dificultad reside en que la imagen *quedó Antón Pintado y Antón Colorado* no es fácilmente interpretable. Fernández Guerra en su edición de *Hora de Todos*¹⁸ anota que

¹⁸ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obras*. Edición de AURELIANO FERNÁNDEZ GUERRA, BAE, XXIII (vol. 1 de las obras de Quevedo), Madrid, 1852.

Antón Pintado y Antón Colorado es “un juego de muchachos pesado y poco limpio que aún se conserva en algunos pueblos”. Desgraciadamente, al no describirse la mecánica del juego, no es factible comprender la asociación de Quevedo.

En la edición bilingüe de *HT* de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste,¹⁹ se hace referencia a que Antón Pintado y Antón Colorado son danzas de fines del siglo XVI cuyo nombre se confunde con el de personajes populares. Antón Pintado es el marido de la Zarabanda y, según versos atribuidos a Góngora por Millé (que Jammes considera apócrifos), Antón Colorado sería el compañero de la Perra Encandiladora. En todo caso, como señalan los estudiosos franceses, los nombres de estos personajes (Pintado y Colorado) están vinculados con la estrambótica pintura de la mujer. Además, Colorado podría estar en relación con el nombre del afeite empleado en la acción que, en el esquema de columnas precedente, estaría en correlación con esta imagen (la color).

Otra posibilidad, no necesariamente excluyente de las anteriores, es que la palabra *cisco* haya atraído la asociación con Antón Pintado. Esto porque *cisco* significa también excremento y, en la *Pícara Justina*,²⁰ el nombre Antón Pintado es dado a un personaje que, engañado por Justina, acude a una posada a reclamar un cesto que supone lleno de miel y que, en realidad, ha sido usado por la mujer como bacín. Disputando tal cesto, el mozo queda cubierto por el poco agradable contenido. Esto quizás aclararía la referencia de Fernández Guerra a un juego “poco limpio”.

LA HORA DE LA VERDAD

Si la función de la *Hora* es correr los velos que impiden percibir la realidad, para interpretar el pensamiento de Quevedo deberemos comprender cuál es la verdad revelada en este caso por la *Hora*.

¹⁹ FRANCISCO DE QUEVEDO, *L'Heure de tous et la fortune raisonnable-La Hora de Todos y la fortuna con seso*. Edición de JEAN BOURG, PIERRE DUPONT y PIERRE GENESTE. Collection bilingue, Paris, Aubier, 1980.

²⁰ LÓPEZ DE UBEDA, *La Pícara Justina*, libro II, parte II, cap. IV, nº 5. En *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1946, pp. 820 a a 823 b.

La mujer que se pinta intenta enmascarar su aspecto físico creando una apariencia: la de la hermosura. La vía de acceso a la realidad podría consistir en quebrar esa impostura, es decir, descubrir, tras el velo de los afeites, la verdad material de la mujer. Esta mecánica de desenmascaramiento ha sido la aplicada por Quevedo en otros textos consagrados a esta "figura" femenina, como por ejemplo, la secuencia de la mujer "hermosa" en *Mundo por de dentro* (pasaje cuya confrontación con el cuadro XII de *HT*, que excede las limitaciones de este artículo, nos proponemos desarrollar en un futuro trabajo).

En el caso de *HT*, la idea es más compleja. La falsedad que la *Hora* denuncia no es la de la belleza mentirosa creada por el afeite ya que esta apariencia no se concreta jamás en el cuadro. Desde el principio sabemos que el personaje tiene arrugas enormes (tanto que para cubrirlas hacen falta hopalandas, es decir, enormes faldas), pecas (un defecto para Quevedo, según podemos apreciar en el soneto 585),²¹ tez rancia, labios mortecinos y dos gibas. Es evidente que no es necesario el concurso de la *Hora* para revelarnos que esta mujer no es bella. Lo que la *Hora* evidencia no es pues la verdad material del personaje.

Es que descubrir la fealdad oculta tras el velo de los afeites es permanecer en el plano de una verdad material, el límite de lo que podemos pretender alcanzar con nuestros sentidos, es decir, lo que podríamos llamar realidad sensible. Esta dimensión de la realidad es ya insuficiente para el Quevedo de *HT*.

Por supuesto, el afeite es una apariencia de belleza, una fachada mentirosa, pero detrás de esa mentira existe otra: lo que en la primera parte del cuadro se ve como mujer fea, arrugada y jorobada también es una apariencia que oculta el horror, no ya de su verdad material, sino de su verdad esencial: lo demoníaco.

Así, el cuadro XII de *HT* está organizado en torno a la oposición verdad material/verdad esencial, reformulación de la antítesis apariencia/realidad, ya que la verdad material cumple con respecto a la esencial la misma función de enmas-

²¹ Cito por: FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía original*. Edición de J. M. BLECUA, Barcelona, Planeta, 1963, p. 596. (El primer verso del soneto es: *Pecosa en las costumbres y en la cara.*)

caramiento que la apariencia cumple en relación con la realidad sensible.

La organización de las imágenes que componen el retrato en dos series semánticas, cuya distribución en el cuadro corresponde a la partición antes-después de la *Hora*, está armada en función de la expresión de la oposición que estructura el texto. Al antes de la *Hora*, momento de la verdad material, corresponden las imágenes de la serie de alimentos y bebidas; al después de la *Hora*, momento de la verdad esencial, corresponden las imágenes de la serie de la muerte y el infierno. Estas conclusiones podrían resumirse en el siguiente cuadro.

APARIENCIA	REALIDAD SENSIBLE	REALIDAD SUPRASENSIBLE
ausente del cuadro	antes de la <i>Hora</i>	después de la <i>Hora</i>
artificio belleza mentirosa	verdad material fealdad	verdad esencial esencia demoníaca
	serie alimentos y bebidas.	serie de la muerte y el infierno.

La imagen *cochino de San Antón*, con que se cierran las transformaciones del personaje del cuadro XII, sintetiza el doble nivel del enmascaramiento implícito en la pintura de la mujer. La mujer es impostura del cochino de San Antón pero éste no es más que otra impostura: la apariencia adoptada por el diablo para tentar al santo.

La verdad que la *Hora* hace evidente trasciende el nivel de la realidad sensible para internarse en la dimensión de una realidad suprasensible, esencial. Por eso, en el cuadro XII, la imagen de la mujer luego de las sucesivas metamorfosis que la *Hora* le impone, no es ya la de una mujer fea (verdadera tan sólo en el plano material) sino la de un ser infernal, manifestación de su verdad esencial.

SUSANA G. ARTAL

Becaria del Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas

EL SONETO DE QUEVEDO
"A ROMA SEPULTADA EN SUS RUINAS"
(ESENCIA Y ASCENDENCIA)

Justificada admiración ha suscitado siempre el soneto de Quevedo cuyo texto dice así:

A Roma sepultada en sus ruinas

Soneto

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino;
y limadas del tiempo, las medallas
más se muestran destrozo a las batallas
de las edades que blasón latino.

Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepultura,
la llora con funesto son doliente.

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.¹

En su esencia, sin recurrir a nada exterior a él, este soneto pudiera describirse del siguiente modo.

El lector percibe sin dificultad que la actitud del sujeto que en el poema habla, parece una actitud de compenetración

¹ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética*, edición de JOSÉ MANUEL BLECUA, Madrid, Castalia, 1969, vol. I, n^o 213, p. 418. He cambiado "proprio" en "propio" y "sepoltura" en "sepultura".

conocedora o reconocedora que acepta, con temple serenamente conmovido, la revelación de una verdad desengañante. Observa que aquel sujeto adopta un movimiento de comunicación hacia un destinatario no individualizado sino genérico (“¡oh, peregrino!”) al cual le señala el estado ruinoso de la mayor ciudad del mundo antiguo, no para exhortarle al disfrute de la vida breve, sino para hacerle sentir la transitoriedad de esta vida terrena a través de un ejemplo culminante de gloria.

Reconocido el tema del soneto como la fugitividad de lo aparentemente más firme (lo construido por el hombre con su esfuerzo) frente a la permanencia y duración de lo que parece más huidizo (el agua que fluye), puede el lector reconocer los motivos más eficaces que desarrollan aquel tema: la gran ciudad en escombros, el muro caído, las colinas devastadas, las limadas medallas, el río que riega y el río que llora, la huida de lo firme, la permanencia de lo fugitivo.

En la traza métrica del poema los tercetos, vistos en su encadenamiento, ofrecen rimas cruzadas, fenómeno que pudiera relacionarse acaso con el hecho sintáctico del quiasmo que rige la construcción y el significado del terceto último: ‘huyó - lo firme’, ‘lo fugitivo - permanece’.

Las palabras en situación de rima quedan, por esta misma situación, realizadas respecto a las demás, y aquí puede notarse que pertenecen claramente a dos campos semánticos enfrentados, el de lo fugitivo (“peregrino”, “no... hallas”, “batallas”, “corriente”, “sepultura”, “doliente”, “hermosura”, “solamente”) y el de lo firme (“murallas”, “Aventino”, “Palatino”, “medallas”, “blasón latino”, “dura”), con predominio de lo firme en los cuartetos (firmeza aparente) y de lo fugitivo en los tercetos (fugitividad también aparente, pues se demuestra más durable que lo firme). Del engaño de lo firme, en la primera sección, se pasa al desengaño de lo fugitivo, en la segunda.

Suelen ser los versos terminales de un soneto los semánticamente más densos, aquellos que encierran el máximo de significación memorable, la sentencia, y aquí son los dos finales los que compendian, en forma quiástica, la verdad: huyó lo firme, lo fugitivo permanece.

Las estrofas del poema no presentan ningún desajuste: ciérranse las cuatro con un punto de pausa mayor. Hay, en cambio, desajustes entre la pausa métrica y la semántica, es

decir, encabalgamientos: uno, abrupto, de acuerdo con la índole violenta de la imagen del asalto ("a las batallas / de las edades") y otros dos, suaves, en armonía con la imagen fluvial de la fluidez ("ya sepultura, / la llora con funesto son doliente", "y solamente / lo fugitivo permanece y dura").

También podría apuntarse que en los cuartetos prevalece el elemento imaginario 'tierra': la piedra ("Roma", "murallas", "Aventino", "Palatino", "medallas"), hasta el momento en que "las batallas" del tiempo comparecen, momento a partir del cual, en los tercetos, adquiere relieve el elemento 'agua' ("corriente", "regó", "llora", "lo fugitivo"), eso que, siempre en movimiento, destruye a la piedra inmóvil.

Al desbordarse la frase por encima de la pausa regular, los encabalgamientos realzan el significado de fluencia veloz. Con este significado concuerda, además, el predominio de los versos acentuados en sexta sílaba, de andadura más rápida, que son todos, menos el 3 (comprobación del estado cadavérico de los muros), el 8 (complemento al estrago del tiempo) y el 14 (paradójica estabilidad continuativa de lo más pasajero). Los versos de mayor celeridad —por convergencia de la acentuación dominante en sexta sílaba y el significado de 'prisa'— son el 1 ("Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!"), el 6 ("y limadas del tiempo, las medallas") y los que ostentan el perfecto simple puntual de la acción consumada ("Sólo el Tibre quedó...", "si ciudad la regó...", "huyó lo que era firme...").

Deben explorarse a continuación los lineamientos mayores: principio (contemplación), centro (revelación) y fin (compenetración), así como la disposición del significado conforme al espacio, el tiempo y la relación entre agentes.

El título, no de Quevedo sino de González de Salas, sólo define una parte del tema, pues alude a la destrucción de lo firme pero no a su complemento simultáneo: la permanencia de lo fugitivo.

Atendiendo a este tema, cabe distinguir una primera sección que describe la ciudad destruida y una segunda que evoca, desde "Sólo el Tibre quedó", al río permanente. Tal distribución bimembre encontraría apoyo en el hecho de que, si bien la dualidad 'firme/fugitivo' recorre el poema de principio a fin, en los primeros ocho versos prepondera la visión de la ciudad, mientras en los seis últimos cobra intensa presencia la

percepción de la continuidad del agua. Puédesse adoptar, sin embargo, una división trimembre: contemplación de las ruinas de Roma (versos 1 a 8), revelación —por contraste— de que sólo el río “quedó” (9-11), compenetración emocional del sujeto —contemplador y descubridor— con la verdad surgida de aquel contraste entre lo contemplado y lo descubierto (12-14). Favorecería este reparto de momentos la circunstancia de que en el verso primero explícitamente y en los siete que siguen implícitamente el destinatario sea un sujeto humano al que se le comunica lo contemplado (“¡oh, peregrino!”), mientras que en los versos 9 a 11 no parezca haber otro destinatario que no sea el propio emisor percibiendo lo que se le revela (“Sólo el Tibre quedó”), y en el terceto final surja, como nuevo destinatario (de la emoción ahora, no de la visión) la propia ciudad (“¡Oh, Roma!”) cuya búsqueda se atribuía al peregrino.

Precisará mejor la verdadera razón articuladora del poema el examen de cómo se disponen en él las categorías espacio, tiempo y relación.

Lo primero que aparece marcado es el nombre de Roma, pronunciado cuatro veces en los dos primeros y, ya en el verso antepenúltimo, una quinta vez. Si además se repara en que “murallas”, “Aventino”, “Palatino”, “medallas”, “blasón latino”, “ciudad”, “sepultura” y “lo que era firme” son expansiones sinecdóquicas o sinonímicas de “Roma”, y se advierte que “el Tibre”, “corriente” y “lo fugitivo” son tres denominaciones del río de Roma y, por tanto, parte del espacio “Roma”, habrá que reconocer que el espacio (externo, concreto, geográfico, señalado por sus topónimos) goza de omnipresencia en el soneto (trece menciones en catorce versos).

El tiempo figura verbalmente catorce veces: “buscas”, “hallas”, “son”, “ostentó”, “yace”, “reinaba”, “se muestran”, “quedó”, “regó”, “llora”, “huyó”, “era”, “permanece”, “dura”. Pero, no obstante esta frecuencia, posee menos relieve que el espacio. Hay formas pálidas: “son”, “era”, la aparente sinonimia “permanece y dura”, el “se muestran” equivalente a ‘parecen’; y lo que importa más para el significado es el juego entre lo pasado y lo presente: ‘ostentó / son’, ‘reinaba / yace’, ‘regó / llora’, ‘huyó / permanece’. Se opone así a la apariencia antigua la verdad actual o continua.

La relación entre agentes puede considerarse en dos as-

pectos. Primero, la relación entre emisor y destinatario: el emisor funciona en grado cero, no se pronuncia individualmente y parece más bien una conciencia resgistradora que se dirige, como queda dicho, al "peregrino" inicialmente, y sólo al final a "Roma". Ningún peregrino tan común como el romano o visitante de Roma; pero aquí no se configura por atributo caracterizador alguno. El segundo aspecto es la relación entre los personajes inmanentes al poema (internos a él), y estos personajes son aquí espaciales: la ciudad y el río.

Por tanto, la escala de importancia significativa sería en este soneto: espacio, tiempo, relación.

Ahora bien, el espacio 'Roma / Tibre', el tiempo 'antaño / ahora' y la relación 'peregrino / Roma' (o 'Roma / Tibre') ¿importan en el poema como realidades geográfica e históricamente determinadas?

Analizando breve y perspicazmente este soneto, escribía Juan Ferraté:

No, lo único que nos interesa de Roma no es nada que a la Roma actual (presente o pasada) se refiere, no es la realidad denotada por el término 'Roma' en su uso normal no poético, sino su mero valor implícito, connotado por el término que la designa explícitamente, de 'gloria pasada' o 'presente ruina', según el caso.

Estos dos valores contextuales implícitos, la gloria pasada y la presente ruina, son en la lectura "fuente de tensión y, por consiguiente, de emoción". El tema último del soneto sería, para Ferraté, la contraposición

entre la caducidad mortal de todo el empeño humano y la pervivencia incólume de todo lo natural e inhumano, contraposición que se expresa magníficamente en el segundo terceto, en tensa ordenación quiástica de las unidades menores correspondientes.

Para este crítico "la realidad del poema no es más que la actualidad imaginativa del contexto de las relaciones entre los valores de todos sus elementos" y se reduce a "la actualidad de la experiencia del poema".² Estos asertos, de 1957, concuer-

² JUAN FERRATÉ, "El tema de la poesía", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 32 bis (1957), 78-84. Cito por la reproducción de este estudio

dan con los muy posteriores de un Michael Riffaterre: "en la semántica del poema *el eje de las significaciones es horizontal*. La función referencial en poesía se ejerce de significante a significante: esa referencia consiste en que el lector percibe que ciertos significantes son variantes de una determinada estructura": estructura lingüística; estilística; temática; léxica, o sea, semejanzas formales y posicionales, palabras que se parecen morfológicamente o que tienen funciones análogas.³

Descrito así el soneto de Quevedo, puede estimársele como ejemplo de la estructura genérica de lo lírico, la cual es sustancialmente ritmo, o sea, periodicidad percibida. No se percibe la periodicidad sin repetición, y aquí la hay en metros, acentos, consonancias y también en frases o miembros de frase: apareamientos como "Buscas en Roma a Roma", "y en Roma misma a Roma no la hallas"; "cadáver son", "y tumba", "yace"; "si ciudad la regó, ya sepultura / la llora"; "en tu grandeza, en tu hermosura"; "huyó lo que era firme", "lo fugitivo permanece y dura". La calidad lírica de estos factores no excluye algunas imágenes casi épicas (las murallas y los montes de Roma, sus medallas como destrozo de las batallas del tiempo, el planto fluvial) ni una cierta tensión dramática en el cambio de la invocación desde el peregrino a Roma misma.

¿Cómo desprender, sin embargo, los valores, de las imágenes concretas conscientemente elegidas por el autor para *animar* aquellos valores? Importan los valores, pero éstos sólo cobran vida en lo concreto. Borrados el nombre y las señas históricas de Roma, los nombres de sus colinas, la realidad antes gloriosa y ahora decrepita de sus muros y medallas, el huir de su río también nombrado; olvidada la selección hecha por el poeta de uno o dos modelos humanistas en un tiempo en que los pueblos románicos, orgullosos de su latinidad y de su madurez, volvían a Roma la mirada para aprender de su

en el libro del autor *La operación de leer y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962, pp. 17-25.

³ MICHAEL RIFFATERRE, *Text Production*, traducción de Terese Lyons, New York, Columbia University Press, 1983, pp. 35-36: "[...] in the semantics of the poem *the axis of significations is horizontal*. The referential function in poetry is carried out from signifier to signifier: reference consists in the reader's perceiving certain signifiers to be variants of a single structure".

destino, apenas quedaría en este soneto la onda abstracta del tiempo que pasa o el agua material de todo río que corre, pero desaparecería la viva corriente de la tradición, el flujo de la cultura. Pasemos, pues, de la esencia a la ascendencia.

En 1908 consideraba Rufino José Cuervo nuestro soneto y la silva quevediana "Roma antigua y moderna" como "patentes imitaciones del poeta francés Joaquín du Bellay", y por lo que hace al soneto, reproducía, con intención comparativa no desarrollada, el soneto tercero de *Le premier livre des antiquités de Rome* (1558).⁴ Doy el texto por la transcripción que de él hace James O. Crosby recientemente:

Nouveau venu, qui chesches Rome en Rome
Et rien de Rome en Rome n'aperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.

Vois quel orgueil, quelle ruine: et comme
Celle qui mit le monde sous ses lois,
Pour dompter tout, se dompta quelquefois,
Et devint proie au temps, que tout consomme.

Rome de Rome est le seul monument,
Et Rome Rome a vaincu seulement.

Le Tibre seul, qui vers la mer s'enfuit,
Reste de Rome. O mondaine inconstance!

Ce qui est ferme, est par le temps détruit,
Et ce qui fuit, au temps fait résistance.⁵

Años adelante, María Rosa Lida recordaba que la fuente del soneto quevediano había sido señalada por Samuel Johnson en 1778: según él los dos versos últimos del español estaban tomados de Janus Vitalis: "immota labascunt;/ et quae perpetuo sunt agitata manent". En Janus Vitalis creía reconocer María Rosa Lida al poeta humanista húngaro de apellido Vitéz, añadiendo que sus dísticos habían sido vertidos también por

⁴ RUFINO JOSÉ CUERVO, "Dos poesías de Quevedo a Roma", *Revue Hispanique*, 18 (1908), 432-433. Cito por la reproducción de este artículo en *Escritos literarios* de Rufino José Cuervo, compilados por NICOLÁS BAYONA POSADA, Bogotá, Editorial Centro, 1939, pp. 95-101.

⁵ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía varia*, edición de JAMES O. CROSBY, Madrid, Cátedra, 1981, p. 136. Crosby toma el texto de las *Poésies de Du Bellay*, edición de S. de Sacy, Paris, 1967.

Du Bellay, cuyo soneto copiaba, aunque no daba el texto de Vitalis.⁶

Daba ese texto, en cambio (antes de los poemas con él relacionados, de Du Bellay, Jean Doublet, Edmund Spenser y Charles de Chênedollé) Américo da Costa Ramalho en un estudio de 1952.⁷ Resumía el crítico la historia de las atribuciones del epigrama latino y de las varias formas en que se trasmitió, citando una referencia de Miguel Antonio Caro al texto de Johnson (no la referencia de Lida) y dando noticia indirecta de Vitalis como poeta siciliano muerto en Roma hacia 1560. El epigrama latino, considerado en 1554 de autor incierto, y atribuido ya en 1576 a Janus Vitalis, dice así según la edición de esta última fecha que Américo da Costa reproducía:

IANI VITALIS
DE ROMA

Qui Romam in media quaeris novus advena Roma,
Et Roma e in Roma nil reperis media,
Aspice murorum moles, praeruptaque saxa,
Obrutaque horrenti vasta theatra situ:
Haec sunt Roma: viden velut ipsa cadavera tantae
Urbis adhuc spirent imperiosa minas?
Vicit ut haec mundum, nisa est se vincere: vicit,
A se non victum ne quid in orbe foret.
Nunc victa in Roma victrix Roma illa sepulta est?
Atque eadem victrix, victaque Roma fuit.
Albula Romani restat nunc nominis index,
Qui quoque nunc rapidis fertur in aequor aquis.
Disce hinc quid possit fortuna: immota labascunt,
Et quae perpetuo sunt agitata manent.

Lo que pensaba el erudito lusitano acerca de la relación entre el poema de Quevedo y su modelo era tan atinado como interesante:

⁶ MARÍA ROSA LIDA, "Para las fuentes de Quevedo", *Revista de Filología Hispánica*, 1 (1939), 369-375.

⁷ AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, "Um epigrama em latim imitado por vários", *Humanitas* (Coimbra), 4 (1952), 60-65, y 5-6 (1953-54), 55-64.

De todas as versões parece-nos a mais vigorosa a de Quevedo. Terá o poeta espanhol conhecido apenas o soneto de Du Bellay que lhe serviu de modelo, ou terá lido também uma versão do epigrama, por exemplo, a da edição de 1608?

O soneto de Quevedo apresenta de comum com esta edição, a ausência do mais exagerado dos conceitos, expresso no dístico seguinte:

Vicit ut haec mundum, nisa est se vincere: vicit,
A se victum ne quid in orbe foret.

Du Bellay verteu-o cuidadosamente. A sua omissão em Quevedo, juntamente com uma certa cor local e um certo gosto do concreto, que vêm da menção paisagística do Aventino e do Palatino (que actuam também como "nomes insignes"), dão ao soneto de Quevedo um movimento, uma leveza e um vigor que se não encontram, no mesmo grau, em nenhuma das versões restantes.⁸

En fin, José Manuel Blecua, ya en la edición Planeta (1963) de la poesía de Quevedo, indicaba en nota que el epigrama fuente de los primeros y los últimos versos del soneto español se había publicado en 1608 a nombre del humanista polaco Nicola Sep Szarinsky, según Ramiro Ortiz en un libro de 1927 que no me ha sido posible consultar.⁹

No sé si la colección de poemas latinos, de 1608, a la que alude Blecua a través de Ortiz es la misma a la que hace referencia Américo da Costa en estos términos:

Em 1608, nas "Delitiae CC Italarum poetarum, huius superiorisque aevi illustrium, collectore Ranutio Ghero, Prostrant in officina Ionae Rosae, MDCVIII", na "pars altera", a págs. 1433, reaparece o nosso epigrama com o título de "Iani Vitalis Panormitani, *De Roma*", e com 12 versos.

Desta vez, foi suprimido o quarto dístico, exactamente aquele que exprime o conceito mais rebuscado (e o mais absurdo) de toda a composição, o de que Roma, para que nada

⁸ Américo da Costa Ramalho, artículo citado, 5-6 (1953-54), 63.

⁹ "Ramiro Ortiz en su *Fortuna labilis, Storia di un motivo poetico da Ovidio al Leopardi*, Bucarest, 1927, p. 111, copia un epigrama del humanista polaco Nicola Sep Szarynski, publicado en *Delitia italarum poetarum*, Francoforte, 1608, que es la fuente de los versos primeros y últimos [del soneto de Quevedo]" (FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obras completas, I, Poesía original*, Barcelona, Planeta, 1963, pp. 258-259).

lhe restasse vencer, a si própria se venceu, isto é, acabou por... ficar em ruínas.¹⁰

Si el epigrama latino fue obra de Janus Vitalis, siciliano, o de Nicola Sep Szarynski, polaco, es cuestión ajena al propósito de estos párrafos, que no es sino distinguir lo singular de Quevedo en la presunta imitación de un modelo.

Sin duda, el soneto de Du Bellay se halla tan próximo al epigrama latino que más parece una traducción que otra cosa. El primer cuarteto traslada el contenido de los cuatro primeros versos y el principio del quinto verso del epigrama casi razón por razón: la invocación al "advena" ("Nouveau venu"), la busca de Roma en Roma y el no hallazgo de aquella en ésta, la exhortación a contemplar "palais", "arcs" y "murs" ("murorum moles", "saxa", "theatra") y la constatación de que estas ruinas contempladas son ahora la ciudad ("c'est ce que Rome on nomme": "Haec sunt Roma").

El soneto de Quevedo empieza también como una traducción, que igual pudiera serlo del soneto que del epigrama: "Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!, / y en Roma misma a Roma no la hallas". Pero no contiene una quinta mención inmediata de Roma, y aquello que pueda corresponder a los versos 3 y 4 del soneto francés y a los 3, 4 y comienzo del 5 del epigrama, ocupa seis versos (del 3 al 8): en estos versos encontramos "murallas" ("murorum moles", "vieux murs"), "medallas" (que, en su acepción aquí arquitectónicas y no numismática, valdría por "saxa" y "vieux arcs"), pero no palacios ni anfiteatros, sino los nombres de dos de las colinas de Roma que con el Palatino están más cerca del río (las otras cuatro no se alzan a orillas del Tíber). Además, la invocación del hablante al peregrino concluye definitivamente en el verso 2 de Quevedo, haciéndose el mensaje constativo y no indicador, mientras que tal invocación persiste desde el verso 1 hasta el 6 y se reanuda en los versos 13-14 del epigrama, y en el soneto francés preside ambos cuartetos, aunque no se reitere después.

Quiere decirse que el soneto quevediano depende directamente de uno y otro texto (o de uno u otro) en los dos versos primeros, y que puede admitirse también la orientación reci-

¹⁰ Américo da Costa Ramalho, artículo citado, 5-6 (1953-54), 58-59.

bida por Quevedo de ambos para algunos datos de la descripción de Roma ("murallas", "medallas"). Pero, además de la anulación del vocativo inicial, Quevedo realiza innovaciones muy notables: extiende el cuadro (que en los modelos ocupaba sólo dos versos) a lo largo de seis líneas; reemplaza los teatros o palacios por dos montes en los que abundaban tales edificaciones pero que, nombrados, refuerzan la romanidad local del espectáculo; acentúa la tonalidad fúnebre mediante términos como "cadáver", "tumba", "limadas del tiempo" y "destrozo", que responderían más de cerca a otros del epigrama ("praerupta", "obruta", "cadavera", "spirent") que a los del soneto ("vieux" tres veces, "ruine" y "proie au temps", ninguno señaladamente mortuario). A esos signos de la muerte opone Quevedo los signos del poder ("ostentó", "reinaba", "blasón"), que en el epigrama se reducían a "imperiosa" y en el soneto galo a "orgueil". Así escogidos y contrapuestos a los de la muerte, los del poder le bastan al poeta español sin necesidad de recurrir al concepto 'Roma vencedora del mundo y de sí misma, ahora vencida', concepto en que el epigramático neolatino invierte cuatro versos de un "políptoton" tan crispado como superfluo, y Du Bellay cinco versos (6-10) que moderan el políptoton, atenúan la crispatura y alcanzan una claridad más elegante, aunque algo desmayada y, también, estropeada por el prurito de jugar otra vez (como el modelo) con la multiplicación del nombre de Roma: "Rome de Rome est le seul monument" (patrón quizá de "y tumba de sí propio el Aventino"), "Et Rome Rome a vaincu seulement", "Le Tibre seul... / Reste de Rome". Aunque la victoria sobre sí mismo es una idea que, como estoica, mereció la adhesión de Quevedo siempre que se trataba de personas individuales, ahí debió de parecerle impropia, al encontrarla en Du Bellay o si tuvo a la vista una versión del epigrama en que esa imagen constara. Como observó muy bien Américo da Costa, no es hazaña admirable que una ciudad sepa vencerse a sí misma... para ofrecerse en ruinas a los ojos de todos.

Los cuatro versos últimos del epigrama (11-14) fueron traducidos con precisión por Du Bellay en los cuatro últimos versos de su soneto, y a ellos corresponden en el poema de Quevedo los seis versos finales.

Desde Vitalis o quien fuera el autor del epigrama, a Du

Bellay, hasta Quevedo, puede notarse un incremento cualitativo. En el epigrama el correr de las ondas del *Álbul*a (nombre antiguo del Tíber) hacia la mar, está expresado con eficacia fónica e imaginativa mayor que en la equivalencia francesa (“*qui vers la mer s'enfuit*”). Du Bellay, en cambio, supo plasmar con superior acierto la contraposición de lo humano caduco y lo natural imperturbable gracias a las pausas que separan el sujeto único (“*Le Tibre seul*”) del predicado que enuncia la excepción (“*Reste de Rome*”) y que separan a este predicado de la reflexión exclamativa (“*O mondaine inconstance!*”). Tal reflexión, como brotada de un sujeto que ya no apela a destinatario alguno, es más lírica que la advertencia —tan didáctica— del epigrama (“*Disce hinc quid possit fortuna*”), pero más tiene todavía de simple introducción a la sentencia que de exclamación emotiva. La sentencia en Du Bellay preserva el paralelismo del modelo, prestándole un grado de abstracción que en él no había. La doble mención del tiempo (“*par le temps détruit*”, “*au temps fait résistance*”) infunde a la sentencia una marca más intelectual que imaginativa, más racional que emocionante.

Quevedo parece haber percibido muy bien el acierto de Du Bellay al aislar “*Le Tibre seul*”, y duplica “*Sólo el Tibre quedó*” en su paralelo métrico “*si ciudad la regó*”, prolongando la frase cuyo sujeto es el río mediante incisos también paralelos (“*cuya corriente*”, “*ya sepultura*”) hasta hacer confluir ambos versos paralelísticos que evocan dos pretéritos tan distintos (“*quedó*” = ‘ha quedado’; “*regó*” = ‘había regado’) en el verso unitario que cierra el primer terceto y que revela lo que sucede ahora: “*la llora con funesto son doliente*” (adjetivos que de nuevo convocan la imagen de la muerte).

A diferencia del vocativo mantenido en el epigrama (“*Disce [advena]*”) y del anulado, o asumido por el hablante, en el soneto francés (“*O mondaine inconstance!*”, reflexión harto general), la invocación quevediana inicial (“*¡oh, peregrino!*”) truécase en ese final “*¡Oh, Roma!*” que atestigua el acercamiento personal —sin intermediario, ya olvidado— al objeto mismo de la elegía (“*¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura*”), quedando así la ciudad aclamada tres veces (en su nombre, en su magnitud, en su belleza) y preparado el lector a recibir la sentencia, no en un presente abstracto y genérico,

sino en el contraste entre lo que efectivamente ocurrió ("huyó lo que era firme") y lo que efectivamente pasa y no pasa ("solamente / lo fugitivo permanece y dura"). No se trata, en estos últimos verbos, de una geminación equilibradora, al modo de las parejas sino nímicas de Garcilaso o de Cervantes, sino de una insistencia que semánticamente matiza y refuerza: lo fugitivo "permanece" (está sin mutación en un mismo lugar) y "dura" (continúa siendo a través del tiempo).

Por otra parte, la construcción paralelística de la sentencia en el epigrama y en el soneto de Du Bellay deja paso a una estructura cruzada o quiástica, la más adecuada a la paradoja. Al comparar el soneto de Quevedo con el de Du Bellay, Celina S. de Cortázar resumió mejor que nadie los efectos nuevos logrados por el poeta español, en estos términos:

Admiramos [...], en Quevedo, esa 'troquelación' nueva en el hallazgo del encabalgamiento, que nos da la sensación del fluir eterno del río; en la distribución de los sintagmas, no ya en paralelismo, como en Du Bellay, sino en cruce, que acerca las palabras claves *firme* y *fugitivo*, para enmarcarlas, como centro de fuerzas encontradas, entre verbos de significación también antitética; en ese apartarse de la generalización final: 'ce qui est ferme... ce qui fuit' para particularizar mediante la sustantivación del adjetivo, dando así a la expresión una fuerza dolorosa, dramática y afectiva, ausente en el soneto francés.¹¹

No debiera desdeñarse el examen de la ascendencia de un texto artístico, llámesela con el límpido nombre de "fuente", o se la considere aspecto de la "intertextualidad" o la "dislectura" ("misreading"). El cotejo del poema latino con el francés y con el español denuncia con claridad, frente al signo epigramático de los dos primeros (agudeza, ejemplaridad, amonestación) la índole elegíaca del último: detenida contemplación del bien perdido y honda participación en el desconsuelo que la revelación alumbra; por eso el río, aquí, no pasa rápido

¹¹ CELINA S. DE CORTAZAR, *La poesía de Quevedo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 15.

hacia el mar, o huye hacia él, sino que *llora* a la ciudad sepultada en sus ruinas.

Marzo 1987.

GONZALO SOBEJANO

Columbia University
New York



SOBRE ASPECTOS DE LA *ELOCUTIO* GONGORINA EN EL ENFOQUE DE UNO DE SUS COMENTARISTAS

Este bosque benéfico que unge mi cuerpo de salud ha proporcionado a mi espíritu una grande enseñanza. Es un bosque magistral; viejo, como deben ser los maestros, sereno y múltiple. Además practica la pedagogía de la alusión, única pedagogía delicada y profunda.

José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*.

A la memoria de Celina Sabor de Cortazar

Una sugestiva potencialidad de mundos poéticos interdependientes configuran las grandes creaciones de Góngora, el *Polifemo* y las *Soledades*; por ello es que el intentar desentrañarlas resulta una aventura difícil a la que, desde el momento de su difusión, se abocaron muchos "ingenios" con variada finalidad: polémica —ofensiva o defensiva—, exegética, panegírica. En los últimos sesenta años, junto a la renovación de los estudios gongorinos, ha ido creciendo el interés asignado a los primeros comentaristas, cuya labor ha valorado la crítica, desde Menéndez y Pelayo a Antonio Vilanova, de muy diversa manera como acertadamente reseña A. Rumeau:

Donc, en moins de trois quarts de siècle, les premiers commentateurs de Góngora ont été succesivement barbares, ridicules, utiles, indispensables, précieux, inestimables et uniques détenteurs de la bonne méthode d'exégèse et de critique gongorines.¹

¹ En su "Introduction" a los extractos de los *Comentarios* de Salazar Mardones y Pellicer a la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora, Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1961, p. 7.

