

400
F.1



FILOLOGÍA

AÑO XXVI, 1-2

1993

TEMAS DE LITERATURA ESPAÑOLA

HOMENAJE
A
MARCOS A. MORÍNIGO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS*

"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 (New York University), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz de Rivarola (The City University of New York), José Luis Rivarola (Universidad Católica del Perú), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (Darmouth College), Lore Terracini (Università di Torino), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

Agradecemos a la Embajada de España haber concedido un subsidio para costear parcialmente esta publicación. El resto ha sido cubierto por la Fundación Instituto de Filología "Dr. 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 (Puán 470 - 1406 - Buenos Aires).

ISSN 0071-495 X

FILOLOGÍA



AÑO XXVI, 1 - 2

1993

TEMAS DE LITERATURA ESPAÑOLA

HOMENAJE
A
MARCOS A. MORÍNIGO

Volumen a cargo de Melchora Romanos



*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS
"DR. AMADO ALONSO"*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES

Decano

Dr. LUIS A. YANES

Vice-Decana

Prof. EDITH LITWIN

Secretario Académico

Lic. RICARDO P. GRAZIANO

Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. FÉLIX SCHUSTER

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Arq. MARÍA INÉS VIGNOLES

Secretario de Supervisión Administrativa

Lic. CARLOS GUSTAVO ROUX

HOMENAJE A MARCOS A. MORÍNIGO

El viejo Instituto de Filología, hoy Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", tenía una deuda de reconocimiento con quien estuvo tan ligado a la cultura argentina y a este centro de investigación.

Nacido en el Paraguay, se formó en la Universidad de Buenos Aires, y siguió luego estudios en la Sorbonne. Enseñó primero en el Instituto del Profesorado en Entre Ríos, luego en la Universidad Nacional de Tucumán, y desde allí peregrinó por las universidades de Los Ángeles, Caracas, Gainesville y Urbana, para volver por un tiempo a la Argentina a la Dirección del Instituto de Filología, a la cátedra y al decanato de la Facultad de Filosofía y Letras. Después de otro espacio de tiempo en la Universidad de Urbana, regresó para radicarse definitivamente en nuestro país y trabajar, ya retirado de tareas oficiales, pero siempre apasionadamente activo y dedicado a sus investigaciones lingüísticas y literarias.

Con su libro inicial sobre *Hispanismos en el guaraní. Estudio sobre la penetración de la cultura española en el guaraní según se refleja en la lengua* (Buenos Aires, UBA, FFyL, Instituto de Filología, 1931), recibió el espaldarazo de Amado Alonso, que lo introdujo en el ámbito de la filología de ambas orillas.

Con *América en el teatro de Lope de Vega* (Buenos Aires, UBA, FFyL, Instituto de Filología, 1946), inauguró para el campo de la literatura un área de relaciones entre España y América.

Emprendió también una obra difícil, casi imposible para un solo investigador: el *Diccionario manual de americanismos* (Buenos Aires, Muchnik, 1966), que perfeccionaba con miras a una segunda edición cuando lo sorprendió la muerte.

Por otra parte, impulsó la publicación de ediciones cuidadosamente vigiladas en el texto y las anotaciones, con la colaboración de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner la del *Quijote* (1a. ed., Buenos Aires, Eudeba, 1969, 2 vols.; 2a. ed. corregida y actualizada, Buenos Aires, Huemul-Edit. Abril, 1983), y con Isaías Lerner, la de *La Araucana* (Madrid, Castalia, 1979, 2 vols.).

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES

Decano

Dr. LUIS A. YANES

Vice-Decana

Prof. EDITH LITWIN

Secretario Académico

Lic. RICARDO P. GRAZIANO

Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. FÉLIX SCHUSTER

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Arq. MARÍA INÉS VIGNOLES

Secretario de Supervisión Administrativa

Lic. CARLOS GUSTAVO ROUX

HOMENAJE A MARCOS A. MORÍNIGO

El viejo Instituto de Filología, hoy Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", tenía una deuda de reconocimiento con quien estuvo tan ligado a la cultura argentina y a este centro de investigación.

Nacido en el Paraguay, se formó en la Universidad de Buenos Aires, y siguió luego estudios en la Sorbonne. Enseñó primero en el Instituto del Profesorado en Entre Ríos, luego en la Universidad Nacional de Tucumán, y desde allí peregrinó por las universidades de Los Ángeles, Caracas, Gainesville y Urbana, para volver por un tiempo a la Argentina a la Dirección del Instituto de Filología, a la cátedra y al decanato de la Facultad de Filosofía y Letras. Después de otro espacio de tiempo en la Universidad de Urbana, regresó para radicarse definitivamente en nuestro país y trabajar, ya retirado de tareas oficiales, pero siempre apasionadamente activo y dedicado a sus investigaciones lingüísticas y literarias.

Con su libro inicial sobre *Hispanismos en el guaraní. Estudio sobre la penetración de la cultura española en el guaraní según se refleja en la lengua* (Buenos Aires, UBA, FFyL, Instituto de Filología, 1931), recibió el espaldarazo de Amado Alonso, que lo introdujo en el ámbito de la filología de ambas orillas.

Con *América en el teatro de Lope de Vega* (Buenos Aires, UBA, FFyL, Instituto de Filología, 1946), inauguró para el campo de la literatura un área de relaciones entre España y América.

Emprendió también una obra difícil, casi imposible para un solo investigador: el *Diccionario manual de americanismos* (Buenos Aires, Muchnik, 1966), que perfeccionaba con miras a una segunda edición cuando lo sorprendió la muerte.

Por otra parte, impulsó la publicación de ediciones cuidadosamente vigiladas en el texto y las anotaciones, con la colaboración de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner la del *Quijote* (1a. ed., Buenos Aires, Eudeba, 1969, 2 vols.; 2a. ed. corregida y actualizada, Buenos Aires, Huemul-Edit. Abril, 1983), y con Isaías Lerner, la de *La Araucana* (Madrid, Castalia, 1979, 2 vols.).

Estas dos últimas empresas iluminan un rasgo que lo caracterizó como investigador y maestro. Nos referimos a su capacidad de trabajar en colaboración con otros más jóvenes, alentar su dedicación y esfuerzos y darles posibilidades de desarrollo creativo. Así impulsó también los trabajos de Raquel Minián de Alfie, que se orientó a la edición de obras teatrales del Siglo de Oro.

Este volumen de *Filología* que el Instituto le dedica es prueba de que recordamos sus enseñanzas manteniendo vivo entre nosotros su ejemplo y su memoria.

ANA MARÍA BARRENECHEA

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

LITERATURA Y SEMIÓTICA FILOLÓGICA (Prolegómenos a una nueva ciencia)

0.1. Conviene, previamente, asignar una clara definición a los términos “semiótica” y “filología” para excusar peligrosas confusiones y aclararnos sin tardanza las ideas. Aquí, “semiótica” debe entenderse preferentemente en el sentido de “semiótica de los textos literarios”, es decir, como una teoría de la literatura que abarca apartados diversos, desde la narratología hasta la poética textual, la poética de la recepción, la neorretórica, la neoestilística, etcétera.

En cuanto al término “filología”, me parece significativo leer lo que escriben al respecto A. J. Greimas y J. Courtés (178):

Actualmente se entiende por filología el conjunto de procedimientos cuyo fin es establecer un texto, es decir, su fechado, su desciframiento, el establecimiento de sus variantes, su dotación de un aparato referencial que facilite la lectura y de un aparato crítico que garantice su autenticidad. Se trata de un trabajo considerable e indispensable que constituye una condición previa para un eventual análisis del corpus.

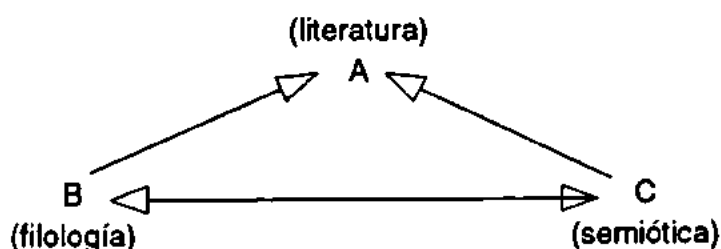
Esta definición, una vez aligerada de sus ambigüedades o imperfecciones (por ejemplo, no se entiende muy bien la distinción entre aparato crítico y aparato referencial que ahí se plantea), confiere al término “filología” un significado concreto, a saber, el de “crítica del texto” o “ecdótica”.

Por otro lado, el mismo Segre, al desarrollar sus tesis sobre la semiótica filológica, tan solo toma en consideración el aspecto ecdótico de la ciencia filológica, así como, en otra perspectiva, considera la semiótica simplemente en su peculiar fisonomía de semiótica de los textos literarios. Además, al juntar los dos términos (en el sintagma “semiótica filológica”), Segre pretende reducir aún más su radio de acción, pues afirma que no puede reconocerse bajo este nombre una ciencia literaria concreta, sino más bien un procedi-

miento de investigación o, si se quiere, un método de trabajo adoptado por algunos estudiosos (principalmente italianos) que proyectan sus experiencias filológicas en la pantalla del análisis semiótico: “Una actitud y una experiencia filológicas —en palabras de Segre— son indispensables para afrontar el estudio de los códigos y sistemas culturales, de textos y contextos” (C. Segre 1990, 16). De la misma manera que, en la otra vertiente, determinados planteamientos de teoría literaria (como, por ejemplo, los que realizó G. Contini 1970 y 1986, *passim*, en el ámbito de la “variantística” o variantes de autor), pueden arrojar nueva luz sobre los procedimientos de la crítica textual.

De cualquier modo, pese a que casi todos los soportes para la fundación de una nueva ciencia aparecen ya en las páginas de Segre, la semiótica filológica no ha logrado conquistar hasta ahora su independencia y aparece más bien vinculada a la intervención autónoma de algunos practicantes.

Lo que pretendo demostrar aquí es que también la semiótica filológica puede incorporarse legítimamente a las ciencias literarias y acreditarse de por sí como una valiosa teoría para el conocimiento del texto literario. En otras palabras, y apelando a elementos sumamente formalizados, intentaré verificar el siguiente teorema: *hipótesis* (dado un triángulo ABC, donde A = texto literario, B = semiótica, C = filología); *tesis*, hay que demostrar: 1) la existencia de una relación de reciprocidad entre B y C, y 2) la convergencia de ambos hacia A, según esta figura:



Para que el teorema adquiera valor, es imprescindible demostrar que los elementos de B o algunos elementos de B, relacionándose armónicamente con elementos de C (y viceversa), desarrollan una función heurística en favor de A.

1. Un primer paso en esta dirección lo dio Segre con su teoría del “diasistema”, (C. Segre, 53-62) concepto extraído de la dialectología, y adoptado por la crítica del texto en lo referente a las variantes adiaforas o equipolentes. Este concepto, que hace referencia al sis-

tema de compromiso entre dos sistemas de contacto, pertenece en todo y por todo a la semiótica (en tanto estilística) y a primera vista parece ser inaplicable a la filología textual o, por lo menos, parece ser escasamente funcional con respecto a la misma. En cambio, el mismo Segre señaló que la determinación del sistema estilístico propio de cada copista ofrece al filólogo un nuevo instrumento de análisis, pues le permite valorar la pertenencia de dos o más testimonios de una obra a un mismo sistema estilístico, distinto respecto al que se realiza en la obra. Por consiguiente, todas las variantes propias de este sistema pueden considerarse “innovadas”, incluso cuando tienen el mismo peso estemático que las variantes de otro sistema.

1.1. Segre afirma que la adopción de este criterio “semiofilológico” (el atributo entre comillas me pertenece) llega a ser particularmente ventajoso en el caso de textos (como las *chansons de geste*) donde, más que errores, se manifiestan auténticas reelaboraciones o refundiciones (C. Segre, 58-62). Pero yo he podido comprobar que esto funciona también con relación a textos menos contaminados en su tradición, como, por ejemplo, *El conde Lucanor*, cuyas variantes testimoniales certifican la existencia de dos diasistemas al lado del sistema del texto representado con bastante fidelidad por los manuscritos M (segunda mitad del XV) y G (mediados del XVI): y, más concretamente, un diasistema de primer grado, que resulta del compromiso entre el sistema del texto (S1) y el sistema del copista (S2), representado por el ms. S (XV *in.*); y un diasistema de segundo grado, que resulta del compromiso entre el diasistema anterior y el sistema de otros copistas (S3), este último manifestado por los mss. H (mediados del XV) y P (XV *in.*). O sea que, en el caso del *Conde Lucanor*, al lado del *stemma codicum* que debería servir para la reconstrucción del arquetipo (aunque, a mi modo de ver, los que ha realizado A. Blecua 1982, 31 y 125-6, no se adhieren exactamente a la realidad testimonial) al lado del *stemma* —decía— es posible percibir una estratigrafía de los distintos sistemas y diasistemas que coexisten en su tradición, una estratigrafía así conformada:

S1 [MG]

D1 = S1+S2 [S]

D2 = (S1+S2)+S3 [HP]

La cual, insertada en la posible dicotomía estemática de la tradición del *Conde Lucanor*, nos proporciona los datos que hacen

falta para distinguir, en el caso de las adiaforas o lecciones que tienen el mismo peso estemático, las lecciones auténticas de las innovaciones debidas a la intervención autónoma de los copistas (cfr. A. Ruffinatto, 141-56).

Quizá sea inútil subrayar la importancia que todo esto reviste para una interpretación más puntual de la obra; y más aún de una obra ideológicamente remarcada como el *Conde Lucanor*, donde cada palabra, todos los matices conceptuales, las más pequeñas referencias axiológicas resultan sometidas al control constante y riguroso de un autor-demiurgo que no se contenta con confiar a las criaturas de su mundo posible (Lucanor, Patronio, otros personajes) un papel de representación, sino que incluso se asoma a la ventana de este mundo para comprobar su perfección formal y su consiguiente derecho a la existencia signica.

2. Otro aspecto muy relevante de la investigación literaria, responsable a menudo de agudas polémicas, atañe a las así llamadas variantes redaccionales o de autor, en torno a las cuales se han desarrollado y siguen desarrollándose importantes teorías. Según mi parecer, también aquí las acciones concomitantes de semiótica y filología pueden resultar notablemente ventajosas.

Como es natural, en el proceso de la creación literaria el autor puede ir modificando lo escrito con correcciones, añadiduras, supresiones, etc., dejando huellas de eso o directamente en los autógrafos, o, indirectamente, en los distintos sectores de la tradición manuscrita, o (en el caso de tradición impresa), en ediciones sucesivas de la misma obra. De ello la literatura española, al igual que otras literaturas, nos ofrece ejemplos importantes: desde los autógrafos de San Juan de la Cruz hasta las *Novelas ejemplares* cervantinas, desde las *Soledades* de Machado (sobre las cuales sigue siendo fundamental el estudio de C. Segre 1969, basado justamente en sus variantes redaccionales) hasta la dolorida poesía norteamericana de García Lorca; desde el Duque de Rivas hasta Pérez Galdós, etcétera.

Ahora bien, cuando esto ocurre, el editor crítico sabe que no conviene intentar constituir o reconstruir un solo texto ideal, porque este texto representaría una combinación híbrida de diferentes estadios del texto real (el que tuvo una existencia histórica); su tarea, por tanto, consiste en separar los diferentes estadios de la redacción de una obra publicando íntegramente cada una de las redacciones, o bien, editando como texto base una de ellas y relegando al aparato crítico las variantes de las demás. De esta mane-

ra, el editor apronta en favor del semiólogo firmes cimientos para que este pueda actuar sin problemas tanto en el nivel sincrónico como en el diacrónico. Hasta aquí, pues, filología y semiótica, aun trabajando en colaboración, mantienen distintas sus respectivas esferas de competencia ciñéndose la una (filología) preferentemente a los problemas textuales, y la otra (semiótica) a las cuestiones interpretativas.