En verdad, centrando esta cuestión de modo más equilibrado, muchas son las perspectivas que se abren cuando nos acercamos a sus páginas, si logramos superar la resistencia que nos produce el verlas colmadas de citas de poetas de la Antigüedad o italianos y de farragosa "erudición poliantea" como la llamaba Menéndez y Pelayo.² El más fervoroso gongorista siente decaer el ánimo ante extensas y absurdas disquisiciones acerca de cuáles eran los alimentos habituales de los cíclopes, cómo se producen las lágrimas, cuántos Hércules existieron, las características del ave Fénix, etc. En uno de sus últimos trabajos publicados, nuestra querida Celina Sabor de Cortazar señalaba, refiriéndose a este fenómeno tan peculiar de la literatura barroca española:

Es justamente el hermetismo, la dificultad formal y el despliegue de erudición poética de los grandes poemas gongorinos lo que incita a los "hombres doctos" a su comentario, satisfaciendo, de paso, el anhelo de exhibir, con este motivo, su propio conocimiento de la clasicidad y de la cultura humanística, tal como Herrera y el Brocense habían hecho con el texto de Garcilaso.³

Precisamente como "el peso muerto que gravita sobre las alas de Góngora, la parte sorda de su poesía" define Alfonso Reyes⁴ la acumulación de nociones históricas, mitológicas, geográficas, de ciencias naturales, etc., que dificultan muchos pasajes de sus obras mayores, y que hoy no se podrían entender de no mediar la anotación de los comentaristas. Así es como, a pesar de lo abrumadora, enojosa y agobiante que resulte la lectura de estos intérpretes, siempre se obtiene material valioso para lograr una mejor comprensión del modo en que se concebía la obra poética y de la actitud con que se abordaba su exégesis.

En un reciente estudio aparecido en las páginas de esta revista, he intentado, a partir de las inéditas *Anotaciones al*

² *Biblioteca de traductores españoles*, Edición Nacional, IV, 142, apud R. Rumeau, *op. cit.*, p. 14.

³ "El *Quijote*, parodia antihumanista. Sobre literatura paródica en la España barroca", *ACerv*, XXII (1984), 59-75, la cita en p. 60.

⁴ En su artículo de 1920: "Necesidad de volver a los comentaristas", reunido en *Cuestiones gongorinas, Obras completas*, VII, México, F.C.E., 1958, pp. 146-151, la cita en p. 150.

"*Polifemo*" y a las "*Soledades*" de Pedro Díaz de Rivas, amigo y coterráneo de Góngora, deslindar el significativo valor asignado a los escritores italianos como modelos en los que don Luis habría encontrado estímulos para la transferencia de formas y contenidos.⁵ Ahora voy a centrarme en la perspectiva de la *elocutio*, para observar cómo enfrenta este comentarista los alcances de las metáforas y de otras figuras retóricas en el contexto de ese código tan peculiar que dio en llamarse la "nueva poesía". Sobre el valor que éstas tienen en el discurso literario gongorino, recuérdese la opinión de Jorge Guillén: "imágenes y metáforas, como si fuesen el propio lenguaje de la poesía, no son ornamento sino la materia poemática, su «mármol». No creamos decorativos los elementos en realidad constructivos".⁶

Aunque Alfonso Reyes, que tanto hizo por la reivindicación de estos olvidados y "pestilentes" —según Menéndez y Pelayo— intérpretes, considera que "lo que hay en él [Góngora] de virtud puramente lírica o de raro hallazgo verbal no requiere notaciones históricas ni mitológicas",⁷ creo, sin embargo, que una aproximación al acto de recepción/lectura de este aspecto de la *elocutio*, puede resultar de interés en tanto Díaz de Rivas, por su coetaneidad, realiza una descodificación próxima a la de los receptores contemporáneos del *Polifemo* y las *Soledades*.

Si nos atenemos al contexto de la polémica antigongorina, esta cuestión funciona como una pieza clave, ya que el amontonamiento y la prodigalidad de las figuras retóricas fueron vicios de los que siempre se acusó a don Luis. Para centrarnos en una opinión concreta, recurriremos a Juan de Jáuregui, uno de sus más acérrimos opositores, pues entre sus juicios nada favorables puede rescatarse éste, en el que —según se observa— apunta no tanto a la calidad como a la cantidad con que prodiga novedosos recursos poéticos en la *Soledad Primera*:

Y quando, apurada más la materia, queramos siquiera gus-

⁵ "Los escritores italianos y Góngora desde la perspectiva de sus comentaristas", *Fil*, XXI-1 (1986), 117-141.

⁶ "Lenguaje poético. Góngora", en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969, pp. 33-71, la cita en p. 52.

⁷ *Art cit.*, p. 150.

tar algún modo o frasis elegante de este escrito, tampoco podemos, porque usa Vm. las figuras i metáforas i las nuebas formas de elocución tan a montones, i repite sin cansarse un término mismo tantas vezes, que quando más fresco i más galán, tanto más ofende i enpalaga [...].⁸

Ante esta afirmación de un enemigo, bien vale la pena acercarnos entonces a los criterios con que Díaz de Rivas, un amigo y defensor, procura interpretar o comenta en sus *Anotaciones* algunas figuras retóricas de los poemas que más críticas recibieron: la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades* de Góngora.⁹ Conviene señalar, al respecto, que no suelen ser precisamente las observaciones sobre el estilo las que encuentran mayor eco en los comentaristas, preocupados siempre por la acumulación de fuentes y de autoridades, deseosos de mostrar hasta qué grado don Luis conocía e imitaba a los escritores de la Antigüedad. En el caso concreto de nuestro intérprete, el núcleo de notas dedicadas a esta cuestión es mucho menor que el caudal acumulado en torno a referencias de probables imitaciones, y aun en muchas ocasiones, como veremos, las notas sobre metáforas, comparaciones y otras figuras se encuentran sostenidas con citas latinas y también de escritores italianos. En nuestra aproximación vamos a seguir el orden de prioridad que en el conjunto de la *elocutio* les asigna Díaz de Rivas.

1. METÁFORAS Y COMPARACIONES

El lugar preponderante le corresponde a la metáfora, recurso privilegiado del arte gongorino que cifra sus búsquedas en la complejidad formal, en la extremada elaboración del significante y en la consciente dificultad del mensaje. Un rápido repaso de las notas dedicadas a este constituyente del sistema

⁸ En su "Antídoto contra la pestilente poesía de las *Soledades*", editado por EUNICE JOINER GATES junto con los "Discursos apologéticos por el estilo del *Poliphemo* y *Soledades*" en: *Documentos gongorinos*, México, Colegio de México, 1960. La cita en p. 105.

⁹ Esta cuestión de los "tropos frequentísimos" fue tratada también por nuestro comentarista en los *Discursos apologéticos*, ed. cit., pp. 46-48.

poético pone en evidencia, en primer lugar, que en muy contados casos emplea Díaz de Rivas la palabra *metáfora* para denominar al tropo. En efecto, sin que se trate de un recuento exhaustivo cabe consignar que lo hace en cinco notas.¹⁰ Entre éstas destacaré, por su adjetivación ponderativa y la fundamentación filológica en que se apoya la P 6 donde señala a propósito de la expresión "...de la tierra / bostezo..." (vs. 41-42 del *Polifemo*):

Es metáfora muy propia y bizarra, y así los griegos con una misma voz significan el bostezo y la cueva o abertura de la tierra como parece de las dicciones χάσμα, -αρος: *fisura, rictus, vorago*; χασμάομαι: *oscito, dehisco*; χασμώδες: *oscitatis*.¹¹

Otro caso interesante lo constituye la nota SS 69 al v. 368 de la *Soledad Segunda*, "en mármol engastado siempre undoso", porque aquí Díaz de Rivas puntualiza un rasgo notable del estilo gongorino, la continuidad metafórica: "Habiendo llamado esmeralda bruta a la isla, prosigue la metáfora diciendo que está engastada en mármol undoso, y llama así al mar por la lisura y esplendor que muestra en su superficie".¹² A continuación agrega ejemplos de Virgilio, Lucrecio, Catulo, Ennio y Silio Itálico con la metáfora *mar = mármol*. En la misma línea creativa e interpretativa se encuentra su glosa al v. 190 del *Polifemo*, "dulce Occidente viendo al sueño blando":

La gravedad heroica no desdeña en proseguir la metáfora comenzada, antes son esmaltes clarísimos que la adornan. Así lo hace ahora el poeta, pues, habiendo dicho que los ojos de

¹⁰ Las *Anotaciones* de Díaz de Rivas, cuya edición estoy preparando, se conservan en manuscritos de la B. N. de Madrid, y la B. Universitaria de Salamanca. En adelante utilizaré para las citas las siglas desarrolladas a continuación, seguidas del número de la nota: P = *Anotaciones al "Polifemo"* del ms. 3906, ff. 103-141; SP = *Anotaciones y defensas a la "Primera Soledad"* del ms. 3726, ff. 104-179; SS = *Anotaciones a la "Segunda Soledad"* del ms. 3906, ff. 248-281, todos de la B. N. de Madrid. Separada por coma va la indicación del folio. Modernizo la puntuación y la ortografía. Las notas en las que habla de metáforas asignándole ese nombre son: P 6, f. 107 vº; P 49, ff. 117 vº-118; SP 79, f. 137 vº; SS 69, f. 261; SS 126, f. 273 vº.

¹¹ P 6, f. 107 vº. Véase la nota que D. ALONSO dedica precisamente a la palabra *bostezo* en *Góngora y el "Polifemo"*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1961, II, p. 66.

¹² F. 261.

Galatea eran soles, prosigue en su metáfora llamando Occidente al sueño. Así otras veces lo ha hecho como padre de la gala.¹³

Acude a Virgilio entre otros “bizarros poetas” para ilustrar la autoridad de la metáfora.

En contrapuesta posición, ya que ahora se trata de un logro sin antecedentes y escaso valor poético, se sitúa el comentario al v. 691 de la *Soledad Segunda*, “en la cumbre modesta”, en la que tiene que justificar la atribución de un clasema ‘animado’ (= modesta) a un sustantivo del campo de lo ‘inanimado’ (= cumbre). No estamos, por cierto, ante un caso de metáfora audaz ni complicada, pues hasta pasa desapercibida en el contexto, de no mediar la anotación que curiosamente insiste sobre su peculiaridad, y en la que se pone en evidencia ante todo el gusto personal de Díaz de Rivas, quien afirma:

Siempre me pareció esta metáfora muy bizarra aunque no la he visto usada de otros poetas, pero, si decimos monte soberbio o cumbre soberbia a la que está levantada, por qué no podremos decir *cumbre modesta* a la que es humilde y pequeña.¹⁴

Pero, aun más sorprendente que este comentario resulta la necesidad de encontrar en otros autores algo semejante, para lo cual recurre a un inesperado ejemplo del historiador Paolo Giovio, quien describiendo la fisonomía de Carlos V dice, a propósito de su nariz: *Nassus a medio clementer assurgebat*, pues —como sostiene Díaz de Rivas— “siendo historiador, habló quizá con mayor atrevimiento y novedad que nuestro poeta”.¹⁵ Inusitados caminos para develar algo que no distrae mucho nuestra atención.

Ahora bien, el hecho de que en tan contadas ocasiones emplee el término metáfora para referirse a este tropo se debe, sobre todo, a que se inclina generalmente a presentarlo desde la perspectiva de la comparación implícita en la relación analógica de los términos que lo conforman. Prevalece en esta actitud una intención explicativa y de justificación, sobre todo cuando se trata de defender audacias expresivas a las que Góngora era tan proclive, o de destacar sus originales propuestas.

¹³ P 49, ff. 117-vº-118.

¹⁴ SS 126, f. 273 vº.

¹⁵ *Ibíd.* Se trata de una cita del libro 27 de *Historiarum sui temporis libri XLV*, en la edición de Lugduni, 1561, Tomo II, p. 281.

Veamos algunos ejemplos.

Al comentar una de las fórmulas frecuentes de metafóricación, los casos de genitivo aposicional (B de A equivalente a A:B), en la nota P 96 al sintagma “el trueno de la voz” del v. 359 del *Polifemo* señala: “Bien compara la voz grande al trueno...” (f. 127 v°). De igual modo, en el v. 21 de la *Soledad Segunda* destaca así la metáfora “a duro toro”: “También es comparado el mar, con mucha erudición, a un toro, aludiendo a dichos de elegantes poetas” (SS 9, f. 249 v°); para transcribir luego citas de Estacio, Nonno, San Crisóstomo y Hesíodo.

Precisa en ocasiones ciertas peculiaridades creativas de Góngora, quien procura innovar sobre moldes ya transitados, como en la nota SP 9, cuando acerca del v. 20 de la *Soledad Primera*, “que a una Libia de ondas su camino”, anota:

Es elegante comparación. Suele el poeta trocar con admirable gala las comparaciones usadas de los poetas. Ahora, compara el mar tempestuoso a las arenas de Libia; al revés, los poetas galanamente asemejaron estos montes de arena, que levanta el viento en la Libia a los del mar alborotado.¹⁶

También insiste sobre esto para el sintagma “no la inmóvil flota” del v. 481 de este mismo poema, donde el adjetivo *inmóvil* se opone a la perfecta identificación *flota = archipiélago* en uno de los procedimientos de correspondencia conceptual que estudia M. Molho en *Semántica y poética*.¹⁷ Díaz de Rivas observa al respecto: “Suelen los poetas comparar las armadas a islas [...] El poeta al revés llama *inmóvil flota* a las islas.” (SP 114, f. 147 v°). Ha sabido percibir una muy especial particularidad del discurso poético gongorino.

Asimismo, no deja de reparar en otra notoria técnica metafórica frecuentada por don Luis, que consiste en entrecruzar los atributos de los términos comparados, como bien puede apreciarse en este fragmento dedicado al v. 215 de la *Soledad Segunda*, “del cielo espumas y del mar estrellas”, escrito en

¹⁶ F. 116. Agrega como de costumbre las autoridades que sostienen su afirmación: Lucano, Séneca, Tasso.

¹⁷ Barcelona, *Crítica*, 1978, p. 36 donde analiza la metáfora *inestable puente*.

tono ponderativo y con abundancia de superlativos pero que denota una atenta descodificación de la trama semántica:

Son elegantísimas comparaciones tomadas del mar. Que-riendo, pues, significar que las hijas del pescador eran bellísimas entre las demás, las compara a las estrellas y a las espumas, porque aquéostas son lo más blanco, lo más cespoo y bello de las aguas, aquéostas lo más luciente y hermoso del cielo. Y, por parecerse tanto el color del mar al color del cielo, y las espumas a las estrellas, hace un galanísimo trueque llamando espumas a las estrellas y estrellas a las espumas.¹⁸

Del tono encomiástico, debemos pasar ahora al tono polémico con que fueron redactados algunos pasajes de las *Anotaciones y defensas a la "Primera Soledad"*, en los que responde Díaz de Rivas a los violentos y mordaces ataques del *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"* de Juan de Jáuregui,¹⁹ ya que por su carácter dialógico cobran una dimensión interpretativa de confrontadas perspectivas. Un ejemplo muy significativo, para la cuestión que nos ocupa, lo constituye la nota SP 96 al v. 426 de la *Soledad Primera*, "y —sierpe de cristal— juntar le impide", donde se refiere al estrecho de Panamá y a las aguas que lo rodean, pues allí concentra su actitud defensiva en explicar la relación analógica de los términos que constituyen la metáfora, a la vez que reconoce su originalidad:

Reprehende esta comparación el *Antídoto* como demasiada por la desigualdad que hay entre la inmensidad del mar y una sierpe. Cuanto a lo primero, elegantemente se comparan los arroyos, los ríos o los brazos de mar a sierpes, etc. [...] Pero, llegando al punto de la objeción, aunque confesemos que hay gran desigualdad en las cosas comparadas, de ella resulta gallardía, por lo nuevo y peregrino de la comparación [...] Así,

¹⁸ SS 38, f. 255 vº. Otros casos semejantes analiza en las notas P 23, ff. 111-111 vº al v. 104 del *Polifemo*: "pavón de Venus es, cisne de Juno"; SP 189, f. 164 vº a los vs. 870-71 de la *Soledad Primera*: "...topacios carmesies / y pálidos rubíes".

¹⁹ Véase a propósito de esta contienda particular nuestro trabajo: "Lectura varia de Góngora. Opositores y defensores comentan la *Soledad Primera*", *Seria Philologica F. Lázaro Carreter*, II, *Estudios de literatura y crítica textual*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 435-447.

pudo nuestro poeta llamar sierpe al mar por las vueltas que da ciñendo la tierra.²⁰

Una propuesta semejante nos ofrece en el comentario a la metáfora “volantes no galeras” (v. 605 de la *Soledad Primera*), dado que en este caso volvemos a encontrarnos con otro acertado análisis de lo que M. Molho define como la “condición de existencia de la polisemia conceptual” en la medida en que “a la correspondencia se opone una no-correspondencia que confiere al concepto su eficacia”.²¹ Veamos cómo lo expresa Díaz de Rivas aunque la cita resulte algo extensa:

Es agudo y bizarro pensamiento. Suelen los poetas comúnmente atribuir alas a los navíos. El poeta atribuye velas por alas a la grulla, a imitación de elegantes poetas [...] Nota, pues, que el modo y orden con que vuelan las grullas, repartidas en hileras, es semejante al que llevan las galeras unas en pos de otras, y que para significar la semejanza entre las ordenanzas de grullas y de las galeras, dice el poeta (como quitando la duda que de ella podía resultar) que no eran las grullas galeras con alas, sino grullas con velas. Así también se ha de explicar aquel lugar donde hablando de cohetes dice:

*luminosas de pólvora saetas,
purpúreos no cometas*

Y si penetrara el *Antídoto* la gala, bizarría y agudeza de estas locuciones no gastara papel en calumniallas.²²

Esta destemplada contestación a Jáuregui cierra el razonamiento que muestra la clara comprensión de nuestro comentarista de esa “búsqueda de la plurivocidad, en la que el criterio selectivo, cuando interviene, lejos de atentar contra la ambigüedad de la expresión, tiene por función anunciarla y, anunciándola, preservarla”.²³

Para concluir con el procedimiento retórico de metáforas y comparaciones que venimos siguiendo desde la perspectiva del enfoque de Díaz de Rivas, y por la base común en que se sustenta, nos detendremos en su noción de la alegoría. De los

²⁰ *SP* 96, ff. 142 vº-143.

²¹ *Op. cit.*, p. 36.

²² *SP* 137, ff. 151-151 vº. Los versos con la metáfora de igual esquema constructivo son los 650-651 de la *Soledad Primera*.

²³ M. Molho, *op. cit.*, p. 37.

tres casos que señala y comenta,²⁴ el más importante, por las connotaciones que alcanza su interpretación, resulta ser el de la nota SP 154, que aunque la circunscribe al v. 734 de la *Soledad Primera* glosa, sin embargo, el fragmento correspondiente a los vs. 732-742:

Digna la juzga esposa
de un héroe, si no augusto, esclarecido,
el joven, al instante arrebatado
a la que naufragante y desterrado, 735
lo condenó a su olvido.

Este, pues, Sol que a olvido lo condena,
cenizas hizo las que su memoria
negras plumas vistió, que infelizmente
sordo engendran gusano, cuyo diente, 740
minador antes lento de su gloria,
inmortal arador fue de su pena.²⁵

Éste, según Dámaso Alonso que ha seguido “bastante fielmente la interpretación de Díaz de Rivas”, es “uno de los pasajes más difíciles” de las *Soledades*.²⁶ Jáuregui lo censura porque considera que el peregrino se olvida de su dama, y cuando ve a la novia, de cuyas bodas participa, se enamora de ella. El acicate de la respuesta lo lleva a nuestro comentarista a una puntual explicación en la que, sorprendentemente, no cita autoridad alguna ni fuentes para consolidar su posición. Señala, en primer término, que “este paso” contiene varios efectos propios de un amante, como es el que ante la presencia de la hermosa novia se acordara de su amada. Su razonamiento sigue de este modo:

Luego dice que el Sol de su dama, que lo olvidó, representándosele dulcemente en aquella ocasión, abrasó y hizo cenizas las negras plumas de las memorias e imaginación melancólicas que antes tenían, y prosiguiendo en la *alegoría* del fénix, dice que después de esta imaginación nació, como gusano de las ce-

²⁴ SP 154, f. 155 vº; SS 111, f. 271; SS 113, f. 271 vº.

²⁵ Cito por la edición de D. ALONSO de *Las Soledades* de Luis de Góngora, 3a. ed., Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1956, p. 69.

²⁶ Ed. cit., p. 193. Hay un interesante trabajo de NADINE LY, “Poétique et signifiant linguistique. A propos d'un fragment des *Soledades*”, *BHi*, LXXXVII-3/4 (1985), 447-470, sobre la interpretación de este fragmento para el que ha tenido en cuenta las lecturas de los comentaristas.

nizas abrasadas de sus tristezas, un afecto triste de verse ausente de quien tanto amaba. El cual gusano y afecto, primero le fatigaba interiormente, pero luego, creció tanto que las señales de su pena se conocieron exteriormente; y así, dice que siendo primero este gusano minador interno de su gloria, después fue arador de su pena, porque de la manera que el arado sulca por de fuera la tierra, así, creciendo esta melancolía exteriormente se dio a conocer.²⁷

La noción de alegoría que maneja Díaz de Rivas se ciñe a la simbolización de una idea abstracta mediante una figura, en este caso la del ave Fénix que con tanta frecuencia aparece aludida en la poesía de Góngora. En la nota a los vs. 603-604 de la *Soledad Segunda*, "...mal solicita / abeja, aun negligente, flor marchita", da también valor de representación a la abeja, pues como dice, con esta "alegoría significa que los amantes más perezosos y negligentes no quieren solicitar una hermosura ya marchita con la vejez".²⁸

Las *Anotaciones* de Pedro Díaz de Rivas nos muestran su empeño encomiástico por esclarecer la construcción de metáforas, las relaciones de comparación en que se apoyan, o la representación alegórica en las que sustenta don Luis su creación poética. Las palabras con las que aquél cierra, en los *Discursos apologéticos*, su respuesta a la objeción sobre "los tropos frequentísimos" pueden servirnos aquí como síntesis de su pensamiento:

Usa, pues, nuestro Poeta de estos tropos con tanto donayre y elegancia, imitando a los antiguos, que siempre va causando nueva admiración. En particular, se aprovecha con increíble gracia de la metáfora que llaman continuada o alegórica.²⁹

Veamos ahora otras figuras retóricas que encuentran eco en sus *Anotaciones*.

²⁷ SP 154, f. 155 vº, el subrayado es nuestro. Cfr. la versión en prosa que ofrece D. Alonso, ed. cit., p. 140 y las notas pp. 193-94.

²⁸ F. 271. Sobre metáfora y alegoría véase el interesante trabajo de SUSANA REISZ DE RIVAROLA: "Predicación metafórica y discurso simbólico. Hacia una teoría de dos fenómenos semiótico-literarios", *Lexis*, I-1 (1977), 51-99, especialmente pp. 51-59.

²⁹ Ed. cit., p. 48.

2. HIPÉRBOLE

Después de la metáfora, es la hipérbole la que con más frecuencia destaca, ya sea para ponderar su formulación y establecer nexos con otros poetas, o para salir al paso de las malintencionadas interpretaciones de Jáuregui, que no perdona audacias ni hallazgos formales en su afán por atenuar el éxito que las *Soledades* habían alcanzado en algunos círculos. Se trata, sin duda, de piezas claves de la retórica gongorina en la que se condensan todas las posibilidades de intensificación para que sus poemas alcancen el *ornatus*, la belleza de la expresión lingüística. En un revelador ensayo de Aurora Egido sobre la poesía barroca, refiriéndose precisamente a los límites del ornato, señala: "En líneas generales, adornar y amplificar tenían un significado parecido. La hipérbole formaba parte de las técnicas de magnificación y era inherente a la inefabilidad poética [...] En el Barroco, se llega en este campo a las cotas más altas del sobrepujamiento".³⁰ Por eso los detractores de Góngora se complacían en destacar sus desbordes hiperbólicos.

Una de las notas defensivas de Díaz de Rivas nos sitúa de lleno en el núcleo de esta cuestión. Se trata de la SP 198 al v. 908 de la *Soledad Primera*, "oro trillado, y néctar exprimido", dedicada a contrarrestar los argumentos de Jáuregui, quien sostiene en el *Antídoto* que "algunas exageraciones" gongorinas son "tan disformes i desproporcionadas, que no se pueden conportar", y se pregunta: "¿Quién ha de sufrir tan desconpassadas i molestas hypérboles?"³¹ En su respuesta se concreta a demostrar con arrestos neoplatónicos que el deleite de la poesía se consigue con la descripción de la hermosura:

Reprehede el *Antídoto* en nuestro poeta porque siempre habla con exageraciones y así a cualquier trigo llama oro, y a cualquier vino néctar, y a la más humilde serrana la finge hermosa. Mas esta reprehensión nace de ignorar un principio en la poesía y es que como el poeta pretende deleitar, siempre procura adornar sus historias con objetos agradables, [voces sonoras y suaves,] y siempre pinta las cosas con la mayor hermosura y gracia que pueden tener dentro de su especie [...]

³⁰ AURORA EGIDO, "La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco", *Edad de Oro*, VI (1987), 79-113, la cita en p. 101.

³¹ Ed. cit., cfr. pp. 122 y 124.

De aquí nace el atribuirle los autores al ingenio poético una participación de espíritu divino y de la armonía y belleza del universo [...] De aquí nacen las pinturas de los ríos, selvas, tempestades, etc., que vemos en los poetas, y de aquí también el describir nuestro poeta con tanta gala las cosas que trata.³²

Como bien insiste en el remate de la nota, este punto es “muy necesario para entender la elegancia de nuestro poeta”, de modo que todas las observaciones de Díaz de Rivas procuran destacar el encarecimiento con que han sido concebidas algunas hipérboles o exageraciones. Así, comentando los vs. 407-409 de la *Soledad Primera*:

el Sol, que cada día
nace en sus ondas y en sus ondas muere
los términos saber todos no quiere—

dice “que esta es valiente hipérbole con que significa la latitud del mar” (*SP* 85, f. 138 v°). En ocasiones se preocupa por encontrarle un antecedente ilustre que justifique la demasía formulada, como en la nota *SP* 167 a los vs. 784-785 de la *Soledad Primera*, “tórrida la Noruega con dos soles / y blanca la Etiopía con dos manos”, donde después de justificar los alcances de la “imaginación poética” frente a lo que es imposible físicamente, agrega a modo de conclusión:

Mas, si alguno replicare adelante condenando lo excesivo de la hipérbole, le responderemos negando su intento y afirmando o afianzando ésta con otra bizarra exageración muy semejante de Luis Tansillo:

ragionando di voi, cose direi
si nove, che farei
agghiacciar gli Etiopi, arder gli Sciti.³³

Aunque su actitud es francamente apologética, no deja a veces de sorprenderse ante casos inusitados, como es evidente le sucede, por ejemplo, al anotar el v. 224 de la *Soledad Primera*, “que si precipitados no los cerros”: “Extraña exageración con que significa la grandeza del ímpetu de los que corrían

³² Ff. 166-166 v°. El texto transcripto entre corchetes corresponde al ms. 3906, f. 236 v°.

³³ F. 159 v°.

por los cerros abajo, moviendo o el polvo o las piedras por donde caminaban".³⁴

El juego de posibilidades no es muy variado y los casos propuestos ilustran los aspectos más significativos en que se orienta la interpretación crítica de Díaz de Rivas, quien no deja de reconocer cuánto puede valer en materia poética el criterio o gusto personal: "Si condena la exageración, a otros le parecerá bellísima y muy a propósito".³⁵ Porque claro está, no siempre es fácil controlar los excesos verbales y salir airoso del poder de seducción que "la fábrica hiperbólica" ejercía en los poetas barrocos, tan proclives a las técnicas de elevación.³⁶ Nuestro comentarista sabe advertir este delicado equilibrio cuando afirma:

Pues las exageraciones de que usa, aunque fueran viciosas en la prosa o en Poema humilde, son ornato de el sublime, hijos de espíritu verdaderamente poético, que llevado de el calor suele siempre exagerar las materias que topa con grandes hypérboles.³⁷

3. OTRAS FIGURAS RETÓRICAS

Menos importancia tiene en las *Anotaciones* de Pedro Díaz de Rivas el tratamiento de otros tropos que adornan el estilo gongorino. Muy brevemente también me referiré a ellos para dejar al menos esbozadas las líneas por las que corren sus observaciones.

La metonimia aparece mencionada en una réplica irónica a Jáuregui, quien objeta que Góngora hable de "lestrigones" refiriéndose a los indios "caribes o caníbales" de América. Esta es la respuesta: "Pues, a estos indios llama el poeta lestrigones, porque también comían carne humana, que aun los niños saben que por la figura metonimia solemos llamar al valiente: león, al cruel: Nero, etc."³⁸ De igual modo, para explicar el sintagma "villana Psiques" (v. 774 de la *Soledad Primera*) señala: "A la novia metonímicamente por su venustidad y hermosura llama Psiques".³⁹

³⁴ Nota SP 45, f. 126 vº.

³⁵ SP 100, f. 144.

³⁶ Aurora Egido, art. cit., p. 105.

³⁷ *Discursos apoloéticos*, ed. cit., p. 64.

³⁸ SP 93, f. 141 vº.

³⁹ SP 162, f. 157 vº.

También comenta algunas perifrasis entre las que, por ejemplo, podemos rescatar una de las típicamente gongorinas, formulada para aludir y eludir los mitos. Se trata de la nota SS 103 a los vs. 582-583 de la *Soledad Segunda*, "...el que a un dios hizo valiente / mentir cerdas, celoso espumar diente", a los que anota: "Perífrasis es de Adonis, a quien mató Marte celoso de Venus, en forma de jabalí".⁴⁰

Una observación interesante, referida al uso de ciertas figuras según los géneros poéticos cultivados, es la correspondiente a la paronomasia del v. 236 del *Polifemo*, "el sueño aflija que aflojó el deseo", pues nos dice: "De esta *schema* usa el poeta en poemas burlescos, mas no lo desdeñó en el poema heroico"; a continuación, para corroborar tal afirmación agrega ejemplos de "varones graves" (Virgilio, Cicerón, Tasso)⁴¹ y así, como es habitual, su defensa se apoya en la búsqueda de usos consagrados que se recrean por el principio de la *imitatio*.

Para concluir, recordemos la especial atención que le otorga a la aliteración del v. 465, también del *Polifemo*, "su horrenda voz, no su dolor interno": "Bien significa la aspereza del verso la horrible voz y el grave dolor del gigante, lo cual principalmente causa la multiplicidad de la *rr*".⁴² Al comentario sobre el valor expresivo de este artificio retórico podemos agregar, por tratarse de una misma línea de interrelaciones entre significante y significado apoyada también en una recurrencia de fonemas iguales, la pormenorizada defensa de Díaz de Rivas planteando como licencia poética la sinalefa de tres vocales (dos *o* y una *a*) del v. 119 del mismo poema: "o al cielo humano, o al Cíclope celeste". Concluye sus observaciones con este inteligente juicio sobre la consciente voluntad de estilo:

Y si los poetas cometen licencias algunas veces artificiosamente para significar con lo acelerado, ligero, áspero, etc. del verso lo que representan, en cierta manera podemos decir que

⁴⁰ F. 268 vº. Otras perifrasis son comentadas en las notas: P 100, f. 128 vº; SP 179, f. 162; SS 160, f. 280.

⁴¹ Nota P 61, ff. 120-120 vº. Véase a propósito de esta cuestión y su variante primitiva "afloja... aflojó", la extensa nota de D. Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*, ed. cit., II, pp. 169-172.

⁴² Nota P 135, f. 138. Igualmente véase para este ejemplo D. Alonso, *ibíd.*, ed. cit., II, pp. 287-288.

con el concurso de estas dos vocales se hace el verso más vasto y grande, para significar la desmesurada persona del gigante.⁴³

Estas son, pues, las más importantes apreciaciones que en el conjunto de las *Anotaciones* están destinadas a puntualizar la peculiar instrumentación de los tropos y figuras con que Góngora enriquece su código en los grandes poemas.

4. CONCLUSIONES

Al aproximarnos a las páginas de Díaz de Rivas, nuestro intento ha sido procurar situarnos en la perspectiva de su enfoque cuando comenta aquellos componentes de la *elocutio* que han sido privilegiados en el sistema poético gongorino: metáforas, hipérbolos, metonimias, etc. Si bien no es aquí donde confluye el *corpus* mayor del material exegético de nuestro comentarista, preocupado por la acumulación de fuentes y autoridades, no es menor, por cierto, la pertinencia de su posición como lector/intérprete, pues, recordemos que don Luis orienta sus búsquedas en las *Soledades* hacia los receptores "doctos", capaces de "quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren".⁴⁴ Esa condición es asumida de manera cabal por Díaz de Rivas, quien, por otra parte, adopta una fervorosa actitud defensiva que tiñe su examen crítico de notable tono vindicativo.

De todo esto resulta, entonces, que la lectura propuesta desde esas premisas, tal como puede observarse en la selección de ejemplos que hemos ofrecido, se da siempre bajo connotaciones encomiásticas y procurando rescatar y valorar positivamente toda probable transgresión a los preceptos de la retórica. Así, las metáforas son analizadas en destacada posición, ya sea por la propiedad, la elegancia, la erudición con que están formuladas, o por tratarse de un "agudo y bizarro pensamiento", pero a la vez, observando con percepción certera algunos rasgos peculiares como la metáfora continuada, el entrecruzamiento de atributos de los términos comparados y la polisemia conceptual.

⁴³ Nota P 119, f. 133.

⁴⁴ "Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron" en *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de JUAN e ISABEL MILLÉ Y GIMÉNEZ, 5a. ed., Madrid, Aguilar, 1961, p. 896.

Para las hipérboles, va a extremar sus elogios en términos que sobrevaloran el deleite obtenido por medio del ornato de las palabras, centrando la atención en el problemático deslinde estético que desde la base común del conceptismo se proyecta hacia una matización del gongorismo.

Como dice Jorge Guillén, “los grandes textos —nadie lo ignora— demandan más de una lectura: en cuanto a los poéticos, si no se los relee, no se los lee”.⁴⁵ Las pautas delineadas por Díaz de Rivas, lector ideal de las “fábulas” de don Luis, nos sitúan dentro del amplio contexto de la poesía barroca, en la polémica que enfrentó pareceres opuestos en torno a cuestiones que en el fondo no eran tan diversas y variadas como la del lenguaje construido con rigor poético.

MELCHORA ROMANOS

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 70.

APUNTES PARA LA INTERPRETACIÓN DE UNA JÁCARA DE VÉLEZ DE GUEVARA

En este artículo nos proponemos contribuir al mejor entendimiento de una jácara incluida en la comedia *El águila del agua*.¹ Su autor, Vélez de Guevara, fue uno de los escritores más estimados en su tiempo, y mereció los elogios de Cervantes, Lope, Quevedo y Montalbán entre otros.²

La comedia *El águila del agua* está destinada a exaltar la figura de don Juan de Austria, el vencedor de Lepanto, protagonista de ésta y otras obras teatrales barrocas, en las que se entretajan intrigas amorosas e históricas.³

El acto III, que transcurre a bordo de la galera Real, y en el que predomina el tono histórico, se inicia con música, rasgo característico del teatro de Lope y sus seguidores. Almendruca, quien ha acompañado al condenado Escamilla y

¹ Se ha conservado el manuscrito autógrafo de esta comedia, que se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid, registrado con la signatura R-111. Su lectura presenta enormes dificultades, tanto por la letra descuidada del autor, como por las innumerables tachaduras, enmiendas y añadidos hechos al margen, con rasgos muy pequeños: retoques realizados a la obra. Su única versión impresa es la realizada por Paz y Melia y publicada en la *RABM*, X (1904), 182-200; 307-325; XI (1904), 50-67, en la que hay lecturas defectuosas, con omisión de versos.

² Cfr. F. E. SPENCER-R. SCHEVILL, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*, Berkeley, California, University of California Press, 1937, para una revisión en conjunto de la obra dramática de Vélez. Para la bibliografía sobre Vélez, véase MARY G. HAUER, *Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography*, Chapell Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975. La relación entre Cervantes y nuestro autor es analizada por A. REICHENBERGER en su edición de la obra de Vélez de Guevara, *El embuste acreditado*, Granada, Universidad de Granada, 1956, pp. 68-83.