Pero, las cosas toman otro rumbo cuando las diversas formas transmitidas por un mismo texto no pueden atribuirse con seguridad al autor y se insinúa la duda de que, en el proceso de la transmisión, se haya interpuesto la mano de un refundidor; pues aquí tan solo la acción concertada de semiótica y filología puede ofrecernos algo positivo.

2.1. Todo el mundo sabe que la mayoría de las cuestiones planteadas al respecto por el mundo literario español (principalmente medieval, pero no faltan casos de otras épocas) siguen esperando todavía soluciones definitivas. Como, por ejemplo, el *Libro de buen amor*, cuya diferente extensión en los distintos testimonios, ha sido interpretada de manera totalmente contradictoria. En opinión de G. Chiarini (xxv-xxx), por ejemplo, la tesis de una doble redacción no puede sostenerse en tanto la menor extensión de los testimonios T (Toledo) y G (Gayoso) con respecto a S (Salamanca) se explica en todo caso con los acontecimientos debidos a la fenomenología de la copia: pérdida de folios, omisiones voluntarias por razones de censura, omisiones por homoioteleuton, etcétera. Además, la existencia de un arquetipo (a su modo de ver, incuestionable) del que derivarían los tres testimonios conservados, no dejaría lugar a dudas sobre la naturaleza de la *varia lectio* (incluida la mayor o menor extensión del texto); es decir, que todo ello dependería únicamente de la historia de la tradición. Chiarini llega a ofrecer una explicación paleográfica incluso para la doble datación de la obra que se lee, respectivamente, en los mss. S (1343) y T (1330).

Según J. Corominas (15-37), en cambio, la tesis de la doble redacción no admite réplicas, y no solamente eso sino que resultaría también posible determinar o detectar el testimonio (perdido) del que se sirvió el propio Juan Ruiz para redactar una nueva versión de la obra. De modo que, en su opinión, las variantes de los códigos G y T reflejarían un doble fenómeno: por un lado, el proceso mecánico de la transmisión, y, por otro, una primera redacción de la obra realizada en 1330 (lógicamente, la versión más extensa de S correspondería a una segunda redacción llevada a cabo en 1343).

Bien es verdad que las intervenciones sucesivas de J. Joset 1974 y A. Blecua 1983, no han ofrecido aportes concretos para solucionar el problema, pero tampoco hay que suscribir el pesimismo de G. B. Gybbon-Monypenny 1988, cuando afirma (75): "Ni es posible negar la existencia de variantes del autor, ni demostrar con seguridad que existen, ni en qué versos ocurren".

En mi opinión, antes de llegar a conclusiones tan pesimistas, conviene explorar otros caminos y, más concretamente, los que pueden ofrecer, una vez más, las acciones concomitantes de semiótica y filología. En resumidas cuentas, haría falta desarrollar sobre el texto del *Libro de buen amor* un tipo de investigación que no me parece se haya desarrollado por entero hasta ahora: a saber, la valoración de la eficacia funcional de las partes de S que no coinciden con las partes correspondientes de GT y de las partes de S que faltan en GT. Valoración en todos los niveles operativos: tanto en el nivel expresivo (donde podría utilizarse oportunamente el criterio filológico del "usus scribendi"), como en el nivel de las estructuras narrativas (donde convendría apelar a los criterios más específicamente semióticos de la narratología).

2.2. Algo por el estilo (si bien en este caso sería más conveniente insistir de manera especial en las estructuras discursivas) podría llevarse a cabo para el *Buscón* de Quevedo, en cuyo ámbito las tesis contrapuestas de F. Lázaro Carreter 1980², pp. xl-lxxvii (favorable a una doble redacción de autor) y de P. Jauralde 1990, 23-33 (que admite una sola redacción) deberían comprobarse sobre la base de un examen estilístico de las partes añadidas; examen orientado semióticamente según los criterios de norma y desvío.

De la misma manera convendría actuar sobre los textos cuyas variantes transmitidas por la tradición dejan transparentar la posibilidad de sucesivas intervenciones autoriales; intervenciones que, sin embargo, no pueden evidenciarse con el simple apoyo de la investigación filológica o mirando únicamente a la semiótica desprovista de soportes filológicos. En cambio, con la actuación conjunta de semiótica y filología posiblemente encontrarían solución las contiendas todavía abiertas, como, por ejemplo, las mencionadas entre Chiarini y Corominas y entre Lázaro Carreter y Jauralde, y (si se me permite una referencia personal) la contienda entre A. Blecua 1970, y A. Ruffinatto 1981 sobre la poesía de Garcilaso. Todo esto en favor de una interpretación más concluyente de estos y otros textos literarios.

3. Asimismo, un fuerte estímulo para una más correcta interpretación de los textos literarios pueden ofrecerlo las implicaciones isotópicas de las variantes adiaforas. Nos hallamos ahora en una perspectiva opuesta a la anteriormente establecida con respecto al diasistema; aquí, en efecto, la semiótica no se pone, como antes, al servicio de la filología para solucionar problemas concernientes a esta (la elección de la lectura auténtica entre dos o más adiaforas), sino que le corresponde a la filología la tarea de ofrecer a la semiótica los elementos que le hacen falta para la búsqueda y la identificación de las isotopías en competencia y de las isotopías escondidas.

3.1. Tras recordar que con el término "lección o variante adiafora" la crítica del texto remite a las lecciones en competencia entre las cuales resulta imposible decidir con la ayuda del *stemma* o apelando a los criterios internos del *usus scribendi* y de la *lectio difficilior*, tomemos en consideración un ejemplo de adiafora planteado por el *Lazarillo*, donde las lecciones en competencia (aunque poco relevantes desde el punto de vista morfológico) influyen fuertemente en el significado del texto engendrando varias isotopías.

Me refiero concretamente a la referencia que hace el narrador-protagonista Lázaro de las hilanderías de algodón (en el Tratado III), mencionando un aspecto particularmente difícil de su existencia:

A mí [refiere Lázaro] diéronme la vida unas mujercillas hilanderas de algodón, que hacían bonetes y vivían par de nosotros, con las cuales yo tuve vecindad y conocimiento...

Y ahora las variantes:

[...] que de la laceria que *les traían* (Amberes, 1554) (*ellas tenían* (Alcalá, 1554); *les traía* (Burgos, 1554)) me daban alguna cosilla, con la cual muy pasado me pasaba.

Según la lectura de Amberes, pues, las mujercillas hilanderas de algodón reciben —se supone de parte de sus clientes— una pequeña retribución por el trabajo cumplido (*la laceria que les traían*), y la comparten con el pobre Lázaro en conformidad con los principios de la caridad cristiana (por consiguiente, todo esto se desarrolla a lo largo del eje isotópico trabajo-caridad).

Según Alcalá, en cambio, las mujercillas disponen de un

pequeño patrimonio (*la laceria que ellas tenían*) y acuden a este para sustentar a su vecino pobre; el eje isotópico, por lo tanto, se desvía hacia la pareja propiedad-caridad.

Pero el desvío con respecto a Amberes llega a ser más fuerte todavía en la lectura de Burgos, donde la simple omisión de una *ene* (*traía* en vez de *traían*) basta para que el eje isotópico se traslade hacia la lógica, típicamente comercial, del intercambio: a saber, las mujercillas socorren a Lázaro a título de retribución por las menudencias que Lázaro les traía (*de la laceria que les traía*). Lo cual sugiere a renglón seguido una pregunta: Lázaro, que no puede pedir limosna porque una ley se lo impide tajantemente; Lázaro, que no puede encontrar nada en casa porque la casa del escudero está desprovista de todo; Lázaro, que no puede recibir nada de parte de su amo por las razones que bien conocemos, este mismo Lázaro, entonces ¿qué "laceria" puede llevar a las mujercillas? ¿cuál mercancía de intercambio, que no esté firmemente arraigada a su única, miserable, propiedad, es decir, su cuerpo?

Y entonces, tras echar una mirada alrededor, la variante de Burgos nos invita a leer más atentamente los términos en apariencia inocentes que se hallan en sus cercanías. En particular, se hace posible reconocer en los términos "vecindad" y "conocimiento" otros tantos conectores de isotopías, merced al doble sentido que ellos, en el contexto del *Lazarillo*, logran expresar. Desde el principio de la novela, en efecto, el narrador Lázaro utiliza la palabra *conocimiento* (en un sentido bíblico) para señalar relaciones carnales, aludiendo a las relaciones de su madre con un acemilero negro: "Ella y un hombre moreno de aquellos que las bestias curaban vinieron en *conoscimiento*". Mientras, al lado de *vecindad*, pueden colocarse fácilmente los términos *posada* y *conversación* que, en el mismo ámbito de las relaciones entre la madre y el hombre moreno, determinan el nacimiento de un "negrito muy bonito".

De todo esto se desprende una posible isotopía erótica (al lado de la isotopía comercial) por lo demás no falta de puntos de apoyo dentro y fuera del texto: exteriormente, cabe mencionar la mala fama que tenían en aquella época las mujeres que practicaban este oficio; y en el interior del texto basta comprobar lo que refiere el narrador a continuación sobre la relación licenciosa entre estas mujeres y el infatigable fraile de la Merced, "al cual ellas llamaban pariente" (T. IV).

4. Bien es verdad que para detectar todo esto hay que hilar fino, pero son justamente los principios de la semiótica filológica los

que exigen preliminarmente un análisis detallado de algunas realidades textuales para poder llegar después a consideraciones más ciertas sobre los macrocomponentes del mismo texto.

Considérese, por ejemplo, la importancia que la crítica cervantina actual (aunque persiguiendo huellas antiguas) atribuye a los descuidos o a los supuestos descuidos narrativos de Cervantes en el *Quijote*, examinándolos desde el punto de vista de las modernas teorías narratológicas. Ahora bien, a falta de una edición crítica de esta obra (pese a los muchos proyectos que —dicen— se están llevando a cabo), no cabe duda de que en algunas circunstancias los que tratan esta cuestión no saben hasta qué punto pueden confiar en la firmeza de la tierra que están labrando, es decir, si los elementos que ellos perciben como descuidos pertenecen realmente al autor o si, en cambio, son achacables a un tipógrafo o a un revisor de imprenta o a otra gente por el estilo.

Así las cosas, conviene sin duda apoyarse en los microanálisis que caracterizan a la crítica textual y aprovechar los servicios que pueden ofrecer conjuntamente los principios ecdóticos y los planteamientos semióticos.

4.1.1. Y puesto que hemos aludido al *Quijote*, examinemos directamente uno de sus casos donde el texto, tal como nos ha llegado, plantea más de una duda: me refiero al cap. XIX de la Primera parte y, en concreto, al lugar en que un personaje, que se había alejado oficialmente de la escena, toma de repente la palabra como si nunca se hubiera alejado, determinando de tal manera una incongruencia en el plan narrativo. Se trata del bachiller Alonso López (el encamisado que “derribó la mula” en la aventura del cuerpo muerto), cuyo alejamiento había sido señalado con las palabras: “Con esto se fue el bachiller...” (ed. Riquer, 190), y que reaparece poco después en medio de un diálogo entre don Quijote y Sancho, de manera abusiva y pronunciando estas palabras: “Olvídasheme de decir que advierta vuestra merced que queda descomulgado, por haber puesto las manos violentamente en cosa sagrada...” (ed. Riquer, 191-2). Palabras a las que sigue una breve réplica de don Quijote y, a continuación, una nueva advertencia del narrador relativa al alejamiento del bachiller: “En oyendo esto el bachiller, se fue, como queda dicho, sin replicarle palabra” (ed. Riquer, 192).

La incongruencia quedó clara desde el primer momento, pues ya en la segunda edición Cuesta de 1605 se advierte un intento de poner remedio a esta falta, pero a través de una enmienda conjetu-

ral totalmente arbitraria que consiste en la sustitución de la frase: "Olvidábaseme de decir que advierta vuestra merced que queda...", por esta otra: "Y díjole: —Yo entiendo, Sancho, que quedo...". Lo cual determina la supresión de la referencia a don Quijote como interlocutor que aparece en la frase siguiente: "No entiendo ese latín —respondió don Quijote— mas yo...", que en la segunda edición Cuesta desaparece por entero dejando, en su lugar, un elemento de conexión (*aunque*) para favorecer el enlace con la secuencia anterior.

A la enmienda conjetural antigua se opusieron en época moderna J. Fitzmaurice-Kelly, ed. 1898, que a la primera aparición de la frase "Con esto se fue el bachiller" hizo seguir el "Olvidábaseme de decir"; y Schevill, ed. 1914, que, a su vez, propuso otro tipo de enmienda orientado hacia la inclusión de una referencia que se encuentra a faltar, es decir, la que está relacionada con un probable regreso del bachiller: "En esto volvió el bachiller y le dijo a don Quijote: "—Olvidábaseme...". Muchos de los cervantistas posteriores se conformaron con la hipótesis de Schevill (tras advertir, como es lógico, que el original no leía exactamente esto sino algo parecido a esto), aunque, últimamente, hay quien sospecha que la *editio princeps* no contiene errores en este lugar, apoyándose en algunos malabarismos interpretativos (V. Gaos, ed. 1987), o en el argumento de las interpolaciones (J. M. Martín Morán 1990, 128-9).

4.1.2. De todos modos, parece que aquí la crítica textual, con todo su aparato, no puede ofrecer más de lo que se ha dicho; antes bien, los rigurosos parámetros del método lachmanniano nos obligan a calificar de arbitraria toda añadidura (como la de Schevill) que no se fundamente en testimonios concretos, directos o indirectos. Es decir que el filólogo (en tanto editor crítico), debiendo enfrentarse con este lugar del *Quijote*, puede afirmar simplemente esto:

a) las incongruencias textuales perceptibles allí revelan una tradición corrompida (tal vez la responsabilidad de la imperfección se remonte al impresor de la primera edición de la obra);

b) la enmienda conjetural antigua (a saber, la que aparece en la segunda edición Cuesta y ediciones sucesivas), por un lado no logra solucionar el problema y, por otro, añade más incongruencias todavía;

c) la hipótesis de Fitzmaurice-Kelly, pues sobreentiende un amago de partida del bachiller seguido por una vuelta inmediata, se muestra claramente antieconómica;

d) la propuesta de Schevill, en tanto subjetiva, no puede aceptarse, pero encierra algo positivo en cuanto sugiere la vuelta imprescindible del escudero asignando, por consiguiente, a su voz la conminación del anatema.

4.1.3. Hasta aquí, pues, el filólogo que actúa en el sector específico de la crítica textual. Pero, si a los principios ecdóticos se añaden algunas sugerencias procedentes de la semiótica, cabe la posibilidad de que se abran nuevas perspectivas hasta llegar a descubrir exactamente el lugar en que se realizó el deterioro. En concreto, el sintagma "Olvidábaseme de decir", que tanto en la *princeps* como en las ediciones sucesivas aparece integrado en las palabras de un personaje (bachiller o don Quijote), puede muy bien considerarse aquí ajeno a este circuito comunicativo cuando se tome en consideración su posible calidad de fórmula narrativa estereotipada.

Es bien sabido que tanto en la primera como en la segunda parte del *Quijote* el narrador (o "segundo autor" de la obra) se sirve a menudo de la primera persona para señalar su presencia y mantener un contacto directo con el narratario (o lector); y, en la mayoría de los casos, lo hace utilizando justamente el verbo "decir" ("*Digo*, pues, que después de haber visitado el arriero..." [ed. Riquer, I. 16, 158]; "*Digo* que oyeron que daban unos golpes a compás" [ed. Riquer, I. 20, 193]; "*Digo* que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad..." [ed. Riquer, II. 12, 662]). También se sabe que cuando en la narración de un episodio se han omitido detalles importantes, la técnica narrativa de Cervantes abarca la posibilidad de que en momentos sucesivos el narrador se dirija al narratario comunicándole su distracción y añadiendo lo omitido. En este último caso, aparece normalmente la fórmula "olvidábaseme de decir" como, por ejemplo, en la parte final de *La Gitanilla*: "Olvidábaseme de decir cómo la enamorada mesonera descubrió a la justicia no ser verdad lo del hurto de Andrés el gitano, y confesó su amor y su culpa, a quien no respondió pena alguna, porque en la alegría del hallazgo de los desposados se enterró la venganza y resucitó la clemencia" [ed. Avall-Arce, I, 158]. Y lo mismo ocurre en otras narraciones cervantinas, como la *Galatea* o el *Persiles*.

Después de lo dicho, resulta ser sumamente probable que incluso en este lugar del *Quijote* (donde, por lo demás, se hace una concreta referencia a partes omitidas) el sintagma "olvidábaseme de decir" remita a la comunicación entre narrador y narratario,

mientras lo que aparece a continuación (...advierta vuestra merced que queda...) pertenece, sin duda, al circuito comunicativo específico de los personajes (aquí, bachiller y don Quijote). Lo cual significa que, si admitimos un posible error de arquetipo como generador de las incongruencias que aquí se perciben, este error debió de producirse en el paso de un tipo de comunicación a otro, es decir, entre "olvidábaseme de decir" y la frase siguiente "que advierta vuestra merced"; un error perteneciente a la categoría de las lagunas y acaso debido a homoioteleuton. Posiblemente, en la parte omitida estaba albergada una referencia del narrador a lo relatado anteriormente para que fuera posible añadir allí lo que antes se había olvidado, es decir, el fragmento de discurso relacionado con la excomunión de don Quijote.

No cabe duda de que, faltando el autógrafo cervantino, la supuesta laguna no podrá colmarse jamás; pero, el editor crítico, merced al soporte semiótico, está ahora en condiciones no solo de percibir la imperfección sino también de establecer exactamente el lugar en que ha ocurrido y su tipología. Lo cual representa, a mi modo de ver, un gran adelanto en el desciframiento de un lugar del *Quijote* que sigue creando problemas a sus lectores e intérpretes.

5. Lecciones adiaforas y diasistemas, funciones narrativas y variantes redaccionales, *varia lectio* e isotopías, enmiendas conjeturales y sistemas comunicativos; de tales acoplamientos y de su interacción descienden muchos materiales utilizables para verificar el teorema inicial. Pero hay más. La actividad concomitante de semiótica y filología puede resultar altamente provechosa también en otras circunstancias, como, por ejemplo, en las relaciones entre texto y modelos y en la valoración cualitativa de las variantes.

5.1. Tomemos en consideración el caso del *Pastorcico* de Juan de la Cruz y sus relaciones con la versión profana del mismo poema descubierta por José Manuel Blecua en un ms. del siglo XVI de la Biblioteca Nacional de París (Cfr. J. M. Blecua 1949). Como se sabe, no hay conformidad de pareceres sobre la anterioridad de la versión profana respecto a la de San Juan y, por consiguiente, sobre la orientación del diálogo intertextual. Pero, la discordancia de pareceres se apoya principalmente en valoraciones extemporáneas o en la supuesta mayor capacidad interpretativa de un crítico respecto de otro.

Por otro lado, que yo sepa, no se ha intentado nunca un análisis puntual y contrastivo de los dos textos sobre la base de la filolo-

gía textual y la semiótica (con relación a las estructuras semio-poéticas). Aunque este parece ser el único camino practicable para ofrecer una respuesta a las cuestiones planteadas por estas dos versiones del mismo tema (el del pastorcico).

Fijémonos simplemente en la primera estrofa de ambos poemas, teniendo en cuenta —por lo que se refiere a San Juan— también las variantes de la tradición manuscrita (ed. Pelia, n 165):

Texto profano

- 1 Un pastorcico solo está cantando
- 2 ageno de plazer y descontento
- 3 y en su pastora firme el pensamiento
- 4 y el pecho del amor muy lastimado.

Texto de San Juan

- 1 Un pastorcico solo está penado (penando, G),
- 2 ageno de plazer y de contento,
- 3 y en su pastora puesto (firme, G) el pensamiento,
- 4 y el pecho del amor muy lastimado.

El hecho de que entre los dos textos (el texto profano y el de San Juan) exista una clara relación de dependencia, es incuestionable. En efecto, entre ellos no se establecen simplemente vínculos de carácter interdiscursivo (posible elaboración independiente de un enunciado común: el estribillo *el pecho del amor muy lastimado*), sino más bien y sobre todo de carácter intertextual, como se percibe fácilmente en esta primera estrofa donde sus componentes se repiten casi idénticos en las dos versiones.

En cambio, faltan datos concretos para determinar la orientación del diálogo intertextual (si del texto profano hacia San Juan o viceversa); y este es un problema que debe obligadamente resolverse si se quieren valorar con exactitud las transformaciones temáticas y conceptuales.

A este respecto, conviene primeramente tomar en consideración el aspecto filológico textual, fijando de manera especial nuestra atención en las dos variantes del ms. G (ms. del siglo XVI conservado en el Archivo-Museo del Sacro Monte de Granada) respecto a S (el bien conocido ms. de las carmelitanas descalzas de Sanlúcar de Barrameda, corregido y anotado por el mismo San Juan, al que normalmente se le reconoce la dignidad de "texto crítico"). La primera variante afecta a la última palabra del primer verso y en apariencia no tiene mucho relieve: G lee *penando* en lugar de *penado*;

mientras la segunda variante afecta a la quinta palabra del tercer verso y parece ser más relevante en cuanto supone un cambio de palabra: de hecho, G lee *firme* en vez de *puesto*.

5.1.1. Por lo que atañe al rendimiento estético, estas dos variantes se muestran deficitarias respecto a las lecciones de Sanlúcar y, por consiguiente, también yo creo que hace falta relegarlas al aparato crítico; pues, “penando”, además de engendrar una anomalía en el plan de la rima (en los demás casos totalmente regular), sugiere un efecto de dinamicidad, o bien continuidad de la acción en el presente, que contrasta con la dimensión estática, o bien con la persistencia de la acción en un universo sin tiempo, tal como se percibe en todo el poema. Y en cuanto a la segunda variante (“firme”), es fácil comprobar cómo ella, aun haciendo referencia a la lealtad del sujeto amante, no logra expresar el mismo efecto de compenetración del sujeto amante con el objeto amado que, en cambio, se acompaña a “puesto”. Además, “firme” altera el equilibrio de la cadena fónica que sustenta de manera admirable todo el tercer verso (y en su PASTora PUESTo el PEnSamiento), limitando simultáneamente el poder generativo (en el mismo nivel fónico) del sujeto amante “PASTorcico”.

5.1.2. Esto por lo que concierne al rendimiento estético. Pero, si desde una perspectiva meramente funcional y sincrónica nos trasladamos hacia una visión más amplia y diacrónica, resulta posible notar que las variantes de G no reflejan simplemente una elaboración menos ceñida a los valores formales, sino que dependen casi seguramente de las directrices establecidas por un modelo. Me refiero, desde luego, a la versión profana del *Pastorcico* que lee justamente “firme” en el tercer verso y que exhibe en la parte final del primer verso un gerundio (“cantando”), inalterable en su aspecto sintáctico (pues, no tendría sentido decir “está cantado”) y perturbador de la rima.

Lo cual nos permite afirmar que el ms. de Granada posiblemente reproduce una primera redacción del poema, elaborada por San Juan en conformidad con los elementos sintácticos y léxicos de la primera estrofa de la versión profana; mientras que el testimonio de Sanlúcar con toda probabilidad manifiesta una segunda redacción de autor, menos vinculada a su modelo pero mucho más válida desde el punto de vista estético. De este modo, queda también determinada la orientación del diálogo intertextual: desde los materiales más burdos del texto profano hacia los materiales más

elaborados y más finos de la versión de San Juan, de acuerdo con un procedimiento evolutivo que le asigna al texto profano el título de modelo, a la versión de Granada el de primera redacción y a la de Sanlúcar de Barrameda la calificación de segunda redacción de San Juan.

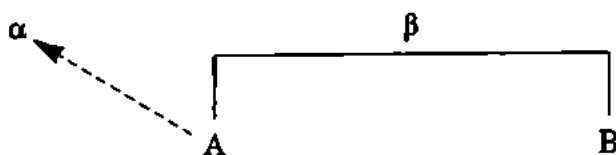
Una vez más, el trabajo concomitante de semiótica y filología ha adquirido la configuración de una estrategia triunfante, apta para dibujar trayectos y establecer cimientos firmes en favor de una más clara interpretación del texto literario. Los esquemas conceptuales de estas dos ciencias literarias, oportunamente integrados, no se han mostrado simplemente provechosos sino que aparecen incluso definitivos para solucionar problemas sobremanera complejos como los planteados por la intertextualidad entre diversos textos-ocurrencias pertenecientes a un mismo período, pero no ordenados cronológicamente.

6. Asimismo, otros servicios en favor de una exacta valoración del diálogo intertextual pueden descender del movimiento opuesto, es decir, de la extensión al dominio semiótico de algunos esquemas formales típicamente ecdóticos, como los que la crítica textual extrae de la lógica formal y del cálculo de probabilidades para afrontar más atinadamente el áspero problema de la contaminación.

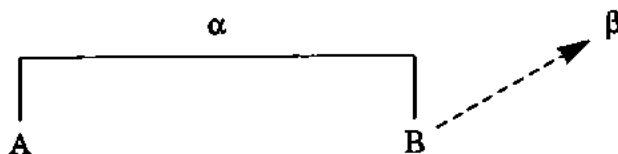
Como es bien sabido, en los *scriptoria* de la época medieval sucedía muy a menudo que un códice perteneciente a una determinada tradición se cotejara con un ms. de otra tradición distinta, y un revisor, apoyándose en este nuevo ms. corrigiera los errores evidentes o los que a él le parecían errores, rellenara lagunas, apuntara en los márgenes la posibilidad de leer una palabra o una frase de manera distinta. Y cuando el códice así revisado se convertía a su vez en modelo o ejemplar para nuevas transcripciones, el copista podía elegir alternativamente la lección del texto o la variante apuntada al margen: se formaba, entonces, un manuscrito "contaminado".

6.1. En líneas generales, el método de Lachmann en cuanto selección automática de las variantes no puede aplicarse en el caso de una tradición marcadamente contaminada. Sin embargo, no faltan sugerencias interesantes que de alguna manera nos ayudan a valorar oportunamente los textos contaminados sin alejarnos demasiado del método lachmanniano. Me refiero, específicamente, a estas indicaciones teóricas de D. S. Avalle 1978, 70-2: suponga-

Otras combinaciones no pueden imaginarse, excepto las inversas al esquema 3):



y al esquema 4):



Sin embargo, las dos últimas combinaciones resultan ser sumamente improbables, al menos con respecto a las otras cuatro, pues suponen una proliferación superflua de las fuentes de contaminación (no solo A y B, sino también una fuente desconocida de la que se hubieran servido respectivamente A y B para corregir los errores de β y α), además de una transmisión de errores en línea horizontal.

6.2. Traslademos ahora todo esto al campo intertextual y supongamos que se nos ofrezcan dos textos literarios realmente existentes y pertenecientes al mismo género, por ejemplo "novela picaresca" (denominados A y B) y sus correspondientes dominios intertextuales, denominados α y β ; y supongamos que los elementos que configuran los dos dominios intertextuales coincidan en parte, o sea, que los dos conjuntos α y β presenten algunos elementos que pertenecen simultáneamente al uno y al otro (en los términos simbólicos de la teoría de los conjuntos: $\alpha \cap \beta$). Supongamos, además, que los dos textos A y B planteen un diálogo intertextual cuya dirección ignoramos por ser los dos textos de una misma época y tan cercanos entre sí que resulte imposible clasificarlos en base a criterios externos de prioridad cronológica.

Se originan así dos hipótesis, esquemáticamente análogas a las que se han formalizado en los dos primeros cuadros de los códices contaminados, a saber:

1) la orientación del diálogo intertextual requiere B como punto de partida y A como destino final (en otras palabras, le corresponde a A la tarea de dialogar intertextualmente con B):

(véase el esquema n° 1)

2) o bien, la orientación del diálogo intertextual presupone un recorrido opuesto al anterior (o sea que le corresponde a B la tarea de dialogar intertextualmente con A):

(véase el esquema n° 2)

Para que tome cuerpo la primera de estas dos hipótesis hace falta que se instaure la situación siguiente:

3) A, paralelamente con B, traba o puede trabar relaciones intertextuales con β (donde $\beta = \beta'$ [elementos intertextuales específicos de B] + $(\beta \cap \alpha)$ [elementos intertextuales comunes a A y B]), y, además, interactúa por su cuenta, independientemente de B, con α (donde $\alpha = \alpha'$ [elementos intertextuales específicos de A]):

(véase el esquema n° 3)

En cambio, la segunda hipótesis (diálogo de B con A) se realiza en el caso de esta otra situación:

4) B, paralelamente con A, se relaciona o puede relacionarse intertextualmente con α (donde $\alpha = \alpha'$ [elementos intertextuales específicos de A] + $(\alpha \cap \beta)$ [elementos intertextuales comunes a B y A]), y, además, interactúa por su cuenta, independientemente de A, con β (donde $\beta = \beta'$ [elementos intertextuales específicos de B]):

(véase el esquema n° 4)

Los esquemas inversos de 3) y 4), ya sumamente improbables en el campo filológico, aparecen aquí totalmente inconcebibles pues modificarían el camino de la historia.

Tales esquemas nos dan a entender que la solución del problema reside únicamente en la comparación entre los elementos de α' y β' , valorándolos no tanto en su aspecto cualitativo como más bien en su concreta dimensión cronológica. Es decir, si todos los elementos específicos de A manifiestan un mayor grado de modernidad respecto a los de B, entonces toma consistencia la situación n° 3 y por consiguiente la hipótesis n° 1 (B como punto de partida y A como destino final); si, en cambio, aparece el caso contrario, entonces cobra mayor fuerza la situación n° 4 y por tanto la hipótesis n° 2

(A como punto de partida, B como destino final). En efecto, a falta de datos cronológicos externos y ciertos conviene apelar a los ámbitos intertextuales específicos, pues solo ellos pueden ofrecer al texto un término *post quem* bien definido del que desciende justamente el aprecio de la orientación del diálogo entre texto y texto.