³ Cfr. nuestro artículo "Don Juan de Austria, personaje de la comedia barroca", *FL*, XIX (1982-1984), 61-76.

otras dos mujeres entonan tres seguidillas ⁴ que atienden fundamentalmente a informar al espectador sobre el lugar donde va a transcurrir la acción y la situación en que se hallan. Así canta Almendruca:

Galericas de España,
tened los remos,
para que descanse
mi amado preso.

E inmediatamente sus compañeras (las que suponemos están a bordo por circunstancias similares a la de ella), añadirán cada una, una copla:

1º

Galericas vienen,
galericas van,
y en la mar parecen
olas de la mar.

2º

Galericas de España,
bajad las velas,
porque el bien de mi vida
se queda en tierra.

A continuación de este intermedio lírico, en el que la capacidad evocadora de las palabras delimita el ámbito marítimo y el movimiento acompasado de la nave, Almendruca las invitará a entonar una jácara, lo que es aceptado por ellas.

Esta composición se extiende desde el verso 17 hasta el 59,⁵ y está constituida por un romance (vs. 17-52) y por una seguidilla de 7 versos. El romance está formado por 9 estrofas

⁴ La seguidilla tuvo durante mucho tiempo un esquema fluctuante, hasta que predominó la forma métrica de una cuarteta con versos heptasílabos sueltos en los versos impares y pentasílabos con rima asonante en los pares. En los cantos populares de los siglos XVI y XVII hay ejemplos de cuartetas de 7-6-7-6, como en el siguiente ejemplo del *Quijote*: "A la guerra me lleva/ mi necesidad,/ si tuviera dinero/ no fuera en verdad" (CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, 2 vols., P. II, cap. XXIV, p. 607).

⁵ La numeración corresponde a una edición que hemos preparado para su publicación.

de 4 versos cada una, cantadas alternativamente por las tres mujeres que están en escena, lo que proporciona a cada copla un ritmo independiente.⁶

La jácara dice así:

Almendruca

Escribano era Maladros
del charco de los atunes,
que en la salobre le tienen
delitos del agua dulce. 20

1º Otra

Pagando está en las gurapas
cuando chifla y cuando muque,
a tinaja cada sorbo,
y a piélagos cada azumbre.

2º Otra

Tomó la pluma en la mano 25
el secretario de embustes,
para escribir una carta
de unos moriscos laúdes.

Almendruca

Con quien dar música intenta 30
de una sôfra de arcâbucos,
a dos galeras de España
un renegado de Túnez.

1º Otra

Como en la taberna en cueros,
y algunas veces de bruces,
del rui señor de Calabria 35
era facistol y yunque.

2º Otra

El renegado alfanegue
porque no le encaperucen
las tarascas españolas,
trocó los bucos a nubes. 40

⁶ Góngora utilizó muchas veces esta agrupación de los versos del romance; sirva de ejemplo el *Romance de Angélica y Medoro*.

Almendruca

Y al puerto de Cartagena
 un poniente los escurre,
 que es el primer soplavivo
 que ha encontrado que le ayude.

1º Otra

Dan a la chusma refresco, cuando a la Boca de Turde avizoro con la Chaves venir muy hosca a la Núñez.	45
--	----

2º Otra

Maladros crudo ni menos desta manera las fuñe, con la sed entre dos jarros y la vista entre dos luces.	50
---	----

Cantan todas tres

Ah, Boquita de Turde, venís aroga, ¿onde sorna villastes la chone toda? Venís amores, ¿onde sorna villastes toda la chone?	55
--	----

Nuestra lectura nos lleva a plantearnos dos problemas: 1) la posible relación de esta jácara con otro poema; 2) la interpretación del texto que utiliza un léxico polisémico, hablado por un grupo socialmente marginado.

Con respecto a las relaciones intertextuales creemos evidente el recuerdo del primer romance gongorino sobre el tema de los amores de Hero y Leandro (fechado en 1589 en el manuscrito Chacón), que se inicia con “Arrojóse el mancebito/ al charco de los atunes...”⁷ El poeta andaluz expresa con tono humorístico y burlón el tema clásico que gozó de gran popularidad en los siglos de oro, y presenta como un pícaro al ena-

⁷ Hemos utilizado la versión de JUAN e ISABEL MILLÉ Y GIMÉNEZ, de las *Obras completas* de Góngora, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 100-102. Góngora continuaría veinte años más tarde este romance con la primera parte de la historia de los desdichados amantes Hero y Leandro en “Aunque entiendo poco griego...” con el mismo tono burlón y humorístico.

morado Leandro. De ahí, la referencia a los atunes, cuya pesca era una de las actividades preferidas por éstos.⁸ “El charco de los atunes” es, en este poema, el estrecho de Helesponto, que separaba las poblaciones de Sestos y Abidos, en las que vivían los jóvenes amantes.

Vélez repite en *El águila del agua* dos veces esta metáfora gongorina: en el acto II, vs. 541-2 y en la jácara transcrita. La primera mención está en boca de don Lope de Figueroa, quien —presentado como un “gracioso” que acompaña a don Carlos— duplica el escarceo amoroso de su amo, buscando los favores de Teodora, la doncella de la hermosa Hipólita, la dama que provoca el enfrentamiento del príncipe con su tío, don Juan de Austria.

Al referirse a ellos, dice don Lope de Figueroa:

Uno, el mejor mayorazgo
de España, y otro el mejor
airón del águila Carlos,
que águila ha de ser también
del agua,⁹ contra el milano
que tiene el nido en Turquia
si baja a volar al charco
de los atunes.

(vs. 535-542)

El verso último sugiere un complejo campo de asociaciones, ya que en este pasaje en realidad se refiere al golfo de Lepanto, entre el de Patrás y el Corinto, preanunciando así la victoria de don Juan de Austria contra los turcos, y no al estrecho de Helesponto, donde se sitúa la leyenda amorosa.

La segunda mención de la metáfora se halla en labios de la amante de Escamilla; de este modo, dos mundos contextualmente distintos (el de don Lope, noble y el de Almendruca, hampón) se asocian en la utilización de un mismo verso humo-

⁸ La pesca de los atunes era una de las actividades preferidas por los pícaros. Así, Carriazo en *La ilustre fregona* va a las almadrabas de Zahara y luego dice el narrador: “Bajad el toldo, amainad el brío, no os llaméis pícaros si no habéis cursado dos cursos en la academia de la pesca de atunes” (ed. MARIANO BAQUERO GOYANES, CERVANTES, *Novelas ejemplares*, Madrid, Editorial Nacional, 1976, vol. II p. 109).

⁹ Era frecuente en Vélez la incorporación del título de la comedia a la obra, como ocurre en estos versos.

rístico, lo que nos conduce a su vez a un entramado de relaciones intertextuales, sustentado por otras similitudes con el poema gongorino.

Para que resulte más clara nuestra afirmación, creemos necesario transcribir el pasaje inicial del romance de Hero y Leandro:

Arrojóse el mancebito
al charco de los atunes,
como si fuera el estrecho
poco más de medio azumbre.
Ya se va dejando atrás
las pedorreras azules
con que enamoró en Abido
mil mozuelas agridulces.
Del estrecho la mitad
pasaba sin pesadumbre
los ojos en el candil,
que del fin temblando luce
cuando el enemigo cielo
disparó sus arcabuces,
se desatacó la noche
y se orinaron las nubes.
Los vientos desenfrenados
parece que entonces huyen
de el odre donde los tuvo
el Griego de los embustes.
El fiero mar alterado,
que ya sufrió como yunque
al ejército de Xerxes,
hoy a un mozuelo no sufre.
Mas el animoso joven,
con los ojos cuando sube,
con el alma cuando baja,
siempre su norte descubre.
No hay ninfa de Vesta alguna
que así de su fuego cuide
como la dama de Sesto
cuida de guardar su lumbre.
Con las almenas la ampara,
porque ve lo que le cumple;
con las manos la defiende
y con las ropas la cubre.
Pero poco le aprovecha

por más remedios que use,
 que el viento con su esperanza
 y con la llama concluye.
 Ella, entonces, derramando
 dos mil perlas de ambas luces
 a Venus y a Amor promete
 sacrificios y perfumes.

.....

Como puede observarse, este romance y la jácara de nuestra comedia, presentan las siguientes coincidencias:

a) la elección de la rima u-e en los versos pares;

b) el segundo verso de ambas composiciones son casi idénticos: "del charco de los atunes" de Vélez corresponde "al charco de los atunes" gongorino, variando solamente la preposición empleada, de acuerdo con el contexto;

c) atunes, azumbre, dulce, embustes, arcabuces, yunque, nubes, luces, son vocablos utilizados para la rima en los dos poemas. En el romance gongorino aparecen en la primera parte de la composición (la que hemos transcripto), confirmando así la tendencia natural a recordar la iniciación de los romances, desatendiendo el final de ellos;

d) "el secretario de embustes" de la jácara parece un calco de "el Griego de los embustes", como denomina Góngora a Ulises.

Estas similitudes nos parecen significativas y creemos que revelan que Vélez tenía presente el jocoso romance gongorino. Las diferencias que existen entre la jácara y éste, obedecen no solo al tema distinto, sino fundamentalmente a la calidad de los personajes aludidos: Leandro es un pícaro, Maladros es un hampón. Justamente las jácaras se caracterizaban porque en ellas desfilaban ladrones, presidiarios, prostitutas, condenados a galeras y a la horca y otros componentes del mundo de los marginados, que se expresaban en el lenguaje de "germania".¹⁰ Este será, pues, el utilizado aquí y a su interpretación nos abocaremos a continuación.

¹⁰ Cultivaron el género entre otros, Quevedo, Quiñones de Benavente, Jerónimo de Cáncer, Moreto y Calderón. Cfr. Cotarelo y Mori, introducción a la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del s. XVI a mediados del XVIII*, Madrid, NBAE, 1911, v. I.

En el verso inicial (v. 17) se menciona a *Maladros*, nombre de un rufián protagonista de diversos romances de germanía como el denominado *Vida y muerte de Maladros* "en que se describe al vivo/ cárcel, presos, vicios, tratos", según se dice en la composición *Al Dios Marte*. Juan Hidalgo escribió un *Testamento de Maladros*¹¹ y Quevedo lo cita en el baile *Los valientes y Tomajonas*: "en el nombre de Maladros, nuestro padre fundador, /sea, niñas, el daca y daca / tema de nuestro sermón."¹²

A este singular personaje se lo caracteriza como *escribano*, es decir, galeote, ya que "escribe" con los remos: se ha producido así la incorporación al vocabulario marginal de un término del léxico jurídico.¹³

La referencia al lugar donde cumple su condena el hampón se hace metafóricamente *del charco de los atunes*, que puede referirse al golfo de Lepanto o a cualquier otro punto del Mediterráneo, lugar de las correrías de los piratas turcos.

Sigue luego una contraposición entre *salobre*, adjetivo que usa frecuentemente Vélez para designar a las aguas del mar, y *agua dulce* 'tierra'. La primera estrofa, pues, presenta a *Maladros* como un galeote que está purgando sus delitos.

Los versos 21-24 reiteran la situación del personaje que se halla en *gurapas*, término usado en germanía para designar las 'galeras' a las que un reo era condenado. *Chifla* del v. 22 es voz polisémica, ya que el verbo en la jerga germanesca podía significar 'soplar, delatar a uno' o 'beber vino'; aquí corresponde la segunda interpretación, ya que se opone a *muque*, 'come'. Este último vocablo lo usa Quevedo en el baile mencionado: "Todo lo muque el tiempo/ los años todo lo mascan".¹⁴

Los dos versos siguientes (23-24) que constituyen un paralelismo oracional aluden a lo excesivo de la condena, utili-

¹¹ Cfr. *Romancero General*, BAE, v. 16, Madrid, 1851, v. II, pp. 584-587.

¹² QUEVEDO Y VILLEGAS, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1964, v. II, pp. 645-646.

¹³ Cfr. ALONSO HERNÁNDEZ, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, p. 212.

¹⁴ Quevedo y Villegas, *Los valientes y Tomajonas en Obras completas*, ed. cit., v. II, p. 644.

zando para la comparación voces que corresponden al ámbito tabernario: cada *sorbo* lo pagaba como si fuera una *tinaja* y cada *azumbre* 'medida de vino' como un *piélagos*. Este último vocablo es también polisémico y el autor juega con su doble significado: por un lado, lleva la connotación de 'lo copioso, abundante' y de ahí la idea de 'mar', como exagerada hipérbole de la medida mencionada; por otro, la idea de 'vino' que lleva implícita la voz *azumbre*, hace natural la asociación con *piezgo* o 'piélagos de odre' que era el cuero adobado utilizado para transportar licores.

En la tercera estrofa (vs. 25-28), la *pluma* es el 'látigo' que el *secretario de embustes*, 'el cómitre' (encargado de los remeros y forzados a galeras) toma en sus manos para castigar (*escribir una carta*) con ese instrumento musical (*laúdes*) turco (*de unos moriscos*).

La idea se completa en la estrofa siguiente (vs. 29-32) en la que un *renegado de Túnez* (otra metáfora para designar al cómitre) intenta con el látigo (*quien*, cuyo antecedente es *pluma*) *dar música*, provocada por los azotes que los reos reciben (*solfa*)¹⁵ y sus lamentos, y atacar a *dos galeras de España* (de ahí, el *dar música de arcabuces*).

La copla siguiente (vs. 33-36) se apoya en la comparación utilizada en el repertorio germanesco de las espaldas del reo condenado a ser azotado con el *facistol* y el *yunque*. El primer término corresponde al 'atril grande en el que estaba el libro partitura por el que seguían la música los que cantaban en los coros de la iglesia'. Hasta el siglo XVIII, el director daba golpes sobre éste con la mano, la batuta o con un rollo de música.¹⁶ De la misma manera, el cómitre (ahora llamado *el ruiseñor de Calabria*) da latigazos al galeote, quien para recibir tales golpes estaba en *cueros* y *de bruces*, expresiones que sustentan la idea de *la taberna*: por los *cueros* de vino y por la posición de los borrachos *de bruces*.

La estrofa siguiente (vs. 37-40) presenta una degradación

¹⁵ Para esta significación, véase ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, p. 711.

¹⁶ Cfr. RAMÓN ROZZELL, "Facistol", *MLN*, LXVI (1951), 155-160 y nota a los vs. 42-44 de la comedia de Vélez de Guevara, *La niña de Gómez Arias*, Granada, Universidad de Granada, 1959.

animalística del encargado de los condenados, al que se compara con *el alfaneque*, 'ave de rapiña, especie de halcón'. Porque tiene sentido final 'para que'. Sigue luego un doble juego semántico con el término *encaperucen*: por un lado, la referencia a *las tarascas españolas* y al hecho de que quienes la conducían, solían quitar por diversión las caperuzas a los espectadores; de ahí, la expresión 'echar caperuzas a la tarasca'. Además, 'dar en caperuza' tenía el sentido de 'dar a alguno un golpe en la cabeza', y traslaticamente, 'darle alguna pesadumbre'. *Las tarascas españolas* (v. 39) son metafóricamente, 'las galeras de España'. Por otro lado, la palabra *alfaneque* lleva implícito el hecho de que a los halcones y otras aves de cetrería se los encapillaba o encapirotaba, es decir, se les cubría la cabeza con una cofia o capirote atado al cuello, hasta el momento de lanzarlos sobre la presa. De ahí, que el cómitre tema que lo *encaperucen* las naves españolas, y por eso huye rápidamente y hace que los *bucos* 'buques' sean *nubes* (para ir más velozmente, y porque es un ave).

En la copla que canta Almendruca (vs. 41-44) el resorte principal del juego semántico se halla en el significado de *soplavivo*, en lengua germanesca 'delator'.¹⁷ Esta idea de 'soplón' permite la asociación con *poniente*, viento de occidente que al soplar *escurre* 'lleva' los barcos al *puerto de Cartagena*. Hay, pues, una animización de las fuerzas naturales que da dinamismo a la estrofa, aumentando su efecto cómico la utilización inesperada del verbo *escurrir*, con el sentido de 'ayudar a escapar', pero que conlleva la imagen de una vasija que se aprieta para extraerle restos de vino.

En la estrofa que sigue (vs. 45-48) se menciona a la *chusma*, denominación del grupo general de forzados y galeotes. Frente a este, se particularizan nombres de mujeres pertenecientes al mismo grupo de marginados: la Boca de Turde, la Chaves y la Núñez. La *Chaves* es citada con frecuencia en jácara como en la titulada *Sentimiento de un jaque por ver cerrada la mancebía*: "La Chaves, Dios le dé gloria,/me parece que la miro/pasar parches por lunares/y gomas por sarpulli-

¹⁷ Según Alonso Hernández es una "homonimia jocosa del juego *soplavivo te lo doy*, bajo el influjo de las ideas de 'soplar' y 'reavivar el fuego' presentes en la acción de 'denunciar'" (*El lenguaje de los mancebantes...* ed. cit., p. 122).

do",¹⁸ o en romances como *El mulato de Andújar*.¹⁹ Boca de Turde parece ser un nombre formado por la metátesis de *coba* 'real' —aludiendo quizá a la capacidad de obtener dinero la prostituta—, y la forma abreviada de Turdetania, denominación de la zona meridional de España: era usual que los nombres propios de personajes marginales indicaran procedencia (p. ej. Afanador de Cabra, Luisa de Santander, etc.).

La copla siguiente (vs. 49-52) presenta mediante un paralelismo oracional al valentón (*crudo*) Maladros borracho (con la sed entre dos jarros/ y la vista entre dos luces) protestando vigorosamente (*fuñe*).

Luego, las tres mujeres cantan una seguidilla (vs. 53-59) cuyos cuatro primeros versos aparecen también en la comedia *La niña de Gómez Arias* del propio Vélez de Guevara. El profesor Rozzell en su edición de esta obra transcribe los versos de la siguiente manera: "¿A boquita de tarde / venís aroga? / ¿Dónde sornavillastes / la noche toda?", señalando además el error cometido por Paz y Melia en su versión de *El águila del agua* donde lee *avoga* y no *aroga* "con el trueque típico de la jerga del hampa".²⁰ Debemos aclarar que la forma *Turde* y no *tarde* (como lee Rozzell) está confirmada porque la primera vez que aparece en nuestro texto (v. 46) sigue la rima u-e del romance. En *chone* hay metátesis típica de la lengua del hampa, por 'noche'.²¹ Para la forma *sornavillastes*, creemos acertada la interpretación del profesor Rozzell: "En germanía se empleaban *sornar* 'dormir' y *sorna* 'noche', pero no he encontrado otro caso de *sornavillar*. Debe de ser una combinación de *sorna*, *sornar* y *villa* y acaso significaba 'dormir en la ciudad' o bien 'pasar una noche de juerga'.

Así, pues, en la seguidilla el hampón Maladros reprocha a Boquita de Turde su tardanza (*venís aroga* 'venís agora') y

¹⁸ Citada por E. RODRÍGUEZ y A. TORDERA en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983, p. 332.

¹⁹ En el *Romancero General*, BAE, Madrid, 1849-51, v. XVI, p. 517.

²⁰ Ed. cit., p. 189.

²¹ Para esta metátesis, que es uno de los fenómenos de deformación típico de la creación germanesca, véase A. Hernández, *El lenguaje de los maleantes...*, ed. cit., pp. 217-218, donde trae ejemplos de la utilización de la forma *chone*.

la interroga sobre el lugar donde pasaron toda la noche (*alons*), pregunta que se repite en los versos finales.

De esta manera, termina el canto en escena y con la presentación de otros personajes se reanuda la acción a bordo de la galera Real.

RAQUEL M. DE ALFIE

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

AMBROSIO DE SALAZAR: LA NARRACIÓN BREVE EN UN CONTEXTO NO HISPÁNICO

Uno de los problemas más interesantes que se plantean al estudiar la narración breve en la España de la primera mitad del siglo XVII es el de las fuentes, los modelos y los proyectos de unos escritores que son contemporáneos o posteriores a Cervantes.

Así, hoy, el interés no se dirige solamente a aquellos relatos que son evidentemente originales sino también a los otros que siendo traducciones o adaptaciones delatan algún propósito del narrador o simplemente el peso de la realidad cultural en la que ese escritor está inmerso.¹ El deseo de hispanizar un género literario vivido como extranjero, el proyecto de crear una novela nacional está presente en Cervantes, Lope de Vega y Pérez de Montalbán.² Pero antes de ellos las búsquedas son

¹ Entre los últimos trabajos que se preocupan por este tema, cfr. JEAN-MICHEL LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne de 1493 à 1637*, Montpellier, Université Paul Valéry [tesis dactilografiada], 1983, t. I, pp. 96-123; JULIA BARELLA VIGAL, "Las nouvelles y la tradición prosística española", *Estudios Humanísticos* [Universidad de León], VII (1985), 21-29; FRANÇOISE VIGIER, "Difusión y proyección literaria de la novela IV, 1 del *Decamerón* de Bocaccio en la España bajomedieval y renacentista", en *Formas breves del relato* (Coloquio Casa de Velázquez - Departamento de Literatura de la Universidad de Zaragoza, Madrid, febrero de 1985), Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 87-103. Resultan muy sugerentes estas palabras de Jenaro Talens: "[...] lo que significa en un texto no es el lugar de origen del que un autor lo tomó, sino la función que cumple en su nueva realidad." (*La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 1977, p. 133).

² Son harto conocidas las palabras de MIGUEL DE CERVANTES en el prólogo a sus *Novelas ejemplares* (Edición de JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia, 1982, t. I, pp. 64-65); por su parte dice Lope de Vega hacia 1621: "[...] en España [...] también hay libros de novelas, de

bien claras en escritores que amalgaman diferentes tradiciones eruditas o folklóricas, españolas o exteriores a España. Libro representativo de este estadio pre-cervantino es el *Fabulario* de Sebastián Mey publicado en el mismo año de las *Novelas ejemplares*.³

Frente a tal complejidad, alguna nueva contribución puede surgir del análisis de unos relatos compuestos y publicados en un contexto no hispánico, el de Francia en 1614.

Ambrosio de Salazar nació seguramente en Murcia hacia 1575. Después de una serie de circunstancias fortuitas se instala en Ruán donde se dedica a la enseñanza del español. Muere sin duda antes de 1650 habiendo publicado una serie de libros didácticos en Ruán, París y Bruselas.⁴

ellas traducidas de italianos y de ellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes." (*Novelas a Marcia Leonarda*, Edición de FRANCISCO RICO, Madrid, Alianza, p. 28); y JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN: "[...] te presento ocho novelas [...] Sólo te pido que me agradezcas que no las has de haber visto en la lengua italiana, culpa de algunos que las escriben no sin agravio de la nuestra y de sus ingenios, pues para cosas de tan poca importancia piden a otras naciones pensamientos prestados." (*Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* [1624], Edición de AGUSTÍN G. DE AMEZÚA, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1949, p. 13).

³ Hay una edición facsimilar reciente: SEBASTIÁN MEY, *Fabulario*, Edición de CARMEN BRAVO VILLASANTE, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975. En esta obra que precede a la codificación de la novela corta española están presentes el relato próximo al cuentecillo tradicional, la novela a la italiana, héroes y heroínas de diferentes capas sociales, elementos que parecen provenir de la novela picaresca (cfr. "La mujer ahogada y su marido", pp. 40-41) y hay un intento de hispanización en el caso de fuentes extranjeras cuando Mey modifica los nombres de los personajes o la geografía del relato.

⁴ Estos mínimos datos y otros son deducidos por ALFRED MOREL-FATIO en su estudio *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*, Paris-Toulouse, Picard-Privat, 1900, pp. 5-24 y p. 226; dedica bastante atención a A. de Salazar MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO en *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, t. II, pp. 412-418; ELIZABETH CAZAUX intenta una clasificación de la obra de Salazar y estudia la relación de uno de sus libros con sus probables fuentes en *Ambrosio de Salazar. Grammairien et conteur dans le "Traité de las cosas más notables que se veen en la gran ciudad de Paris"*,

En este trabajo nos ocuparemos de dos obras de Salazar: *Espejo general de la Gramática en Diálogos, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua Castellana. Servirá también de Vocabulario para aprenderla con más facilidad, con algunas Historias graciosas y sentencias muy de notar...* y *Las Clavelinas de Recreación. Donde se contienen sentencias, avisos, ejemplos, y Historias muy agradables...*⁵ El *Espejo general de la Gramática* es una suerte de compendio que permite el aprendizaje de la lengua de Castilla en tres meses y sin viajar, según palabras del autor,⁶ mientras que *Las Clavelinas de Recreación* es una selección de textos en general breves. En ambos casos Salazar utiliza la versión francesa al lado de la española, lo que permite la traducción inmediata.

Sobre el problema de las fuentes, Salazar se define de una manera que nos acerca al planteo general de este trabajo: traducción, adaptación o mera selección son actos creativos, compromisos del autor frente a la literatura:

[...] pues que es necesario de buscar los mejores Autores, para ayudarse y enriquecer lo que se escribe como yo he hecho según el vaso de mi entendimiento cogiendo como el Abeja la mejor substancia de cada flor de los que escribieron antes y después que saben más que no yo, para que cada uno reciba mi trabajo como fruta nueva: [...] ⁷

Hay algunos que dicen: Lo que ha hecho fulano es poca cosa, no es de su invención, lo ha sacado de otros libros, a esto yo quiero responder que nadie nació enseñado, y que todos los Autores que han hasta ahora escrito, tampoco lo han hecho

Nanterre [Memoria de Maestría, ejemplar dactilografiado], 1970; más recientemente ANNE-MARIE VANDERLYNDEN estudia el *Espejo general de la Gramática* desde un punto de vista lingüístico que examina además la situación de Salazar como inmigrante en Francia: "Ambrosio de Salazar: *Espejo General de la Gramática en Diálogos...*: Émigration et linguistique appliquée", en *Cahiers du C.R.I.A.R.* [Université de Rouen], IV (1984), 29-51.

⁵ Ambrosio de Salazar, *Espejo general de la Gramática...*, A Rouen/Chez, Adrien Morront, 1614 [Bibliothèque de l'Arsenal, Paris: 8° BL 1244]; Id., *Las Clavelinas de Recreación...*, A Rouen/Chez, Adrien Morront, 1614 [Bibliothèque de l'Arsenal, Paris: 8° BL 33232].

⁶ *Espejo general...*, p. 15 s/n.

⁷ *Ibid.*, p. 13 s/n. En este caso y en los que siguen modernizamos la ortografía.

de su cabeza aunque sea el mejor del mundo y que el uno tira del otro, y así el que hace libro o compone verso siempre tiene delante de sí los Autores que compusieron antes de él, [...] yo te ruego recibir esta obrecilla, y leerla, y dar primero las gracias al primer inventor, y después a mí que te di ocasión de verlas otra vez mezcladas con otras [...] ⁸

Las fuentes de Salazar, sobre todo en el caso de *Las Clavelinas*..., son variadas y difíciles de fijar.⁹ Lo cierto es que trabaja con un material diverso y que lo español ocupa un lugar secundario.¹⁰ Por esta razón, la actitud de Salazar puede ser

⁸ *Las Clavelinas*..., pp. 12-13 s/n. Y al final de esta obra, insiste: "... que yo he tomado más trabajo de traducirlo y juntar las historias que si lo hubiera compuesto...", *Ibid.*, p. 337.

⁹ A. Morel-Fatio considera que la mayor parte de las anécdotas de *Las Clavelinas* proceden de Valerio Máximo y de los *novellieri* (*op. cit.*, p. 39); también pueden considerarse como fuentes el *Galateo Español* de Lucas Gracián Dantisco y la *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz junto al *Sobremesa y Alivio de Caminantes* de Juan Timoneda (cfr. A. Morel-Fatio, *op. cit.*, pp. 38-40; M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, II, pp. 412-413; MAXIME CHEVALIER, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 106-107 y pp. 261-262, en este último caso sólo se señalan los motivos comunes) pero las coincidencias en materia de cuentecillos pueden ser meramente casuales. Lo que sí es cierto es que Salazar debía conocer la *Floresta*, ya traducida al francés y publicada en Lyon en 1600 (A. Morel-Fatio, *op. cit.*, p. 39) y citada posteriormente por él como fuente en su *Secretos de la Gramática Española* de 1632 (M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, II, pp. 414-415). Entre los escritores que Salazar nombra como autores de sus dichos, sentencias o anécdotas están Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto y Erasmo pero es imposible saber qué es lo que conocía de primera mano. No coincidimos con la opinión de G. HAINSWORTH que ve en el vocabulario del *Espejo general* resabios del Cervantes de las *Novelas ejemplares* siendo dos obras que se publican con tan poca diferencia de tiempo: "Quelques opinions françaises (1614-1664) sur les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès (1613)", *Bulletin Hispanique*, XXXII (1930), 63-64.

¹⁰ Muy diferente es la actitud del autor de *El Ramillete de las Musas Castellanas*, manuscrito que debió servir para la enseñanza del español y que se encuentra en la Biblioteca Mazarina [Bibliothèque Mazarine, Paris: Ms. 4047]; obra que incluye fragmentos de una serie de libros españoles (De la *Diana*, fol. 2; De la *Picara Justina*, fol. 21; De la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, fol. 63; De las *Clavelinas de Recreación*, fol. 84; De la *Malsabidilla* [*La sabia Flora Malsabidilla*, de Salas Barbadillo, 1621], fol. 162, etc.) y que especifica muy claramente el origen de esos trozos. Pero *El Ramillete* es obra posterior a las que estamos analizando y delata un gusto diferente en el antólogo. Salazar,

comparada con la de los escritores que en España están seleccionando, armando y forjando una narrativa propia. Ambrosio de Salazar es, en este sentido, contemporáneo de Cervantes o de Jerónimo de Salas Barbadillo (*Corrección de vicios*, 1615). Pero, a diferencia de ellos, trabaja en un contexto diferente y para un público diferente.¹¹

El *Espejo de la Gramática* es un libro que tiene mucho de diálogo humanístico en el que conversan Alonso, el maestro, y Guillermo, el alumno francés. Durante siete días en una serie de encuentros, Alonso explica a Guillermo el origen de las lenguas, las fórmulas de cortesía en castellano, el carácter del hombre español y luego conocimientos de tipo gramatical o léxico. Las dificultades de comprensión de vocabulario son salvas por la utilización de éste en frases, anécdotas o cuentecillos que aclaran el sentido.

Uno de los conceptos más interesantes que aparecen en este diálogo es el que se refiere a la psicología del hombre español, en boca de Guillermo:

[...] el Francés de su natural es curioso y amigo de saber cosas nuevas, al contrario en el Español, que hallo que hay muy pocos que sepan curiosidad particular, como las lenguas extranjeras y otras cosas, [...] el Español es tan grave y engreído que quiere más su honra (según él dice) que ninguna ciencia [...] en España nunca vi a nadie que enseñase lenguas forasteras porque moriría de hambre.¹²

El maestro estará de acuerdo con el alumno.¹³ Muchas pueden ser las causas que llevan a Salazar a emitir tales opiniones sin

a la hora de definir cuáles son los grandes autores de la literatura española, cita en dos oportunidades a Antonio de Guevara y a Cristóbal de Castillejo (*Espejo general*, p. 22 y p. 42).

¹¹ No es nuestra intención establecer aquí una comparación de tipo estético. Ya Menéndez Pelayo señaló con razón la pobreza de la literatura de Salazar (*op. cit.*, II, pp. 413-414).

¹² *Espejo general*, pp. 70-72.

¹³ "En lo que V. M. dice tiene razón, ..." (Ibíd., p. 72). Poco antes Alonso especificó otros rasgos de los españoles: "... y eso honra mucho a la nación Francesa el ser corteses de su natural, y de lo que me agrada más es que son llanos tratándose muy llanamente en sus conversaciones, donde nosotros somos tan graves y engreídos, que damos que decir a todo el mundo, ..." (Ibíd., p. 65). En dos oportunidades es el adjetivo *engreído* el que califica al hombre español.

aprovechar siquiera la dualidad del diálogo para matizarlas. En principio hay una evidente obsecuencia hacia la tierra en la que vive, consecuencia de su inseguridad como inmigrante, del mismo modo que hay una cierta publicidad del aprendizaje de lenguas extranjeras que está en relación con la búsqueda de fuentes de trabajo.¹⁴ Está también por detrás la caricatura del hombre español presente en una literatura que en Francia desahoga el odio engendrado por una guerra ya secular.¹⁵ No se asocia pues Salazar a la actitud posterior de Carlos García cuando en su *Antipatía de Españoles y Franceses* trata de reconciliar ambos caracteres en sus diferencias frente a la xenofobia ambiente.¹⁶ Sea lo que fuere, es el contexto el que pesa sobre la actitud de Salazar que se permite la crítica del español, grave, engreído y obsesionado por la honra al mismo tiempo que opuesto a la modernidad. No interesa el lugar común sobre la vanidad u orgullo de los españoles sino la actitud que determinados hombres tienen al respecto.¹⁷ Y la de Salazar es la inversión perfecta de la de un escritor que concibe su obra en la España del siglo XVII. Por lo que hace a la novela corta (en las narraciones en sí o en los marcos que las encierran) la figura del héroe español está siempre impregnada por cualidades positivas frente al opositor extranjero.¹⁸ Y si esta imagen es cuestionada, ello ocurre en un novelista como J. de Salas Barbadillo que a través de su ironía, muy lejos de las conven-

¹⁴ Se explyaya sobre este particular A. M. Vanderlynden, art. cit., pp. 30-34.

¹⁵ Cfr. A. Morel-Fatio, *op. cit.*, pp. 50-56; M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, II, pp. 418-420.

¹⁶ Cfr. JEAN-MARC PELORSON, "Le Docteur Carlos García et la Colonie Hispano-Portugaise de Paris (1613-1619)", *Bulletin Hispanique*, LXXI (1969), 518-572, especialmente 566-572.

¹⁷ Cfr. MONIQUE JOLY, *La bourle et son interprétation. Espagne. XVI^e/XVII^e siècles*, Lille, Atelier National Réproduction des Thèses, 1982, pp. 5-6. En este caso analiza el lugar común de la causticidad española y recurre también a unas palabras de Ambrosio de Salazar.

¹⁸ Cfr. por lo que respecta a la novela de María de Zayas el artículo de JUAN GOYTISOLO, "El mundo erótico de María de Zayas", en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 103 y p. 114, nota 35. Cfr. también EVANGELINA RODRÍGUEZ, *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés del Prado*, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filología, Serie Maior, 1979, pp. 226-229 y *passim*.

ciones del género, crítica a casi toda la sociedad española:

Hallábase tan copioso de palabras en tanta cantidad este Caballero, [...] contando muchas cosas, [...] quería que se entendiese, que le habían sucedido a su persona, todas tan aparentes, aunque fingidas, que el auditorio las pasaba por verdades calificadas, [...] y mucho más los Italianos por oírlas de un Español [...] ¹⁹

Cervantes muestra los dos puntos de vista, y esto es muy claro en *La señora Cornelia* pues al referirse el narrador a don Antonio y don Juan dice: "Mostrábanse en todo liberales y comedidos, y muy ajenos de la arrogancia que dicen que suelen tener los españoles." ²⁰ Pero el ama no es del mismo parecer: "¿El señor Lorenzo, italiano, y que se fie de españoles, y les pida favor y ayuda? Para mi ojo, si tal crea —y diose ella misma una higa— [...]" ²¹ Por supuesto, el desenlace prueba que los españoles son liberales, comedidos y poco arrogantes pero el autor del Quijote ha dejado brotar la ironía en las palabras del ama y ha creado cierta ambigüedad.

El mayor interés del *Espejo general de la Gramática* está en una de sus anécdotas, la más desarrollada: el relato sobre Juan Latino. ²² Basada en hechos más o menos verídicos (Juan Latino fue un poeta negro que escribía en latín y enseñaba esta lengua en Granada durante el siglo XVI), esta narración, que ilustra sobre las relaciones entre historia y ficción, es presentada como uno de los ejemplos del *equivoco* ("palabra que sirve a muchos entenderes" ²³). Específicamente se trata de explicar la ambigüedad de la palabra *manera*: "Las aberturas de las sayas que las mujeres de España se hacen a los dos costados se llaman maneras" ²⁴

Salazar presenta al héroe: un negro llegado de Guinea a la edad de doce años y comprado por el Oidor de la Chancillería

¹⁹ ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO, *Corrección de vicios*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1615, fol. 151 vº - 152 rº [Bibliothèque Nationale, Paris: R 50018].