6.2.1. Fijémonos en el caso de las relaciones entre la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (publicado en Lisboa en 1604), y el *Buscón* de Quevedo, publicado en 1626 pero redactado con seguridad muchos años antes (según F. Lázaro Carreter, 1980², lii-lv, cuya opinión es compartida por la mayoría de los estudiosos, hacia 1602-1604, al menos en una primera redacción). Se trata, pues, de dos textos, elaborados más o menos en el mismo período, para los cuales no existen criterios externos utilizables a la hora de establecer la prioridad cronológica del uno con respecto al otro.

En cambio, es bien sabido que dichos textos manifiestan en algunos lugares determinados un diálogo intertextual concreto entre sí, tal como se colige por la introducción en ambos de premáticas o aranceles satíricos configurados de manera parecida, o bien por la aparición en ellos de un personaje que actúa como "galán de monjas", y, en fin, por toda una serie de detalles esparcidos en distintos lugares de uno y otro texto. Pero la orientación de este diálogo, por las razones ya expresadas, no aparece determinable con el apoyo de criterios externos (tampoco el hecho de que el uno [*Guzmán*] gozara de una edición impresa y el otro no, puede alegarse como factor cronológico discriminante, pues todo el mundo sabe que las obras de Quevedo tenían amplia difusión en forma manuscrita mucho tiempo antes de su publicación).

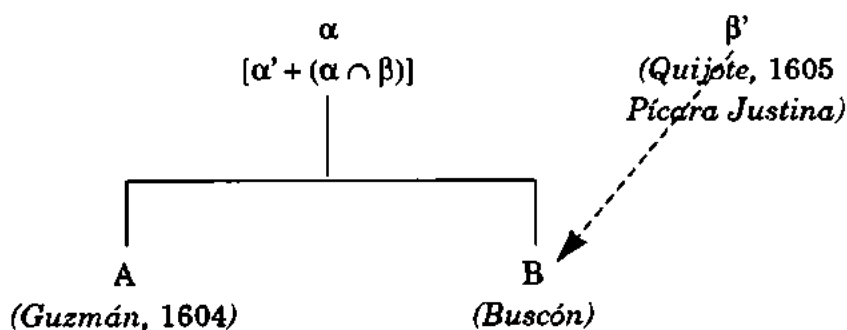
En cuanto a los ámbitos intertextuales perceptibles en cada uno de estos textos (o sea, el diálogo que cada uno de ellos establece con otros textos de su época o de épocas anteriores), cabe señalar un buen número de elementos comunes: desde la *Celestina* hasta el *Lazarillo*, la primera parte del *Guzmán*, y el *Guzmán* apócrifo.

Pertenecen, en cambio, al dominio intertextual específico de la segunda parte del *Guzmán* (que desde ahora en adelante llamaremos α') estos otros textos: las "novelle" italianas del xv y xvi, la *Silva de varia lección* de Pero Mexía, el *Sobremesa y alivio de caminantes* de Timoneda, los *Coloquios satíricos* de Torquemada, y otras obras menores de la misma época, sin sobrepasar los límites del xvi.

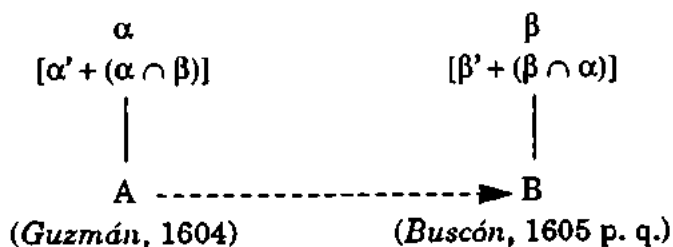
Por otro lado, forman parte del dominio intertextual específico

del *Buscón* (que llamaremos β'), además de la copiosa producción satírica de los siglos XV y XVI, dos obras de los primeros años del XVII: el *Quijote* de 1605 y la *Pícara Justina*, cuya edición príncipe apareció en Medina del Campo en el mismo año. Es más, las modalidades de la relación dialógica entre el *Buscón* y la primera parte del *Quijote* dejan traslucir que los hechos y los personajes de este ya se habían vuelto proverbiales en la época de elaboración del *Buscón*; si se acepta —cosa para mí indudable— el hecho de que con una simple y rápida alusión al “rucio de la Mancha” Quevedo logra establecer un contacto inmediato con la obra maestra de Cervantes. Lo cual significa que el dominio intertextual específico del *Buscón* sugiere como cronología relativa a la elaboración del mismo una fecha posterior a 1605, confiriéndole, al mismo tiempo, el título de receptor en su diálogo con la segunda parte del *Guzmán*.

Se realiza, pues, la situación que plantea el esquema nº 4, configurándose aquí de la manera siguiente:



O sea que toma cuerpo la hipótesis nº 2, en los siguientes términos:



Como consecuencia final, cabe afirmar que incluso la extensión al dominio semiótico de esquemas formales pertenecientes a la ecdótica (así como, anteriormente, la extensión de principios semióticos a la filología textual) manifiesta por entero su eficacia y contribuye a consolidar la hipótesis de una nueva ciencia literaria fun-

damentada en la interrelación de los elementos pertenecientes a estas dos esferas hermenéuticas.

7. Claro está que todo esto merece una consideración mucho más profunda y detallada; pero yo, al plantear el teorema inicial, no tenía otro propósito que no fuera el de trazar un simple perfil de esta nueva ciencia intentando poner de relieve las ventajas que de ella se pueden sacar en favor de una más clara interpretación del texto literario. A mi modo de ver, este es un buen camino, pese a su dificultad, y quizá convenga recorrerlo hasta el final en interés de la literatura y en beneficio de cuantos, como don Quijote o Madame Bovary, o como (¿por qué no?) los que profesionalmente estamos investigando sobre temas literarios, encuentran en los mundos posibles de la ficción literaria no simplemente un terreno de análisis sino también una dimensión existencial.

ALDO RUFFINATTO

Università degli Studi di Torino

BIBLIOGRAFÍA

ESTUDIOS

- AVALLE, D. S. 1978². *Principi di critica testuale*. Padova, Antenore.
- BLECUA, A. 1970. *En el texto de Garcilaso*. Madrid, Ínsula.
- BLECUA, A. 1982. *La transmisión textual de "El Conde Lucanor"*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.
- BLECUA, A. 1983. *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia.
- BLECUA, J. M. 1949. "Los antecedentes del poema del Pastorcico de San Juan de la Cruz", en *Revista de Filología Española*, XXXIII, 378-80 (después en 1970, *Sobre poesía de Edad de Oro. Ensayos y notas eruditas*. Madrid, Gredos).
- CHIARINI, G. "Introduzione" a su ed. del *Libro de buen amor* (véase Textos).
- CONTINI, G. 1970. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino, Einaudi.
- CONTINI, G. 1968. *Breviario di ecdotica*. Milano-Napoli, Ricciardi.
- COROMINAS, J. "Prólogo" a su ed. del *Libro de buen amor* (véase Textos).
- GYBBON-MONYPENNY, G. B. "Introducción" a su ed. del *Libro de buen amor* (véase Textos).
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. (Versión española de E. Ballón Aguirre y H.

- Campodónico Carrión). Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 10), [la primera edición, en francés, es de 1979].
- JAURALDE, P. "Introducción" a su ed. de *El Buscón* (véase Textos).
- JOSET, J. "Introducción" a su ed. del *Libro de buen amor* (véase Textos).
- LAZARO CARRETER, F. "Estudio preliminar" a su ed. de *La vida del Buscón* (véase Textos).
- MARTIN MORAN, J. M. 1990. *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*. Alessandria, dell'Orso.
- RUFFINATTO, A. 1981. "Garcilaso senza stemmi" en *Ecdotica e testi ispanici*, Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani (Verona, 18-19-20 giugno), 25-44.
- RUFFINATTO, A. 1987. "Sistema y diasistemas (Sobre la *varia lectio* de *El Conde Lucanor*, I. 39)", en *Dispositio, Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, XII, 30-32, 141-56.
- SEGRE, C. 1969. "Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado" en *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*. Torino, Einaudi.
- SEGRE, C. 1990. *Semiótica filológica (Texto y modelos culturales)*. (Traducción de J. Muñoz Rivas). Murcia, Universidad de Murcia [la primera edición, en italiano, es de 1979].

TEXTOS

JUAN RUIZ, *Libro de buen amor*

— ed. de G. Chiarini. 1964. Milano-Napoli, Ricciardi.

— ed. de J. Corominas. 1967. Madrid, Gredos.

— ed. de J. Joset. 1974. Madrid, Clásicos Castellanos (núms. 14 y 17).

— ed. de G. B. Gybbon Monypenny. 1988. Madrid, Clásicos Castalia (nº 161).

DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*

— ed. de J. M. Blecua, en *Don Juan Manuel. Obras Completas*. 1983, II. Madrid, Gredos, 7-503.

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades.

— de J. Caso González. Madrid, Anejos del B. R. A. E. (Anejo XVII).

JUAN DE LA CRUZ, *Poesías*

— ed. de P. Elia. 1989. L'Aquila-Roma, Japadre.

MATEO ALEMÁN. 1599. *Primera parte de Guzmán de Alfarache*.

— *princeps*. Madrid, Várez de Castro.

MATEO LUJÁN DE SAYAVEDRA. 1602. *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*.

— *princeps*. Lisboa, Pedro Crasbeeck.

LÓPEZ DE ÚBEDA. 1605. *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*.

— *princeps*. Medina del Campo, Cristóbal Lasso Vaca.

MIGUEL DE CERVANTES. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

— *princeps*. 1605. Madrid, Juan de la Cuesta.

— *segunda ed. princeps*. 1605. Madrid, Juan de la Cuesta.

- . ed. de J. Fitzmaurice-Kelly, J. Ormsby y D. Nutt. 1898-1899. Edinburgh.
- . ed. de R. Schevill, A. Bonilla y San Martín, B. Rodríguez. 1914-1941. Madrid.
- . ed. de V. Gaos. 1987. Madrid, Gredos.
- . ed. de Martín de Riquer. 1980. Barcelona, Planeta.
- MIGUEL DE CERVANTES. *Novelas Ejemplares*
- . ed. de J. B. Avallé-Arce. 1982. Madrid, Clásicos Castalia (nº 120).
- FRANCISCO DE QUEVEDO. *La vida del Buscón*. 1626.
- . *princeps*. Zaragoza, Pedro Verges.
- . ed. de F. Lázaro Carreter. 1980². Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. (la primera ed. es de 1965).
- . ed. de P. Jauralde Pou. 1990. Madrid, Clásicos Castalia (nº 177).

EL "BUEN AMOR" Y SUS VOCES: UNA APROXIMACIÓN

Son casi incontables los ecos y textos diversos —citados, parodiados, traducidos— que en forma incesante circulan por el *Libro de Buen Amor*. Desde este ángulo, la obra del Arcipreste se presenta como un vasto trabajo de asimilación y transformación que caracteriza todo proceso intertextual y dialógico en el que incorporar las citas más diversas, traducir episodios extensos o incluir fábulas y apólogos forma parte de la dinámica misma del texto.

Dentro del *corpus* literario medieval, el *Libro de Juan Ruiz* no constituye una excepción. Durante la Edad Media la intertextualidad es consciente y desembozada. El interés por la originalidad tal como se lo concibió en épocas posteriores es muy relativo y obedece a pautas que le son absolutamente peculiares. La norma fue considerar que todo texto se genera en función de otros anteriores, de modo que cada uno de ellos suscita ante el lector "la fascinación de un juego iniciado ya antes, con reglas conocidas y sorpresas aún desconocidas" (Jauss 1977).

Los constituyentes del discurso medieval son, en buena medida lo "ya dicho", pero su conjunto no es por cierto una indiscriminada mezcla de influencias sino el incesante trabajo de transformación y asimilación de diversos textos operado por quien centraliza y controla la conducción y elaboración del sentido.

Ni el saber artístico ni el filosófico quedaron al margen de este proceso de apropiación del discurso ajeno. Baste, a tal efecto, recordar las palabras de San Agustín en *De doctrina christiana*, XL, 60, al referirse a la asimilación de los modelos clásicos:

Philosophi autem qui vocantur, si quia forte vera et fidei nostrae accomodata dixerunt, maxime Platonice, non solum formidanda non sunt, sed ab eis etiam tanquam iniustis possessoribus in usum nostrum vindicanda.¹

1 Cito según la edición de Victorino Capanaga (1979).

De la misma manera, el texto surge a partir de un entramado de otros textos, en continuo diálogo tanto con el lector como con el *corpus* que le da origen.

A esta plurivocidad se une la diversidad de registros que el *Libro* de Juan Ruiz entreteje a partir de instancias disímiles que van anudando una compleja red de relaciones cuya estructura no siempre es fácil de percibir.

El problema referido a la estructura del *Libro de Buen Amor* ha recibido múltiples enfoques. Gericke (1981) resume hasta el año indicado el estado de la cuestión. Trabajos posteriores a los allí analizados abren nuevos rumbos: tales, los de Marmo (1983), Nepaulsingh (1986), Parr y Zamora (1989).

Así, en este peculiar sistema narrativo y discursivo, objeto de diversas y contrapuestas interpretaciones resumidas por Ayerbe-Chaux (1973) se articulan y entrecruzan, más o menos contenidas dentro de una trama autobiográfica, secuencias narrativas, didácticas, morales, teológicas, paródicas, líricas que vehiculizan una cantidad de mensajes diversos y a veces en apariencia contradictorios. Para mencionar solo algunos aspectos señalemos, por ejemplo, que el código del amor cortés se inserta a veces en contextos muy poco cortesés, como en el *enxiemplo* de Pitas Payas (coplas 474-485), que las alabanzas a las dueñas —chicas y grandes— conviven con las loas a la Virgen, la disquisición moral o teológica con el chiste o la pirueta verbal.

En un trabajo anterior (Delpy 1989, 24-28), hice referencia al espacio ocupado por la risa en el *Libro*. La risa y lo festivo impregnan buena parte del texto o se cuelan por sus intersticios y, significativamente, la mayoría de las marcas que desde el punto de vista semántico se relacionan con este aspecto (*solaz*, *alegría*, *placer*) aparecen al comienzo del texto como si quisieran insinuar un posible camino a seguir en lo referente a su interpretación:

que pueda de cantares un librete rimar
que los que lo oyeren puedan *solaz* tomar (12 cd)²

que pueda fazer libro de buen amor aqueste,
que los cuerpos *alegre* e las almas preste (13 cd)

si queredes, señores, oír un buen *solaz*
escuchat el romance, sossegadvos en paz (14 ab)

² Las citas del *Libro de Buen Amor* pertenecen a la edición de Joan Corominas (1967).

La tristeza aparece como elemento negativo y lo razonable (el “buen seso”) como ajeno a la risa:

Palabra es de sabio, e dízelo Catón,
que omne a sus cuidados, que tiene en corazón,
entreponga plazer e alegre razón,
ca la mucha tristeza mucho pecado pon. (44)

e porque de buen seso non puede omne refr,
avré algunas burlas aquí a enxerir. (45 ab)

Dize un filósofo en su libro de nota
que pesar e tristeza el engeño embota (1518 cd)

Señalemos que si bien en la c. 1518 la fuente no es fácilmente identificable y que como lo afirma Joset (1974) en la nota correspondiente a este pasaje, bien puede tratarse de una variante de la c. 44, es interesante recordar que Santo Tomás consideraba a la *tristitia* y a la resistencia a superar este estado como el octavo pecado capital.

Más aún, la tristeza es enemiga jurada de los poetas ya que su presencia inhibe el acto creador y destruye la inspiración. Así, tras la muerte de doña Garoza

Con el mucho quebranto fiz aquesta endecha:
con pesar e tristeza non fue tal sutil fecha; (1507 ab)

o la de Trotaconventos

la tristeza me fizo ser rudo trovador [...] (1575 b)

Creo que no se encuentra demasiado alejado de este tema el curioso y desconcertante fenómeno del *risus paschalis* documentado a lo ancho de casi toda Europa (incluyendo España) durante un lapso de casi doce siglos, que la teóloga María Catherina Jacobelli (1991) describe ampliamente desde el punto de vista histórico e interpreta como signo visible del fundamento teológico del placer sexual.

Si bien en el *Libro de Buen Amor* la risa, tal como lo determina la observación histórica del *risus paschalis*, no se manifiesta dentro del ámbito de lo sagrado (con la excepción de las “Oras de Don Amor”, c. 372-387), los demás componentes asociados al *risus*, a saber, la sexualidad y el placer, no son escasos en el *Libro* como

se desprende de los numerosos estudios referentes a la abundante metaforización sexual que allí aparece. Remito en este sentido a los trabajos de Vasvari (1983, 1983-84, 1988-89) y De Lope (1984, 75-110).

La polifonía textual instaurada por el *Libro de Buen Amor*, a la que hicimos referencia más arriba, resulta evidente a través del cruce de dialectos y registros diversos elaborados con frecuencia a partir de una permanente circulación de textos.

La dualidad *buen amor/loco amor*, así como la diversidad de contenidos del sintagma *buen amor* ha sido profusamente examinada por la crítica en lo referente a su compleja naturaleza semántica. No pretendo volver sobre caminos recorridos por eruditos como G. Sobejano (1963), F. Márquez Villanueva (1965), A. Zahareas (1965), B. Dutton (1970), por citar solo algunos nombres, sino detenerme simplemente en determinados aspectos.

El prólogo en prosa es el único pasaje en el que la expresión *buen amor* está tajantemente definida y donde el autor nos propone una decodificación en términos estrictamente religiosos: “[...] el buen amor, que es el de Dios”.

Próximo al prólogo, en la c. 13, es decir en un pasaje ubicado dentro del alcance de la irradiación semántica de este, encontramos la segunda ocurrencia de *buen amor*, esta vez con evidente sentido ambiguo: “libro de buen amor a queste / que los *cuerpos* alegre e las *almas* preste”. Es como si ya desde el comienzo de la cuadernavía apareciera explicitada la relación dialógica que se establece entre significados mutuamente excluyentes y que, a mi entender, tensiona no solo este sintagma sino todo el *Libro*.

Una situación muy semejante surge en la c. 1578, que forma parte del epitafio de doña Urraca, donde, irónicamente la estructura misma del verso parece desplegar la dualidad del contenido: “e si l’ dé Dios buen amor e plazer de amiga”.

Quizás el mayor nivel de tensión semántica se alcance en 932 b cuando Trotaconventos no teme proclamar: “llamat a mí Buen Amor e faré yo lealtat”, convirtiendo en grotesca parodia carnavalesca y en evidente ejemplo de “detronización” semántica un concepto cuya significación y prestigio arranca de San Agustín.

No es casual que en buena parte de los pasajes en que aparece la expresión que nos ocupa, Juan Ruiz haya querido presentarnos “encobiertas” las “razones” de este esquivo “buen amor”, como en la c. 68:

Las del buen amor son razones encobiertas:
 trabaja do fallares las sus señales ciertas;
 si la razón entiendes o en el seso aciertas,
 non dirás mal del libro que agora rehiertas.

Sin embargo, estas “señales ciertas” parecen más bien ser destellos cambiantes difíciles de apresar. Es sintomática en todos los casos la insistencia con que el autor recurre a las imágenes derivadas del concepto de *cubrir*. A las ya mencionadas *razones encobiertas* deberán añadirse las antinomias que se despliegan a partir de la c. 16 y que culminan en la 18: “como so mala capa yaze buen bevedor / así so mal tabardo yaze el buen amor”. A su vez, en la c. 443 cuando D. Amor insiste en la necesidad de demostrar “buen amor” hacia la vieja tercera —nuevo caso de dualidad semántica—, lo hace afirmando que “mucha mala bestia vende buen corredor, / e mucha mala ropa cubre buen cobertor”.

En la literatura española no es por cierto Juan Ruiz el primero en utilizar esta expresión. No nos interesa señalar aquí la relación dialógica que a partir de este sintagma el *Libro* establece con obras anteriores —Dutton (1970) indicó pormenorizadamente los diversos textos que la registran— sino más bien tratar de indicar el juego constante dentro del texto mismo de los semas contenidos en este sintagma, cuyos significados se van condicionando según el emisor y el contexto, burlando los esfuerzos del lector por querer establecer un texto unívoco.

La expresión *buen amor* surge así como un enunciado en continuo devenir, en permanente interacción con los contenidos que ese mismo enunciado produjera anteriormente, como un incesante juego de luces y sombras, como un objeto cuestionado sin cesar.

Ya desaparecido el código de estructura único, imitable, seguro, y en su lugar, a través del diálogo emprendido entre tantos “buenos amores” se instala esa incierta frontera que subvierte jerarquías y valores y confunde los límites de lo humano y lo divino, la virtud y el pecado.

La antinomia planteada desde el interior del concepto mismo de *buen amor* se asimila entonces a una forma de expresión sometida al constante mecanismo del cambio, a la lógica de las cosas al revés, a la ambivalencia que al mismo tiempo niega y afirma, borra el espacio contenido entre lo serio y lo cómico. Se trataría pues, de la palabra “carnavalizada”, enmascarada, aquella que “sobre cada fabla se entiende otra cosa” (c. 1631 c).

Así, el dialogismo generado a partir del entrecruzamiento de

registros tan diversos convierte al *Libro* en punto de convergencia de voces múltiples y, al mismo tiempo, se instaura como verdadero productor del sentido de la obra.

El *Libro de Buen Amor* es quizás el primer texto español que con tanta agudeza revela la clarividencia frente al acto de escritura, no solo por presentarse como "lección e muestra de metrificar e rimar, e de trobar" (Prólogo en prosa), sino también por manifestarse conscientemente como secuencia dúctil en continua expansión, como objeto que es parte del devenir, como forma abierta y modificable inserta en el movimiento de la perpetua renovación, imbuida de la unidad y diversidad del cambio y, por qué no, como reflejo y respuesta ante la turbulenta y crítica realidad del complejo siglo XIV:

De todos estrumentes yo, libro, só pariente:
bien o mal, qual puntares, tal diré, ciertamente [...] (c. 70 ab)

Yo polifacético y proteico —como lo analizan Joset (1974, 26-28) y Parr y Zamora (1989)—, oculto tras máscaras diversas: narrador, protagonista múltiple de diversas aventuras y, también, *libro*, instancia que parece absorber y compendiar esa realidad a la vez una y varia. Con este, cada época entablará un nuevo diálogo en función de las potencialidades que encierra y el texto seguirá creciendo en virtud de un ininterrumpido proceso de resignificación. En forma ejemplar, el *Libro* del Arcipreste da cabida a lo mutable, a lo cambiante, a la obra incesantemente abierta a la perpetua renovación generada en cada lectura, a las formas que se descomponen y vuelven a nacer engendrando infinitas posibilidades:

Qualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere,
puede í más añedir e emendar si quisiere [...] (c. 1629 ab)

La noción de *creador* y *creación* parece así ser clave en el Arcipreste: crea aquel que no se limita a contemplar un orden dado e inamovible y que se abre a la consideración de infinitas virtualidades porque es él mismo quien las encarna.

MARIA SILVIA DELPY

BIBLIOGRAFÍA

- AYERBE-CHAUX, REYNALDO. 1973. "Tres enfoques críticos de la obra del Arcipreste" en Manuel Criado de Val (ed.), *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del Primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 18-24.
- CAPANAGA, VICTORINO (ed.). 1979. *Obras de San Agustín*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- COROMINAS, JOAN (ed.). 1967. Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Gredos.
- DE LOPE, MONIQUE. 1984. *Traditions populaires et textualité dans le 'Libro de Buen Amor'*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, Université Paul Valéry.
- DELPY, MARÍA SILVIA. 1989. "Aspectos de la carnavalización en el *Libro de Buen Amor*" en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, II, 23-36.
- DUTTON, BRIAN. 1970. "Buen Amor'. Its Meaning and Uses in Some Medieval Texts" en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), *'Libro de Buen Amor' Studies*, London, Tamesis Books, 95-122.
- GERICKE, PHILIP O. 1981. "On the Structure of the *Libro de Buen Amor*. A Question of Method", *KQR*, XXVIII, 13-21.
- JACOBELLI, MARÍA CATHERINA. 1991. *'Risus paschalis'. El fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona, Planeta.
- JAUSS, HANS ROBERT. 1977. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, Munich, Wilhelm Fink (trad. en Alan Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991, 30).
- JOSET, JACQUES (ed.). 1974. Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, XIV y XVII).
- MARMO, VITTORIO. 1983. *Dalle fonti alle forme: studi sul 'Libro de Buen Amor'*, Napoli, Liguori (Romanica Neapolitana, XIV).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO. 1965. "El buen amor", *Revista de Occidente*, 27, 269-291.
- NEPAULSINGH, COLBERT. 1986. *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain*, Toronto, University Press (University of Toronto Romance Series, LIV).
- PARR, JAMES A. y ANDRÉS ZAMORA. 1989. "De la estructura superficial a la profunda en el *Libro de Buen Amor*: focalización, voz y mito" en *Imago Hispaniae: homenaje a Manuel Criado de Val. Actas del Simposio-Homenaje a Manuel Criado de Val en Pastrana (Guadalajara) del 7 al 10 de julio de 1987*, Kassel, Reichenberger, 344-375.
- SOBEJANO, GONZALO. 1963. "Escolios al 'buen amor' de Juan Ruiz" en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, III, Madrid, Gredos, 431-456.

- VASVARI, LOUISE. 1983. "La semiología de la connotación: lectura polisémica de 'Cruz cruzada panadera'", *NRFH*, XXXII, 299-324.
- . 1983-84. "An Example of 'Parodia sacra in the *Libro de Buen Amor*': 'Quoniam', 'Pudenda'", *C*, XII, 195-203.
- . 1988-89. "Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de Buen Amor*", *RPh*, XLII, 1-29.
- ZAHAREAS, ANTHONY. 1965. *The art of Juan Ruiz. Archpriest of Hita*, Madrid.

LOS NOTARIOS DE BERCEO

Arte de compromiso, como lo define Francisco López Estrada, el mester de clerecía se inspira en fuentes latinas pero se expresa en romance; se pretende cultivado pero aspira a vulgarizar; se compone para la recitación y al mismo tiempo inaugura el culto de lo escrito. En caracterizaciones generales, se reconoce que oralidad y escritura conviven en el interior mismo del mester de los clérigos. Sin embargo, la antinomia tradicional de juglaría/clerecía, fundada en la oposición de oralidad y escritura, sigue marcando nuestra lectura de los textos. Se trata de un hábito mental que influye, por una parte, en el modo de interpretar lo que se lee y, por la otra, en los lugares del texto que nos invita a ignorar o a no recuperar. Esa vinculación de clerecía y escritura ha oscurecido a veces la centralidad que la palabra oral adquiere en textos como el de los *Milagros de Berceo*.

La preocupación por autenticar la propia palabra está presente en muchos géneros medievales de discurso: de la historia a la leyenda, de la hagiografía y la literatura religiosa al *exemplum* y a la predicación. Cada género favorece diversas operaciones para validarse; cada dimensión temporal, su propia clase de autoridad.¹ En la poesía narrativa, los poetas pueden afirmar que han recibido la historia de testigos oculares o asegurar que ellos mismos han presenciado o aun vivido la experiencia que narran en sus obras; el impersonal "se dice" es otra vía de conferir valor de verdad a la palabra; en otros casos, por fin, la autoridad deriva de una fuente escrita en la que se basa el escritor.²

Estamos acostumbrados a afirmar que en los *Milagros Berceo* insiste en proclamar su adherencia a la fuente latina. En general, esas manifestaciones del *topos* de la autoridad, leídas literalmente,

¹ Para la autoridad de las diferentes dimensiones temporales, véase JACQUES LE GOFF, *The Medieval Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

² Para las operaciones de autenticación son útiles las reflexiones que sobre el discurso histórico hace F. HARTOG en *Le Miroir d' Hérodote*, Paris, Gallimard, 1980.

se interpretan como índices de fidelidad escrupulosa al texto en que se basa. Tal escrupulosidad parece contradecir otro lugar común en la crítica de Berceo: su originalidad para elaborar la fuente latina. Domingo Ynduráin observa esa contradicción y la resuelve afirmando que la fidelidad es notable, aunque en ocasiones Berceo se aparte de la fuente, impulsado por afanes de realismo;³ con más coherencia, Teresa Chávez aprecia la libertad de Berceo para imaginar acciones, gestos y diálogos, y aunque afirma que Berceo "no se atreve a inventar un dato específico si no lo lee", termina reconociendo las menciones a la fuente como recurso literario.⁴ Desde luego, tal contradicción no existe si se entiende que la fidelidad de Berceo al texto latino es perfectamente compatible con las diferencias inevitables impuestas por cualquier reescritura.

Creo que, cuando se habla del *topos* de la autoridad de lo escrito, se confunden con frecuencia dos hechos de naturaleza diferente. Por una parte, está la fidelidad efectiva de Berceo a la fuente, que solo podemos afirmar, con más o menos reservas, a partir del cotejo de su obra con el texto en el que se basa. Algo muy diferente son las afirmaciones de Berceo en las que proclama su adhesión a la fuente, que son parte del texto de ficción. Si un poeta de clerecía, por ejemplo, se detiene a señalar que el texto en latín no incluye tal o cual dato, o que se basa en una fuente oral y no escrita, podremos, desde luego, confrontar su texto con la fuente, si está disponible, y derivar de ese cotejo, junto con otros datos pertinentes, una caracterización de la actitud que adopta el escritor frente a los documentos que sigue. Pero un cotejo tal, como ocurre siempre que intentamos comparar lo que dice un texto de ficción con una realidad extratextual, nos deja también irremediadamente, en el ámbito de las conjeturas. Baste un ejemplo. Refiriéndose a la copla 2305 del *Alexandre* en la que se relata el descenso del protagonista al mar, Ian Michael se pregunta por qué el poeta dice que su fuente es oral y no escrita, cuando el episodio ocurre en todas las recensiones de la *Historia de Proeliis* y del *Roman d'Alexandre*. Frente al desajuste entre las palabras y los hechos, Michael propone que el escritor pudo no haber tenido a su disposición las versiones escritas

³ En "Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra", *Berceo*, 90 (1976), 3-67. C. GUERRIERI CROCCETTI fue uno de los primeros que habló de la humildad de Berceo, que no osa decir lo que no lee en la fuente (*Gonzalo de Berceo*, Brescia, "La scuola" Editrice, 1947, 11).

⁴ Prólogo a su edición de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, Madrid, Castalia, 1972, 16.

en el momento de componer esta sección de su poema.⁵ Tal conjetura, sin embargo, es tan problemática como pensar que el poeta no nos está diciendo la verdad, porque implica tomar las palabras de un texto literario como signos capaces de ser verdaderos o falsos.⁶ En suma, sean o no signos de auténtica fidelidad, las menciones a la fuente latina constituyen manifestaciones del *topos* de la autoridad de lo escrito: en todos los casos se trata, al menos a primera vista, de la referencia a una palabra anterior y supuestamente verdadera, que se toma como pauta de verificación de la propia palabra. Las bases del *topos* son bien conocidas: en la Edad Media, las Sagradas Escrituras, hechas de palabras que se consideran divinas y por eso, incontestablemente verdaderas, contagian su valor de verdad a toda escritura.