²⁰ MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, Edición de JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia, 1982, III, p. 172.

²¹ *Ibid.*, III, p. 198.

²² *Espejo general...*, pp. 482-487.

²³ *Ibid.*, p. 373.

²⁴ *Ibid.*, p. 482.

de Granada. Va el esclavo a la escuela donde aprende a leer, escribir y contar. El autor subraya la pasión del negro por la música, lo que en un contexto que se presta a la ambigüedad no deja de ser sugerente:

[...] aprendió la música y canto llano, a tocar los órganos laúd, harpa, y otras cosas curiosas, y así tuvo entrada con las más principales señoras de la ciudad [...]²⁵

La pasión musical y la lección de música son elementos propios de bromas eróticas, del mismo modo que el verbo *entrar*.²⁶ El Presidente del Consejo compra el esclavo al Oidor pero este último pide a Juan Latino que dé clases de música a su hija:

[...] iría a su casa a enseñar a su hija a tocar el manacordio y así lo hizo, que iba y venía para enseñarla: un día le tomó la mano, otra la besó y ella no le dio bastante reprehensión, de manera que se atrevió al tercer día a meterle la mano por la manera de la saya, ella lo reprendió muy duramente, y se cosió la manera y Juan Latino hallando la manera cosida dejó de ir a enseñar.²⁷

El juego entre *manacordio*, *mano*, *manera* y el sentido de estos encuentros didácticos es tan claro que no necesita explicación. Salazar acentúa las virtudes musicales de Juan Latino —virtudes propias de los negros—²⁸ para crear un doble sentido. La anécdota sobre la manera de la saya debía existir en otros contextos, como el de este poema erótico:

La resistencia que hace la soltera
cuando el galán la mete entre sus brazos
y le mete la mano en la manera,
y ella le pone allí mil embarazos; [...]²⁹

²⁵ *Ibid.*, p. 483.

²⁶ Cfr. PIERRE ALZIEU y otros, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984. El poema 91 es un ejemplo de lección de música unido a trazos anticlericales: "...porque llevaré el compás/ con el puntero en la mano, / y no sólo a canto llano/ mi voz marido, acomodado,/ mas en el órgano y todo / a ratos suelo cantar." (*ibid.*, p. 169). Los ejemplos con el verbo *entrar* abundan; cfr. el vocabulario, *ibid.*, p. 337.

²⁷ *Espejo general...*, p. 484.

²⁸ "[...] tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos [...]", dice Cervantes en *El celoso extremeño* (*Novelas ejemplares*, II, p. 186).

²⁹ *Poesía erótica del Siglo de Oro*, p. 37. El término *mano* puede significar órgano sexual masculino. Véase *ibid.*, p. 343.

Salazar explota todas las posibilidades del término. Así, el Oidor pregunta a Juan Latino qué es lo que pasó:

[...] le preguntó el Oidor la causa, porque no enseñaba a su hija, y luego el negro le respondió que no había manera: El Oidor [...] venido a casa la reprehendió, porque no había manera para aprender y le mandó que buscara manera: y la hija [...] se descosió la manera, y la primera vez que Juan Latino vino a enseñarla le metió la mano por la manera, y sin vergüenza hizo esto tantas veces que le ganó la voluntad y la desvirgó y empreñó.³⁰

Una escena como ésta no es común en la narración breve que se escribe y publica en España.

En principio, el tema de la música en su doble sentido es tratado con cierta sobriedad. Por ejemplo, Cervantes, que en *La ilustre fregona* lo asocia a motivos anticlericales, deja abierto el camino hacia una comprensión que en manera alguna es irónica. Se trata de lo que la Argüello y la Gallega piensan decir a sus anhelados amantes:

“Callad, hermanos (decían ellas, como si los tuvieran presentes y fueran ya sus verdaderos mancebos o amancebados); callad y tapaos los ojos, y dejad tocar el pandero a quien sabe, y que guíe la danza quien la entiende, y no habrá par de canónigos en esta ciudad más regalados que vosotros lo seréis destas tributarias vuestras”.³¹

Salas Barbadillo, por su parte, utiliza el equívoco música/sexo en el marco de su *Corrección de vicios* donde Boca de Todas Verdades dice:

Ven acá doncelluela, [...] En qué escuela aprendiste, antes de cumplir los trece a notar un papel: pues aún no sabes formar las letras, y te sobran las razones, [...] Contra quién armas la queja? Si tú gustas del son, y empeñarás la toca para pagar al gaitero: porque no se vaya, y dure el baile todo el día [...] ³²

³⁰ *Espejo general...*, pp. 484-485.

³¹ M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, III, p. 69.

³² *Corrección de vicios*, fol. 58. También DIEGO ROSEL Y FUENLLANA, por citar solo uno más, utiliza el equívoco música/sexo en su *Aplicación y Transformación del Galápagos*: la corregidora desea hacer entrar a su amante en su casa escondido en un clavicordio y le dice: “Sabe que tengo en mi casa un muy grande clavicordio, el cual mandaré a la tuya, que bien sé que le tañes, para que se me encuerde; y sea de manera, que ven-

El propósito de Boca de Todas Verdades es moralizador. Los personajes de Cervantes, por su parte, no llegarán a ver cumplidos sus deseos libidinosos.

Muy por el contrario, Juan Latino no sólo verá concretadas sus aspiraciones sexuales sino que ellas mismas desencadenarán su ascenso social:

Al cabo de nueve meses, como fue descubierta se supo de quién era la criatura, porque era mulata. El padré tomó tanto enojo que murió, y la madre quedando viuda fue forzada, viendo las buenas prendas del negro de casarlo con su hija y vino a heredar la hacienda que era mucha. El negro puso escuela en la ciudad, tanto de música como de Latín y Griego, [...] y ganó la amistad de los más principales señores del Andalucía [...] ³³

Es decir que aquí el "pecado" de Juan Latino lo lleva a emparentarse con la nobleza granadina. Hecho curioso porque en los relatos en que se plantea el problema de la voluntad de los contrayentes frente al casamiento, el desenlace matrimonial ocurre cuando no existen diferencias sociales.³⁴ Salazar coloca en el primer plano de su narración a un héroe negro que perteneciendo a una capa social marginada ³⁵ encuentra la manera de integrarse en los medios aristocráticos. Se trata de un hecho tomado por una parte de la realidad y por la otra de alguna tradición oral de carácter cortesano o popular que circularía

gas por tecla [...] y mira como vienes, no caigas en el camino, y se vea la música, [...]" (*Parte Primera de varias aplicaciones, y Transformaciones...*, Napoles, Juan Domingo Roncallolo, 1613, p. 200 [Bibliothèque Mazarine, Paris: 11310]). Y más tarde dice el corregidor al descubrir el engaño: "Y cuando al corregidor le pareció ocasión, al tiempo que ella ya tenía abierto el clavicordio, entra él diciendo. Señora ésa es la música que tocáis?" (Ibid., p. 203). La corregidora y el amante recibirán un castigo que culmina con su transformación en galápagos. El privilegio de esta obra está fechado en Barcelona en 1607.

³³ *Espejo general...*, p. 485.

³⁴ Véase al respecto el artículo de JEAN-MICHEL LASPÉRAS, "La nouvelle du XVII^e siècle, lieu de validation d'amours clandestines", en *Amours légitimes-Amours illégitimes en Espagne (XVI^e - XVII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1965, pp. 379-391.

³⁵ "Los esclavos constituían una categoría muy definida, y excluida legalmente del derecho común." (ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza³, 1976, p. 178).

por toda España y quizá fuera de ella.³⁶ Pero interesa que en tanto que existe como relato no corresponde a las intenciones normativas de la literatura, al menos de la literatura que se proponen crear los narradores en España. Así, Ambrosio de Salazar, seguramente sin saberlo, invertía tópicos que más adelante definirían la novela corta española.

La figura del negro que nutre el teatro del siglo XVI con personajes toscos y de habla deforme está lejos del personaje poco convencional que nos presenta Salazar: un esclavo latinista que llega a emparentarse con la mejor sociedad andaluza.³⁷ Cuando hacia 1620 Diego Jiménez de Enciso escribe la *Comedia famosa de Juan Latino* —siguiendo una corriente de época que sitúa el negro en un plano muy diferente al del siglo anterior— no crea un personaje semejante al de Salazar, astuto y triunfador, sino más bien un ejemplo de sumisión

³⁶ La referencia a Juan Latino aparece, por ejemplo, en los versos de Urganda la Desconocida (M. DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edición y notas de MARTÍN DE RIQUER, estudio preliminar de CELINA SABOR DE CORTAZAR, Buenos Aires, Kapelusz, 1973, t. I, p. 93); sobre la realidad del personaje y las contradicciones de su biografía se extiende A. Morel-Fatio, *op. cit.*, pp. 76-79; también sobre la biografía del esclavo poeta y profesor de latín puede consultarse el libro de ANTONIO MARÍN OCETE (*El negro Juan Latino, Ensayo biográfico y crítico*, Granada, Librería Guevara, 1825) que reúne abundante bibliografía y discute la supuesta cátedra universitaria de Juan Latino atribuida seguramente por la leyenda que corría sobre este personaje; deben discutirse a veces algunas apreciaciones como las que toman como real la anécdota de Ambrosio de Salazar, lo que prueba que es difícil separar en este personaje lo real de la leyenda.

³⁷ Sobre la figura del negro en el teatro del siglo XVI y del siglo XVII hay varios artículos de FRIDA WEBER DE KURLAT; cito en este caso el que se ocupa en parte de la figura de Juan Latino: "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 695-704, y especialmente p. 698; reproducido en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, 2 (1970), 337-359. Sobre la figura del negro en la novela corta no conozco ningún estudio de conjunto; por lo que hace a mis lecturas no encuentro el caso de un negro como protagonista, el negro es generalmente mostrado con connotaciones negativas (Véanse algunos comentarios muy sugerentes de M. Joly, *La bourle...*, pp. 485-486). Es muy interesante la aparición de una relación ilegítima entre una noble y su sirviente negro en *El prevenido engañado* de MARÍA DE ZAYAS, *Novelas ejemplares y amorosas*, Edición de EDUARDO RINCÓN, Madrid, Alianza², 1980, pp. 98-99.

frente a las capas dominantes opuesto a la rebelión encarnada por judíos y moros.³⁸

Este relato de Salazar debe ser puesto en relación con la narración más importante que aparece en *Las Clavelinas de Recreación*, la que sirve de explicación a la sentencia: "*Conviene huir los celos sean de marido a mujer, o de padre a hija por los daños que vienen por esta locura*".³⁹ El título contiene connotaciones morales que parecerían acercar este relato al ejemplo. La acción se sitúa en un escenario lejano, Tracia, y los personajes son de estirpe real: resgos que caracterizan a un tipo de novela corta pre-cervantina y que raramente aparecerán en la narración posterior. El rey tiene una hija bella y casta con la que pretenden casarse innumerables caballeros. Pero el padre decide encerrarla:

El padre ciego del amor de su honra, y pensando atraer su hija a su voluntad, y casarla con quien él quería, pensó de encerrarla en una torre [...] ⁴⁰

La princesa escribe una carta a cierto amigo en la que le pide que la libere. Éste le responde:

[...] os prometo de morir o sacaros de esa miseria a costa de la mía, y procuraré sea sin escándalo y sin perjuicio de vuestra honra [...] ⁴¹

El relato cobra por momentos la apariencia de una breve novela sentimental. Un albañil construye una abertura en el muro de la torre, lo que permite el encuentro de los enamorados:

³⁸ Cfr. ANNETE IVORY, "Juan Latino: The struggle of Blacks, Jews, and Moors in Golden Age Spain", *Hispania*, 62, 4 (1979), 613-617; especialmente p. 617: "In three acts of this comedia, Enciso has managed to present a perfect triangle as the Black super heroic protagonist enters into three battles against other minorities and comes out winning every time: (1) Latino achieves prominence as a scholar over the jewish convert Villanueva; (2) Latino wins the love of Doña Ana and by so doing he defeats the Moorish convert Fernando, and (3) Latino, an establishment Granadian, survives as a scholar and marries into nobility at the moment when Cañerí, the rebel Black Moor, also of Granada, dies a heretic. Enciso's work in the style of the *comedia* upholds the traditional values of Spain".

³⁹ *Las Clavelinas...*, pp. 105-124.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁴¹ *Ibid.*, p. 110.

"[...] de manera que entraba y salía por esta entrada donde gozaba de su amada sin embarazo ninguno [...]"⁴²

Elementos como la torre y el castillo que deben ser derribados, la llave que permite la entrada y la puerta pertenecen a una tradición de metáforas eróticas que Salazar, hábil siempre en el manejo del equívoco, vuelve a utilizar en esta novela. El cuerpo es representado a menudo como un edificio frágil que permite el asalto del invasor, a diferencia del cuerpo de la Virgen que es como un jardín rodeado de muros.⁴³ La imagen de la mujer fortaleza o ciudad derribada por el enamorado es un lugar común de la novela corta⁴⁴ y sobre tal imagen está construida la estructura espacial de *El celoso extremeño* de Cervantes y de *El andrógino* de Lugo y Dávila. En Salazar estos elementos están menos elaborados y su empleo es más tosco.⁴⁵ Finalmente la princesa queda embarazada y como en la novela cortesana la única solución es la huida. Pero las consecuencias de ésta son diferentes respecto del desenlace habitual de las narraciones breves publicadas en España.

Los jóvenes preparan la partida y una galera los espera en el puerto. La princesa y su amigo, que es también hijo de un rey, se alejan de Tracia. Cuando el rey se dé cuenta de que la princesa desapareció —a pesar de algunas sospechas anteriores— será demasiado tarde. El castigo recae sobre el padre en el desenlace:

[...] quedó con su loca curiosidad rodeado de sus celos casi

⁴² *Ibid.*, p. 113.

⁴³ MARIE-CHRISTINE POUCHELLE recoge últimamente algunos elementos más de los eslabones de esta larga tradición que invade la literatura, en su libro *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen-Age*, Paris, Flammarion, 1983, particularmente pp. 216-224 y pp. 247-256.

⁴⁴ Cito, como ejemplo, esta frase de JUAN CORTÉS DE TOLOSA en su *Novela de la Comadre*: "Como las dos tomas de estas ciudades fueron en una semana, y aun dentro de tres días, no fue mucho pariesen en uno." (*Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*, Edición de Giuseppe E. Sansone, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, t. II, p. 46).

⁴⁵ Así, el enamorado piensa que: "[...] tenía la puerta abierta para el fin de su deseo, [...]" (*Las Clavelinas...*, p. 109); o el narrador dice del amante: "[...] entrando por el agujero como era su costumbre [...]" (*Ibid.*, p. 116); o el padre sospechoso no se explica lo que ha ocurrido: "[...] pues la torre era muy fuerte y él tenía las llaves, [...]" (*Ibid.*, p. 122).

en punto de perder la vida acompañada con la pérdida de su querida hija y deshonra.⁴⁶

Viene aquí muy a cuento recordar una de las narraciones del *Decamerón*, la novela IV de la Jornada V: en ella Micer Licio de Vallbona encuentra con su hija a Ricardo Manardi pero lejos de desesperar recurre al siguiente razonamiento: "Ricardo es hidalgo, joven y rico, y resultará un parentesco muy conveniente para nosotros".⁴⁷ El narrador italiano evita la venganza pero propone la legitimación de ese amor ilícito: Catalina y Ricardo se casan. Un desenlace de este tipo ocurre con frecuencia en la novela corta española: aprobación por parte de los padres de la voluntad de los contrayentes y desposorio, siempre que no existan diferencias sociales.

La princesa del relato de Salazar y su joven amigo pertenecen ambos a la nobleza real (la unión no supone aquí la alianza de dos capas sociales diferentes como en el caso de Juan Latino) pero la voluntad paterna es totalmente dejada a un lado. Es más, ni siquiera se preocupa Salazar por la unión legal de la pareja aunque se diera ésta a través de un casamiento clandestino. Importa en esta narración la huida de los amantes y el castigo para un padre que ni siquiera ha llegado a vengarse. Salazar habla de la deshonra del padre pero olvida la deshonra de los enamorados. El relato deja de ser un ejemplo de las malas consecuencias de los celos y toma casi la apariencia de una apología de la voluntad amorosa, tema que aparece también en la narración sobre Juan Latino.⁴⁸

No podemos negar que Salazar invierte de antemano una serie de tópicos que caracterizarán a la novela corta española

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 124.

⁴⁷ GIOVANNI BOCCACCIO, *El Decamerón*, Buenos Aires, Círculo de Lectores, 1977, p. 382.

⁴⁸ El relato sobre la princesa de Tracia, particularmente su desenlace, debe relacionarse con dos relatos anónimos compuestos en la España del siglo XVI, narraciones que plantean cierto final feliz en relación con la huida de una pareja de amantes ilegítimos. Uno de ellos es una novela sentimental, *Questión de amor*, y el otro un relato, la historia de Melisa y Julio, incluido en el canto noveno de *El Crotalón*. Sobre el primero puede consultarse el artículo de E. Vigier, "Mariages et amour

del siglo XVII. No lo hace de manera premeditada, creemos, ni constante pero estos dos relatos en que se premia la voluntad de los enamorados independientemente de las costumbres sociales que exigen la aprobación paterna, la legitimación de las uniones y la igualdad social de los contrayentes representan un hecho que merece cierta atención. Salazar se detiene además en escenas de fuerte contenido sexual. Creemos que hay que ubicar la literatura de Ambrosio de Salazar en un horizonte que es el del exilio, literatura del exilio en el sentido de que ha sido creada lejos de las pautas y de las circunstancias que condicionan la evolución de la literatura española. Por eso Salazar presta poca atención a los debates que después del Concilio de Trento pesan sobre la narrativa de ficción. Por eso Salazar está lejos de proponerse la creación de un género nacional con protagonistas que representen un proyecto de héroe español. Pero debemos hablar quizá de un doble exilio que justifica ciertos descuidos de Salazar: no concibe su obra como literatura sino simplemente como medio para el aprendizaje de una lengua. Por eso sus relatos no tienen por qué ser ejemplares ni responder a pautas normativas: el suyo es un caso que nos lleva a interrogarnos otra vez más sobre el contexto en el que nace la novela corta española.

FERNANDO COPELLO

Centre de Recherche sur l'Espagne
des XVI^e et XVII^e Siècles
Paris

dans la *novela sentimental*", en *Amours légitimes - Amours illégitimes en Espagne (XVI^e - XVII^e siècles)*, pp. 269-284, especialmente pp. 275-276. El segundo está inspirado en una de las historias del *Orlando Furioso* de Ariosto (CRISTÓBAL DE VILLALÓN, *El Crotalón*, Edición de ASUNCIÓN RALLO, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 248-259) y sobre él ha trabajado últimamente Ana Vián, "Parejas y amores en *El Crotalón*", en *Amours légitimes - Amours illégitimes...*, pp. 307-326. Estos dos relatos que tienen un desenlace semejante al de Salazar son casos curiosos que merecieron ya la atención de la crítica pero es también cierto que responden a una realidad que no es la del siglo XVII en el momento de gestación de la novela corta española. Por otro lado, en el caso de *El Crotalón* estamos hablando de una literatura verdaderamente marginal.

LAS VERSIONES DE LA HISTORIA

(GAUCHESCA VERSUS PERIODISMO Y ENSAYO HISTÓRICO)

En los comienzos mismos de la literatura argentina, en algunos textos del género gauchesco, se leen elementos para la discusión del problema de las relaciones entre la realidad y sus modos de representación en la obra literaria. En este sentido, la cercanía con los hechos y la posibilidad de confrontarlos con trabajos periodísticos e históricos que registran los mismos sucesos vuelven ejemplares el "Cielito Patriótico" (1818) y la "Relación" (1822) de Bartolomé Hidalgo y la *Biografía de Rosas* (1830) de Luis Pérez.

Este acercamiento entre lo histórico, el periodismo y los textos gauchescos plantea una serie de problemas en torno a la forma en que éstos se constituyen y el tipo de relaciones que establecen. Si se acepta que toda construcción narrativa, todo relato de los hechos implica ya algún modo de ficcionalización (al transformar —disponer, recortar, contar— se modifica lo real y por lo tanto se hace ficción), la primera pregunta que surge es cómo se realiza esta operación en los textos gauchescos y qué diferencias de sentido supone con respecto a los otros que tratan los mismos acontecimientos.

La construcción de estas "ficciones" está basada en una narrativización peculiar del referente histórico con el cual hay un compromiso, implícito o no, de fidelidad que no existe en el relato ficcional "puro"; qué se elige de esa realidad, qué recortes se practican, cómo se narra, es decir, qué particular transformación se realiza es lo que importa, porque los diferentes *modos* de dar cuenta de ese material referencial establecen la distancia del texto gauchesco con los periodísticos o históricos.

En Hidalgo y Pérez se ve cómo la conformación dentro

del género (que se estaba constituyendo en el caso del primero) arrastra todo tipo de modificaciones: es impensable cualquier variación formal que no produzca diferencias de significación, no se cuenta lo mismo si se lo hace de otra manera y el modo de desplegar el relato otorga sentido. El género narrativiza-ficcionaliza los datos ya mediados por otros discursos, establece otros interlocutores y otro contexto; también podría suponerse un proyecto diferente y por lo tanto, una intencionalidad distinta en este "narrar de nuevo lo que ya fue contado de otra manera": la de acentuar la toma de partido, el valor polémico y la politización de los textos, como si estuviera implícita la creencia en su mayor capacidad movilizadora y en su eficacia propagandística con respecto a otro tipo de discurso. Frente a la presunta "objetividad" del ensayo, la crónica periodística o el parte de batalla, los textos gauchescos toman partido, incitan, se burlan y atacan al enemigo.¹

La gauchesca nace, precisamente, en estrecho contacto con la coyuntura histórica² y desde sus comienzos plantea los problemas de relación entre literatura y política; en la constitución de los textos están presentes tanto las normas y convenciones del género (versificación, lengua popular, marco ficcional, etc.), como la cercanía con los acontecimientos a veces mediados, como en estos casos, por crónicas o ensayos coyunturales: Hidalgo escribe su "Cielito Patriótico que compuso un gaucha para cantar la acción de Maipú" trabajando sobre el "Parte de batalla" de San Martín, publicado en los diarios de la época³ y la "Relación de las fiestas mayas" tomando como base la crónica periodística aparecida en el n° 39 de *El Argos* del 1° de junio de 1822. A su vez la *Biografía de Rosas* hecha por Pérez sale en su diario *El Gaucho* por la misma época en que se publica el *Ensayo Histórico sobre Rosas* de Pedro de

¹ HANS ENZENSBERGER, "La literatura en cuanto historia", *Eco*, 201 (julio 1978) 939-941. Al plantear las diferencias entre el discurso histórico y literario opone la "perspectiva objetivista que no es otra que la del Poder" del primero, a la de la literatura que es "política en grado eminente".

² JOSEFINA LUDMER, "La lengua como arma. Fundamentos del género gauchesco", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Lía e Isaias Lerner (ed.), Madrid, Castalia, 1984 y "En el paraíso del infierno. El Fausto argentino", *NRFH* (de próxima aparición).

³ *La Gaceta* lo publica el 22 de abril de 1818; *El Censor*, el sábado 25 del mismo mes.

Angelis, realizado a pedido y con fines de propaganda. Confrontarlos permite determinar cuáles son y de qué dependen las diferencias existentes entre ellos en cuanto al tratamiento del material histórico.

Estas obras están constituyendo en ese momento un nuevo género que, aunque sólo más tarde se verá como literario, señala un profundo cambio en la manera de contar lo acontecido; al mismo tiempo se produce una variación de público y el contexto comienza a ejercer una fuerte presión y politiza el relato. Interesa, entonces, rastrear qué rasgos formales se hacen cargo en el texto de esta actividad transformadora y productora, de esa "nueva lectura de lo mismo". En el "Cielito", la "Relación" y la *Biografía*, el cambio de sujeto de enunciación puede considerarse como el elemento fundamental que, desde otro punto de vista muy distinto al de la crónica o el ensayo, articula y da forma a la otra versión de los mismos acontecimientos: en Hidalgo, el narrador selecciona y filtra con su mirada los sucesos; en Pérez, lee la biografía de Rosas no sólo desde un espacio diferente al de de Angelis, sino que incluso recomenzará una segunda versión teniendo en cuenta qué es lo que debe contar y qué le interesa a su público.

HIDALGO: LA VERSIÓN DE "LOS OTROS"

El "Cielito Patriótico" y la "Relación" permiten observar, al establecerse una comparación con el Parte de batalla y la crónica periodística, las modificaciones que se ejercieron sobre los textos de los que partió Hidalgo y que actuaron como mediadores con respecto a una realidad que aparece así doblemente transformada. Si bien todos comparten el mismo tema, no narran lo mismo; se han producido cambios significativos debidos tanto a las formas gauchescas elegidas (cielito y relación), como a la particular selección y tratamiento del material histórico.

Si aceptamos que el género postula una alianza de sectores,⁴ se observa que los textos de Hidalgo operan un des-

⁴ "[...] no hay género gauchesco sin algún tipo de alianza o contrato. En la lógica política del género todo vínculo entre personajes, discursos, enunciados, espacios y acciones, pasa por las categorías estratégicas "aliado" o "enemigo" y toma, respectivamente, la forma del pacto y alianza o la del enfrentamiento y guerra." J. Ludmer, "En el paraíso del infierno", *art. cit.*

plazamiento del sujeto de enunciación culto del Parte o del diario (uno de los sectores de la alianza) al gaucho (el otro sector). El punto de vista del narrador es un eje fundamental que permite explicar la selección ejercida sobre el texto mediador; aunque se constituye al mismo tiempo y junto con la elección de la forma versificada, la oralidad, el nivel lexical, es decir, los otros rasgos del género, la perspectiva de esta voz enunciativa es esencial para marcar las divergencias entre los textos y señalar el porqué de las transformaciones.

Toda voz narrativa (y en esto no son excepciones la de San Martín o la del cronista) ejerce modificaciones sobre los hechos narrados según el espacio ideológico desde el cual habla y de este modo "politiza" su relato. Sin embargo, la voz culta de San Martín o del periodista disimula esa condición presentándose como más objetiva y distante con respecto a los hechos. La gran diferencia se produce en los textos de Hidalgo con el cambio de enunciación al *yo gaucho*; en primer lugar porque darle la voz a un narrador gaucho implica ya un gesto político considerable. Pero además, surge la palabra *del otro*, alguien que toma partido abiertamente y da *otra* versión desde la otra cultura; queda claro que se ve diferente según el lugar que se ocupe en esa alianza.

Por otra parte, esta voz narrativa, este *yo gaucho* cuya perspectiva, ya sea como narrador o interlocutor, articulará los textos, genera un espacio ficcional en el relato; su presencia va a constituir la marca de ficción en los textos gauchescos. En el "Cielito Patriótico" el punto de vista de San Martín, jefe del Ejército, se ha desplazado al de un narrador ficcional, un gaucho patriota cuya función es *contar* y *cantar*: el "Cielito" queda enmarcado por "y contaré en el Cielito / de Maipú la grande acción." y "también que viva yo / para cantar las verdades".⁵ El objetivo ya no es informar "al Supremo Gobierno", sino contar y cantar para un igual: "Godos como infierno, amigo, / en ese día murieron" y "pero del caballo, amigo, limpitos me lo sacaron".

Pero ese "contar y cantar" no quiere sólo informar acerca de la batalla o celebrarla, va a incluir la burla, el desafío y la

⁵ BARTOLOMÉ HIDALGO, *Cielitos y diálogos patrióticos*, Buenos Aires, Ed. Huemul, 1963. (Todos los subrayados de los textos son míos).

agresión al español (ausentes, por supuesto, en el Parte) en las estrofas con estribillo que constantemente dialogan con las otras dedicadas al relato del combate: el gaucho que narra festeja *con sus iguales* la caída de los españoles e, implícitamente, entusiasma a sus oyentes para continuar la lucha.

Desde esta posición del sujeto de enunciación y de las relaciones propuestas con sus interlocutores (los otros gauchos), se pueden rastrear las transformaciones ejercidas; la confrontación entre el "Parte" y el "Cielito" es ejemplar en ciertos pasajes: "El enemigo se *nos* acercó al fin el cinco" con "Al fin el cinco de abril / *se vieron* las dos armadas" y "Creí que era el instante preciso de atacarlo sobre su marcha" con "párese mi Don Osorio / que allá va ya San Martín". San Martín utiliza el *nosotros* al referirse a su ejército o el *yo* en relación a las órdenes que imparte, pero el gaucho del "Cielito" despliega ante su público una batalla en la que no participó, aunque como patriota la comparte.

Dado que sigue en orden riguroso el informe de San Martín, las omisiones y condensaciones del "Cielito" son particularmente interesantes: la necesidad de lograr consenso y entusiasmar con la guerra lleva a que el gaucho narrador exalte frente a sus pares el triunfo y minimice los peligros de la batalla:

—Se reemplazan todos los detalles técnicos dados por San Martín sobre el acercamiento al enemigo por las agresiones al rey Fernando; la variación depende de la distancia que media entre las preocupaciones del jefe del ejército y la necesidad de alentar el desprecio por el adversario entre los que formarían parte, eventualmente, de tal ejército.

—Aunque ambos textos comienzan con el recuerdo de la derrota de Cancha Rayada, éste se extiende mucho en el "Cielito", predisponiendo para la revancha y el goce del triunfo.

—El relato de la batalla se condensa en seis estrofas de las que quedan eliminados los retrocesos, reveses y pérdidas de los patriotas; de este modo se omiten las dificultades que detalla San Martín para lograr ganar posiciones y, aunque se reconoce (como en el "Parte") el valor del español y lo encarnizado de la lucha (compárese "Jamás se vio una resistencia más vigorosa, más firme ni más tenaz" con "Peleó con mucho coraje / la soldadesca de España" y "La posición fue tomada

regándola con sangre” con “la sangre amigo corría / a juntarse con el agua”), es el godo el que en el “Cielito” “quedó como tapadera” y “...el lomo le pusieron / como pliegues de camisa”. El combate se transforma en un continuo triunfo en el que las pérdidas son sólo del enemigo: “El campo de batalla está cubierto de dos mil cadáveres” y “Nuestra pérdida la regulo en mil hombres” dice San Martín, pero en el “Cielito”, los españoles son los únicos que mueren “Godos como infierno, amigo, / en ese día murieron”. Está claro que en un canto en el que se desea celebrar y entusiasmar con el triunfo, la mención de los muertos patriotas debe ser omitida.

La diferencia de punto de vista del narrador produce un notable cambio en relación a lo que se considera trofeo de guerra: “Su artillería toda: sus parques: sus hospitales [...] todo cuanto componía el ejército real [...] está en nuestro poder” dice San Martín, y el “Cielito”, “Quedó el campo enteramente / por nuestros americanos / y Chile libre quedó / para siempre de tiranos”. El jefe del ejército informa sobre lo tomado, el gaucho canta por la tierra liberada. En el mismo sentido puede entenderse la ausencia absoluta de mención para los otros jefes nombrados continuamente por San Martín y elogiados al final de la batalla; las acciones de los generales y comandantes son reemplazadas por figuras anónimas o se generalizan: “nuestros soldados”, “el patriota”, “los de lanza”. El “Cielito” sólo reconoce al que tiene capacidad de convocatoria —San Martín— o al enemigo Osorio, objeto de burla y desafío.

Si no interesan los jefes para los que San Martín reclama reconocimiento —rasgo propio del género “parte de batalla”—, sí importa lograr consenso para el resto de la campaña y las últimas estrofas cambian de texto mediador; allí donde termina el Parte, el “Cielito” recoge los comentarios que siguen a su publicación en *El Censor* (sábado 25 de abril de 1818). El periódico menciona la posibilidad de continuar la campaña hasta el Perú, se entusiasma y alude al “loco proyecto de subyugar a Chile del Virrey de Lima”. Por su parte, el gaucho del “Cielito” acentúa el registro desafiante y burlón (“ya puede el virrey de Lima / echar su banda en remojo”) que, si bien quedará fijado como un rasgo del género, al mismo tiempo quiere establecer la complicidad con sus oyentes contra el enemigo común. De igual modo, los vivos finales tienden a uni-

ficar en el triunfo a San Martín, al gobierno y al gaucho cantor y así producir la identificación de los que escuchan —sus pares— con la causa patriota.

En su pasaje al código de la gauchesca todos los elementos sufren un proceso de transformación, por ejemplo, aparecen fórmulas que se repetirán en el género: el “ejército compuesto de valientes” del “Parte” se convierte en “todos mozos amargos”; aun en este caso en que parece decirse lo mismo, el cambio de registro lingüístico dice otra cosa, porque habla *a otros* desde *otro* lugar: “mozos amargos” sugiere implícitamente la presencia de los gauchos en el ejército y esto modifica toda la significación.

Igualmente, una serie de rasgos como el aumento de la acción, al eliminar las descripciones detalladas; la dialogización entre las estrofas constituyendo un contrapunto entre las que desafían e interpelan y las que narran los hechos; las condensaciones que simplifican y ponen el acento en algunos elementos para omitir otros, se deben en gran medida a la necesidad de adecuarse al metro y la rima, es decir, a la versificación; pero al mismo tiempo, generan un efecto narrativo ficcional ausente en el texto mediador.

El mismo resultado se produce en la última “Relación”, construida como ya se dijo, sobre la crónica de las fiestas mayas aparecida en *El Argos*. El cambio de sujeto de la enunciación articula como un eje rector las diferencias entre ambas. La crónica plantea un “nosotros”, periodistas-testigos, que se propone detallar los festejos para los lectores cultos de Buenos Aires “rindiendo este último tributo a la memoria del mes de nuestros portentos”. El léxico, la sintaxis, el código empleado (propio de la cultura neoclásica), el uso de clisés periodísticos, la mención por sus nombres de los participantes, todos miembros de la sociedad de la época, dejan claro desde dónde y para quién se escribe.

En la “Relación” se desplaza la voz enunciativa: habla el gaucho Ramón Contreras y su interlocutor es Jacinto Chano. Esta modificación es fundamental para comprender la distancia que media entre las dos versiones de las fiestas —la periodística y la gauchesca—. Por otra parte, el relato está enmarcado por una situación ficcional de encuentro y diálogo

entre los gauchos, a partir de la cual se desarrolla la narración de Contreras y que quedará fijada en el género como un *topos*;⁶ como tal señala ya el movimiento de narrativización y ficcionalización de los acontecimientos que enmarca.

Del mismo modo que en el "Cielito", en la "Relación" se operan diversas expansiones, reducciones y desplazamientos explicables por la diferencia de perspectiva del narrador. Aquí ve las fiestas un gaucho de visita en la ciudad: qué registra de ellas determina otra lectura a la vez complementaria y contradictoria con respecto a la de *El Argos*. Contreras es un gaucho que mira sin participar, su relato está escandido por el *ver*: desde el inicial "No *he visto* en los otros años" hasta el final "Esto es, amigo del alma, / lo que *he visto* y ha pasao", se reiteran los *yo vi*; por otra parte, las pocas veces en que interviene resulta un fracaso (pierde, se lastima, se asusta). Su condición un tanto marginal de testigo está bien señalada en el último verso ya citado "lo que *he visto* y *ha pasao*", el cambio de persona gramatical marca la distancia entre *ver* (lo propio de Contreras) y *suced*er (que es externo a él).

La versión de Contreras modificará el tono de la crónica y le dará una inflexión muy distinta: aunque se encuentra en la ciudad con sus pares (un paisano le lee la "versería", recurre a otros cuando se trata de descansar o comer: "endecé a lo de Roque", "comí con Antonio el manco", "corté para lo de Alfaro"), está solo en las fiestas, no las comparte ni habla con nadie, es un "mirón" solitario cuya experiencia en ellas se limita a fracasos, cansancio y hambre: "Yo estaba medio delgao", "Yo estaba medio cansao", "me pegué tan gran culazo", etc. En este sentido es importante la diferencia entre la misma observación hecha en *El Argos*: "La Plaza de la Victoria fue regada en este instante con lágrimas de gozo, que *nosotros vimos* y *vertimos* a la vez", en la que el periodista se hace cargo de la emoción de todos que él comparte y en la "Relación": "Mire que a muchos patriotas / las lágrimas *les* saltaron". Contreras no se integra al sentimiento general y cuando se emocione lo hará solo y en otro momento de los festejos.

Desde la perspectiva de otra cultura y de otro grupo

⁶ J. Ludmer, "En el paraíso del infierno", *art. cit.*

social, el gaucho Contreras describe las fiestas a las que adhiere como patriota, pero en las que no puede participar activamente porque no comparte los códigos culturales de la ciudad. Sin embargo, a pesar de su desconocimiento de la cultura neoclásica, le otorga su admiración y le da un espacio en su discurso. Por el contrario, la crónica periodística reseña apenas todo lo que sean juegos populares reservando la adjetivación admirativa para los espectáculos "cultos"; la cultura de la ciudad parece poder prescindir de la del campo y establece claras jerarquías con respecto a cuál merece una mayor valoración.

Lo mismo que en el caso del "Cielito", el relato de Contreras sigue puntualmente el del periódico, pero generando continuas transformaciones a partir del espacio diferente desde el cual es contado: en primer lugar, recoge la invitación hecha por *El Argos* en el comienzo de la crónica "Dejamos a los viajeros que ellos mismos refieran por donde transiten, lo que han visto, lo que han tocado y lo que han gustado [...]". Contreras —el viajero— lo hará, pero operando cambios: aquí se produce la misma reducción descriptiva que en el "Cielito", causada tanto por las exigencias de la versificación como por la nueva voz narrativa; el gaucho transforma las minuciosas enumeraciones del decorado de la Plaza de la Victoria en nueve versos, donde "Yo vi unas grandes colunas / en coronas rematando" reemplaza a "[...] una brillante Alameda con setenta y dos columnas: al remate de éstas se figuraba una guirnalda de laurel con tres faroles... etc."

La extensa crónica de los números, danzas y discursos de estilo neoclásico del periódico sufre un proceso de reducción y simplificación ya que el gaucho no conoce el código; donde *El Argos* dice: "Doce jóvenes uniformados [...] conducían en brazos a la Fama", Contreras relata "otros niños se acercaron / con una imagen muy linda / [...] Pregunté qué virgen era, / la Fama me contestaron". Toda la información sobre los espectáculos en que se representan escenas mitológicas se reduce a "luego había en un tablao / musiquería con juerza / y bailando unos muchachos / con arcos y muy compuestos". Por la misma razón y aunque *El Argos* sostiene que "En todas estas noches se representaron en el teatro piezas de buen gusto", Contreras no puede ver "las comedias" —a pesar de inten-

tarlo— se asusta, huye y ya no quiere volver: la cultura de la ciudad no es para él.

En contraposición, los festejos populares (palo enjabonado, sortijas, rompe-cabezas) apenas mencionados en el diario, se describen con minucioso cuidado en la “Relación” y es en uno de ellos donde se produce el único intento —fallido— de participación de Contreras en las funciones. También le interesa al gaucho en la ciudad observar a los que mandan: *El Argos* reduce al mínimo la información sobre los actos oficiales “Las autoridades concurren a las once al templo Catedral [...]”, pero Contreras atomiza a esas autoridades en todas las vertientes posibles: “el gobierno” con “jefes y comandantes”, “doctores, escribanistas”, “las justicias” y “la oficialería”; las dos líneas del poder —doctores y militares— que siempre estarán presentes en el género constituyendo las alianzas, pasan aquí frente a Contreras.

Las perspectivas diferentes en las que están situados los narradores explican el tratamiento dispar de los nombres y los personajes en ambos textos: cuando el diario generaliza porque habla de gente anónima, del público presente que el periodista parece ver de lejos (“varios individuos”, “inmenso concurso de gentes”), el gaucho Contreras los ve más de cerca: “un muchacho”, “un mocito amargo”, “mozas como azúcar”. Inversamente, cuando *El Argos* menciona los nombres de los participantes, gente conocida de Buenos Aires cuyas arengas reproduce o cuando cita al famoso payaso inglés Bradley, el narrador de Hidalgo —que no conoce a nadie— los diluye en la generalización: “Después salió *uno solo* / que tendría doce años / nos echó *una relación*” y “*Un inglés* todo pintao / [...] iba dando muchos saltos”. Es significativo el modo en que Contreras iguala cuando reitera la misma denominación “un inglés” para ambos, al conocido payaso con un oscuro marinerero que, según las crónicas de la época,⁷ ganó muchos premios en esas fiestas y que ni siquiera es mencionado en *El Argos*.

En ese ámbito cuyo código no domina y donde todos son igualmente desconocidos, Contreras no concurre a los banque-

⁷ Aparece su mención en el libro escrito por “Un inglés”, *Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825*, Buenos Aires, 1942, citado por Horacio Becco en las notas a *Cielitos y Diálogos Patrióticos*, op. cit., p. 150.

tes populares mencionados en el periódico y come en un bogedón con "Antonio el manco"; su aislamiento y su silencio a lo largo de las fiestas y en los pocos encuentros con otros paisanos parecen tener como contrapartida los discursos oficiales de los numerosos banquetes que se realizaron ese día y a los que no se refiere la crónica, pero sí el número anterior de *El Argos* del miércoles 29 de mayo, donde se reproducen los brindis y los nombres de los asistentes.

Frente a la crónica de *El Argos* que sin conflictos ni fracturas habla desde la seguridad de una cultura en la que *el otro* está ausente, la versión de las fiestas mayas producto de la mirada de un narrador gaucho parece incitar el sentimiento patriota postulando la alianza y la unidad; pero al mismo tiempo, no puede evitar marcar lo irrealizable de tal fusión, la diferencia, el aislamiento de una de las partes. Desde la otra cultura, el relato de Contreras quiere mantener el entusiasmo por la revolución y sostener la necesidad de cohesión con la ciudad; pero leído en perspectiva, la transformación operada en el texto de Hidalgo da un parámetro de las relaciones entre esas dos culturas cuya alianza se propone y señala la casi imposibilidad, ya en 1822, de realizar tal pacto.

PÉREZ: LA VERSIÓN PARA "LOS OTROS"

La Biografía de Rosas escrita por Luis Pérez plantea complejas relaciones entre literatura, periodismo e historia: se publica el mismo año en que de Angelis escribe su *Ensayo histórico sobre Rosas* y mantiene con éste notables coincidencias; al mismo tiempo es una biografía en verso que aparece entre julio y diciembre de 1830 en el periódico *El Gaucho*. Este y otros diarios dirigidos por Pérez fueron publicaciones que se leían en los ambientes populares de la campaña y de la ciudad, lugares que incluso servían como ámbito para reuniones de índole política.⁸

⁸ "Se vendía en los lugares públicos [...] donde concurría el pueblo a buscar noticias y comentar los últimos acontecimientos." "Sus versos [...] eran escuchados por los peones de chiripá y botas de potro; por el negro esclavo [...]; o por el mal entretenido [...]. En la pulpería se comentaban las opiniones y los hechos más recientes, ejerciendo por aquel entonces funciones de comité político." RICARDO RODRÍGUEZ MOLAS, *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830*, Buenos Aires, Ediciones Clío, 1957, pp. 5-6.

El texto de Pérez está situado en una zona fronteriza, en el cruce entre literatura y periodismo, teniendo a su vez otro texto —el *Ensayo histórico*— como mediador entre él y la vida de Rosas. La *Biografía*, además, está desdoblada en dos partes, dos versiones que parecen corresponder a un proyecto que se modifica sorpresivamente: la primera se publica del N° 1 al 9 (desde el 31 de julio al 28 de agosto), la segunda comienza en el N° 14 (15 de septiembre) y se interrumpe, ahora definitivamente, en el N° 40 (15 de diciembre). En tanto que la publicación del *Ensayo histórico* se anuncia para los primeros días de septiembre en el periódico dirigido por de Angelis, *El Lucero*, del 27 de agosto.⁹ Es notable la coincidencia de fechas existente entre el anuncio del *Ensayo* y el cambio sufrido por el texto de Pérez; no se trata de intentar demostrar eruditamente la posible influencia del primero en la *Biografía*, sino de ver la dispar transformación del referente histórico en el texto gauchesco y, teniendo como parámetro el *Ensayo*, señalar los cambios de sentido y de función que presuponen las diferencias en la elección y tratamiento del material en ambos textos.

La primera versión de la *Biografía* es relatada por un gaucho de la Guardia del Monte, Pancho Lugares —el nombre ya indica su filiación en el género— que en realidad cuenta su vida, su *propia* biografía: la leva, su participación en la guerra con el Brasil; recién a partir de la revolución de Lavalle surge la figura de Rosas, pero vista desde la experiencia de Lugares como miembro de su ejército. Es decir, la vida de Rosas es narrada por un gaucho que sólo cuenta aquellos episodios de los que fue testigo y según el lugar que le cupo

⁹ En *El Lucero* del 27 de agosto se anuncia la *Biografía de Estanislao López*, publicada por la Imprenta del Estado, y se avisa que el *Ensayo* sobre Rosas “que debía preceder a aquella publicación, saldrá en los principios del próximo mes de septiembre, por no hallarse todavía listo el retrato que debe acompañarlo”, citado por J. C. GONZÁLEZ, “En torno a la paternidad de dos biografías atribuidas a Pedro de Angelis”, *Trabajos y Comunicaciones*, t. 20, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades (julio 1970). La edición se demoró hasta el 4 de noviembre por los citados problemas de impresión, pero estaba lista, aparentemente, desde junio o julio; teniendo en cuenta la relación política existente entre de Angelis y Pérez en ese momento y las semejanzas entre los textos, es muy probable que éste ya la conociera.

en los acontecimientos, y así lo dice: “Pero seguiré mi asunto / y diré lo que entendí”.¹⁰

El fragmento se interrumpe con la derrota de Dorrego y queda, en alguna medida, como un marco ficcional para la nueva versión: ésta introduce modificaciones esenciales y se atiene cuidadosamente a los datos biográficos de Rosas, coincidiendo con los dados por de Angelis y en el mismo orden cronológico (por el contrario, el relato de Lugares comenzaba allí donde finalizaba el *Ensayo*). Pero la transformación fundamental se produce con el cambio de narrador, variación que articula y explica las diferencias entre las dos versiones. Ya no se trata de un narrador que basándose en su experiencia cuenta “lo que entendió”, aunque los lectores de *El Gaucho* puedan suponer que se trata del mismo Pancho Lugares;¹¹ la voz que enuncia en la segunda versión se centra en Rosas desde un *nosotros* participante (“Ansí que a Luján llegamos”, “a sus órdenes marchamos”, “se vino sobre los nuestros”) que incluye al narrador y a sus interlocutores: los gauchos de Rosas o, mejor aún, a la totalidad de sus partidarios. La *Biografía* sólo mantiene un sujeto de enunciación *yo* en dos estrofas —y se omite el nombre de Laguna— en las que se refiere expresamente a sus funciones de narrador: “[...] vuelvo a escribiniar / como lo tengo ofertado” y “Pero después seguiré / [...] de esto hablaré otro día”.

Este cambio de punto de vista permite concentrarse en Rosas y desplegar su vida desde una perspectiva más amplia y abarcadora que la limitada a un testigo-participante como Pancho Lugares. La *Biografía* aparece así ubicada en una posición intermedia entre la primera versión y el *Ensayo*: no es el testimonio subjetivo e individual de un gaucho como en la primera versión, pero tampoco es la mirada culta y presuntamente objetiva, por lo tanto distanciadora, del *Ensayo*. Sin embargo, conserva —en principio— el mismo objetivo: hacer conocer y popularizar la figura de Rosas, realizar la propaganda de su gobierno y estrechar lazos con el goberna-

¹⁰ Las citas están tomadas de la edición de Rodríguez Molas, *op. cit.*

¹¹ En el Nº 10 de *El Gaucho* un diálogo entre Pancho Lugares y Panta el Nutriero señala las deficiencias que tuvo hasta aquí la historia; Panta le reprocha que ha dejado de decir algunas cosas y “es mejor para no errar que la volváis a empezar”. Lugares promete “comenzar desde atrás” en “mejor ocasión”.

dor de Santa Fe Estanislao López, pero está dirigida a otro público. Se hace necesario contar a otros la historia que incumbe a todos y para esto se requiere un igual, un mediador entre los que escuchan y Rosas: un gaucho que escribe (“vuelvo a escribinar”), que conoce toda la historia y por eso no tiene ya una estrecha perspectiva personal y por lo tanto fragmentaria; alguien tan informado como el narrador del *Ensayo*, pero que participa de las experiencias de sus interlocutores y comparte su código.

La segunda versión intenta un nuevo tipo de biografía equidistante tanto de la autobiografía popular planteada en la primera parte, como del *Ensayo histórico* de de Angelis. El doble cambio determina las modificaciones sufridas por el material referencial; el texto establece con respecto a los hechos transformaciones en dos sentidos: primero en relación con el *Ensayo* y luego con su propio encuadre, es decir, con la primera parte.

El pasaje de la biografía culta a la popular produce un acortamiento de la distancia con respecto a la figura de Rosas. De Angelis mantiene una voz “neutra”, intenta la objetividad del historiador (aunque la abundancia de juicios de valor la diluya en gran medida) y narra hechos generales.¹² En Pérez han cambiado los interlocutores y el narrador, todos son sus partidarios, por lo tanto varía el registro y lejos de ser una voz neutra hablando del “Señor Rosas”, se repiten los familiares “el Rubio”, “el Viejo” y “el Pelado”. Por esta razón, si bien se mantiene la intención de hacer conocer la carrera política de Rosas, ya no parece necesario —y el texto lo omite completamente— emprender su defensa como lo hace de Angelis (“Importa muchísimo [...] probar que no es tan fácil denigrar a los que se hicieron acreedores a la estimación general”¹³). Sería superfluo defenderlo o pedir reconocimiento para sus actos de gobierno; en su lugar, el texto acentúa el tono combativo contra los enemigos de Rosas que el *Ensayo* elude destacar en exceso.

¹² “El historiador tiene en miras la totalización y trabaja a punta de *raccourcis* espectaculares; el escritor recoge detalles.” H. Enzensberger, *op. cit.*, p. 940.

¹³ PEDRO DE ANGELIS, *Acusación y Defensa de Rosas*, Buenos Aires, Ed. “La Facultad”, 1946, p. 130.

La mirada del narrador de Pérez enfoca los hechos desde un plano cercano; los sucesos "resumidos" en el *Ensayo* se dramatizan, abundan los discursos directos y la acción: el narrador estuvo allí. Puede compararse la llegada de los Colorados del Monte a Buenos Aires en ambos textos: dice de Angelis "Ningún desorden mancilló este triunfo: las tropas que acompañaron al gobernador de Buenos Aires observaron la más estricta disciplina [...]", y el narrador de Pérez "En la plaza nos tuvieron / Como quien dice acampados, / Que digan si hubo desorden / Los que aquí se han encontrado"; del mismo modo puede establecerse la distancia entre el discurso directo de Rosas rechazando la invitación para derrocar a Rivadavia en Pérez: "El Viejo les dijo no; / jamás lo permitiré, / yo conozco que son malos / pero los puso la ley." y en de Angelis: "[...] el Señor Rosas desalentó siempre a los que venían a solicitarle para que les ayudase a efectuar un cambio en el gobierno haciendo uso de medios ilegales [...]". Estos episodios se acompañan en la *Biografía* de una notable intensificación del tono crítico hacia los enemigos del Federalismo, lo que tiende a producir un ahondamiento de las diferencias entre unos y otros. Rivadavia, Lavalle y Martín Rodríguez (acusado de gobernar para la ciudad y de dar decretos "que sólo ellos entendían") son calificados de traidores. Por el contrario, de Angelis evita acentuar esas diferencias con los lectores a quienes se dirige y que aún pueden resistirse a aceptar al nuevo gobernador.

En torno a la figura de Rosas son significativas las diferencias establecidas por la omisión de ciertos datos o la presencia de otros ausentes en el *Ensayo*. Pérez elimina toda mención de los antepasados de Rosas que se destacaron por las mismas causas que él (amistad con los indios, popularidad en la campaña, capacidad como gobernantes); estos antecedentes prestigiosos podían servir para recordar al lector culto de la ciudad el origen y la clase social a la que pertenecía el gobernador, pero es evidente su falta de interés para el interlocutor de la *Biografía*. Hay coincidencia en los dos textos al señalar las mismas cualidades en Rosas, ambos insisten en su respeto a la ley, su capacidad de trabajo y su actitud paternal; pero en Pérez se agregan otros rasgos, explicables teniendo en cuenta el público hacia el que se dirigía, y que serían impensables en de Angelis: Rosas se hace cargo de la desconfianza

del paisano hacia el saber del letrado y la comparte: “De los sabios de la Tierra / Güena opinión no tenía; / [...] Estos nos han de enredar / Con sus malditas teorías”, al mismo tiempo que quiere inculcar en el gaucho el respeto por la propiedad privada, aunque acepte —en parte— su código consuetudinario y tradicional: “Él aborrece al ladrón, / Al pícaro no le da lado; / Pero siempre favorece / Al paisano desgraciado”. Del mismo modo, su catolicismo —“Era cristiano parejo / [...] Y firme en su religión”— está omitido por de Angelis; si se considera la fuerte influencia de la cultura neoclásica con su tinte liberal tanto en el autor como en muchos de sus lectores, la religiosidad de Rosas podría no ser una virtud destacable.

Las críticas al enemigo —ya mencionadas— y la toma de partido expresada abiertamente (“Si ha de evitar el mal / Ha de ser viviendo todos / En sistema federal”) acentúan el movimiento de politización del texto, implícito ya en el gesto de inclusión en el género gauchesco y en la presencia del *otro* —el gaucho— como voz enunciativa y como interlocutor. De esta actitud más “comprometida” da cuenta de modo privilegiado el dispar tratamiento de la revolución contra Dorrego en ambos autores. De Angelis finaliza su ensayo con este episodio (al que denomina, un tanto elípticamente, “nuestras últimas emergencias”), refiriéndose solamente a la actitud de Rosas cuyos consejos no se siguieron, pero que permaneció leal al gobierno; nada se dice de la participación de Lavalle, el enfrentamiento y la derrota. A partir de allí el *Ensayo* se suspende porque “El último período de la vida del señor Rosas es tan fértil en acontecimientos, que pretender detallarlos todos sería exceder los límites que nos hemos prescripto”. La cercanía con hechos tan conflictivos parece molestar a de Angelis que aspira a limar asperezas y demostrar las condiciones de Rosas como gobernante frente a un público lector culto que, probablemente en buena parte, fue su adversario en aquellos acontecimientos.

La *Biografía* de Pérez, por el contrario, se extiende en este episodio dedicándole gran parte del texto; relata los pormenores previos a la batalla y se concentra en la derrota, lo que avivaría —sin duda— el antagonismo y el rencor de sus lectores ya que el enfrentamiento es presentado como un conflicto entre la ciudad (dice Lamadrid, parlamentario de Lavalle: “A más de eso en la ciudad / Toda persona decente / Está

por el movimiento, / Y esta es cosa corriente”) y la campaña (dice el narrador: “La campaña mostró entonces / Cual era su decisión; / Pues en tropillas venían / Buscando la reunión”).

Esta última parte de la *Biografía* plantea una relación de duplicación con la primera versión, en la que el episodio de Dorrego es el único hecho de la vida de Rosas que se menciona. Aquí las dos versiones funcionan como complementarias y permiten observar las diferencias que se establecen a partir del cambio de punto de vista en la enunciación. Su complementariedad radica en que cada parte da una perspectiva que se integra con la otra y juntas, una visión “completa” de los sucesos: por ejemplo, la totalidad de la entrevista entre Lamadrid y Rosas se narra en la segunda, en tanto en la primera Laguna sólo dice: “El patrón salió solito, / confieso contra mi gusto, / y así es que hasta que volvió, / no se me quitó a mí el susto”, ya que sería imposible que el gaucho asistiera al diálogo entre los dos jefes.

Del mismo modo las dos versiones de los preparativos y el desarrollo de la batalla en Navarro configuran —al unirlas— una visión más abarcadora de los hechos, pero también señalan la contraposición de los espacios narrativos desde los que son contados; entre “cuando el señor la Madrí / nos vino de parlamento” (primera versión) y “El coronel Lamadrí / *Se anunció* de parlamento”, se despliegan las perspectivas divergentes: una individual y parcial, la otra más totalizadora. “Ay cerquita de Navarro / D. Juan Manuel *me* llamó / para mandarme a saber / si Dorrego se movió” dice Laguna en la primera, mientras el narrador de la segunda comenta “Mas cual sería su sorpresa / Cuando se avistó Navarro / Y vio que el gobernador / todo el plan había variado”. El cambio que significa desviar el centro del relato desde un gaucho al jefe junto al cual todos se sienten partícipes de los acontecimientos, se registra bien en los siguientes versos: “Yo por supuesto ay no más / siempre al lado del patrón” y “Derrotada *nuestra gente* / Pudo juntarla el patrón”; de ese *yo* a *nuestra gente* se constituye la diferencia entre las dos versiones de Pérez.

Es evidente que la segunda centra el interés en la figura de Rosas y pretende abarcar los sucesos de modo que se sientan incluidos en ellos los interlocutores, en tanto que en la primera Laguna singulariza la experiencia, subjetiviza y sólo puede contar *su* versión de los hechos.

El texto de Pérez ofrece un campo privilegiado para el estudio de la diferente transformación ejercida sobre el mismo material referencial por un texto gauchesco y otro histórico y permite establecer relaciones entre diversos tipos de discurso: dos versiones de la *Biografía* que vuelven a duplicarse en una tercera —el *Ensayo histórico*— testimonian acerca de las divergencias de sentido implícitas en todo cambio formal. La vida de Rosas en todos los casos, pero distintos espacios de enunciación, distintas voces, interlocutores y formas de relato, por lo tanto, ya otra historia.

Textos de coyuntura, textos de mediación entre la “pura” ficción y lo real, escritos a partir de otros (doblemente mediadores), acentúan lo problemático de la relación ficción-realidad, por una parte, y literatura-periodismo-historia, por la otra. La gauchesca desde sus comienzos, desde el momento de su constitución como género, proporciona elementos para una reflexión actual: la que se interroga acerca de cómo se ha ficcionalizado o narrativizado lo histórico, en qué consiste la “literaturización” de ciertos textos y cuáles son sus relaciones con otros géneros como el periodístico.

Estas mismas preguntas se plantean frente a textos contemporáneos que también trabajan el hecho histórico inmediato y que, como los de Hidalgo o Pérez, parecen surgir debido a una fuerte presión referencial, a partir de acontecimientos (revoluciones, luchas políticas) que no necesitan de lo imaginario para constituirse en relatos, como si pertenecieran a una realidad de por sí suficientemente “literaria”.

De este modo, los primitivos gauchescos comparten con ciertos textos contemporáneos (como el caso de los “relatos de no-ficción” de Rodolfo Walsh) un espacio polémico dentro de la literatura argentina: se ubican en incómodas posiciones de ruptura, de ahí la resistencia a aceptarlos como literarios; se encuentran siempre en el límite entre varios géneros, constituyendo otros nuevos y estableciendo distancias con las formas reconocidas y valoradas. Esa condición transgresiva de la que participan es quizá su gesto político más significativo.

ANA MARÍA AMAR SÁNCHEZ

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

CARNAVAL Y CARNAVALIZACIÓN EN LA GENERACIÓN DEL 80

A Celina Cortazar, tan conocedora de nuestra literatura, en recuerdo de amistosas conversaciones que enriquecieron mis perspectivas.

El carnaval no había surgido en nuestra literatura anterior al 80. Conocemos sus características por las notas de algún viajero sorprendido en Buenos Aires durante las carnestolendas,¹ pero no tuvo repercusión ni entre los temas de los románticos ni entre la crítica costumbrista que acompañó al romanticismo en su primer momento.

Con el 80, en cambio, el carnaval irrumpe en la literatura, desde la nostálgica recordación de los libros de memorias, a los primeros intentos de carnavalización literaria. La gran aldea se ha transformado —debido al aluvión inmigratorio, a los cambios políticos y económicos, a la remodelación urbanística y arquitectónica— en una ciudad con ínfulas europeas. Ya no es la población donde todos se conocían, de gustos y costumbres sencillos, de acogidas hospitalarias en las viejas salas patriarcales.

¹ En el libro de "Un inglés" titulado *Cinco años en Buenos Aires*, la crónica registra los festejos carnavaleros de 1820 a 1825. La "desagradable costumbre" del juego de agua con cubos y baldes arrojados desde las terrazas, balcones y ventanas, se continuaba por las noches con los huevos que se compraban por las calles y se arrojaban sobre los que salían del teatro. El inglés se indigna ante las damas criollas que lo mojaron en la Plaza de Mayo y encuentra el juego poco femenino. Su opinión sobre las fiestas es definitiva: "Día llegará en que el buen sentido del pueblo ha de comprender el absurdo de esta costumbre, de la misma manera que ha ocurrido con otras prácticas antiguas, tales como las funciones musicales de la cuaresma —un triunfo de la razón sobre la gaxmoñería clerical!" (Buenos Aires, Solar, 1942, pp. 115-117).

La intimidación ha sido reemplazada por los suntuosos salones de las nuevas residencias en el Barrio Norte y por las reuniones en los clubes céntricos, especialmente El Progreso. Los inmigrantes han creado un arrabal que aspira a integrarse a la sociedad porteña y que es rechazado, por ésta, a menudo con xenofobia. La evolución económica, que entra en una dinámica rápida, forja fortunas de la noche a la mañana y diezma otras consolidadas pacientemente a lo largo de generaciones. La movilidad espacial que conlleva la fundación del Barrio y Puerto Norte grafica así la movilidad social debida sobre todo a los cambios en la política económica.

Se podría decir que Buenos Aires pasa entonces por una crisis de identidad, ya que no se reconoce día a día. La causa fundamental de esta crisis se halla en la inmigración desbordante que modifica al país étnica y lingüísticamente. La clase patricia pasa a constituirse en un endogrupo que se preserva de la irrupción de individuos de más bajo estrato social, cultural y económico y cuyas armas defensivas son la xenofobia y la endogamia, principalmente.

En lo literario, este conflicto apela al carnaval para manifestar lo falso, lo apócrifo, lo desjerarquizado del momento que les toca vivir. El carnaval es el símbolo de la confusión en los valores económicos, éticos, morales y culturales de una sociedad que está constituyéndose por aglomeración de distintas razas procedentes sobre todo de Europa.

Los disfraces, las caretas y las máscaras abundan en esta literatura, al igual que los libros firmados con seudónimos o no firmados que permitían al autor la sinceridad o la descortesía del anonimato. Por ejemplo, Cambaceres no firma *Potpourri*, aunque sus amigos igual lo identifiquen; Vicente Gil Quesada se esconde bajo el nombre de Víctor Gálvez;² Ignacio Garmendia firma Fortún de Vera; el periodista José María

² Vicente Gil Quesada defiende su incógnito sosteniendo: "Pero como se empeñan en decir que mi nombre es una careta, un velo intenso, y qué sé yo, creerán que estoy en perpetuo carnaval. El mundo es ciertamente una comedia, pero yo no tengo papel que me obligue al fingimiento y por ello no necesito careta. Soy un desconocido personalmente, pero el nombre con que firmo mis artículos es mi verdadero nombre" (*Memoorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina*, Buenos Aires, Solar, 1942, p. 11).

Miró, Julián Martel; de José S. Álvarez, Fray Mocho es el seudónimo más ilustre; a Luis Varela lo conocen por Raúl Waleis, etcétera.

De la ambivalencia del carnaval, el 80 tiende a destacar los aspectos negativos, especialmente en lo que respecta a la inversión desjerarquizada de la sociedad. La imagen grotesca, que se aviene con las transformaciones y con el mundo en cambio, abunda en esta literatura que muestra la evolución y el desarrollo, pero que se duele ante la invasión masiva de europeos y comienza la recordación nostálgica del pasado.

Y el carnaval, como la vida toda de Buenos Aires, sufrió fracturas y mutaciones a fines del siglo XIX. Un ingeniero francés que vivió varios años en nuestro país y que incluso recorrió la línea de fronteras, Alfred Ebelot, en su libro *La Pampa* realiza la primera interpretación sociológica del carnaval en Buenos Aires:

Solo los porteños sabían divertirse, los porteños, esto es la flor y nata de la buena sociedad de Buenos Aires, de la sociedad amable, donosa y refinada que había mantenido intactas, del año 10 a la fecha, las seductoras y varoniles tradiciones de la joven República. En su propia ciudad no están en su casa; están en ella como extraños, casi como sospechosos; la capital ha sido invadida por cuanto hambriento cabía en las catorce provincias, sin notar la multitud innumerable de los desdichados de todo el universo. En tales condiciones, ¿cómo se podría jugar al carnaval en la calle con la alegría decente, con el suelto atrevimiento moderado por el respeto de sí mismo y de los demás que dan tan simpático atractivo a las reuniones de gente selecta? ³

Y a continuación Ebelot considera la modificación del carnaval como paralela a la transformación del país. *La Pampa* se escribe en 1889 y su autor tiene en cuenta tres carnavales sucesivos: el viejo carnaval bárbaro, anterior a la presidencia de Sarmiento; el carnaval que conoció a su llegada a Buenos Aires, y el de los años 80. Del primero tiene referencias por lo que le cuentan. Un estanciero le dice:

³ Se cita por la edición de Buenos Aires, Eudeba, 1964, pp. 104-105. En adelante, las páginas se pondrán entre paréntesis. Queda por señalar que, si bien la primera versión fue en francés, la castellana (1890) es del propio autor.

¡Hubiera visto usted el carnaval de antaño, cuando yo era mozo! Los estancieros mandábamos traer seis o siete *pingos* para no quedar desmontados en estos tres días, pues varios habían de quedar tendidos. En toda la ciudad no se veían sino carreras a rienda suelta, esquinas dobladas a toda disparada. Cuántas costaladas ocurrían, ya puede usted figurárselo. Otra diversión linda consistía en precipitarse a escape sobre un jinete, chocándole en la rodilla para voltearlo. Quien no fuera diestro salía con la rodilla desencajada. Era una diversión bárbara, como dicen hoy, pero tenía un sabor indisputablemente criollo. (p. 106)

Por otras fuentes Ebelot averigua que:

Después de estos ejercicios violentos, característicos de una civilización recién nacida y que se había ensanchado por la dura vida de criadores de animales de campo, vino un carnaval intermedio, en que prevaleció el agua sobre la equitación.

Cada uno mojaba al prójimo con frenesí. La nativa violencia se revelaba todavía por una que otra desgracia. Por ejemplo, los muchachos rellenaban con agua un diario de gran formato arreglado en forma de bomba y lo cargaban sobre la cabeza de un transeúnte. Por lo general, felizmente, erraban el golpe. Si acertaban, el hombre se caía largo a largo, desmayado. El peso del proyectil no bajaba de cuatro kilogramos.

Por lo mismo que estos juegos orillaban, y algo más, los límites de la cultura, es fácil discernir lo que tenía que suceder [...] Se principiaba con chorros de líquido, se acababa de vez en cuando con balas de revólver.

Estos eran los antiguos carnavales que eran bien argentinos. En esto vino la *europización*. Ser argentino pareció afrenta. (pp. 106-107)

A estos sucedieron otros festejos que Ebelot conoció al llegar a nuestro país:

Unos veinte años ha, recién llegado a Buenos Aires, me fui a ver el corso. La primera persona que encontré fue un ex ministro de Relaciones Exteriores. Llevaba muy serio, de la brida, un petiso enjaezado con flores, en que estaba sentado su hijito de cinco años disfrazado de salvaje. Desempeñaba esta misión con tanta gravedad como si hubiera redactado un protocolo, y la cosa parecía sumamente natural a todos. El presidente de la República acertó a pasar en un coche descubierto. Lo mojaron hasta empapararlo. El presidente, el ex ministro, el chiquilín y los concurrentes se desternillaban de risa.

El presidente aquel era Sarmiento [...]

¡Qué hombre de estado ni qué niño muerto! En aquel momento el presidente había tirado su presidencia a los infiernos. Sentado en una carretela vieja que la humedad no pudiese ofender, abrigado con su poncho de vicuña, cubierta la cabeza con un sombrero chambergo, distribuía y recibía chorritos de agua, riéndose a mandíbula batiente.

Circulaban en el aire corrientes de simpatía y de alegre francachela. Cada uno era señor de sí mismo en la calle. Las ataviadas señoras sentadas en sus salones se consideraban como en la calle. Conversaban amigablemente con los transeúntes, como si todos hubiesen estado de visita en una casa hospitalaria y decente. (p. 105)

Ebelot, con una óptica prestada por nuestros escritores del 80, lo que advierte en los carnavales ya pasados es la ausencia de desjerarquización, ya que se llevaban a cabo entre pares. Un ejemplo eran los bailes del teatro Colón, a los que no tenían acceso “las vendedoras de amor” y si bien la “libertad de la careta y el ardor del baile de máscaras” no faltaban, los que se divertían en el Colón pertenecían al grupo selecto y conocido y esto legitimaba las conductas. En cambio, los carnavales del 80 han perdido —para Ebelot— la autenticidad, pues al empeñarse los elegantes en el frac y los guantes claros, resultó “helado”. “No podía ser de otro modo”, concluye. La fiesta se ha *europizado*, como el país, pero a costa de perder en originalidad y diversión y de ganar en chabacanería:

Comparsas, las hay todavía, y muchas, y de sobra. La comparsa no ha dejado de ser popular, pero lo es en demasía. Sus individuos están todos disfrazados de negro, hacen música de negros, calzan idénticas botas granaderas, visten idénticas sospechosas casacas. Es cosa de morir de aburrimiento. No hay posibilidades de que los admitan en los salones. Están de parada en exhibición callejera, orgullosos de la espesa capa de hollín con que se han embadurnado, convencidos, sin duda de que son así más bonitos que al natural. Parecen divertirse, no son divertidos. (p. 109)

La conclusión es que ya no existe un carnaval propio. Buenos Aires tiene una población mínima de porteños, y pronto “la ciudad no será sino una colosal fonda internacional”.

En el enfoque de Ebelot parece subyacer el menosprecio

por las comparsas de *Potpourri* (1881) y la xenofobia de *¿Inocentes o culpables?*, de Argerich (1884). Es curioso que un autor francés aparezca tan identificado en algunos prejuicios con la clase social que seguramente le abrió sus puertas. Es Ebelot el autor en el que se ve más claramente explicitada la asociación del carnaval con la desjerarquización social.

La diferenciación entre los carnavales de antaño y los del 80 es tópicamente repetido en la época. Mayol de Senillosa lo desarrolla en sus *Memorias parleras*. Primeramente deja consignado el origen de las comparsas. Las primeras nacieron por la agrupación de los jóvenes aristocráticos para divertirse en esos días, con el nombre de El Progreso y El Plata. Con el tiempo se hicieron clubes, en tanto que las comparsas se multiplicaban. Al principio recorrían las calles con músicos y cantores, al modo de las estudiantinas. Luego surgieron las comparsas de montados, como Los Jockeys y Los Gauchos, al tiempo que otras derivaban hacia la sátira política, como Los habitantes de Carapachay, que hacían alusión con el nombre a la isla propiedad de Sarmiento. Sus componentes solían imitar a los políticos y se ocultaban bajo cabezas que reproducían sus facciones. Recuerda asimismo la pasión por los juegos de agua:

El año entero lo pasaban las sirvientas en las casas de familia, soplando ingeniosamente el contenido de los huevos para no romper las cáscaras. Esos huevos vacíos más tarde llenábanse con agua de olor, agradable o sospechosa, para arrojarlos, durante los tres días de carnestolendas, a la cabeza de las gentes que transitaban por las calles.⁴

Los juegos de agua comenzaban al retumbar el cañón del Fuerte, al mediodía, y terminaban a las cinco de la tarde en que sonaba un nuevo cañonazo. Los centros de reunión eran algunas azoteas a donde concurrían con sombreros de hule impermeables y *aguacendos*, aparatos que se enroscaban alrededor del cuerpo, con un depósito y una bomba de goma para arrojar el agua a gran distancia. A partir de las cinco las gentes se preparaban para el corso o los bailes, donde la batalla del agua proseguía con los pomitos de perfume:

⁴ El capítulo "Carnavales de Buenos Aires. Hacia 1880" fue recogido por JOSÉ LUIS BUSANICHE en *Estampas del pasado*, II, Buenos Aires, Hispamérica, 1986, p. 458.