En los *Milagros*, frases como “oiréis”, o “querriavos contar”, que apuntan a una oralidad, son tan comunes como las expresiones que aluden a la autoridad de un texto escrito, tales como “el escrito lo dize” o “dizlo la escriptura”. Aunque formulaicas, esas menciones a una fuente que, en la ficción del texto, el poeta se limita meramente a leer y traducir otorgan a la voz enunciativa la inequívoca identidad de lector y legitiman su palabra. Aun a costa de citar lugares archicitados de los *Milagros*, vale la pena volver a mirarlos para entender qué es lo que, en verdad, se autoriza con la mención al texto escrito en latín. En los milagros más conocidos, algunas referencias a la fuente ocurren para certificar nombres de personajes como Ildefonso o Teófilo que, en rigor, ya estarían autorizados por su propia fama: “Diziéni Ildefonso, dizlo la escriptura...” o “...avié nomne Teófilo como diz la leyenda”. Este gesto notarial se repite también en nombre de lugares que carecen de importancia respecto de la historia misma o de su significado, como la villa de Anifridi, donde uno de los tres caballeros que han profanado la iglesia cuenta su historia (“vino en Anifridi como diz el dictado”, 405). Son instancias de este tipo las que hacen que Gaudioso Giménez Resano, por ejemplo, afirme que la sumisión de Berceo al

⁵ En *The treatment of Classical Material in the “Libro de Alexandre”*, Manchester, Manchester University Press, 1970, 254.

⁶ Por eso prefiero la observación de HARRIETT GOLDBERG, que se detiene en el desajuste señalado por Michael, y lo entiende como signo de una actitud general que puede observarse en el poeta del *Alexandre* y que difiere notablemente de la actitud de Berceo. Goldberg insiste en la necesidad de reconocer lo que son expresiones fosilizadas, entre las muchas referencias que hace un autor a la fuente, al público o a sí mismo (“The Voice of the Author in the Works of Gonzalo de Berceo and in the *Libro de Alexandre* and the *Poema de Fernán González*”, *La Corónica*, 8 [198], 100-112).

texto es rigurosa, "incluso, al precisar muchas veces los pormenores de las circunstancias que rodean el asunto".⁷ Bien miradas, sin embargo, estas referencias muestran una fidelidad a la fuente que no se manifiesta *incluso* o *hasta* en los pormenores de la narración, sino *sobre todo* en ellos.

Harriett Goldberg (*art. cit.*) señala la diferencia notable de actitudes entre Berceo y el poeta del *Alexandre*: si Berceo, con tono serio, se niega a ofrecer detalles cuando la fuente no los proporciona, el poeta del *Alexandre* asegura que rectificará las omisiones del original, con gesto inequívoco de superioridad. Aceptada la diferencia de actitudes, vale la pena notar, sin embargo, que las menciones de Berceo al texto en latín proclaman una fidelidad peculiar del poeta lector. No puede ofrecer el nombre del monasterio al que pertenece el sacristán fornicario porque no lo lee en la fuente ("el logar no lo leo — decir no lo sabría" 2,76); no encuentra el nombre del confesor a quien María envía al clérigo embriagado para que se enmiende ("...el otro omne bono, no'l sabría nomnar..." 20, 494); tampoco puede decirnos cuál fue la ocasión en la que unos enemigos matan al clérigo del milagro 3; del devoto prendido por la justicia y puesto en la horca nos dice que era ladrón pero no puede asegurar, porque no lo lee, si cometía algún otro pecado.⁸ En estos casos, una rápida mirada al texto latino confirma que, en efecto, la fuente no incluye esos detalles. Sin embargo, que Berceo, cuyas dotes de narrador son innegables, se detenga a subrayar la ausencia de detalles triviales o de nombres propios de personajes o lugares que no tienen importancia alguna en el relato, debería llamar la atención a propósito de los peligros de una lectura literal de estas referencias a la fuente. Contarnos por qué mataron al clérigo del milagro 3, o decirnos que el ladrón devoto tenía otras malas costumbres ("Si facié otros males, esto no lo leemos..." 6, 143) no solo serían datos innecesarios sino que, de haberse incluido, habrían quitado a los relatos la inmediatez y la economía que los caracteriza.

A mi juicio, estas referencias, que tienen por objeto señalar sobre todo *lo que la fuente latina no dice*, cumplen dos funciones importantes. Por una parte, muestran que el *topos* de la autoridad de lo escrito no sirve tanto para respaldar la veracidad de lo que se dice sino como para establecer la confiabilidad de quien tiene la

⁷ En "Cómo vulgariza Berceo sus fuentes latinas", *Berceo*, 94-95 (1978), 17.

⁸ Son estos momentos en los que DÁMASO ALONSO veía, no sin razón, la voluntad de presencia del escritor medieval en su propio texto ("Berceo y los topoi" en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958, 74-85).

palabra. Aunque Berceo no se hubiera autocalificado como *auctor* de sus obras, es precisamente en la primera mitad del siglo XIII cuando la figura del autor, no necesariamente de inspiración divina, adquiere importancia nueva: los prólogos, como muestra Alistair Minnis, muestran una preocupación por el papel mediador activo del autor humano y por sus intenciones.⁹ Otro tanto ocurre en la pintura y la escultura: Virginia Wylie Egbert encontró una sola representación de un pintor antes del siglo XIII, en un manuscrito griego; su compilación de representaciones medievales de escultores, pintores y orfebres medievales, revela que la mayoría de los artistas que se representan en el acto de crear sus obras son del XIII y del XIV.¹⁰ Por otra parte, volviendo a Berceo, esas referencias, que inventan silencios con el gesto de justificarlos, socavan la autoridad de lo escrito en el mismo acto de invocarla y, al hacerlo, revelan precisamente que la fuente latina no es el texto originario sino la transcripción de un original. Ese original, que en rigor no es un texto, son los hechos mismos de María.

Contra la evidencia de los Evangelios, que otorgan tan poco espacio a la madre de Cristo, en los *Milagros* María detenta también la autoridad irrefutable de las palabras sagradas:

Las quatro fuentes claras qe del prado manavan,
 los quatro evangelios, esso significavan,
 ca los evangelistas quatro qe los dictavan,
 quando los escrivién con ella se fablavan.

Quanto escrivién ellos, ella lo emendava,
 esso era bien firme lo qe ella laudava;
 parece que el riego todo d'ella manava
 quando a menos d'ella nada non se guiava (21-22).¹¹

No se trata, claro está, de una innovación de Berceo, sino de la identificación de María con la Iglesia, tradición bastante temprana, gracias a la cual la Iglesia confirma y refuerza su investidura de autoridad suprema.¹² En María, literalmente autora de los

⁹ Cfr. A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship*, London, Scholar Press, 1984.

¹⁰ *The Medieval Artist at Work*, Princeton, Princeton University Press, 1967, 21.

¹¹ *Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*, estudio y edición crítica de Brian Dutton (London, Tamesis, 1971; Obras Completas, II). Todas las citas al texto se hacen por esta edición.

¹² Cfr. MARINA WARNER, *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*, New York, Alfred Knopf, 1976.

milagros, convergen las funciones de autora y protagonista, esto es, los dos sentidos del *auctor* latino, el de la generación (padre, ancestro, originador) y el de la creación y la significación (escritor, inventor, creador, hacedor).¹³ La transcripción escrita en latín en la que Berceo respalda sus historias resulta, entonces, tan mediadora como la transcripción vernácula que hace Berceo del latín a la lengua romance. Creo que importa entender el carácter de intermediarios, de traductores y "notarios", de todos los que celebran, relatándolos, los milagros de María. Así mirado, Berceo no está ni más ni menos autorizado que los testigos oculares del milagro, o que el escritor de la fuente latina o que el pueblo anónimo que lo canta, lo cuenta y lo celebra. En este sentido, la memoria escrita es registro siempre mediador, objeto de lecturas múltiples y ubicuas, que permite que continúe generándose la incesante labor verbal de honrar a María. Los registros plurales de esa memoria comunitaria pueden representar una variedad de voces que, sin embargo, dependen siempre de lo que podría llamarse, de modo metafórico, "el discurso de los hechos mismos", discurso proferido únicamente por María, discurso que *es* María.

Desde luego, hay una larga distancia entre el latín de la fuente y las lenguas vernáculas. Después de la caída, la historia de Babel representa, en la Edad Media, la otra gran experiencia devastadora.¹⁴ Haber perdido la lengua originaria, cuyos significados no necesitaban mediaciones, representa la pérdida de una sola comunidad humana y también de la comunidad con Dios: así, la vida temporal se vive no solo como *exilio* del paraíso sino también como el exilio en las lenguas diversas y separadas, consecuencia de Babel. Esa lengua originaria fue primero identificada con el hebreo, el idioma más cercano de Dios, luego suplantado por el latín, la lengua madre.¹⁵ A diferencia de las lenguas vernáculas, en constante mutación, esa *Ursprache* es considerada estable y queda contagiada, en la visión nostálgica de la unidad primera, de aque-

¹³ Cfr. KENNETH BURKE, *A Grammar of Motives*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969, 123.

¹⁴ Cfr. HOWARD BLOCH, *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1983, 35 y ss., donde señala la importancia del lugar de Babel, en tanto dispersión de hombres y de lenguas, en la mitología lingüística del Occidente cristiano.

¹⁵ Cfr. JESSE M. GELLRICH, *The Idea of the Book in the Middle Ages. Language Theory, Mythology, and Fiction*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1985, 99-101.

llos valores de unicidad y transparencia. Algo de esa fuerza del latín como lengua originaria puede detectarse en la historia del mercader de Bizancio. El milagro de María se celebra con una fiesta que Berceo describe con inusitado detalle. Es una fiesta de concordia, que reúne a "páuperes e potentes", donde se sirven comidas elaboradas y buen "vino piment" y donde cada uno hace su propia música ("fazién grand alegría todos con instrumentos"). Llega allí un arcediano, y pregunta cuál es el motivo de la espléndida fiesta que celebra el pueblo:

Preguntó esta festa cómo fo levantada,
 ca era grand fazienda, noblement celebrada;
díssoli un latino la raíz profundada
 e sopiesse qe ésta era verdat provada. (23, 701)

El relator anónimo que cuenta la historia al arcediano lo hace en latín, detalle que también explicita el texto de la fuente ("latine alloquitur"). El público de Berceo, que ya no entiende el latín y que precisamente por eso le atribuye un valor casi mágico, no necesita más pruebas de la veracidad de la historia del mercader.¹⁶ De ahí que pueda pensarse la lengua latina de la fuente como metáfora apta de ese original monocorde que Berceo y otros como él despliegan en las lenguas vernáculas, diversas, pero que reconocen un solo y mismo origen.

Lo que he apuntado hasta aquí es, sin embargo, la mitad de la historia. Porque los *Milagros* presentan, en rigor, dos sistemas paralelos de referencias a textos previos. El primero, constituido por el tipo de menciones al dictado y la escritura de las que acabo de hablar, ha sido objeto de estudio detenido. Menos atención han recibido las frecuentes referencias al acto mismo de registrar los milagros por escrito. Si las fórmulas del escritor para referirse a su lectura del texto que traduce funcionan como elemento distanciador que lo separa de su auditorio, no solo porque él "sabe más" sino porque lo ubican inequívocamente en el estamento de la clerecía, el segundo grupo de menciones a las que ahora me referiré sirven para eliminar la distancia entre el pueblo y las figuras clericales de los que leen y escriben. Cerca del pueblo y también muy lejos, este es el lugar imposible de donde el clero deriva su poder.

¹⁶ Sobre el valor atribuido al latín por quienes lo entienden cada vez menos, véase ALAN DEYERMOND, *A Literary History of Spain. The Middle Ages*, London, Ernest Benn Limited, 1971, 61.

Hacia el final de cada relato, el protagonista queda oscurecido para ceder su lugar de privilegio a los testigos, que pasan a ocupar el primer plano de la escena. Ese personaje colectivo y anónimo evoca la figura del testigo cristiano y muestra la peculiar conciencia de la propia historia que caracteriza al cristianismo. Porque en esos lectores del texto, la comunidad cristiana no se limita a rendir gracias a María con cánticos y fiestas sino que, en varias ocasiones, manifiesta su voluntad de dejar testimonio escrito del milagro. El momento de la escritura se presenta además como un rito de concordia.¹⁷ Ese registro de la memoria colectiva de los contemporáneos, gesta anónima de los hechos de María, es, como el himno, parte del canto y de las fiestas de la comunidad:

Todos la bendecién e todos la laudavan
 las manos e los ojos a ella los alçavan,
 retrayén los sos fechos, las sos laudes cantavan,
 los días e las noches en esso los passavan (20, 496).

En ocasiones, el carácter anónimo y comunitario del registro del relato es indistinguible de la composición igualmente anónima de los cánticos marianos. Después de que la mujer protagonista del parto maravilloso cuenta a las gentes que acaban de verla salir del mar, sana y con su hijo recién nacido en brazos, la milagrosa intervención de María, el narrador pasa a referir la reacción de los testigos:

Ovieron del miraclo todos grand alegría,
 rendieron a Dios gracias e a sancta María,
 hicieron un buen cántico toda la cofradía
 podriélo en la glesia cantar la clerecía: (19, 452).

Siguen ocho coplas (453 a 460) que repiten el cántico aquí prologado y cuya clausura coincide formalmente con el final del milagro. En esa oración colectiva, la voz del discurso directo de quienes lo entonan termina fundiéndose con la voz del narrador. Copio aquí solo las últimas dos coplas del milagro:

Sennor, qe sin fin eres e sin empezamiento,
 en cuya mano yazen los mares e el viento,

¹⁷ En algunos, la voz pasiva o la tercera persona del plural no sirven tanto para hacer de la anotación un acto impersonal sino colectivo (22, 617).

denna tu bendición dar en esti convento
 qe laudarte podamos todos de un taliento.

Varones e mugieres, quantos aquí estamos,
 todos en ti creemos, e a ti adoramos,
 e ti e a tu Madre todos glorificamos,
 cantemos en tu nomne el "Te Deum laudamus". (19, 459-460)

Los deícticos ("en *esti* convento"; "quantos *aquí* estamos") confieren a estas palabras una ubicuidad que les permite ser al mismo tiempo discurso referido (el de la plegaria entonada por los testigos del milagro), y también discurso directo, del narrador y de su público, cada vez que el texto escrito se actualice en la lectura. En rigor, el texto acerca, hasta fundirlas, las voces de personajes, narrador y público. El "convento" —recuérdese aquí la etimología, del latín *convenire*— no solo indica a los testigos, sino al contexto virtual de la lectura de los milagros, a la comunidad formada por todos los que decidan integrarla y participar de la *concordia* cristiana. Por añadidura, la última línea del milagro no es, en rigor, un final, sino la introducción del "Te Deum", texto que es posesión de narrador y oyentes por igual, otra plegaria colectiva. Esta inequívoca fusión de relato, canto y plegaria es acaso el rasgo distintivo de la narración de los *Milagros* de Berceo.

A diferencia del sabio antiguo de las obras puramente didácticas, lejano en el tiempo y en el espacio, transmisor de un saber estático que solo él posee, quienes escriben los hechos de María son testigos anónimos, que en el momento de la escritura registran lo que todos saben. Los testigos del milagro del romero de Santiago deciden, por ejemplo: "Esta tal cosa, deviemos escrivilla" (8, 215); de las gentes que ven salir del horno, sano y salvo, al niño judío, dice el narrador: "cantaron grandes laudes, fizieron rica festa, / metieron est miraclo entre la otra gesta" (16, 370); los testigos del parto maravilloso afirman: "es esti tal miraclo bien qe lo escrivamos" (19, 445). Lo que acaso deba interesar de estas escenas colectivas es la flagrante incongruencia de que sea ese pueblo, que en la Edad Media no puede ser sino analfabeto, quien hable de la necesidad de escribir el milagro. Metafóricamente, los plurales "devemos escrivilla", "metieron esti miraclo", "es bien que lo escrivamos" proponen aquí a la escritura como paradójica actividad colectiva de una comunidad que no sabe leer ni escribir. De este modo, el poeta logra borrar provisoriamente, en la ficción del texto, las fronteras entre el pueblo analfabeto y el clero. Importa notar,

además, que el canto comunitario que invariablemente acompaña a esa escritura confiere al acto de escribir un inequívoco carácter ritual (cfr. 12, 302; 22, 617). Las escenas colectivas de acción de gracias, ausentes en el texto latino y tan comunes en las clausuras de los *Milagros*, confirman, como ha señalado Montoya Martínez, la tensión laudatoria que caracteriza al milagro literario.¹⁸ Estas escenas también muestran que, en esos actos celebratorios, la palabra no es tanto el instrumento usado para registrar el acontecimiento notable, sino que es ella misma un acontecimiento, algo que ocurre en el mundo, como ocurren los milagros de María.¹⁹

En ocasiones el poeta corrige la inverosímil escritura atribuida al pueblo analfabeto puntualizando la diferencia entre quienes escriben y quienes hacen escribir; en esos casos, en lugar de decir, por ejemplo, "metieron esti miraclo entre la otra gesta", el poeta prefiere "fizieron en escripto meter toda la cosa". Conviene entender el valor de estos notarios singulares. A veces, el escriba ha sido testigo ocular del milagro, cuya escritura se presenta como calco transparente de la realidad:

Assín como lo vfo, assín lo escribió,
non menguó d'ello nada, nada non ennadió...". (22, 587)

También suerte de extensión del *topos* de la *adtestatio rei visae* son las referencias al hecho de que quien escribe el milagro tiene autoridad por alguna clase de cercanía con respecto a los hechos, como ocurre en el relato del romero de Santiago:

Sant Ugo lo escripso, de Grunniago abbat,
qe cuntió a un monge de su societat. (8, 182)

¹⁸ Cfr. edición de los *Milagros* de Montoya Martínez, Universidad de Granada, Publicaciones del Departamento de Historia de la Lengua Española, 1986, nota a la copla 98.

¹⁹ Recuérdense aquí las reflexiones de WALTER ONG (*The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981): "We are inclined to think of words as records because we are inclined to think of them as, at their optimum, written out or printed. Once we can get over our chirographic-typographic squint here, we can see that the word in its original habitat of sound, which is still its native habitat, is not a record at all. The word is something that happens, an event in the world of sound through which the mind is enabled to relate actuality to itself" (p. 22). "In an oral culture, verbalized learning takes place quite normally in an atmosphere of celebration or play. As events, words are more celebrations and less tools than in literature cultures" (30).

O en el milagro del niño judío, ocurrido en Borges, y escrito por Pedro, monje que “era en essi tiempo en Borges ostalero” (16, 353). En la tarea de estos notarios singulares se manifiesta a las claras la conjunción de oralidad y de escritura que caracteriza al discurso notarial. El notario es, en efecto, quien transcribe una palabra oral y la atestigua por escrito con la autoridad que proviene de su estar presente ante la presencia indispensable de las partes: piénsese en la fórmula “Por ante mí...” que todavía se usa en los documentos notariales modernos.²⁰

El arcidiano que oye el relato del milagro del mercader de Bizancio pasa de inmediato a escribirlo:

Plógo.l al arcidiano, tóvolo por grand cosa,
 disso: “Laudetur Deus e la Virgo gloriosa”.
 Metiólo en escripto la su mano cabosa
 déli Dios paraíso e folganza sabrosa. (Amen). (23, 702)

La sinécdoque de “mano” por “escriba” —en “metiólo en escripto la su mano cabosa”— es expresión feliz del valor instrumental de estos notarios de Berceo, que funcionan, en cierto sentido, como la mano de la comunidad.

La clerecía, grupo rector de una comunidad que se autovalora por la lectura pero también por el canto, es el estamento que se define por el valor performativo del discurso sacramental, donde la palabra proferida por el sacerdote absuelve, establece matrimonios, bautiza, esto es, efectivamente *hace* lo que dice. No se trata, sin embargo, de la oralidad del acto singular de habla, sino de una palabra oral que es poderosa precisamente porque depende de una inscripción, la de las fórmulas, siempre necesariamente idénticas, utilizadas para cada sacramento, o la de las palabras del canto que se ajustan a un texto y a una melodía previos. La importancia pareja de la palabra oral y la escritura observable en los *Milagros* es acaso la característica más notable del discurso de la iglesia y también de la escritura notarial, y no es improbable que se relacio-

²⁰ De hecho, esta es la función de todas las automenciones de Berceo, que tienen lugar, principalmente, al principio o al final de sus obras, y cuyo objeto es transformar el texto en documento. Francisco Rico apunta que Berceo se nombra a sí mismo solo en las narraciones hagiográficas y en los milagros, obras que, por su naturaleza testifical requieren la inclusión del testigo, “La clerecía del mester”, *HR*, 53 (1985), 1-23 y 127-150.

ne con el nuevo arquetipo intelectual del XIII, esto es, con el clérigo escolar o letrado que muy probablemente fue Berceo.²¹

Lo que he señalado sobre el *topos* de la autoridad de lo escrito y sobre las escenas colectivas apunta a la conjunción de la ausencia, atributo de toda escritura, y de la presencia, necesaria en esa oralidad peculiar del canto y del discurso clerical. Me ha interesado mostrar aquí que las escenas comunitarias del registro escrito de los milagros marianos son imprescindibles para entender el valor que se confiere al acto de escribir y, por lo tanto, necesitan entrar en nuestras reflexiones a propósito del *topos* clásico de la autoridad de lo escrito. En esas escenas de concordia, la escritura es rito comunitario profundamente ligado con la presencia y con el canto.

Dicho esto, surgen de inmediato por lo menos dos conexiones significativas con la alegoría del prado mariano. Por una parte, la alegoría repite el motivo de la diversidad de voces subordinadas a un canto rector. El canto colectivo, emblema clerical, y tan importante en el relato de los milagros, es, en rigor, el mismo que figuran las aves en la alegoría de la introducción. En el prado, la voz de María dirige el cauce de las aguas, esto es, controla lo que los evangelistas escriben; y las aves dibujan la melodía, cada una en su altura propia, pero todas guiadas por el punto que no les permite desviarse:

Estos avién con ella amor e atencia,
 en laudar los sos fechos metién toda femencia;
 todos fablavan d'ella, cascuno su sentencia,
 pero tenién *por todo* *todos* una creencia (27; el subrayado es mío).

En ese prado perfecto, la comunidad de aves que cantan en tonos diferentes ("unas tenían la quinta e las otras doblavan") producen, sin embargo, una música esencialmente monódica, regida por las voces a cuyo cargo está la melodía rectora ("otras tenién el punto, errar no las dexavan") que no es otra que la voz de la Iglesia. Se trata no solo de la concordancia musical sino de la perfecta concordia cristiana. A diferencia de Merlín, patrón de las letras en el mundo artúrico, en cuyas muchas formas se subsumen también las posibilidades pluralistas de la escritura, en los *Milagros*, María privilegia la palabra oral, y con ella, impone la univocidad sobre el pluralismo. Dicho de otro modo, en el prado mariano,

²¹ Véase Rico, art. cit.

como en el lenguaje de la Iglesia, la posibilidad de Babel está absolutamente obliterada.

La segunda conexión se establece entre quien escribe y la figura del peregrino que encuentra en María su refrigerio. Romero cansado, el que escribe está, como el resto de la humanidad, en el medio de su viaje. El texto, mediador, representa la experiencia igualmente "intermedia" del camino. En ese prado perfecto que es María, el romero que hace en un árbol su *scriptorium* es una voz más que se une a la comunidad del canto de las aves. Por un lado, en su traje de romero, Berceo es emblema de todos sus lectores; por el otro, anota, traduce e interpreta los hechos de María. En sus dos mediaciones, Berceo, como la Iglesia, como María, es el lugar de encuentro de lo único y lo múltiple, y puede serlo precisamente porque tiene la palabra. Texto, viajero, traductor, replican especularmente y en distintos niveles, la figura mediadora de María. En el prado que es María, Berceo escribe sus *Milagros*:

Quiero en estos arbores un ratiello sobir
e de los sos miraclos algunos escribir...

El texto lleva la coherencia del mundo allí representado hasta sus imposibles límites. Metido en la alegoría, imitando a las aves cantoras del prado, Berceo se subirá a los árboles para escribir allí su propio canto. La imagen propone la imposible conjunción material de canto y palabra escrita que caracteriza al discurso clerical: el *scriptorium* es árbol; el poeta, cantor; el tema, literal fruto dulce, paradigmática conjunción de todo lo que place a los sentidos. Es precisamente en el prado donde Berceo encuentra el modo más poderoso de autorizar su palabra, porque la inscribe en el modelo del canto clerical y porque la origina en el sitio de la gracia.

M. ANA DIZ

Lehman College
City University of New York

CÓMO SURGE UNA INSTANCIA DISCURSIVA: CRISTÓBAL COLÓN Y LA INVENCION DEL "INDIO"

*A aquel teotihuacano que me advirtió
de las trampas de mi lengua materna*

El relato de una anécdota personal (que ha motivado en gran medida mis investigaciones en torno a la palabra "indio" y la dedicatoria que introduce estas reflexiones) contribuirá —espero— a una mejor comprensión de lo que llamo "instancia discursiva", al tiempo que nos permitirá entrar directamente —*in medias res*— en el tema mismo de mi contribución (disfónica y asintónica) a la conmemoración del "V Centenario". Hace ya varios años, en uno de mis viajes a México, visité las ruinas de Teotihuacán. Mi visita coincidía con la fiesta del templo de Quetzalcoatl, motivo que había de congregar en el transcurso del día a gran número de familias aborígenes. Así, lo que en un primer contacto pudiera haber parecido un museo, se convertía progresivamente en un lugar "auténtico" de encuentro de un pueblo (super)viviente. En el palacio de Quetzalpapalotl comentaba yo con mi mujer los colores, las formas y los temas de sus pinturas murales, comparándolas con las tradiciones pictóricas que guardan aún los pueblos aborígenes del Canadá, cuando de la manera menos consciente que se puede imaginar pronuncié la palabra "indio". La réplica a mi torpeza no se hizo esperar. Uno de los participantes en la fiesta me llamó discretamente al orden, diciéndome:

Señor, nosotros no somos indios. Nosotros somos teotihuacanos.
Fueron los españoles quienes nos llamaron indios.

Comprendí en seguida hasta qué punto nuestros usos cotidianos de la palabra se hacen eco (*volens, volens*) de cuantos errores, discriminaciones, sometimientos y destrucciones, fueron y siguen siendo realizados por medio de la lengua —y que, por una especie de sedimentación cumulativa, han quedado grabados en ella como una marca indeleble. Ni siquiera un profesional del estudio de los lenguajes logra excluir completamente el uso de una palabra discri-

minatoria de la mujer, o de un grupo étnico o de edad, por ejemplo. Recordemos unas observaciones de Bajtín acerca de esta como “marca por el uso” que lleva consigo toda palabra:

Ningún miembro de la comunidad de hablantes encontrará jamás palabras neutras, libres de las aspiraciones y de las evaluaciones de otros, no habitadas ya por voces foráneas. Al contrario. Todo hablante recibe la palabra por medio de la voz de otro, y la palabra se constituye en eco de esa voz: al intervenir en su propio contexto, lo hace a partir de otro contexto, penetrada por las intenciones de otros. La propia intención del hablante encuentra así la palabra habitada ya por otras intenciones.¹

Es precisamente esa “marca” —ideológica y social— de la palabra “habitada ya” (en el sentido bajtiniano de este término), en su emergencia y en las migraciones y avatares que forjan su historia, el objeto del análisis del discurso tal como lo practicamos en el grupo de investigación “MARGES” que dirijo en la Universidad de Montreal. La reciente creación en Montreal de un “Centro Interuniversitario de Análisis del Discurso y de Sociocrítica de los Textos” (CIADEST) responde igualmente a nuestra convicción de que “la emergencia de nociones, de sintagmas, de locuciones, de formaciones lingüísticas más o menos complejas, la evolución de tales formaciones, su olvido y su reaparición en coyunturas diversas, sus transformaciones semánticas en fin”, constituyen un objeto de estudio en el punto mismo de encuentro (y de bifurcación) de las ciencias humanas. Nuestra tesis común (motivo por el que decidimos unir nuestros esfuerzos en un centro interuniversitario tres colegas de tres diferentes universidades montrealenses) es la siguiente:

Lo que se dice y se escribe en un momento histórico determinado comporta hechos que “funcionan independientemente” de los usos particulares, que existen “fuera de las conciencias individuales” y están dotados de un “poder”, de intereses en juego y de eficacias que los convierte en vectores de fuerzas sociales. Los discursos son *hechos sociales*. Realizados en el lenguaje, no pertenecen al orden estricto de lo lingüístico. Medios de conocimiento (y de desconocimiento), no constituyen entidades puramente cognitivas.²

¹ Recogido por Todorov en *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, 77. La traducción es mía.

² MARC ANGENOT, ANTONIO GÓMEZ-MORIANA, RÉGINE ROBIN, *Constitution d'un Centre Interuniversitaire d'Analyse du Discours et de Sociocritique des Textes (CIADEST)*. Montréal, CIADEST 1990, 4-5. La traducción es mía.

Partimos pues de la convicción de que nuestra palabra es siempre eco de una palabra "habitada ya", de modo que solo el Adán mítico hubiera podido servirse de una lengua libre de toda otra marca que la de su propio deseo, la de su "propia creación personal", la de sus "propias intenciones individuales". Pero también de que los discursos, las formaciones más o menos complejas de la palabra habitada, socializada, están dotados de "poderes", de intereses en juego y de eficacias, que los convierten en vectores de "fuerzas sociales". A partir de esta doble hipótesis de trabajo abordaré aquí la palabra "indio", testimonio vivo aún del *proton pseudós*, del "error original" de Colón en el llamado "Descubrimiento" del "Nuevo Mundo". La palabra "indio" es el lugar —*topos*— de sedimentación de todos los clichés que han guiado las "representaciones" imaginadas en Occidente acerca de los pueblos aborígenes de las Américas. La palabra "indio" constituye por ello un como condensado de todo cuanto el imaginario occidental ha proyectado sobre aquellos pueblos desde 1492 hasta los preparativos de la celebración del V Centenario de lo que, con enorme cinismo en unos e ingenuidad en otros, se ha dado últimamente en llamar "encuentro de culturas". De ahí que, en 1990-1991, consagrara un seminario en la Universidad de Montreal al estudio del surgimiento y avatares históricos de esta palabra. Este seminario sentó además las bases para la organización, en abril de 1991, de un coloquio internacional sobre el tema *L'Indien: naissance et évolution d'une instance discursive*.³ El presente estudio, juntamente con otro que paralelamente publica la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, bajo el título de "Narración y argumentación en las *Crónicas de Indias*", ofrece en resumen mis investigaciones de los últimos años sobre el tema.