En aquellos encuentros encarnizados, mientras se mojaban ambos con la esencia aromática, cayeron más de una vez los combatientes en las redes que tiende el artero niño alado.

Muchos de los hombres actuales son hijos de los matrimonios concertados durante las luchas galantes del carnaval. (pp. 459-460)

La esencia de la fiesta popular era el agua, casi siempre pútrida, que los vendedores callejeros pregonaban pícaramente "Los huevitos de olor para las niñas que tienen calor". La parte cruenta de la diversión se evidencia en los que quedaban tuertos por el golpe con el huevo.⁵ Mayol de Senillosa, como Ebelot, juzga que los festejos se han reducido, han perdido originalidad.

En *León Zaldívar*, de Carlos María Ocantos, en que el carnaval simboliza la confusión de valores, con la intromisión de extranjeros arribistas en el seno de la sociedad porteña y con el juego de intereses y lujuria que afloran bajo el antifaz y el disfraz, también se compara el carnaval del 80 con el de antaño:

Allí estaba la opulenta mujer de don Ambrosio, que usaba colorete y se teñía el pelo, había danzado el minué con el Restaurador y tratado de vos a Manuelita. Y era de oír la hablar del carnaval antiguo... Entonces era otra cosa; más alegría y más animación. Se armaba en cada azotea un cantón que era una fortaleza... ¡y atrévete! Allí jarros, bañaderas, baldes rebozando agua y las cestadas de huevos de olor... Que era asaltado el puesto y llegaban éste y aquél bien armados, ¡a ver muchachos! y zas, se les daba un baño que no habían menester de jabón por ocho días. Y como donde las dan las toman, quedaban unos y otros de perlas. Entonces el novio, bien disfrazado de gaucho, muy elegante y buen mozo, pasaba bajo la ventana de su novia con el pañuelo lleno de huevos en la mano, y tal como se arroja una flor, le atizaba un huevazo, y luego

⁵ Mansilla atestigua asimismo el peligro de este juego: "Los juegos entre los niños eran como para ejercitar la resistencia de la sensibilidad; los juegos populares en el campo y en las ciudades ponían a prueba el cuerpo. En el famoso carnaval, a vejigazos y a huevazos (con *huevos* de gallina o de pato, duros como piedra, cargados con agua podrida), se mataba a veces, acertando a pegar en las sienas, o se dejaba tuerto, haciendo saltar un ojo de su órbita" (*Rozas. Ensayo histórico-psicológico*, Paris, Garnier, 1898, pp. 49-50).

otro, y otro... En cambio ella le ponía de harina como pescado que espera la sartén. ¡Pero ahora! ¡ahora...! ⁶

En el 80, lo que era fundamental en la fiesta de carnaval, el juego de agua y sobre todo de agua sucia, que desde nuestra perspectiva vemos tan ligado con las rociaduras de orina del Medioevo,⁷ se denigra y se deja a un lado. El carnaval pierde así el rebajamiento topográfico que sustenta a la tierra, a lo genital y a la fecundación, y —desde un punto de vista bajtiniano— es lógico que en los autores de esta generación grave el aspecto negativo. A Eduardo Wilde le inspira reflexiones pesimistas. Cuando asiste al de Niza, reconoce su fastuosidad y su animación, pero lo ve como una feria de vanidades. Considera que, en el fondo, nadie se divierte, pues “el placer tiene su domicilio entre la gente sencilla y sube cuando más hasta la de mediana condición, sin alcanzar a la alta i aburridamente colocada”.⁸ Sin embargo, el humilde carnaval de su infancia, en Tupiza, no le dejaba mejor balance: “. . . algunas alegrías, muchos pesares i no pocas enfermedades i aun muertos”.⁹ El carnaval que lo lleva a consideraciones filosóficas es el de 1874 en Buenos Aires:

En este mundo miserable, hasta la alegría se compra con dinero y si la crisis no ha sido tan grande que haya impedido comprar votos, lo ha sido por lo menos tanto que ha hecho imposible comprar risa, alegría, felicidad pasajera, en estos días de locura oficial y de disfraz confesable.

¡No hay con qué comprar una careta! Esa es la verdad.

⁶ Edición de Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1888, pp. 37-38. En esta primera novela Ocantos utiliza el carnaval, simbología a la que luego enriquecerá con otras para señalar la inversión de los valores: la casa de remates (*Tobi*), el conventillo (*Promisión* y otras), la feria de vanidades de Marplatina (*Nebulosa*) y con *la ola* que todo se lo traga de la inmigración. El juego con harina de este fragmento también es atestiguado por Cané en *Juvenilia*. Procede, según Bajtín, de la tradición medieval y está ligado a los rituales de abundancia y fecundación.

⁷ Véase M. M. BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 133.

⁸ En *Viajes y observaciones*, II, tomo XIII de las Obras completas, Buenos Aires, Belmonte, 1939, pp. 46-47.

⁹ En *Agua abajo*, tomo XVII de las Obras completas, Buenos Aires, Peuser, 1914, p. 95.

Felices los que la tienen de nacimiento; éstos podrán pasar su carnaval completo o continuar el que hacen todo el año.

Los otros tendrán que andarse con sus caras limpias, por las calles silenciosas de la ciudad. Nosotros no sabemos a punto fijo si el disfraz es la hipocresía o la franqueza.

Hay hipocresías tan francas que merecerían ser verdades y hay franquezas tan bien simuladas, que cualquier jesuita las tomaría sin escrúpulo, como hábito de su continente [...]

Nosotros creemos que la palabra disfraz está desquiciada, sacada de su significación natural.

¿Cuándo estamos disfrazados? ¿cuando nos ponemos o cuando nos sacamos la careta?

Y Wilde se refiere a la transformación de la agresión carnavalesca, que no daña el físico, como los topamientos con los pingos o los huevazos, pero que hiere de muerte muchas reputaciones: la maledicencia.

Cada año al aproximarse el carnaval los hombres públicos y los muy relacionados hacen acopio de resignación para oír verdades [...]

Así el carnaval es la picota a la que subimos todos a nuestro turno; es decir, todos los que no tenemos para comprar careta o no sabemos llevarla. El carnaval es la ventaja de los que tienen mala lengua.

Es una feria de reputaciones, es una válvula de la maledicencia que se levanta por completo, durante tres días.

Y los bailes de máscaras, esas reuniones de gentes francas, no son sino un campo de batalla donde los combatientes se destrozan a *lengua blanca*.

En los bailes de máscaras se deshacen anualmente un cinco por ciento de los matrimonios. En los mismos bailes no se forma ninguno que se funde en la moral y en la virtud [...]

En vano os encerraréis en carnaval; los que no se encierran y concurren a los bailes de máscaras sacarán su reputación al campo de batalla y la maledicencia se encargará de deshacerla.

Vuestros hechos serán comentados, aumentados, corregidos y transformados.

No os encerréis, es inútil; tomad a lo menos una pequeña venganza; hablad de los otros lo que ellos hablan de vos.

Tomad vuestra careta como quien toma su casco, empuñad vuestra lengua y poneos a sablear reputaciones [...]

El carnaval que era antes una época de diversiones, lo es

ahora de entusiasmo loco, de alegría insana, de esa alegría morbosa que la humanidad siente cuando se daña a sí misma [...] ¹⁰

En otro artículo dedicado a "El carnaval de 1876", Wilde observa la mescolanza de un carnaval en que predomina lo aplebeyado y la pobreza. El corso es signo de la invasión de las provincias y de los inmigrantes sobre Buenos Aires:

Un número mayor de familias conocidas comenzó a circular, pero los coches de lujo y las hermosas yuntas de caballos iban tan mezcladas con los equipajes anónimos e indescriptibles que era de creerse que aquellas familias se habían soltado de los pueblos vecinos, donde pasan el verano, en esos coches que sirven en las estaciones para acarrear la gente del ferrocarril a su casa.

Parecía que el panadero de Belgrano, el carpintero de Lomas de Zamora, y algún municipal del pueblito vecino, todos ellos empresarios de carruajes públicos, habían traído al corso de Buenos Aires sus calesines, birlochos y volantas característicos con olor a desdicha y ruido de hierros viejos.

Los disfraces son interpretados por este autor desde una perspectiva naturalista:

¿Para qué se disfrazan entonces los concurrentes a esos bailes?

El hombre ama las transformaciones y la mujer también.

¿No les ha sucedido a ustedes, cuando eran niños, pintarle con carbón la cabeza a los pollos hermanos, hijos de la misma gallina y todos de igual edad?

Si esto hicieron, han de haber visto que apenas sueltos estos animales, se desconocían, se atropellaban y se despedaban. El gallo como el hombre ha nacido para la guerra.

Pues bien, a los bailes públicos asisten disfrazados los miembros de cada pareja, para tener el placer de mirarse en otra forma, de desconocerse y de atraerse, no exactamente como los gallos pintados, para comenzar por pelear, sino más bien para concluir por eso.

Y el remate de Wilde es:

No nos agrada el carnaval.

¹⁰ En *Tiempo perdido*, tomo XI de las Obras completas, Buenos Aires, Peuser, 1923, pp. 205-207.

Las realidades en él se alternan con las ficciones en un torbellino demasiado rápido.

Ni hay tiempo para salir completamente de la verdad convencional, ni para instalarse concienzudamente en la falacia y en el engaño admitido durante tres días.¹¹

Estas apreciaciones de Wilde subyacen en las secuencias narrativas de los novelistas del período, en que los bailes de máscaras posibilitan la infidelidad, la murmuración e incluso los duelos. Cambaceres, Raúl Waleis y García Mérou tematizan estas ideas.

En cuanto a la desjerarquización de las clases sociales, el carnaval deja de ser la fiesta de los porteños acomodados para ser la de los negros y la de los inmigrantes. El carnaval de los negros es el de *La gran aldea*. Los negros abundaban aún en el 80. En su casi totalidad eran miembros de la Administración y del Congreso, en tanto que las mujeres seguían como servicio doméstico de las clases tradicionales.¹² Aunque ya no existían *los barrios del tambor*, famosos por los bailes del candombe, las comparsas eran o de negros autóctonos o de otros al hollín, dado el prestigio de este color y de los gauchos en el carnaval. Fray Mocho, en uno de los cuentos que dedica al carnaval, "Cosas de negros", ironiza en el diálogo entre un negro auténtico y otro pintado la fascinación por ese color. Los inmigrantes se tiñen y los viejos barrios del tambor se reactualizan en las comparsas:

Cerca de mi domicilio estudia una comparsa carnavalesca, y los instrumentos de cobre me aturden y desesperan. Dicen que cantan en coro y el ruido se asemeja al huracán furioso que agita el solitario ombú en la desierta pampa. Esas comparsas de italianos, franceses, españoles, son verdaderas plagas para el oído delicado de los vecinos tranquilos.¹³

En cuanto a la preferencia por los disfraces de gauchos, Ernesto Quesada la encuentra relacionada con la mitificación del gaucho que tuvo su expresión literaria en los folletines de Eduardo Gutiérrez:

¹¹ *Ibidem*, pp. 235-238.

¹² Así lo atestigua Carlos Ibarguren en "De la gran aldea a la metrópoli", recogido por José Luis Busaniche en *Estampas del pasado*, II, *op. cit.*, pp. 481-483.

¹³ *Memorias de un viejo*, *op. cit.*, pp. 177-178.

Más todavía: cada carnaval demuestra que ese fenómeno se acentúa; las comparsas criollas, los disfraces de paisano, las décimas y los bailes del campo van en aumento. Recientemente lo reconocía uno de nuestros diarios: "¿Por qué abunda tanto el disfraz de gauchos —preguntaba— en una ciudad que olvida sus mejores y más hermosas tradiciones, en razón del cosmopolitismo que todo lo invade y ante el cual las tradiciones patrias pierden una gran parte de sus brillos, y las energías del civismo se enervan por natural consecuencia?" Y daba esta explicación: "Las obras de Eduardo Gutiérrez, que año tras año nos dan nuevas ediciones, van por ahí inflamando imaginaciones predispuestas a rememorar los hechos y las costumbres de aquellos que el poeta endiosó con brillo de legendarios héroes, víctimas de la policía y el juez y así se explica que hoy todavía, esos que de paisanos solo tienen el traje y que han pasado su vida al lado de una máquina de picar tabaco, vengan con rodajas, espuelas y facón, a hablarnos de policía perseguidora de honrados paisanos, y de jueces que roban *prendas del alma queridas*".¹⁴

El fenómeno del carnaval se vuelve complejo. Los inmigrantes buscan enraizarse o autoafianzarse imitando las clases más desheredadas de Argentina. La clase tradicional porteña, en cambio, reniega del carnaval típico de Buenos Aires y lo *européiza*, pero no con el aporte europeo de la inmigración, sino que saca mala copia de los usos de Niza o de Venecia. Los que llegan, en un afán de identificación, se disfrazan de figuras que comienzan a corresponder a un pasado mítico-literario y los porteños vuelven la espalda a su tradición encandilados por el brillo de lo foráneo. La fiesta se convierte así en fantochada, doble mojiganga, por parte de unos y de otros.

Se ha dicho que el 80 es una generación de hombres que actúan y se miran actuar. Mansilla conversa en las tertulias de su hermana Eduarda para que lo oigan y para oírse. Pero con el aluvión inmigratorio, esto solo es posible en los salones, en los clubes donde se clausura el endogrupo aristocrático. La ciudad ya no les pertenece, como antes, y se ven obligados a presenciar el espectáculo de los otros. Espectáculo que tiene su expresión más relevante en el curso carnavalero. En la calle,

¹⁴ En *El criollismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Coni Hnos., 1902, p. 52.

como en la vida pública, tienen que ceder posiciones y no se resignan fácilmente. Esto lo sienten como el mundo al revés. Ellos, los de siempre, los que favorecieron la inmigración, son ahora minoría en una ciudad que crece y se transforma en una babel.¹⁵

En 1884 aparece *La gran aldea*, novela que une dos épocas cronológicas. La primera remite al Buenos Aires de 1860, a la ciudad modesta, recatada, aún colonial, y la segunda, a la década de su escritura, a un Buenos Aires en plena transforma-

¹⁵ Reconocemos que en otros autores se encuentra una visión del carnaval que no es la del endogrupo aristocrático. Por ejemplo, Carlos Monsalve en "La cinta de oro" (Cuento de carnaval) recrea el festejo porteño como una salida a la imaginación, como una ruptura con la rutina que puede curar el *spleen*. Cuando no se trata de carnaval ficcional sino de crónica, suele recuperar su ambivalencia, como en "La Chaya" de *Mis montañas*, de Joaquín V. González, o en el de la frontera sur. Guillermo Pechman recuerda en "Un carnaval en Puán" (*El Campamento. 1878*) que la tropa fue a atacar a la tribu con cubos y baldes de agua, pero el cacique, advertido, los hizo esperar por unas trescientas indias cargadas con agua al ataque. Fue una lucha en la que todos ganaron, porque más de una pampa perdió el chamal en la refriega, y a su vez se divirtieron tirando a algún sargento al arroyo. En esa frontera con el desierto el carnaval solía ser la venganza del sexo sobre la muerte. "Un carnaval en la pampa" es el que relata Eduardo Gutiérrez en *Croquis y siluetas militares*. Este autor, que en *Lanza el gran banquero* literaturizaba el carnaval con la concepción del 80, en la crónica nos deja el más claro episodio de risa franca. La oficialidad joven que acompañaba al coronel Lagos, casi todos ex camaradas del Colegio Nacional o de la Universidad, tenía ese domingo de carnaval la imaginación y el sentimiento puestos en el Club del Progreso. Unos se vestían de parada para hacer ver que iban al baile; otros, disfrazados de mujeres, iban de toldo en toldo haciendo bromas. De repente alguien recordó que había en el regimiento 2 un novato que no había recibido aún su manteada. Era el joven Sagastizábal que fue la víctima inocente del carnaval. Solo él y el coronel permanecieron ajenos a la broma preparada por el regimiento. Le hicieron creer que era el elegido para encabezar una persecución contra los indios y que debía portarse a la altura de las circunstancias, dada la confianza que se depositaba en él. Ante el desconcierto del novato, cada cual colaboró cargándolo con el más estrafalario atuendo y provisiones. Cuando ya no podían verlo sin contener la risa, lo hicieron presentar al coronel con una frase tan fuera de lugar como su porte. A la risa del superior continuó todo un estruendo de carcajadas fuera del toldo. Salió Sagastizábal y antes de poder desquitarse a trompadas con alguno, una lluvia de cubos cayó sobre él. El episodio no está muy distante del reinado de los bobos que analiza Bajtín.

ción y desarrollo. Desde Alfonso de Laferrère es observación constante de la crítica el hecho de que el cambio de época conlleva un cambio en el tono, en la actitud del autor. En la primera predomina lo recordatorio y benevolente, en tanto que en la segunda prevalece la acritud y dureza de juicio. Sin embargo, ya en la primera parte abunda lo caricaturesco, aunque es en la segunda donde se puede advertir mejor la ideología del hombre del 80, compartida con sus pares, y que critica las formas caducas de gobierno, el rastacuerismo y evidencia latente xenofobia. Es en esta segunda parte donde Lucio Vicente López ficcionaliza el carnaval. El último día de la fiesta, Los Tenorios de Plata, comparsa de negros a la que pertenece Alejandro, se divierte en el teatro de la Alegría. Hasta allí el cochero arrastra a la mucama de la señora, una vasco-francesa llamada Graciana, que comparte los secretos con el ama y los juegos nocturnos con el cochero. Como la señora se ha ido al baile de máscaras de El Progreso, Graciana debe velar por el viejo marido enfermo y por la pequeña hija del matrimonio, pero se deja tentar por las maravillas que le cuenta el pardo y deciden asistir al baile en el tablado de la Alegría, sin que los amos lo noten. Este festejo de los negros es ironizado por Lucio V. López, que comienza por el disfraz: "Alejandro vistió su uniforme de Tenorio, color blanco y celeste, con gorra de oficial de marina, espléndido *specimen* de mojiganga criolla".¹⁶ También Cambaceres pone el acento en los colores de estas comparsas que coinciden con los de la Patria. Graciana usa el disfraz de dominó que su señora usó la primera noche del carnaval y con el que deslumbra en la Alegría. Una vez en el baile el autor focaliza la carnavalización como un espectáculo de inferiores desde la *élite* selecta; el tono paródico recurre a menudo a lo literario:

Quando llegaron a la puerta de la Alegría, el baile estaba en todo su esplendor. Los Tenorios hacían una mella terrible en aquellas Ineses de media tinta y de color entero.

Las cuadrillas se bailaban con una seriedad rígida, casi británica; el vals no dejaba nada que desear por su corrección; la mazurca era de un remaneo de ancas de dudosa moderación

¹⁶ Se cita por la edición de Madrid, Aguilar, 1953, pp. 240-241.

y, por último, la habanera, algo alarmante, como chacota de articulaciones.

En medio de estos variados modos de bailar, se notaba en aquel salón, donde había una absoluta proscripción del perfil griego, una suma tendencia al tono y a la elegancia. Los Tenorios se llaman como sus amos; se dan su nombre y apellidos; usan su papel timbrado, y se ponen sus fracs, sus guantes, sus corbatas y sus camisas; la única nota discordante es el pie; el pie de un Tenorio es algo de melancólico: un pedicuro con cierto talento dramático podría escribir una tragedia más terrible que *Fedra* con sólo estudiar el pasaje de su instrumento a través del pie de un joven *high-life* de color [...]

En fin, a pesar de estos inconvenientes, los galanes bailaban aquella noche en la Alegría con tanto garbo, y tal vez con más suerte, que sus patronos en El Club del Progreso. Un Tenorio, con su uniforme blanco y celeste, debe ser algo ideal para su compañera de baile y de color; porque, al fin, convengamos que vestirse para enamorar con los purísimos colores del cielo es mucho más lógico que hacerlo de negro, como los amos.

Hay algo de fantástico en ese traje, en esa chaquetilla de merino azul con galones de plata, en ese pantalón de cotín blanco, en esas polainas de precio modesto, pero de soberbio brillo, que se empeñan en confabularse con el botín chueco de elástico para fingirse botas granaderas. (pp. 242-243)

Y la crítica a la fiesta de los pardos, al tomar como punto de comparación a la de los amos, involucra en la mojiganga a los que se divierten en El Progreso:

Es de ver la galantería del negro porteño. Prescindiendo, si es posible prescindir, del ambiente del salón, que es algo pesado, la cortesía y la urbanidad entre ellos son incomparables: el lenguaje incorrecto pero elevadísimo. Se conversa con las mismas pretensiones con que se conversa en el gran mundo; se enamora con la misma gracia, con el mismo *chic*. Las niñas no dejan nada que desear desde el punto de vista de la educación: es cierto que los labios son algo gruesos y las narices algo chatas, pero de una autenticidad indiscutible; allí no hay *veloutine* ni crema de perlas que formen cutis apócrifos. Los mozos son de alta estirpe administrativa: entre ellos está representada la secretaria del Presidente de la República por un empleado que, aunque sirve el té y el agua con panal, no se apea de su categoría de empleado público [...] (p. 244)

Efectivamente los dos festejos confluyen en el desenlace.

Una lámpara que la mucama ha dejado encendida en el cuarto de la niñita ha hecho arder las cortinas. El cadáver carbonizado de la pequeña es la acusación muda a la subversión de valores, a los juegos lujuriosos, a los falsos oropeles, al incumplimiento del deber. Las dos parejas, la de la señora adúltera y la de la criada y el cochero, huyen ante el desastre dejando dos víctimas inocentes: el viejo marido y la hijita.

Eugenio Cambaceres abre y clausura su ciclo literario con el tema del carnaval. El afán de carnavalización se evidencia en el prólogo que, en 1883, agrega a la tercera edición de *Potpourri*, "Dos palabras del autor", especie de defensa por los ataques que había ocasionado el libro:

Decía, pues, que había tenido los bultos por delante, solo que operando en carnaval, en que todo se cambia y se deforma, probablemente se deformaron también las lentes de mi maquina, saliendo los negativos algo alterados de forma y un tanto cargados de sombra.¹⁷

Como en Lucio V. López, el carnaval se articula en la trama narrativa para satirizar la desjerarquización social, la represión sexual y su desborde, la fragilidad de las bases sobre las que se asienta el amor y la vida familiar. En *Potpourri* el argumento es poco: la historia conyugal de una pareja que corresponde a la alta burguesía porteña, en que el amor pronto es reemplazado por el doble adulterio y donde el amigo del marido —personaje testigo— interviene al fin para sacar del medio al amante de la mujer. El adulterio femenino tiene por escenario los bailes de máscaras del Club del Progreso, pero antes de entrar en lo narrativo, el autor se detiene en una doble focalización de las carnestolendas a través de la crónica periodística y de las "lentes" cambacereanas. Primeramente, la nota en el "estilo mandado guardar de nuestras gacetillas":

Espléndido.— A juzgar por los grandiosos preparativos y por las ingentes sumas de dinero recolectadas ya, el carnaval próximo ha de estar indudablemente espléndido.

Las calles de nuestra opulenta ciudad van a ser adornadas con gran boato; las recorrerán innumerables y lujosísimas comparsas, y para que nada falte en esos días de disipación y de

¹⁷ Se cita por la edición de Buenos Aires, Minerva, 1924. El prólogo no está paginado.

locura, nuestros aristocráticos salones, el Club del Progreso y el del Plata, así como todos los teatros, sin excepción, abrirán sus puertas a las alegres y espirituales mascaritas.

El carnaval de 18... va a hacer época. Prepárense, pues... (p. 138)

Y desvirtuando la crónica, seguidamente la imagen grotesca y desmitificadora del hombre del 80:

Para el que no estuviera en el secreto, no se diría sino que las mascaradas de los tiempos aquellos de Venecia, el suntuoso corso de Roma, los magníficos Vegliani de la Scala, o los bailes de la ópera de París, son pan de perro, al lado de las mil y una noches del carnaval porteño.

Pero, para el que ya le ha visto las patas a la sota, es otro cantar; ese sabe a qué atenerse.

Se larga por tres días a cazar batitúes o perdices, si es aficionado a la caza, se encierra en casa a leer, si es afecto a la lectura, o se resigna a divertirse, cuando no le queda otro remedio, mirando desfilan el corso por la calle Florida, metiéndose en uno de los escandalosos *batuques* del teatro de la Ópera, o asistiendo al baile del Progreso, si pertenece al *high-life*, como se ha dado en decir ahora; *high-life* aquí donde todos nos conocemos: *risum teneatis*. (pp. 138-139)

A continuación Cambaceres muestra la forma improvisada y cambalachera como se prepara el decorado para el festejo, de modo tal que siete faroles que pertenecen a la procesión del Cristo Nazareno, en San Francisco, pasan a iluminar los balcones de El Progreso. Por último, comienza la visualización del corso por las comparsas, mezcla aglutinante de elementos heterogéneos, que están muy distantes de ser un espectáculo artístico, ni siquiera gracioso. La ironía y el sarcasmo son los principales recursos de que se vale el autor:

[...] la hora solemne del desfile que se inicia con la marcha triunfal de las comparsas, una *Stella* de cualquier parte, los *Enfants de n'importe qui*, los *Negros Zambos* o *Chuecos*, suma total un montón de bодоques vestidos de moziganga y transformados en bandas *soi disant* musicales, bandas de asesinos, como las llama Bassi, que lo menos que merecen, por el atentado que cometen, es que las desbanden instantáneamente y las enderecen por cinco años a la frontera en un batallón de línea.

Los mononos de los negritos, sobre todo, esos son los que me hacen completamente feliz.

No puedo mirarlos con sus caritas tiznadas, sus casaquitas celestes, sus calzoncillos blancos, sus hotitas de charol, sus latiguitos, tamboritos, matraquitas y campanillitas sin que se me caiga la baba de gusto al pensar que tanta gracia y tanta sal se crían en mi tierra.

¡Angelitos!

Vienen, en seguida, alternando con tal o cual bachicha, disfrazado de turco, o de marqués con una cola interminable de volantas de plaza pobladas por un *high-life* de a cuatro por un peso, las comparsas de niñas, las "Hijas de mi abuela" o de la de ustedes, cargadas en carros de mudanza tirados por *mancarrones* y forrados de *yuyos* y de tiras de coco para mayor esplendor de la fiesta.

Los músicos le rascan a uno el estómago, las mascaritas le jeringan el tímpano a punta de gritos y chillidos, ni más ni menos que si pasara junto a una jaula de cotorras, mientras que los zánganos se pavonean sin que les quepa una aguja y se dejan intrigar muy satisfechos con un:

—Adiós, che, ¿cómo estás, cómo te va, cuándo te casas, pícaro picaflor?

Armados de sus correspondientes pomitos, el adminículo más cargante, el juego más estúpido y grosero que haya cabido jamás en caletre humano, unos van, otros vienen, dan vueltas a lo zonzo, de la plaza de Lorea al Retiro, del Retiro a la plaza de Lorea, la función dura cinco horas y, a las diez de la noche, cada cual agarra por un lado, mojado hasta los tuétanos y como molido a palos, pero diciéndose que el corso ha estado soberbio, que se ha divertido bestialmente y prometiéndose, por supuesto, comenzar la chacota al día siguiente. (pp. 139-140)

Pero Cambaceres no parcializa la visión del carnaval a un tablado, como Lucio V. López, sino que la extiende a los bailes, desde los más concurridos a los más selectos:

Ruego a ustedes se sirvan disculparme si callo, desde luego, lo que sucede en los teatros, *Skating*, Cancha de Pelota y demás casas de tolerancia abiertas al público.¹⁸

¹⁸ La prostitución y el carnaval suelen ir unidos en el 80. A. ARGERICH en *¿Inocentes o culpables?* observa que: "Las prostitutas, en general, son muy afectas a la danza, y para la época del carnaval no pierden baile de máscaras", y con respecto a los hombres señala: "¡Cuántos que en el carnaval social usan el disfraz de Catón, habían allí arrojado la careta para presentarse con la sensualidad de Alcibíades!" (Buenos Aires,

Existen para ello razones de decoro y de decencia que pretendo no dejar en el tintero, a pesar de las *allures* familiares y muchas veces hasta brutales de mi pluma. (p. 141)

Por último, en el horario trasnochado que corresponde, penetramos al Club del Progreso:

A las dos de la mañana, el *high-life* se manda mudar a su casa en todas partes donde se cuecen habas; pero, según parece, para nuestro *high-life* es de *high-life* hacer las cosas al revés que el *high-life*.

El *high-life* entre nosotros no asoma las narices a los bailes sino a las dos de la mañana.

Aguardemos, pues, a que suene la hora de rigor, vamos al Club del Progreso y veamos lo que allí pasa.

Muchas mujeres, muchos hombres; ellas disfrazadas y, por lo común, disfrazadas de *caches*, sin gusto, sin elegancia ni riqueza; trapos viejos a que echan mano para la ocasión, o trapos nuevos de a cinco pesos la vara.

Ellos sin careta, pero disfrazados también, disfrazados de conquistadores. *J'en ai été et je m'y connais*. (p. 142)

La desjerarquización, la inversión del orden se nota sobre todo cuando Cambaceres hace la nómina de los olvidados, de los inadvertidos, grupo que posiblemente integraría el propio autor:

Por las inmediaciones de la orquesta (y cuidado que este es el punto más estratégico, el lugar donde más abunda la pesca en aquel charco humano), pasan su noche en blanco, a plancha corrida, sin una dejada de la mano de Dios que les diga ni tampoco: por ahí se pudran! carilargos y a trueque de desarticularse los carrillos, Miguel Cané, Lucio V. López, Manuel Lainez, Roque Sáenz Peña y otros de la cosecha, mientras cuanto tilingo, cuanto badulaque pulula en los salones, se ve buscado como a pleito, perseguido y acosado por las dichosas mascaritas, como un terrón de azúcar por un puñado de moscas. (p. 143)

Más allá de la broma es evidente el sentimiento de exclusión. Están excluidos de la fiesta, marginados en su ciudad, sin ocupar el puesto que sienten que les corresponde en la vida

Courrier de la Plata, 1884, p. 178). F. A. SICARDI, en *Libro extraño*, las define como "las sacerdotisas del carnaval lujurioso e impenitente" (Barcelona, Granada y Cía, s/a, tomo II, p. 471).

política. El carnaval es la metáfora para justificar este desplazamiento. Un carnaval en que son actores en el plano literario. La inestabilidad lingüística de la babel de la inmigración tiene su correlato en la expresión literaria. Cambaceres —y en esto es el ochentista por antonomasia— incorpora en su discurso el tono coloquial, la frase usual en el hábitat urbano o rural, junto al neologismo o a la palabra foránea que nos habla de un cosmopolitismo buscado: extranjeros en su ciudad, se instauran ciudadanos del mundo. Estas “allures” del discurso cambacereano le facilitan la distorsión y el alejamiento de su “lente” para fijar un carnaval al que no escapan. La carnalización literaria es el modo de acción que les queda expedito. Cambaceres rescata la libertad del lenguaje. No se ciñe a ningún tipo de normativa literaria ni lingüística. Su discurso corresponde a un diálogo (más patente en las dos primeras novelas) con un lector que debe corresponder a su mismo estrato socio-cultural, con todas las licencias del tono oral en una conversación entre iguales. Reproduce lo que García Mérou designó como el *slang* porteño, que unifica bajo un mismo registro la frase hecha, el dicho campero, la jerga teatral, el vocablo o la frase en francés, inglés, italiano o latín; la palabra correspondiente al argot de los inmigrantes y el voseo. Como él mismo atestigua humorísticamente en “Dos palabras del autor”, reúne todos los requisitos necesarios para contribuir a enriquecer la literatura nacional: pluma, tinta, papel y no saber escribir el español. A partir de esta libertad inicial, puede aspirar a la autenticidad y flexibilidad del lenguaje. Literariamente se puede seguir carnalizando, porque la literatura aún es un juego entre pares. Si en lo temático se empobrece el carnaval en su aspecto negativo, en lo formal el carácter proteico de la lengua del 80 es renovación, novedad y resurgimiento.

Cambaceres cierra su ciclo novelístico con *En la sangre*, novela en la que también incorpora el carnaval en momento decisivo para la acción. Precisamente, es en un baile de máscaras en que el protagonista, hijo de inmigrantes que quiere escalar posiciones, seduce a la señorita de la clase tradicional porteña. El problema de la inmigración masiva, la rapidez en el ascenso y descenso social, el temor a la exogamia en las clases más altas, la quiebra moral en la mujer, sobre todo, dada su

mayor incultura; el anonimato al que lleva la ciudad que crece desmesuradamente, son las pautas a las que atiende Cambaceres. Su personaje, el hijo del tachero, invita a la enamorada al baile del Colón, ya que él no tiene cabida en El Progreso. Ella, curiosa de conocer lo prohibido, va en compañía de unas amigas y allí él la separa del grupo y la conduce a un reservado donde, con la confusión carnavalera de fondo, la somete a una violación:

Aumentaba el rumor, crecía el tumulto, subía la diapasón, llegaba a ser algazara, una algazara infernal adentro; no en la sala, no en el vasto displayado del proscenio y la platea, donde moros y cristianos confundidos, turcos, condes y pastoras en amoroso consorcio, silenciosa y gravemente y zurdamente se zarandeaban, hamacaban el cuerpo al compás de las mazurcas y habaneras [...]

Era arriba el tole-tole, era en el foyer, en los salones, el barullo, el alboroto, los chillidos, el bullicioso entrevero, el co-torreo enervante, exasperante, de dos mil mujeres criollas disfrazadas, desatadas al amparo del antifaz.¹⁹

Confusión de la fiesta que implica la confusión de estamentos sociales y de valores morales. La metaforización del carnaval concluye con un "Sacáte la careta" (p. 141) que trasciende el plano real para significar el fin del engaño.

En el 80 el carnaval sirve a la sátira y a la ironía. La filosofía positiva y el afán naturalista en la novela dejan poco margen a la alegría franca en que el autor comparte la risa de los lectores. El 80 constituye el principio de la escisión entre actores y espectadores. La clase tradicional porteña se convierte en espectadora de una fiesta que toma dimensiones colosales, al tiempo que se rompe la comunicación entre participantes y testigos.

Bajtín ya establecía una diferencia entre el carnaval en la Edad Media y en el Renacimiento con respecto al carnaval en la Ilustración o en los autores románticos.²⁰ Otros críticos han notado luego la progresiva polarización hacia lo negativo de la fiesta moderna, destacando el aspecto amargo del carna-

¹⁹ Se cita por la edición de Buenos Aires, Plus Ultra, 1968, pp. 138-139.

²⁰ En *op. cit.*, pp. 95 y ss.

val.²¹ Laurent Jenny, por ejemplo, advierte en el discurso de Raymond Roussel,²² que el carnaval posterior al Renacimiento gana en “espectacularización”, lo que impide o vuelve improbable “el contacto libre y familiar” señalado por Bajtín. Perdido el sentido religioso de la fiesta, el trastrueque ya no se sustenta en el orden divino y humano —el desborde trasciende el carnaval y la cuaresma— para trasladarse a jerarquías sociales. Esta laicización modifica el conflicto, ya que el orden social lo crean y alteran los hombres.

En este sentido, es especialmente valioso el estudio que de *Il carnevale di Romans*, de Le Roy Ladurie, hace Marzio Zanantoni.²³ Primero, por tratarse de un carnaval de 1580, o sea, enmarcable dentro de la cultura renacentista, y luego, por el análisis temporal que hace de un enfrentamiento que evidencia la lucha de clases de modo más patente y cruento que nuestro 80. Para Zanantoni, la reinversión carnavalera conlleva algo más que la cíclica alteración temporal en la fiesta-cuaresma. Es el fin de lo viejo y el principio de lo nuevo, una forma de construcción del futuro.²⁴ Le Roy Ladurie señalaba en el tiempo del carnaval tres momentos: a) el *preliminar*, que marca la separación con el tiempo de la vida normal y el año pasado; b) el *liminar*, que corresponde a la superación del umbral y en el que transcurre el mundo al revés, y c) el *postliminar*, que es el que devuelve o reintegra al mundo cotidiano. Para este retorno a la normalidad se impone la destronización del rey-bufo, pero cuando este breve reinado implica la toma de conciencia de la clase baja, la destronización es más difícil. El tiempo cíclico entra entonces en conflicto con el tiempo histórico.

Si volvemos a nuestro 80, advertimos esta conciencia del tiempo histórico en la clase patricia, que es la que advierte el

²¹ Precisamente, MICHAEL ANDRÉ BERNSTEIN titula un estudio “When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections Upon the Abject Hero”, en *Critical Inquiry*, 10, 2 (diciembre 1983), 283-305.

²² En “Le discours du Carnaval”, en *Littérature*, 16 (diciembre 1974), 19-36.

²³ “Il tempo della festa, della vita e della morte nei conflitti e nella cultura rinascimentale (Bachtin e Le Roy Ladurie, ‘lettori’ del carnevale)”, en *Il linguaggio, Il corpo, La festa*. Per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin, Milano, Franco Angeli Editore, 1983, pp. 169-188.

²⁴ Artículo citado, p. 170.

cambio: el fin de una vieja sociedad y el comienzo de una nueva que surge con fuerza. Hay, como en *Le Roy Ladurie*, un carnaval de los de arriba y otro de los de abajo, aunque no se enfrentan. En la literatura que asume la voz de la clase dirigente, el carnaval se constituye en símbolo de lo cambiante, de lo mudable, de lo inestable, del fin de lo seguro y conocido. Asume carácter negativo porque es sentido como una reinversión del orden social estatuido, ya que el tiempo cotidiano y el tiempo de la fiesta se confunden y ésta parece perpetuarse en un carnaval que carece del momento *posliminar*: en el sincretismo de carnaval y transformación social, el primero asume la amargura y la irreversibilidad de la segunda.

NORMA CARRICABURO

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

RESEÑAS

BEATRIZ R. LAVANDERA, *Variación y significado*, Buenos Aires, Hachette S. A., 1984, 268 pp.

En *Variación y significado*, B. Lavandera reúne una serie de trabajos con un denominador común: la extensión del enfoque variacionista, más allá de lo fonológico, a los ámbitos morfológico, sintáctico y discursivo.

La mera extensión de los métodos de variación supone reconocer que dicha metodología puede y debe aplicarse no sólo a lo fonológico, como Labov mismo lo hizo en su estudio de la contracción inglesa, sino también a los otros planos de la organización lingüística. El que los aspectos fonéticos ocasionen menos problemas metodológicos y conceptuales no implica que el tratamiento de lo variable debe limitarse a ellos. De hecho, el libro que comento constituye un intento serio, sugerente y bien encaminado para estudiar la variación en todos los planos en que interviene el significado, y consigue mostrar en muchos casos cómo la organización cuantitativa de la variabilidad de las formas incide en la propia estructura del lenguaje y la transforma (como en el caso de las cláusulas condicionales, a las que me referiré más adelante).

Me limitaré a comentar aquí los capítulos que sirven de base teórica a todos los demás, donde la autora discute los problemas concernientes a la extensión de lo variable y define su posición al respecto.¹ La raíz del problema está en la identificación de la varia-

¹ Dichos capítulos forman la *Primera parte* del libro, titulada *El estudio de la variación*: I Análisis semántico de la variación en tiempos verbales: oraciones condicionales del español; II Los límites de la variable sociolingüística; III El principio de reinterpretación en la teoría de la variación. La *Segunda parte* está dedicada al bilingüismo (al caso del *cocoliche*); la *Tercera parte* a *Lingüística del discurso*, e incluye estudios sobre "La forma *que* del español y su contribución al mensaje", "Tensión entre lo personal y lo impersonal en la organización del discurso" y "El cambio de modo como estrategia del discurso"; la *Cuarta parte* está dedicada a un balance de la sociolingüística romance. Cierran el libro una *Bibliografía* (con una sección romance y otra general) e *Índices* (temático, de nombres, de tablas y figuras).

ble lingüística: Labov la había definido como un conjunto que implica una equivalencia semántica. Ahora bien, cuando se aplica esta noción a lo fonológico no surgen dudas respecto de la supuesta equivalencia, pero cuando se trata de incorporar las unidades de planos superiores que tienen en sí mismas carga significativa, el problema se vuelve más complejo. Por 'equivalencia semántica' Labov entiende igualdad referencial: así, dos fenómenos constituyen dos variantes de una misma variable si pueden considerarse dos modos de decir 'lo mismo'.

Detengámonos en algunos aspectos del problema y del modo como lo ha encarado Lavandera. En algún momento dice: "Nótese dónde yace el origen de la dificultad: las unidades de niveles más allá del fonológico, digamos un morfema, un ítem lexical, o una construcción sintáctica, tienen cada una por definición un significado. No son como los fonemas, los cuales, por definición no tienen ninguna 'referencia constante' como señaló Sapir" (p. 42). Y más adelante: "[...] las variables fonológicas [...] no necesitan tener significado referencial, mientras que las variantes no-fonológicas se definen de tal modo que aun cuando tengan significación social y estilística, tienen también significado referencial, *del que se sostiene que es el mismo para todas las variantes*" (p. 43). Cabe preguntarse a este propósito por qué, entonces, la condición significativa de las unidades superiores plantea problemas para identificar una variable. Si el aludido significado referencial fuera una magnitud bien definida, cuya constancia y fijeza no admitiera dudas, ni siquiera sería necesario plantearse la diferencia con las unidades fonológicas en lo que respecta a la identificación misma de la variable. Pero el asunto parece ir por otro camino: en el caso de la fonología, la identificación de la variable implica siempre el significado, pues las unidades fonológicas sólo tienen valor en razón de éste y se definen por su capacidad para discriminar unidades significativas. El patrón de referencia del fonema, en tanto variable, es justamente la unidad sígnica cuyo significante integra (así, en el par *pata/bata*, sobre *p* y *b* recae la distinción sígnica). En el caso de las unidades sígnicas mismas, cualquiera sea el plano significativo en que nos situemos, la variable misma es una magnitud semántica, tanto más compleja cuanto más alto sea el nivel jerárquico de la unidad en cuestión. Es un hecho que en el plano fonológico, por la naturaleza misma de las unidades, las variantes se encuentran mejor delimitadas y definidas, y que hay una mayor facilidad en el manejo empírico, lo cual se debe también al número reducido de entidades involucradas. Pero no hay duda tampoco de que, en el plano sígnico, cuando las unidades son más complejas y numerosas, el problema de identificación se hace más difícil. Así, la diferencia

entre *haya* y *haiga* no plantea duda sobre su pertenencia a una sola variable, definida como presente de subjuntivo, las opiniones pueden dividirse en el caso de la diferencia entre activa y pasiva, tratada por Labov como variable, si bien no significativa sociolingüísticamente. ¿Pero se trata aquí de una misma variable? La respuesta es positiva, para Labov, en términos de decir 'lo mismo'. Aunque la autora no lo anota en el comentario a Labov, es obvio que está en juego la noción de significado "referencial" (que no parece ser aquí otra cosa que la referencia misma); es obvio también que con una noción más propiamente lingüística de significado, se trataría de dos variables distintas y no se incluirían en la relación de variancia cuantitativa. El problema, en cambio, no se presenta en el caso de *haya/haiga*, donde no parece haber diferencia entre un significado "referencial" (sea esto lo que sea) y un significado propiamente lingüístico.

Creo que conviene, sin embargo, separar dos aspectos del problema en discusión: el teórico o definicional y el heurístico o propiamente empírico. En lo que respecta al primero, me parece que una serie de puntos no resueltos tienen que ver con un manejo algo difuso de la noción de significado, con una cierta indefinición de cómo actúa en cada uno de los planos organizativos y de cómo se conecta con la variación. No se me escapa, a pesar de ello, el intento de Lavandera por definir el dominio de una semántica sociolingüística, por establecer deslindes entre tipos de significados: significado sobre el "estado de cosas" o sentido, significado estilístico, como significado que no afecta las condiciones de verdad, significado social y significado situacional. Pero sólo una teoría semántica suficientemente consistente permitiría atar los cabos que ahora me parecen quedar sueltos: p. ej. la diferencia entre significado "referencial" y referencia, qué es lo propiamente lingüístico del significado, cuál es el estatuto de ese significado estilístico en relación con otras formas de significado, cómo se reflejan las eventuales diferenciaciones en los distintos niveles de unidades significativas, etcétera.

En lo que se refiere al segundo aspecto señalado, me parece importante destacar que la finalidad primordial del enfoque de variación reside en su naturaleza heurística, en el sentido de abarcar los fenómenos lingüísticos no descritos en los modelos reductivos. Intuyo que una exploración de los aspectos marginados de la manifestación de las lenguas llevará a reconsiderar conceptos idealizados o confeccionados a expensas de los datos. Pero para que esto suceda, lo empírico debe preceder a lo teórico. No debe dejarse, en este caso, que escollos conceptuales, provenientes justamente de un manejo pobre de la experiencia, bloqueen la investigación en el dominio

de las unidades pertenecientes a niveles jerárquicos superiores. En este sentido, Lavandera toma cautamente el mejor camino, optando por relajar el principio de semejanza semántica para partir de un criterio de *comparabilidad funcional*: de este modo, desplaza el foco del problema de lo definicional a lo empírico. Aunque no llegue a definir el contenido de su criterio de funcionalidad, es posible extraerlo de su sugerente estudio sobre las condicionales.

En él la autora integra —como variantes de una misma variable— indicativo, imperfecto de subjuntivo y condicional en las cláusulas condicionales del tipo: “Si tengo tiempo...”, “Si tuviera tiempo...”, “Si tendría tiempo...” A partir del problema central del libro, se puede uno preguntar si se cumple el requisito de semejanza semántica y cómo se aplica el criterio de comparabilidad funcional. Lavandera reconoce que se trata de tres significados modales, pero probablemente referidos a un mismo estado de cosas o, en términos de la autora, a un mismo sentido. A pesar de haber definido que su propuesta relajará la identidad de sentido, el análisis de estas formas se acomoda al llamado principio de reinterpretación, que la autora utiliza para explicar la variación no-fonológica, según el cual: “Para dos o más formas alternantes *que tienen el mismo sentido* [mía la bastardilla] pero que difieren en cuanto al significado estilístico, éste último puede reinterpretarse como una señal de significación social y situacional” (p. 49). Obsérvese que no se abandona el principio laboviano de semejanza semántica, que la propia autora quería relajar. Aplicado a las condicionales, se entiende que la autora reconoce que corresponden a una misma variable en el sentido de decir “lo mismo”, aunque con diferencias en lo que para ella sería significado estilístico, expresado en la diferencia modal. En otras palabras, cada modo implica un significado, pero los tres tendrían identidad de sentido. Creo que aquí el asunto se vuelve confuso porque se cae de nuevo en las redes del significado, que cautelosamente se trataba de evitar. ¿Por qué no utilizar aquí explícitamente el criterio de comparabilidad funcional mencionado? Se podría decir igualmente que la diferencia modal encierra tres significados lingüísticos distintos que apuntan también de alguna manera a tres diferencias de sentido, o a una modificación de las condiciones de verdad, y por tanto no pueden constituir una variable, si se sigue ligado al criterio de definición semántica. El asunto se complica cuando la autora descubre que existe realmente una taxonomía significativa, según la cual cada modo se usa en contextos de *real*, *posible* o *contrario*, según se trate de indicativo, condicional o subjetivo, respectivamente. Y lo más interesante: esta delimitación, expresada en la cuantificación, se distribuye sociolingüísticamente de acuerdo con factores educativos, de sexo, etc. Esta taxono-

mía refuerza la idea de que no estamos ante una variable con idéntico sentido. ¿Cuál es entonces el principio que justifica ligarlas en un mismo proceso cuantitativo? Pues justamente el criterio de funcionalidad mencionado por la autora. Se trataría de una estrategia para conectar fenómenos según ciertos criterios de semejanza localizados en cualquiera de los planos organizativos. Así, en el caso que comento, aun cuando en el plano morfológico se trate de entidades distintas y por tanto semánticamente diferenciales, en el plano sintáctico pueden coaparecer en un tipo de estructura como la condicional. La investigación mostrará que bajo esta coaparición funcional, que las integra en una variable empírica, se encuentra una gama de matices significativos cuya discontinuidad la establecen los propios hablantes en ciertas condiciones. Lo sugerente de este estudio radica en cómo la autora descubre un sistema semántico determinado cuantitativamente en el universo lingüístico, que lleva a reestructurar las formas consideradas sistemáticas en las perspectivas invariantes. Baste esto para mostrar de qué manera la finalidad aparentemente heurística del enfoque de variación extendido a todos los niveles podría llevar a replantear los valores invariantes preestablecidos.

Sin lugar a dudas, los estudios de Lavandera abren un camino fructífero para resolver algunos problemas conceptuales pendientes, siempre que se evite por ahora limitar la investigación a causa de un problema conceptual transitorio concerniente a la relación entre significado y variable. En cambio, el criterio funcional puede permitir mayor flexibilidad en el manejo de los datos y llevar a integrar con coherencia metodológica los aspectos fonológicos, morfológicos y sintácticos de la variación.

Al respecto, me permito reparar en las siguientes compatibilidades entre la noción de invariante estructuralista y variable aplicada a todos los planos, compatibilidades que podrían aclarar ciertas cuestiones empíricas no resueltas en el reconocimiento de las variables. Así tenemos, por ejemplo, los casos de *haya/haiga*, por un lado, y los de las diferencias modales tratadas por Lavandera, por otro. En vez de clasificarlas como variables con identidad de sentido, con los conflictos que supone en el caso de las condicionales comentado arriba, podría utilizarse el criterio de funcionalidad, de modo que se pusiera en contacto la noción de invariante estructuralista con la de variable cuantitativa. En el primer caso, se trata de un mismo valor funcional, vale decir de una sola invariable con dos posibilidades de manifestación. En el segundo caso, el plano morfológico distingue tres invariantes cuya funcionalidad se suspende o se *neutraliza* en la condicional, convirtiéndose en una nueva invariante. La investigación de Lavandera muestra cómo los hablantes,

por encima de la estructura neutral, restituyen la diferencia de funcionalidad primigenia reconocida como invariante. La ventaja de la interpretación que propongo reside en que se integraría también lo fonológico y no quedaría aislado como un asunto de otra naturaleza. Cuando se trabaja con el fonema *s* (*s*, *h*, *ϕ*), por ejemplo, no hay duda sobre su carácter invariante, como no la hay en el caso del subjuntivo *haya*. Pero el caso de *p/b* plantea problemas análogos a los del condicional. Se trata de dos invariantes, y por lo tanto también de dos variables. Pero ¿qué sucede cuando se tratan los mismos fonemas en situación implosiva (como en *observar*)? Allí se suspende la funcionalidad, se neutraliza la oposición y entonces puede ocurrir cualquiera. Vale decir, las invariantes han perdido su funcionalidad o han adquirido otra funcionalidad, convirtiéndose en una sola unidad *y*, en este sentido, en una sola variable. Puede ocurrir que los hablantes distribuyan sociolingüísticamente una *y* otra estableciendo una nueva separación funcional, como en el caso de las condicionales, aparte las distancias de la naturaleza del plano respectivo, o que actúen mezclándolas libremente como si se tratara de manifestaciones inocuas o indiferentes de una misma invariante. En todo caso, el fenómeno parece responder a las mismas características, y en esto permite asumir un criterio metodológico unitario en todos los planos lingüísticos, evitando imaginar una ruptura de criterios o de conceptos cuando se aplica el enfoque de variación más allá de lo fonológico.

ROCÍO CARAVEDO

GRACIELA REYES, *Polifonía textual. (La citación en el relato literario)*. Madrid, Gredos, 1984, 290 pp.

LECTURA PARCIAL DE UNA RESEÑADORA NO TENTADA *

Reseñar un libro es escribir una lectura desde la propia parcialidad. La objetividad del reseñador no existe ni podría existir: el solo nivel descriptivo se resuelve ya según determinadas opciones. Para quien lee desde ese lugar incierto llamado literatura (e in-

* Nuestro título merece una explicación: respecto de "lectura parcial", véase el comienzo de la presente reseña. Respecto de "una reseñadora no tentada", cfr. las siguientes palabras de la autora en el Prólogo de su libro después de haber comentado el contenido del mismo: "Un prólogo es un resumen, una representación, una cita, del libro al que antecede. Para no tentar a los reseñadores, que encuentran cómodo y seguro citar esa cita, no digo más" (p. 11).

tenta leer desde aquél no menos incierto que cae bajo el rótulo de teoría literaria), enfrentarse, como es éste el caso, con un texto que deliberadamente mezcla "exposiciones lingüísticas, con disquisiciones de teoría literaria y con análisis de textos" (p. 10) trae aparejados algunos problemas. Y ello, no porque se asuma de antemano cierta prohibición clásica de mezcla de géneros, sino porque un texto teórico de tal naturaleza corre el riesgo de no encontrar lectores adecuados capaces de seguirlo competentemente y, por tanto, capaces de *usarlo* en todos sus niveles.

Sin embargo, y aunque la autora privilegie una y otra vez el campo de lo literario, esta mezcla deliberada apunta hacia un objetivo que se sale de ese marco: *el estudio de los mecanismos lingüísticos de la traslación discursiva*. Las disquisiciones de teoría literaria y los análisis de textos deberán ser leídos; entonces, como subsidiarios de un estudio lingüístico (basado en la pragmática y el análisis contextual) de los modos de citar discurso.

Así y todo, y como leemos desde nuestra propia parcialidad (la literatura, la teoría literaria y no la lingüística), la lectura que presentamos será también parcial, ya que se detendrá en particular en los primeros capítulos del libro, aquellos que intentan ampliar la perspectiva lingüística hacia el ámbito de lo literario. (Los capítulos 3 y 4, por su parte, si bien se sirven de ejemplos tomados de textos literarios, analizan los fenómenos del estilo indirecto y el estilo indirecto libre desde una perspectiva más marcadamente lingüística.)

En primer lugar, resulta interesante que la autora enuncie y se pronuncie por algunas definiciones que recortan su objeto de estudio. Si de lo que se trata es de estudiar "la citación en el relato literario", una definición de campos tales como la literatura y el relato se hace imprescindible. Tal la tarea que Graciela Reyes acomete en la Introducción (cfr. por ejemplo las definiciones de literatura como cita y transposición de discursos sociales [p. 14]; de literatura como juego [p. 15]; y de relato como forma discursiva que refleja la organización humana de la realidad [p. 20]).

Para apreciar esta tarea conviene tener presente, sin embargo, la tesis central que recorre todo el libro ya que ella se constituye como punto de partida de las definiciones mismas: "el texto literario es lógicamente semejante al texto citado: invención (es decir, copia, transcripción, citación) de voces en discurso" (p. 145). De ahí que el estudio de los modos de citar adquiera tanto interés. Si la literatura es *cita*, habrá que ver de qué manera ésta se lleva a cabo.

El término que hace posible definir de este modo a la literatura es el de *ficción*. Siguiendo a Martínez Bonati, la autora define la ficción como "la transposición de la actividad lingüística a un con-

texto imaginario" (p. 14). Tanto para Martínez Bonati como para Reyes la literatura es *siempre* ficción: si bien es posible concebir discursos ficcionales fuera de la literatura, la operación contraria es inviable. (Aunque en muchos casos Graciela Reyes, al presentar determinada teoría presenta también posibles objeciones a la misma, en el caso de la ficción no incorpora ninguna de las teorías que suponen la existencia de literatura no ficcional; cfr. por ejemplo, Susana Reisz de Rivarola, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis*, III, 2, 1979).

Entonces, no hay literatura fuera de la ficción porque la literatura siempre suscita contextos de enunciación imaginarios. El contexto de enunciación de un texto literario no es el aquí y ahora de su autor sino un contexto ausente que el mismo texto y el lector deben reponer en cada caso: "El poeta o el autor de una novela no *dice*; el suyo no es un acto de habla sino un acto por el cual se mimetiza lenguaje con lenguaje" (p. 30). Y porque el autor "no dice" sino que "mimetiza lenguaje con lenguaje", puede decirse que el autor de todo texto literario no hace otra cosa que *citar* discurso.

Y una cita es, por definición, *polifónica*; en ella resuenan no una sino varias voces. Cabe señalar en este punto que el libro de Graciela Reyes "se encuentra" con la noción de polifonía propia de la teoría bajtiniana partiendo, como se ha visto, del desarrollo del concepto de ficción propuesto por Martínez Bonati y no al revés. Quizá sea éste el único motivo que llegue a justificar de alguna manera cierto efecto de obliteración del "nombre" de Bajtín que produce la lectura de un libro que, como éste, ya desde su título parece estar debiéndole a la teoría bajtiniana gran parte de su inspiración. (Esto no quiere decir que no se *citen* los trabajos de Bajtín y su grupo. Simplemente, en algunos casos pareciera que estos no son reconocidos como fuente primordial).

En los capítulos 1 y 2 Graciela Reyes despliega, por así decirlo, lo expuesto en la Introducción. Se trata de caracterizar el fenómeno lingüístico y literario de la cita para poder ver luego de qué modo funciona esta particular forma discursiva en el marco de las narraciones literarias.

Para ello la autora se sirve de ciertos conceptos claves y de teorizaciones previas acerca de los mismos que guiarán el desarrollo de su pensamiento: en el capítulo 1 se analizan los conceptos de intertextualidad (desde una perspectiva derrideana) y de cita como discurso que siempre, de un modo o de otro, pervierte su supuesto original; se acude entonces al concepto acuñado por Genette de "transfusión perpetua" y al análisis de dos cuentos de Borges, "Los teólogos" y "Pierre Menard, autor del Quijote" ya que, en palabras de la autora, "dentro de la literatura contemporánea, no hay mejor

ejemplo de transfusión textual [...] que la obra de Borges, donde el proceso de escribir se presenta como equivalente al de citar, y éste consiste en una inevitable perversión" (p. 47). En este capítulo 1 se analizan también la capacidad del discurso citado de ser a la vez autorreferencial y comunicativo (siguiendo la distinción entre uso y mención de la lengua) y el sistema de estilos directos e indirectos como modos de referir discurso (por su parte, los capítulos 3 y 4 desplegarán lo expuesto en este último punto).

En el capítulo 2 las categorías básicas que articulan el desarrollo de la exposición acerca de los modos de citar en la narración literaria, son sobre todo las categorías de *autor* y de *narrador*. En cuanto a la primera, se sigue, con algunos matices, la teoría del autor implícito de Wayne Booth, ampliándola de modo de incorporar una categoría equivalente en el polo de la recepción: el lector implícito (tanto el autor como el lector implícito serían postulaciones teóricas que nada tienen que ver con autor y lector empíricos).

Respecto de la categoría de narrador, una vez presentadas las objeciones a ciertas teorías que postulan la inexistencia o superfluidad de tal categoría (cfr. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston and London, Routledge and Kegan Paul, 1982); y una vez resumidas las teorizaciones de Genette sobre narrador y focalización, Graciela Reyes se dedica a analizar con mayor detenimiento "tres aspectos de la enunciación polifónica del narrador literario" (p. 122): la citación de variedades dialectales en el discurso del narrador (es decir, la inclusión de lenguajes sociales en el discurso del narrador, para lo cual analiza fragmentos de *Un tal Lucas* de Cortázar; "El Aleph" de Borges y *El otoño del patriarca* de García Márquez); la citación de enunciaciones en estilo directo (cual es el papel del narrador en las citas en estilo directo: analiza aquí el caso extremo de silencio total del narrador en algunas novelas de Puig); y las citas implícitas de las enunciaciones irónicas (analiza la ironía como caso pragmático de *implicatura* y ejemplifica tanto con enunciaciones del lenguaje cotidiano como con fragmentos de textos literarios: *El Lazarillo de Tormes*; *El Quijote*; *La Guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, etc.).

Llegados a este punto, cabe una reflexión acerca del *tipo de saber* que intenta producir un libro como éste que comentamos. Ante todo, se trata de producir un *saber sobre ciertos modos de funcionamiento del discurso*. La búsqueda de tal saber se sustenta en una operación básica de descripción del fenómeno a partir de la observación directa del mismo y contando con los instrumentos que proporcionan la pragmática y el análisis contextual (más una variada gama de teorías accesorias que vienen a apuntalar, cuando

parece necesario, ciertas zonas de la descripción). Resulta pertinente entonces la pregunta acerca del tipo de operaciones que puedan suceder a ésta de la descripción. En otras palabras, si consideramos correcta la descripción del fenómeno que nos presenta el libro, ¿de qué modo podemos usarla?

El libro de Graciela Reyes no se hace cargo de esta pregunta. Corresponde tal vez al lector tomarla bajo su responsabilidad. Y como toda reseña es una lectura, aventuramos aquí una posible respuesta: como se ha visto, *Polifonía textual* no es un libro de crítica literaria, ya que los abundantes análisis de textos literarios que se presentan funcionan sólo a manera de ejemplos para verificar las posturas teóricas propuestas. Sin embargo, sí puede ser éste un texto que sirva al crítico. Quien intente hacer crítica literaria manejando conceptos de polifonía, discurso citado, etc., podrá usar el libro de Graciela Reyes como paso previo, siempre y cuando sepa pasar del estadio de la "ejemplificación" al de la "lectura".

CLAUDIA KOZAK

SUSANA ROMANOS DE TIRATEL, *Bibliografía de obras de referencia especializadas en literatura española*. Buenos Aires, Centro de Investigaciones Bibliotecológicas de la Facultad de Filosofía y Letras, 1985, 37 pp. (Cuadernos de bibliotecología, n° 8)

La finalidad de esta obra es, como lo señala la autora en su Introducción, realizar un aporte al estudio y valoración de obras de referencia dedicadas a la literatura española escrita en castellano.

Esta bibliografía, de carácter selectivo, analiza detalladamente la estructura y contenido de sesenta y tres repertorios considerados de consulta fundamental en la tarea investigativa. Es así como incluye antologías, bibliografías, bibliografías de bibliografías, bibliografías de publicaciones periódicas, catálogos impresos, colecciones y series, diccionarios/enciclopedias, directorios, historias generales, obras biográficas, publicaciones periódicas, repertorios de obras de referencia y guías de tesis e investigaciones en curso, todas estas seleccionadas por su vigencia, valor científico y accesibilidad en el medio. No se incluyen, como bien se señala en la obra, las bibliografías dedicadas a autores individuales ni las historias referidas a una sola época.

La autora, en un análisis minucioso de las obras, aporta notas de gran claridad y utilidad al hispanista, incluyendo en algunos casos juicios críticos derivados de reconocidos especialistas.

En un medio donde la dispersión bibliográfica llega a veces a

estados alarmantes, esta publicación cumple además con un objetivo fundamental que es permitir la localización de los textos seleccionados. Al final de cada nota se proporcionan las siglas de la biblioteca donde la obra fue consultada.

Se trata de una bibliografía realizada con gran rigor técnico, ordenada por tipo de repertorio y subordinada alfabéticamente. Las vías de acceso a la información suministrada son varias: incluye tabla de contenido, índice alfabético de repertorios, índice de nombres (autores, colaboradores, prologuistas, traductores, directores, fundadores, secretarios de redacción y editores institucionales), lista de abreviaturas y siglas y clave de localización.

La finalidad de la presente bibliografía crítica va más allá del propósito explicitado por la autora; no sólo es una obra valiosa para el estudiante sino también para los profesores que hallan en la diversidad de contenidos disciplinarios, temáticos y críticos una fuente de teoría y de información adecuada.

Como conclusión, se puede afirmar que esta bibliografía de obras de referencia, único esfuerzo realizado en el país en este campo de estudio, se impone por su rigor técnico en el orden bibliográfico, por la claridad de sus juicios, por su nivel de síntesis y actualización y, en definitiva, por cumplir con su objetivo primordial que es poner la información ordenada al servicio del investigador.

ANA INÉS CIOCCHINI

G. CARAVAGGI, M. VON WUNSTER, G. MAZZOCCHI, S. TONINELLI, *Poeti cancioneriles del sec. XV*, L'Aquila - Roma, Japadre, 1986, 442 pp.

En el campo de la poesía llamada cancioneril recién en los últimos decenios se han ido multiplicando los esfuerzos de rescatar su amplio corpus de manera científica. Han sido elaborados los vastos repertorios de Steunou-Knapp y de Dutton, se imprimieron ediciones de cancioneros antiguos sea en facsímil o en ediciones más o menos críticas, y ediciones de cancioneros personales de algunos autores famosos. A estos esfuerzos editoriales se suman libros en que se rescatan los valores de esta poesía, tradicionalmente considerada poco inventiva y nada personal, como el de Whinnom, y se trata de establecer un perfil histórico de las personas que figuran como sus autores, como en el libro de Nicasio Salvador Miguel (no conocido, al parecer, por G. Caravaggi y colaboradores), *La poesía cancioneril. El 'Cancionero de Estúñiga'*, Madrid, Alhambra, 1977. Pero hasta ahora sólo una pequeña parte del material existente llegó a ser tomado en consideración minuciosa.

El libro que reseñamos aporta a todas las tendencias aquí esbozadas, uniendo de manera ejemplar los diversos aspectos a que hicimos referencia. Bibliográficamente no aporta innovaciones, ya que en materia de fuentes sus autores se pudieron apoyar en el repertorio de Steunou-Knapp, y accesoriamente en el de Brian Dutton, y no se encontraron con la necesidad de recurrir a investigaciones adicionales.

Se editaron en este libro críticamente los textos de siete autores: Francisco Bocanegra, Luis Bocanegra, Suero de Quiñones, Pedro de Quiñones, Diego de Quiñones, Alonso Pérez de Vivero, Vizconde de Altamira, y Luis de Vivero, y las respuestas y glosas a obras suyas.

Estos autores todos son figuras de muy alto nivel social, pero históricamente poco conocidos con excepción de Suero de Quiñones, quien mantuvo el famoso *Paso honroso*, descrito por Rodríguez de Lena, y de su hermano Pedro. En las introducciones dedicadas a los tres grupos familiares implicados se ve que los editores no ahorraron esfuerzos para esclarecer la historia personal de los autores y de sus antecesores. Giovanni Caravaggi, quien escribe sobre los Bocanegra, tuvo que basar su trabajo en fuentes antiguas sin contar con apoyo bibliográfico relevante adicional. Monica von Wunster se pudo basar en bibliografía moderna, dedicada a Suero de Quiñones y otros miembros de su familia. Entre estos figuran varios Diego; parece ser que el más joven de las personas de este nombre, hijo de Pedro de Quiñones, fue el autor de la poesía que figura bajo su nombre en el *Cancionero General*. Giuseppe Mazzocchi, en fin, para el tratamiento histórico de la familia Vivero, pudo apoyarse ampliamente en el capítulo correspondiente de un libro reciente de Avalle Arce.

El mayor mérito del libro consiste en unir este trasfondo histórico con la producción poética de aquellos nobles castellanos del siglo xv. En el libro se presentan todas las obras conocidas ahora de cinco autores menores —de Luis Bocanegra y Diego de Quiñones no se encontró más que una poesía, de modo que su perfil permanece más bien desdibujado— y de estos cinco se perfila a través de ello una imagen definida de sus pretensiones como poetas. De hecho, todos ellos se restringen al tema amatorio, con excepción del Vizconde de Altamira, de quien existe una composición filosófica que además supera en extensión todas las otras obras reunidas en el libro (su nº XXIV, “Yo el muy triste sentimiento”). Es interesante ver atribuidas dos versiones del romance “Por unos puertos arriba” a Suero de Quiñones, ya que en el *Cancionero de Encina*, de 1496, figura como de este autor. Si la atribución a Suero de Quiñones se

confirmara, este sería uno de los primeros romances cultos conocidos. Este aspecto no fue analizado en el presente libro.

Las tres introducciones proporcionan, además de la reseña histórica, una breve relación sobre la labor poética de los autores. Estos nacieron en generaciones diferentes: los Bocanegra y Quiñones pertenecen al tiempo de Juan II, mientras los Vivero son poetas del tiempo de Enrique IV y de Isabel la Católica.

En las ediciones se recogieron todas las poesías de cada uno de los autores, y las respuestas y glosas a que dieron lugar, de modo que ahora son accesibles en buena edición crítica 91 poesías del caudal cancioneril. En su mayoría estas obras ya estaban editadas en ediciones modernas, pero solo en muy pocos casos fueron objeto de ediciones críticas. Nueve de las poesías editadas permanecieron hasta ahora inéditas, de estas una en parte, de Francisco Bocanegra, una de Suero de Quiñones, tres de Pedro de Quiñones, tres del Vizconde de Altamira y una de Luis de Vivero. Caravaggi y von Wunster basan las ediciones de sus corpus, más reducidos, en los cancioneros manuscritos: diversos cancioneros para la obra muy esparcida de los Bocanegra; el *Cancionero del British Museum* y el *Cancionero de Gallardo*, para los Quiñones; Mazzocchi juntó la obra del vizconde de Altamira esencialmente del *Cancionero del British Museum* y del *Cancionero General*, y Toninelli pudo basarse para la casi totalidad de las composiciones de Luis de Vivero en esa excelente fuente que constituye el *Cancionero General* de Hernando del Castillo.

Para cada grupo familiar en el caso de los Bocanegra y Quiñones, y cada autor en el caso de los Vivero se presenta primero una tabla sinóptica de la presencia de sus obras en los cancioneros antiguos: esto hace fácil apreciar su grado de difusión y dispersión, facilitando además el control del aparato crítico.

La impresión de cada una de las poesías es muy cuidada, y cuentan todas ellas con los complementos siguientes: Antes del texto una mención de las fuentes y ediciones modernas, y del texto base escogido donde hay varios testimonios; descripción del género de la obra; descripción de su esquema versificatorio. Después del texto, un aparato de variantes y anotaciones gramaticales y léxicas (estas dos unidades se presentan entreveradas, lo que dificulta un poco la lectura de variantes), y un estudio del poema, referido a todas sus particularidades dignas de mención, incluyendo por ejemplo el uso de motivos tradicionales, particularidades formales, relación con obras de otros autores, etc.

Los cuatro estudiosos que elaboraron el libro se repartieron todas las tareas aptas para su tratamiento común, como las introducciones, los índices, las listas de fuentes, la bibliografía. El material fue elaborado en forma remarcablemente homogénea, de modo

que se produjo un libro coherente, y no cuatro trabajos editados en común.

Bajo ese punto de vista de la homogeneidad quizá se hubieran podido enriquecer aún las páginas introductorias, justificando la selección de los autores. De hecho, los Bocanegra y Quiñones pertenecen al segundo cuarto del siglo, mientras que los Vivero son dos generaciones más jóvenes. En realidad no hay un criterio visible que una a estos dos últimos con los otros autores, y en vista del alcance histórico de definidas aserciones a mi modo de ver hubiera convenido hacer hincapié en esta diferencia generacional. Por ejemplo veo un peligro en aplicar pensamientos del marqués de Santillana también a autores como el vizconde de Altamira (lo que implícitamente se da en la p. 17). Santillana fue miembro de la primera generación ampliamente documentada en cancioneros, se ejercitó en muchos géneros y metros y trabajó sobre los más diversos temas. Los Bocanegra y los hermanos Quiñones se desarrollaron en un ambiente cercano al suyo, pero son autores de menor envergadura temática y riqueza formal, y en esto se parecen a los Vivero. Pero mientras ellos participan de una moda innovadora —en este sentido es especialmente interesante la atribución del romance arriba mencionada—, el vizconde de Altamira y su hermano son receptores de cánones firmemente establecidos. Por ello para estos dos autores hubiera sido primordial analizar el hecho de que la poesía del tardío siglo XV fue tan ampliamente aceptada en el comienzo del siglo siguiente, tal como lo documentan las sucesivas ediciones del *Cancionero General* y sus derivados. Este aspecto ha sido considerado en tanto cierta obra de Luis de Vivero se cita en varios poemas del siglo XVI, y también aflora en la edición de glosas debidas a autores del siglo, como Pedro de Escavias. El tema excede quizás un proyecto como el de los cuatro estudiosos italianos, ya que pertenece más bien al campo de interés de la sociología literaria, pero merecería ser investigado como consecuencia inmediata en ediciones como la presente, que aspira a cubrir todo lo que se conecta con cada poesía editada. Me refiero a la propagación de la obra de los Vivero, tal como la demuestran las tablas sinópticas, debida a las múltiples ediciones del *magnum opus* de Hernando del Castillo.

Con esto apunto a la concepción de la poesía cancioneril subyacente a la labor presentada. Esta labor en sí es altamente encomiable y constituye un avance en el reconocimiento de los autores de segunda y tercera línea cuya obra fue transmitida en el cancionero castellano.

LOPE DE VEGA, *Cartas*. Edición, introducción y notas de Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985, 306 pp.

La situación social y económica de los artistas en la España de los siglos XVI y XVII, en particular la de los escritores, se explica por su relación con los mecenas, aquellos nobles que los sostenían materialmente transformándolos así en vasallos de su casa. Pero no sólo el vasallaje sino también especiales relaciones de amistad y confianza surgían del intercambio epistolar entre amo y criado. Tal lo que evidencia la lectura de la correspondencia entre Lope de Vega y don Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón, sexto duque de Sessa.

Sobre la base de los cuatro volúmenes del *Epistolario de Lope de Vega Carpio* publicada por Agustín G. de Amezúa (Madrid, 1935-1943) y otras publicaciones especializadas, Nicolás Marín recoge ciento cincuenta cartas del Fénix, en su mayoría dirigidas al duque de Sessa, e incluye una veintena a otros destinatarios, como don Luis de Góngora, pequeña muestra del ardor polémico desatado por la aparición de las *Soledades* y el *Polifemo*.

Luego de referirse a los múltiples epistolarios de Lope (los amorosos, propios y ajenos, las cartas a los amigos, al de Sessa y otros nobles a los que sirvió) la introducción del editor historia los servicios cumplidos por Lope a diversos señores hasta su encuentro en 1605 con don Luis, aún conde de Cabra. La relación se inicia porque "lo que el conde buscaba ante todo era al poeta, a quien contrató o compró para que le escribiera versos de amor" (p. 14) y se extenderá por más de veinticinco años hasta la muerte de Lope el 27 de agosto de 1635. Así ambos hombres comparten devaneos amorosos y cortesanos siendo la actitud de Lope la de "agradar a su señor; así, gran parte de estas páginas está dedicada al análisis de la psicología ducal, a la casuística amorosa (de la que tanto sabía él), a sus ambiciones políticas, a sus continuas tristezas, a sus murrias aristocráticas. Lope le da ánimos, lo apacigua en sus iras, lo consuela, lo aparta de algunos proyectos dispartados, calma su impaciencia, lo divierte con chocarrerías [...]" (p. 17).

Marín resume además el carácter general de las cartas del duque, el destino de las cartas de Lope después de muerto don Luis en 1642. También plantea acertadamente algunos problemas de edición, como por ejemplo el criterio de selección que, aunque no explica en detalle, surge de la lectura de su antología dedicada casi en su totalidad a las cartas de Lope al duque de Sessa. Finalmente elogia la tarea de rescate, ordenación y datación llevada a cabo por Amezúa "de un modo que hace más completo y seguro el conocimiento de la vida y la obra de Lope" (p. 50).

Así a modo de muestreo representativo es posible aproximarse a las necesidades más concretas de Lope: sus relaciones con esposas y amantes, los reclamos monetarios al duque, los chismes de la corte; y también se perciben las cuestiones relativas a su oficio de escritor, las polémicas literarias; todo imbuido del tono servicial (hoy diríamos casi obsecuente) requerido por la preceptiva epistolar en estos casos, y más también: "Córrome que V. E. no crea mi amor, y si la experiencia desto es necesaria, mándeme que vaya a curar sus caballos, que verá le estimo en más que todos los tesoros del mundo [...] V. E. me mande avisar cuándo quiere que vaya a verle, a servirle, a reverenciarle, que por vida de Carlos que le saque la sangre por darla a un criado de V. E., que no tengo más que encarecer, y a quien Dios me guarde para mi señor y dueño faldas levantadas" (p. 175-176).

Prueba de esa "retórica natural", tan personal de Lope, a la que se refiere el Prof. Marín, es este fragmento: "En lo demás en que V. E. me hace merced y favorece no le doy agradecimiento ninguno, porque es quien es y porque mi vida ya es suya y vive a la sombra de su protección, sin tener otro dueño, porque ninguno como el duque de Sessa en cuanto Dios ha hecho, a quien me guarde mil años y muérase todo el mundo" (p. 132). La misma retórica con la que se refiere graciosamente a los chismes del día: "Hoy me han escrito de Sevilla que don Felipe Manrique, proveedor de las flotas, dio a su mujer cinco puñaladitas, con que la enterraron a la una de la noche, sobre unos papeles que le halló de cierto canónigo; debía de ser de aquellos por quien dijo Quevedo: "Las, Dios nos libre, faldas levantadas" (p. 175-176).

Aunque las reflexiones acerca de la literatura no tienen cabida casi en la correspondencia ducal, algunos datos de la realidad cotidiana de un escritor español del XVII, no cualquiera por cierto, se deslizan más de una vez, por ejemplo: "[...] amanecí tal de los ojos que hasta ahora no he podido tomar la pluma; desvelos son de lo que he escrito estos días, hurtando tiempo al sueño y aun al sustento, por pagar algo de mis deudillas, que como todo se remite a la pluma no puede la tinta tanto; [...]" (p. 199); "Yo he estado un año sin ser poeta *de pane lucrando*, milagro del señor duque de Osuna, que me envió quinientos escudos desde Nápoles [...]" (p. 242-243). Además de estos comentarios marginales, la selección incluye algunas de las cartas de Lope en su batalla personal contra Góngora (las que llevan los números 50 y 53) donde el estilo deriva hacia el resbaladizo terreno de la polémica encubierta por el anónimo, y el Fénix muestra su pirotecnia verbal en la defensa de los claros contra las oscuridades culteranas. Incluye también la carta fechada hacia fines de 1616 conocida como *echadiza* (nº 69), que Marín toma del exhaustivo trabajo de Emilio Orozco Díaz, *Lope*

y *Góngora frente a frente*. Así el lector encontrará en esta edición los textos indispensables para conocer la posición teórica y personal de Lope ante Góngora en la controversia provocada por la aparición del *Polifemo* y las *Soledades*. Otro aspecto de la actividad literaria que muestran sus cartas es el de los detalles de la impresión de las *Partes* de sus comedias, cuyos originales obraban casi todos en poder del duque: "Con esto iré a ver a V. E., si me da su buena licencia, y a suplicarle se sirva de que pasemos adelante con la impresión, porque esta gente ruin imprime mis comedias lastimosamente [...]" (p. 216-217).

Completan la edición una noticia bibliográfica y una bibliografía selecta, así como una tabla de las correspondencias numéricas entre esta selección y la edición de Amezáa, y un índice onomástico; elementos todos de gran utilidad para quien aborde el estudio de este aspecto particular de la enorme producción literaria de Lope de Vega. "Todo ello está ahí como uno de los mundos de su vida, como si no hubiera sido además otra cosa nunca, como si no hubiera tenido nada más que hacer" (p. 26). Así expresa Nicolás Marín su impresión acerca de la intensa fecundidad de Lope en sus cartas.

La anotación, realizada con sobrio criterio, aporta los elementos imprescindibles para la mejor comprensión de las muchas alusiones a personas y hechos dispersas en los textos. De modo que, sin recurrir a la edición de Amezáa, los lectores no eruditos, los estudiantes universitarios, pueden acceder a la antología de Marín para formarse una idea aproximada del perfil humano de Lope de Vega en sus cartas y para ahondar en un mundo que, de otra forma, se hubiera perdido irremediablemente: el mundo de las relaciones socioeconómicas entre un escritor y su mecenas en el contexto del Barroco español. Pero al mismo tiempo, conocerán en palabras del propio Lope, un retrato vital del plebeyo más extraordinario de la España del XVII: "[...] diez libros, dos flores, tres imágenes, los muchachos, de mis casamientos reliquias inexcusables, son mi vida. Procuro dos ollas para cada día y una mortaja para todo el año" (p. 246).

EMILIA I. DEFFIS DE CALVO

IGNACIO ARELLANO AYUSO, *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1984, 577 pp.

Las investigaciones sobre la poesía de Quevedo han contribuido, en los últimos años, no sólo a su conocimiento, sino también a iluminar la dificultad conceptista de su estilo. A pesar de los avances

de la crítica, es necesario reconocer que cierta zona de su vasta obra no cuenta aún con estudios que faciliten su comprensión. Un aporte enriquecedor en este sentido lo constituye el presente trabajo de Ignacio Arellano.

El libro —surgido de su tesis doctoral— se organiza en dos partes. La primera, un sustancioso estudio de 332 páginas dividido en “Introducción” y tres capítulos (I. “El retablo y sus figuras”, II. “Algunas calas en el material expresivo de Quevedo”, III. “La musa cultipicaña”) en los que deslinda los más importantes problemas de un tema de enorme complejidad, se complementa con la Parte II pues la minuciosa anotación filológica del corpus de 121 sonetos satírico burlescos de Quevedo —que se reproducen— se interrelaciona de continuo con las cuestiones desarrolladas teóricamente.

Arellano expresa en la “Introducción” su interés por estudiar la poesía satírico burlesca quevediana en su conjunto. Tal objetivo, inabarcable por la impresionante producción, sólo es posible de realizar mediante trabajos parciales. Por eso esta vez su mira se centra fundamentalmente en los sonetos burlescos, aun cuando reconoce que una tarea como ésta se ve dificultada por no contar con ediciones suficientemente anotadas. Necesarias precisiones terminológicas lo llevan a delimitar los conceptos “satírico” y “burlesco” a partir de los comentaristas áureos y de estudios modernos para concluir afirmando con acierto que “ambas categorías coexisten y se interfieren en planos distintos del de la intención ideológica” (p. 36), por lo cual propone tres modalidades graduales: poemas satíricos, burlescos y satírico-burlescos, según la presencia y proporciones de los elementos constitutivos. Una aproximación al concepto de lo grotesco cierra estas necesarias precisiones conceptuales previas.

Las páginas siguientes del “Estudio” se dedican a examinar determinados aspectos de la sátira quevediana y se organizan, por ejemplo, en torno de la temática, expresión, paradigmas compositivos, estilo. Algunos de ellos cuentan con una importante bibliografía aprovechada por Arellano y completada, frecuentemente con sus atinados juicios. Otros, en cambio, se tornan aportes originales que ponen de relieve su capacidad investigadora.

La profusión de temas, motivos y figuras de esta poesía dificulta su sistematización. Con todo, en el capítulo I, el crítico puede delimitar y analizar algunos “temas nucleares de los sonetos”, hecho que lo mueve a concluir que, por un lado, los de “hondas raíces morales y políticas” se unen a los “eminenteemente cómicos” para expresar el sentimiento desengañado y pesimista de Quevedo frente a una España decadente, mientras que, por otro, el genio del poeta se patentiza en la renovación de una serie de motivos tradicionales. Así, a través de su magnífico análisis de “La voz del ojo que llamamos

pedo" advierte cómo se conjugan la vertiente nueva y la heredada en la sátira quevediana. Mención aparte merecen sus observaciones sobre "la fauna de oficios y figuras".

La visión ridícula y grotesca del mundo que rodea al poeta se traduce en una lengua insólita que no permite ser analizada rigurosamente pues no se cuenta en la actualidad con "concordancias completas y fiables" (p. 131). Sin embargo, algunos trabajos como los de E. Alarcos García, A. Mas, C. S. de Cortazar, L. Schwartz Lerner, han sistematizado —desde distintas perspectivas— los recursos expresivos. A ellos debemos sumar la contribución de Arellano que atiende a sectores de indudable riqueza y quizá no apreciados anteriormente en su verdadera dimensión. Los campos donde realiza sus calas (cap. II) son: fonostilística y versificación, onomástica satírico-burlesca, y vulgarismo y aplebeyamiento.

En el cap. III "La musa cultipicaña" (título que recuerda dos versos del romance quevediano "Anilla, dame atención") se presentan las propuestas más novedosas sobre la poesía estudiada. En primer término Arellano se detiene en dos aspectos consagratorios del éxito de una composición poética: la elección del locutor satírico burlesco y de los paradigmas compositivos, temas mayormente olvidados por la crítica.

Confundir el sujeto del enunciado y el de la enunciación ha sido óbice, reiteradamente, para distorsionar el carácter de un poema. Por eso resulta muy valioso tomar como punto de partida el análisis de la comunicación de Jakobson, pues de esta manera Arellano puede señalar, con toda precisión, que entre el emisor (Quevedo) y el receptor (lector u oyente) hay, en la interioridad del texto, un locutor burlesco (humano o no) con su propio receptor, a quien ataca o con el cual establece un pseudodiálogo. Comparto tal distinción necesaria para profundizar en la intención del autor. Vista la imposibilidad de establecer "la" fórmula locutoria, es un hallazgo resaltar la presencia de distintos locutores que coadyuvan no sólo al logro de "una perspectiva burlesca más adecuada al tema tratado" (p. 213), sino también a la consecución del efecto cómico deseado.

"La mayor parte de las poesías burlescas de Quevedo están constituidas por monólogos de un solo locutor o de varios, sin organización específica" (p. 217). Sin embargo, el crítico tiene presente el estatuto formal del soneto como más apropiado para el desarrollo de ciertos *topoi* grecolatinos (*carpe diem*, *beatus ille*, etc.) y de determinadas especies poéticas (epitafios, epitalamios, etc.). Esto le hace afirmar con acierto que la elección de un paradigma compositivo no es casual, pues "la poesía burlesca utilizará estos y otros [...], explotando al máximo la alta potencia paródica que su fijación estructural permite" (p. 217).

El segundo apartado se ocupa de la parodia y caricatura. La "inexistencia de fórmulas precisas para la reducción paródica de un texto" (p. 225) induce a Arellano adoptar el esquema propuesto por Golopentia (en su *Grammaire de la parodie*), entre "parodia de detalles o microtextos ("alotextos mínimos") y las parodias en todos los niveles, hasta llegar a la sobresaturación ("alotexto óptimo") (p. 225). Considero que esta apta distinción ayuda a comprender cómo elaboró Quevedo sus poemas, ya sobre datos de la lengua corriente, de determinadas jergas, ya sobre los textos literarios contemporáneos y de la antigüedad clásica, entre otros. En las páginas siguientes Arellano se ocupa de los alotextos óptimos y resultan clarificadoras las explicaciones que brinda cuando se dedica a la parodia de fábulas y temas mitológicos, de subgéneros, tópicos y de la poesía culterana, etc., que ilustra —como siempre— con ejemplos pertinentes. Es necesario remarcar que nos adelanta aspectos de la segunda parte del libro cuando analiza con profundidad ciertos textos paródicos y se encuentra con las mentadas dificultades lexicales, imposibles de comprender sin una minuciosa anotación.

Otro procedimiento degradatorio frecuentemente empleado por los satíricos barrocos es la caricatura. Las precisas lecturas de los sonetos: "Rostro de blanca nieve, fondo en grajo...", "Pecosa en las costumbres y en la cara", "Un tenedor con medias y zapatos", que realiza Arellano, resaltan perfectamente todas las técnicas empleadas por Quevedo en la composición del retrato burlesco, que se sintetizan en "la recurrencia a motivos visuales grotescos y en la intensificación conceptual de la expresión" (p. 252).

En el último apartado Arellano se detiene a analizar el concepto como medio característico del estilo de Quevedo, quien inserto en la corriente conceptista que informa toda la literatura española desde la Edad Media, "le aporta la intensificación extrema y 'la diferencia de genialidad y fines'" (p. 268). A la luz de las propuestas de Gracián al "observar los modos en que se concreta el concepto", el crítico orienta, con maestría, al lector en la comprensión de los difíciles y a menudo crípticos textos quevedianos. Para lograr tal cometido se tienen presentes la agudeza de conceptos y la agudeza verbal, estableciendo distintas clasificaciones que se aducen con una amplia y correcta selección de textos. Las apreciaciones de "La losa en sortijón pronosticada", permite demostrar que la originalidad reside en el concepto y no en el motivo temático.

Este capítulo concluye con el Utilólogo donde se relacionan las conclusiones extraídas de los anteriores. Arellano con claridad didáctica demuestra que "el sistema conceptista de lecturas múltiples y condensación expresiva (procedente de la polivalencia y alusividad

semánticas) equivale a una nueva multiplicidad del material que maneja, ingeniosamente, don Francisco de Quevedo" (p. 311).

Este Estudio se cierra con un sustancioso repertorio bibliográfico de textos quevedianos, estudios sobre su obra en especial, y de distintos temas, lo cual se torna un excelente instrumento para contribuir al trabajo de los investigadores.

La Parte II, quizá la más interesante del libro, pues cubre un campo no demasiado explorado por la crítica, se inicia con una serie de observaciones sobre el estado actual de la poesía de Quevedo. La edición de J. M. Bleuca (*Poesía original*, ampliada en *Obra poética*) —cuyos textos se reproducen— "sigue siendo la única de conjunto" (p. 341). Sin embargo, es justo reconocer que las pocas notas explicativas no resuelven satisfactoriamente las dificultades que presenta la poesía examinada para el lector contemporáneo, quien no sólo necesita reconstruir el entorno cultural del escritor del Siglo de Oro —para encontrar el sentido del texto—, sino que además está en presencia del corpus lingüístico más complejo de la literatura en lengua española. Dos antologías (*Poemas escogidos*, de Bleuca y *Poesía varia*, de Crosby) representan un adelanto en el tema, respecto de la anterior, completadas con otros textos.

La mayor parte de los sonetos que anota Arellano pertenecen al grupo "Poemas satíricos y burlescos" —denominación asignada por Bleuca— y son los N^o 512-590, 592-619. A ellos se agregan los rotulados —también por éste—: "Sátiras personales" (N^o 825, 829-838 y 844), junto al 678. El centenar de composiciones es un conjunto "muy significativo de esta zona de la poesía quevediana" (p. 343) y, frente a los 31 mencionados, un esfuerzo notable por parte del crítico, quien se "ha planeado una anotación filológica, aclaratoria de cuestiones lingüísticas e históricas, teniendo en cuenta la pérdida o difuminación de numerosas claves" (p. 343).

En cuanto al criterio de anotación, estima fundamental no abundar en notas literales, cuyos significados se registran en diccionarios y léxicos de la época, sino seleccionar particularmente las que puedan explicarse mediante el contexto poético, único medio que confiere a los vocablos o expresiones un "determinado valor metafórico o restringe las posibles acepciones". En este sentido resulta iluminadora la explicación del término "bogar", v. 11, soneto 431 (p. 345). En otras ocasiones cree oportuno, por el contrario, "analizar las frases o vocablos en sí mismos" (cfr. su comentario sobre "atril de San Lucas", p. 350).

Todas estas observaciones se cristalizan en los 121 sonetos satírico burlescos que se incluyen a continuación. Por lo general al texto poético sigue una completa bibliografía que utiliza, convenientemente, para aclarar algunos aspectos de aquél (cfr. soneto 513, p.

359). Se aprovechan también las notas aclaratorias de las ediciones de Blecua y Crosby; pero con frecuencia Arellano expresa un punto de vista distinto de estos y aún de otros anotadores. Sus sagaces observaciones aclaran aspectos confusos o desaprovechados la mayoría de las veces por los comentaristas (cfr. soneto 514. Para los versos 12-14 propone una interpretación que difiere de la de Woodhouse, pero que satisface ampliamente al lector). Las notas se complementan asimismo con "testimonios de la poesía burlesca de Quevedo y menos sistemáticamente de otros textos suyos o de diversos autores" (p. 351). Otras veces, la anotación se reduce a presentar una definición o testimonio extraído de textos bien conocidos: *Diccionario de Autoridades*, Covarrubias, léxicos de Lope, Góngora, Cervantes y del propio Quevedo" (p. 351).

La rigurosa anotación de los sonetos burlescos se torna esencial para adentrarse en el conocimiento de las claves lingüísticas de Quevedo. Ignacio Arellano demuestra a través de todo su trabajo, una vez más su autoridad como investigador y conocedor de la obra de Quevedo y de la bibliografía específica.

Las notas aclaratorias a pie de página, los distintos índices de sonetos fechados, voces anotadas, primeros versos y onomástico, así como las conclusiones que cierran cada uno de los capítulos, complementan este fundamental libro que sintetiza un importante cuadro de conjunto de los problemas planteados por la poesía jocosa quevediana, a la vez que se impone como punto de partida para todo aquel que desee incursionar en el fascinante mundo del —sin duda— más grande escritor satírico español de todos los tiempos.

CARMEN JOSEFINA PAGNOTTA

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover (USA), Ediciones del Norte, 1987, 274 pp.

Un texto crítico postula siempre un problema y una relación doble porque es el espacio donde se entrecruzan la teoría y el corpus trabajado: en él no sólo se encuentran una lectura determinada de su objeto —dada por un recorte específico y una elección de su material—, sino una postura acerca de la teoría literaria, una relación precisa con ella siempre presente aun en la forma de la omisión.

Un nuevo libro de crítica actualiza, además, las cuestiones planteadas en torno a la función que ésta tiene y obliga a reflexionar sobre "aquello que viene a decir" un texto constituido a partir de otro/s; si se acepta que la crítica produce un saber sobre el objeto que analiza, la pregunta es qué tipo de saber genera cada texto crí-

tico y, por consiguiente, qué función propone para sí. De este modo hablar de una obra crítica implica tener en cuenta tanto su tratamiento del objeto —en este caso Sarduy— como su relación con la teoría que implícita o explícitamente esboce. *La ruta de Severo Sarduy* es un caso de crítica consciente de la función elegida para sí y del tipo de saber que construye sobre su objeto. González Echevarría recorta un corpus muy amplio: las novelas, los ensayos, la poesía, pero también la biografía de Sarduy, el contexto literario —Lezama Lima, el grupo Orígenes, *Tel Quel*— y político en un intento de “revelar el lado inteligible” de su obra. Se trata de un trabajo totalizador que se propone abarcar todo aquello que permita *entender* esa producción; hay un propósito manifiesto de “acercarla” al lector y explicarla, esto determina la elección del corpus, su tratamiento y organización, pero de ningún modo implica una “simplificación”. No se trata de un trabajo divulgador sino de una investigación rigurosa que propone una crítica no circunscripta al cerrado circuito de los especialistas; una crítica con una precisa función social: hacer accesible a más lectores la obra de un autor complejo, mostrando las relaciones intertextuales y contextuales existentes en sus textos.

Este objetivo determina todo el enfoque del trabajo, de él depende la relación que establece el texto con la teoría: no se apela a ella como a una autoridad que apoye al crítico ni aparece “expuesta” de modo directo; sin embargo, queda claro que un sustento teórico hace funcionar el discurso pero no necesita explicitarse. Un ejemplo de esta relación entre teoría y crítica son las notas: no muy numerosas, informativas, nunca eruditas, carecen de todo afán teorizante. No es casual tampoco la elección de los títulos para los capítulos, tomados del “Son de la loma”, una canción popular cubana que da origen al título *De donde son los cantantes* de Sarduy. En un mismo movimiento se une el texto de ficción y su crítica por medio de una canción que espacializa (“Son de la loma y cantan en llano”) una de las tesis vertebrales del trabajo: la existencia de un proceso de ruptura y recuperación de la cultura cubana específico de la producción de Sarduy. Del mismo modo que los títulos y la notas, los abundantes epígrafes al comienzo de los capítulos, e incluso de los apartados, tienden a evitar cualquier exceso de peso teórico: con excepción del inicial de Derrida que establece el juego significativo entre escritura y ruta/ruptura —fundante para el trabajo de González Echevarría—, todos los epígrafes provienen de entrevistas, canciones populares y textos de ficción; el último, recortado de “El perseguidor” de Cortázar, alude irónicamente a los olvidos del crítico, incluso al peor de todos: el de su propio objeto, en una referencia a un tipo de crítica que por ausencia o exceso teórico

parece imposibilitada de centrarse en su corpus y se pierde en el comentario o en un teoricismo exasperado; significativamente la reflexión sobre la función crítica está dada por la cita de un texto de ficción.

González Echevarría deja a un lado los modelos de lectura propuestos por el mismo Sarduy y construye otro surgido de *su propia* lectura de los textos. De esta independencia nace la posibilidad de usar con gran libertad elementos muchas veces ya descartados por la crítica como la biografía o algunos métodos convencionales que considera necesarios para su objetivo: ser claro y evitar repetir las dificultades de Sarduy, error en el que —sostiene— cayeron casi todos sus críticos (con pocas excepciones entre las que se encuentran Barrenechea y Prieto que resistieron el “mandato” de sus postulados teóricos), especialmente los franceses a quienes acusa de haber convertido su obra en “un modelo de literatura cuyo único tema es la literatura misma”. Este tipo de crítica “abstracta y desprovista de sentido” ignora los referentes culturales e históricos a los que González Echevarría prestará especial atención trabajando la constante presencia —transformada— de ellos en los textos.

Desde esta postura problematiza la obra de Sarduy que se plantea como una producción radicalmente diferente, nueva, en la frontera de lo aceptable y que exige redefinir su importancia y su función en la literatura actual.

Dos tesis articulan *La ruta de Severo Sarduy*: una tiende a ubicarlo dentro de sus contemporáneos, la otra trabaja el sentido que se va construyendo a través de las distintas etapas de su escritura. La primera enmarca el trabajo y postula su obra como una “amenaza” que viene a señalar la caducidad del *boom*. Su producción —especialmente la del último período— sería casi paradigmática de una *post-boom* coincidente por sus características con lo que se ha llamado lo postmoderno: ausencia de metadiscurso crítico, político o cultural; eliminación de la autorreflexividad novelística que es marca de la modernidad del *boom*; retorno de la narratividad, no ya como en la novela tradicional sino en una forma discursiva sin jerarquías, aboliendo especialmente la autoridad de la voz del narrador que, aunque fragmentada, se mantenía en los relatos del *boom*. Esta propuesta es necesariamente provisoria por la ausencia de una perspectiva histórica y, quizá por eso, la más discutible; si bien es cierto que la producción de Sarduy —sobre todo los últimos títulos— plantean diferencias con los “clásicos del *boom*”, todo intento clasificador es siempre una reducción y obliga a los textos a encasillarse en categorías más o menos problemáticas y difíciles de sostener puesto que siempre hay elementos textuales que escapan y destruyen el sistema.

La segunda tesis determina la organización de todos los capítulos: la literatura para Sarduy es un intento de recuperación del sentido, su escritura se constituye a partir de un doble movimiento de ruptura y recuperación; en su origen está la catástrofe, la dispersión del sentido y "cada etapa de su obra es un nuevo acto [...] una nueva forma de recuperarlo". Esto se repite en diferentes niveles como el biográfico —con el exilio—, el histórico —la Revolución Cubana— y el literario —ruptura y recuperación del grupo Orígenes y especialmente de la obra de Lezama Lima.

Este proceso de Sarduy es lo que González Echevarría denomina *ruta* entendida no solo como desarrollo de una obra, sino como el dibujo sinuoso que traza una actividad peculiar; se exploran aquí las posibilidades significativas de la palabra *ruta* resumidas en la idea de "un itinerario excéntrico y repetitivo". De este modo el ensayo se organiza desplegando linealmente a lo largo de los capítulos lo que González Echevarría llama las tres grandes *paradas* de esa ruta, metáfora geográfica que relaciona la ruta visible y vivida (viajes, revolución, etc.) con la textual de rupturas y recuperaciones literarias y culturales. El trabajo reconstruye el itinerario de una escritura, pero esta ruta es también la que determina el "diseño" del texto crítico que propone una continuidad dada por el encadenamiento de las tres etapas o paradas a través de los análisis textuales, cada uno de los cuales prepara y establece la conexión con el siguiente.

Estas tres paradas determinan los tres capítulos fundamentales, son divisiones que siguen el orden temporal-lineal de la producción de Sarduy: la primera hasta *Gestos* (1963) implica la ruptura con la novelística cubana más realista y con la temática histórico-política relacionada con Carpentier; la segunda hasta *De donde son los cantantes* (1967), centrada en la crítica al grupo Orígenes y al mundo patriarcal paralela al cuestionamiento suscitado por la Revolución, y la tercera hasta *Colibrí* (1984). Esta parada incluye dos etapas: el momento de relación con el grupo *Tel Quel* que produce *Cobra* (1972) y el postestructuralista del que surge *Maitreya* (1978) y *Colibrí*. Esta obra será el producto de una última recuperación, la de una temática americana cuyo centro es la naturaleza y especialmente la selva, pero Sarduy lo hace de tal modo que representa a la vez la más radical de las transgresiones contra la tradición literaria hispanoamericana.

Cada capítulo desarrolla una de las paradas y se organiza de modo similar: centrado en la "ruta textual" de Sarduy establece continuas conexiones con la "ruta biográfica". El eje de todos es el análisis de los textos fundamentales para cada parada planteados como un alejamiento y/o recuperación de un momento anterior (por

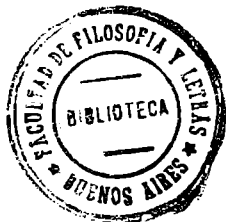
ejemplo, *Gestos y De donde son los cantantes* constituyen dos pasos en el distanciamiento con la cultura cubana, pero preparan también una nueva reintegración). De este modo se trabajan sus relaciones con Carpentier, Lezama Lima, el grupo Orígenes, su particular concepción de lo barroco; pero especialmente se despliegan los textos en diferentes niveles: González Echevarría no elude el resumen argumental para el lector que no los ha leído, el análisis, ni la interpretación que en algunos casos, llevado por el deseo de ser claro y eliminar las dificultades intrínsecas al corpus, produce un efecto reductivo. Por otra parte, con su lectura no hace más que rechazar el modelo propuesto por Sarduy en el que parece obligatorio dejar a un lado todo intento interpretativo. González Echevarría cree en cierta forma de interpretación que 'es a la vez un acto de fe y devoción, en el que el texto no rinde su significado, sino que permanece como enigma' es decir, apuesta a favor de una lectura que no necesariamente cierre el sentido pero que no se deje llevar por la postura telqueliana que fue "una suerte de teología negativa en la que se fetichizaba el texto". Su trabajo va a rastrear esa ruta textual que está profundamente entretejida con lo cultural, histórico y biográfico; en su opinión Sarduy no solo es el experimentador del lenguaje cuyos textos tienen como único objeto hablar de sí mismos, sino que también explora una temática relacionada con los problemas de su época y produce una reflexión profunda y transgresiva en torno a la cultura cubana y latinoamericana al cuestionar los vínculos aceptados entre cultura, idioma e identidad nacional.

El objetivo siempre presente en el ensayo —facilitar el acceso a Sarduy de los lectores a quienes su dificultad había alejado— determina a la vez la virtud y el defecto de los análisis textuales. La necesidad de explicar e incluir un gran número de elementos le hace ganar en extensión lo que pierde en intensidad; en efecto, el trabajo comprende toda la producción narrativa y parte de la ensayística y poética de Sarduy. En este intento abarcador todo análisis exhaustivo está obligado a reducirse y a hacerse más "accesible". Sin embargo, esta limitación constituye también la razón de su eficacia: le da agilidad al análisis, permite una visión global de la producción de Sarduy y, sin caer jamás en lo superficial, lo hace abordable por un lector alejado del ámbito restringido de los especialistas.

En la tarea de resolver uno de los problemas centrales que enfrenta la crítica literaria en la actualidad como es el de crearse nuevos espacios, nuevos interlocutores y circuitos de incidencia mayor, que no sean ni el universitario —de reducida eficacia—, ni el periodístico, necesariamente dominado por la exigencia de lo cotidiano, González Echevarría propone una alternativa diferente. Esta

implica una decisión acerca del espacio crítico que recorta para sí y del público para quien se piensa; asume de este modo una función social específica, construyendo y acercando su objeto, proponiendo un saber sobre él —desprendido del peso de la crítica académica— y buscando un lector que lo reciba y lo complete.

ANA MARÍA AMAR SÁNCHEZ



SIGLAS

<i>ACerv</i>	<i>Anales Cervantinos, Madrid</i>
AIH	Asociación Internacional de Hispanistas, Aalst, Bélgica
<i>Aut</i>	<i>Diccionario de Autoridades, Madrid</i>
BAE	Biblioteca de Autores Españoles, Madrid
<i>BHi</i>	<i>Bulletin Hispanique, Bordeaux</i>
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
<i>DCECH</i>	<i>Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, Madrid</i>
<i>DRAE</i>	<i>Diccionario de la Real Academia Española, Madrid</i>
Eudeba	Editorial Universitaria de Buenos Aires
FCE	Fondo de Cultura Económica, México
<i>Fil</i>	<i>Filología, Buenos Aires</i>
<i>HR</i>	<i>Hispanic Review, Philadelphia</i>
<i>MLN</i>	<i>Modern Language Notes, Baltimore</i>
NBAE	Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid
<i>NRFH</i>	<i>Nueva Revista de Filología Hispánica, México</i>
<i>RABM</i>	<i>Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid</i>

ÍNDICE

	Pág.
ANA MARÍA BARRENECHEA, Homenaje a Celina Sabor de Cortazar	5
MELCHORA ROMANOS, Bibliografía de Celina Sabor de Cortazar	7
DENAH LIDA, Más refranes judeo-españoles	11
EMILIA I. DEFFIS DE CALVO, Las historias intercaladas en la novela bizantina española: de Lope de Vega a Cervantes	19
ISAÍAS LERNER, Aspectos de la representación en <i>El amante liberal</i>	37
ALICIA PARODI, <i>La española inglesa</i> de Miguel de Cervantes, y la poética de las adversidades provechosas	49
IGNACIO ARELLANO, Una alusión oscura y una enmienda: "Me- léndez" en varios textos de Quevedo	65
LÍA SCHWARTZ LERNER, Texto anónimo y texto satírico: sobre <i>Las invectivas contra los necios</i> de Quevedo	71
SUSANA G. ARTAL, Fragmentación, reintegración y transformis- mo del retrato en Quevedo: el cuadro XII de <i>La hora de todos</i>	89
GONZALO SOBEJANO, El soneto de Quevedo "A Roma sepultada en sus ruinas" (Esencia y ascendencia)	105
MELCHORA ROMANOS, Sobre aspectos de la <i>Elocutio</i> gongorina en el enfoque de uno de sus comentaristas	119
RAQUEL M. DE ALFIE, Apuntes para la interpretación de una jácara de Vélez de Guevara	137
FERNANDO COPELLO, Ambrosio de Salazar: la narración breve en un contexto no hispánico	149
ANA MARÍA AMAR SÁNCHEZ, Las versiones de la historia (gau- chesca versus periodismo y ensayo histórico)	165
NORMA CARRICABURO, Carnaval y carnavalización en la genera- ción del 80	183

RESEÑAS

BEATRIZ R. LAVANDERA, <i>Variación y significado</i> , Rocío Caravedo	207
GRACIELA REYES, <i>Polifonía textual</i> , Claudia Kozak	212
SUSANA ROMANOS DE TIRATEL, <i>Bibliografía de obras de referencia especializadas en literatura española</i> , Ana Inés Ciocchini	216
G. CARAVAGGI, M. VON WUNSTER, G. MAZZOCCHI, S. TONINELLI, <i>Poeti cancioneriles del sec. XV</i> , Regula Rohland de Langbehn	217
LOPE DE VEGA, <i>Cartas</i> , Emilia I. Deffis de Calvo	221
IGNACIO ARELLANO AYUSO, <i>Poesía satírico burlesca de Quevedo</i> , Carmen Josefina Pagnotta	223
ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, <i>La ruta de Severo Sarduy</i> , Ana María Amar Sánchez	228
SIGLAS	235

**Esta revista se terminó de imprimir
en *R. J. Pellegrini e hijo Impresiones*,
San Blas 4027, Buenos Aires, Argen-
tina, en el mes de mayo de 1988**

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

Angel Rosenblat, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua* (1960).

Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española* (1961).

Rubén Benítez, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).

Leo Spitzer, *Sobre antigua poesía española* (1962).

Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).

Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por Dorothy McMahon (1965).

Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).

María Rosa Lida de Malkiel, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).

Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.

Herminia E. Martín, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología*. (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.

María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos* (1972).

Poemas varias (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare (1978).

Ana María Barrenechea (Directora), *El habla culta de la ciudad de Buenos Aires. Materiales para su estudio*. Tomos 1 y 2 (1987).