El subtítulo de este trabajo señala el hecho de que mi estudio se inscribe en toda una serie de estudios recientes en que aparece la

³ No se trata solo de la palabra. La visión occidental del «indio» se ha manifestado, nutriéndose al mismo tiempo de ellas, en otras manifestaciones culturales de lo que Gilles Thérien ha llamado «l'Indien imaginaire»: la pintura, el teatro, el cine... Estos modos diferentes de «representación» forman con la palabra una compleja red. La complejidad del todo y la «complementaridad» de los elementos que lo integran garantizan su «verdad» y, sobre todo, su perdurabilidad a través de los siglos. El coloquio abordó todas estas manifestaciones del imaginario occidental, sin olvidar la *ilusión* de emergencia en nuestro siglo y en América Latina de una voz «auténticamente indígena» en la novela llamada «indigenista». Las actas de este coloquio están actualmente en prensa en las ediciones Balzac de Montreal (Colección *L'Univers des discours*).

palabra "invención", en el sentido de construcción social de la "realidad" por medio del lenguaje. Como ha hecho notar Werner Sollors en su introducción al volumen colectivo *The Invention of Ethnicity*, la palabra "invención" se ha convertido en un "término central en nuestra comprensión del universo". Ya no se reserva esta voz para designar las adquisiciones del progreso técnico. Tampoco se limita su uso a la vieja discusión neoplatónica en torno a la diferencia entre poesía e historia, o entre estrategias textuales y representación "factual". Sollors enumera toda una serie de publicaciones (a partir de 1960) y de intervenciones críticas recientes que muestran que:

[...] a variety of voices now use the word [*invention*] in order to describe, analyze, or criticize such diverse phenomena as the invention of culture; of literary history; of narrative; of childhood as well as the loss of childhood; of adolescence; of motherhood; of kinship; of the self; of America; of New England; of Bill the Kid and the West; of the Negro; of the Indian; of the Jew; of Jesus and Christianity; of Athens; of the modern hospital; of the museum of science; of the 1920s in Paris; of our ability to "see" photographic pictures; of the vision of the outlaw in America; or of the American way of death.⁴

Todos los usos mencionados en esta enumeración corresponden al menos a un título, en la lista bibliográfica que Sollors recopila en la nota 3 de su introducción.⁵ Werner Sollors muestra así que la categoría de "invención" ha sido "forzada" hasta el punto de que,

⁴ WERNER SOLLORS (ed.), *The Invention of Ethnicity*, New York - Oxford University Press, 1969, p. x.

⁵ Sollors, *Invention of Ethnicity*, pp. 238-239. En la parte de esta bibliografía que toca directamente nuestro sujeto, observo que *La invención de América* de EDMUNDO O'GORMAN (México - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957) se inscribe plenamente en este tipo de preocupación. No así la tesis de THOMAS HUNT KING, que Sollors menciona a propósito del «indio»: *Inventing the Indian. White Images, Oral Literature and Contemporary Native Writers* (Diss., Department of English, The University of Utah, 1986). La preocupación de esta tesis es aún la «objetividad» y «honestidad», en el interior de una creencia ingenua en la posibilidad y en la realidad de una «observación» (directa) y de una «representación» (objetiva). Veamos, a modo de ejemplo, cómo resume King la primera parte del primer capítulo («The Period of Exploration») en el comienzo de la segunda parte («The Period of Colonization») de este mismo capítulo: «While the language of exploration contained exaggeration and while it fostered a view of the Indian as an inferior being, it had also been reasonably honest and objective. The explorers were keen observers [...] As settlement replaced the visit, the European reaction to the Indian intensified, and the language used to describe the Indian changed [...] Where explorers saw a new man in a New World, colonists, particularly the Separatist and Puritans, saw a

en la coyuntura actual, más que la idea de originalidad e innovación, señala la importancia del lenguaje en la construcción social de la realidad. Su tesis es que esta palabra, aunque convertida hoy en un *buzzword*, nos brinda sin embargo una idea adecuada del profundo cambio que se ha operado en nuestros modos de percepción. Al designar como invención lo que antes se expresaba en categorías "esencialistas", el mundo moderno revela un cierto reconocimiento al menos de su condición de "construcción cultural generalizada". Refiriéndose a Michel Foucault y Hayden White, Sollors insiste en que la formación de disciplinas en las ciencias humanas es el resultado de un auténtico "acto poético", "un verdadero *making* o 'invención' de un campo de investigación".⁶ Siguiendo a James Clifford, recuerda Sollors a los etnólogos la tradición retórica, que considera los textos como "compuestos de invenciones más que de hechos observables".⁷ Con Benedict Anderson, concluye Sollors destacando la necesidad de abordar, en el terreno de la etnología (de particular interés para nuestro propósito), el estudio de las condiciones bajo las que han sido inventados o "imaginados" los modernos grupos nacionales y étnicos.⁸

En un número especial que la revista de la Universidad de Montreal *Études françaises* dedicara, en 1990, a "L'Invention", Jacinthe Martel estudia algunos elementos de gran pertinencia para la historia lexicográfica y semántica de este concepto. Así, en el interior de toda una serie de precisiones históricas acerca de los cambios semánticos que ha seguido esta palabra, destaca la autora el desplazamiento conceptual que se produce en el Renacimiento "del campo retórico hacia el campo poético", desplazamiento que

wild beast in a howling wilderness [...] Unlike the direct reports of the explorers, the image of the Indian when filtered through the minds of the colonist, was more dramatically colored» (14-15).

⁶ Sollors, *Invention of Ethnicity*, x. Cfr. Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore - Londres, John Hopkins University Press, 1982.

⁷ Sollors, *Invention of Ethnicity*, x-xi. Cfr. JAMES CLIFFORD, "Introduction: Partial Truths" y "On Ethnographic Allegory" en James Clifford y George E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.

⁸ Sollors, *Invention of Ethnicity*, xi. Cfr. BENEDICT ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections of the Origins and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1985. Véase también sobre esta problemática el controvertido libro de EDWARD W. SAID, *Orientalism*, New York, Vintage, 1978. Es significativo el subtítulo (*L'Orient créé par l'Occident*) que la traducción francesa de Catherine Malamud (Paris, Seuil, 1980) añade al título de Said.

lleva consigo “un profundo cambio de sentido”. Teniendo en cuenta, por otro lado, que “la literatura del Renacimiento reposa sobre la teoría de la imitación, que eleva a primera y principal regla”, Jacinthe Martel concluye:

Si, étymologiquement, le terme d'invention signifie “action de trouver, de découvrir”, la notion renvoie cependant moins à une invention proprement dite des arguments qu'à une découverte [...] La tâche du poète est donc bien de puiser sa matière poétique dans le déjà-là et non de l'inventer de toutes pièces. Au sein de cette esthétique de l'imitation, c'est moins en fonction de la nouveauté du sujet que par rapport à son renouvellement (au niveau de la disposition et de l'élocution) que peut s'opérer l'invention poétique.⁹

El subtítulo de mi contribución se inscribe, además, en una preocupación por la problemática de la alteridad, problemática que Derrida aborda, igualmente desde el término “invención”, en su estudio “Psyché. Invention de l'autre”, título igualmente (sin otra modificación que el uso de la palabra “invention” en plural) del libro al que dicho estudio sirve de introducción: *Psyché. Inventions de l'autre*.¹⁰

De la rica polisemia de la palabra “invención” destacada por Derrida, retengo dos acepciones: la invención retórica (primer miembro de la trilogía clásica *inventio, dispositio, elocutio*), a que ya hice referencia y “el acontecimiento inaugural socializado que insta una posibilidad o un poder futuros, a disposición de todos. Esta reducción de la polisemia de la palabra “invención” a solo dos campos semánticos obedece a la hipótesis histórica avanzada por Derrida (y que confirma el estudio de Jacinthe Martel mencionado más arriba):

A l'intérieur d'une aire de discours qui s'est à peu près stabilisée depuis la fin du XVII^e siècle européen environ, il n'y a que deux grands types d'exemple *autorisés* pour l'invention. On invente, d'une part, des *histoires* (récits fictifs au fabuleux) et, d'autre part, des *machines*, des dispositifs techniques au sens le plus large de ce mot.

⁹ Jacinthe Martel, “De l'invention: éléments pour l'histoire lexicologique et sémantique d'un concept”, *Études françaises* 26 (1990), 3 (“L'Invention”), 29-49, cita de la p. 33.

¹⁰ Cfr. Jacques Derrida, “Psyché. Invention de l'autre”, en: *Psyché. Inventions de l'autre*, París, Galilée, 1987, 11-61.

On invente en fabulant, par la production de récits auxquels une "réalité" ne correspond pas hors du récit auxquels une "réalité" ne correspond pas hors du récit (un *alibi* par exemple) au bien on invente en produisant une nouvelle possibilité opératoire (l'imprimerie ou une arme nucléaire [...]).¹¹

Corto la cita allí donde Derrida explica la asociación que establece, "intencionadamente" —dice—, entre los dos ejemplos: "la imprenta o un arma nuclear", uno perteneciente al campo de la cultura y otro al militar. Derrida hace precisamente de esa cuestión su "tema", y sostiene como tesis que "la política de la invención" es siempre, simultáneamente, "política de la cultura y política de la guerra". Pero mi propósito aquí es otro. Lo que intento mostrar yo es sencillamente que la *invención* del "indio" por Colón es, al mismo tiempo, "fábula" (*historias*) y "dispositivo" (*nueva posibilidad operativa* de carácter comercial). En el interior, evidentemente, de una "política de la invención" en la doble dimensión señalada por Derrida. Y sin olvidar, por otro lado, las restricciones que a todo relato, a todo uso de la palabra o de la pluma, impone la marca ideológica y social de la palabra "habitada ya", como se ha destacado siguiendo a Bajtín.

Veamos ante todo la doble restricción conflictiva (*double bind*) que marca los relatos colombinos de viaje, relatos que constituyen el "texto fundacional" en la *invención* del "indio". Para relatar su experiencia *inaudita*, Colón no puede hacer otra cosa, en efecto, que *evocar* referencias conocidas, socializadas, y por tanto susceptibles de *reconocimiento*. Solo así podía hacer creíbles (*verosímiles*, en el sentido etimológico del término) ante sus lectores, en especial ante los Reyes Católicos, los relatos de su *invención* (tanto en cuanto *historia*, como en cuanto nuevo *dispositivo*): la llegada a las Indias por la ruta del Oeste. Así, además de otras apropiaciones mediante ceremonias más solemnes de toma de posesión en nombre de los Reyes Católicos, "con pregón y vanderá real estendida", en una arrogancia adámica, Colón da nombres a las tierras que encuentra en su ruta marítima del Oeste hacia las Indias y, por el acto mismo de darles nombre nuevo, se las apropia (y, con las tierras, sus habitantes). Pero, por otro lado, las palabras de que Colón se sirve están "habitadas ya", pertenecen a un lenguaje ya marcado, con los efectos que pronto vamos a ver. Pues a esta primera

¹¹ Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, 11-61.

doble restricción conflictiva, que es propia de todo paso del deseo (individual) al discurso (social) que lo expresa, hay que añadir otra de orden epistemológico, impuesta por la coyuntura histórica en que escribe Colón: por un lado, la necesidad de evocar el texto escrito como autoridad aún en vigor; por otro, la necesidad cada vez más imperiosa de apoyarse en el conocimiento experimental como condición necesaria a todo saber *verdadero*. Al igual que Don Quijote en el imaginario cervantino, Colón actúa y escribe como "hombre del libro", fiel a la "letra escrita" que garantiza su "misión". Así, si en los comienzos del *Diario de navegación* de su primer viaje habla de "tierras", de "islas", de "la gente de aquella isla", de "aquellas tierras", pronto identificará tal o tal isla como *Cipango* y sus habitantes como "las gentes del Gran Can". Consecuentemente con ello, se pondrá en camino hacia *Guisay* para llevar al *Gran Can* las cartas que le encomendaran los Reyes Católicos, y pedirles la respuesta que se proponía llevar consigo a su regreso.¹²

En el breve relato de su viaje que hace en su carta a Luis de Santángel de 15 de febrero de 1493, pocos meses más tarde por tanto, afirma Colón:

Señor: Porque sé que avréis plazer de la gran victoria que nuestro Señor me ha dado en mi viaje vos escribo ésta, por la cual sabréis cómo en treinta y tres días pasé a las Indias, con la armada que los ilustrísimos Rey e Reina, Nuestros Señores me dieron, donde yo fallé muy muchas islas pobladas con gente sin número, y d'ellas todas he tomado posesión por sus Altezas con pregón y vanderá real estendida, y non me fue contradicho.

A la primera que yo fallé puse nombre Sant Salvador a conmemoración de su Alta Magestat, el cual maravillosamente todo esto a dado; los indios la llaman Guanahaní. A la segunda puse nombre la Isla de Santa María de Concepción; a la tercera, Fernandina; a la cuarta la Isabela; a la quinta la isla Juana, e así a cada una nombre nuevo.¹³

¹² *Diario de Navegación de Cristóbal Colón*, entrada del domingo 21 de Octubre de 1492. Cito según el texto recopilado por Las Casas y recogido en la *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*, Vol. I: *Viajes de Colón. Admirantazgo de Castilla*. En: *Obras de Don Martín Fernández de Navarrete*, vol. I, Madrid, Ediciones Atlas, 1954 (vol. LXXV de la Biblioteca de Autores Españoles), 103.

¹³ *Apud* Martín Fernández de Navarrete, *Colección de los viajes y descubrimientos*, 167-170.

Vemos pues cómo Colón, para hacer digno de crédito su relato, sigue a la letra los textos de Pierre d'Ailly, *Imago mundi seu eius imaginaria descriptio* (Lovaina, 1480), y de Marco Polo, *Viajes* (Venecia, 1485); pero se apropia lo ya allí y ya nombrado ("los indios la llaman [...]"), dándole "nombre nuevo", el acto de violencia más radical, la "violence originaire du langage" como la llama Derrida.¹⁴ Notemos, sin embargo, que Colón no es el único que, en la tradición occidental, ejerce ese acto de usurpación violenta que consiste en dar nombre nuevo, en re-nombrar. Así, por evocar solo un ejemplo, hasta época muy reciente los inuís fueron sometidos en Canadá a cambios violentos de nombre, como consecuencia de la prohibición durante siglos de su propia lengua. El diario montrealés *The Gazette* informaba en primera página el 18 de febrero de 1991 del caso siguiente: en 1957, un funcionario federal se permitió inscribir en el registro de nacimientos a un inuít con el nombre de E7-1411; "Boy's name or girl's - Hard to tell" comentaba *The Gazette*, reduciendo la noticia a un hecho trivial.

Pero Colón no se contenta con dar nombre nuevo a las tierras que encuentra en su ruta marítima hacia las Indias —y, con ellas, a sus habitantes. Los describe, además, y para ello recurre de nuevo a lo preconstruido. Así, inspirándose en las descripciones bíblicas del edén, y del hombre y de la mujer en estado de "justicia original", al igual que en las descripciones clásicas del *locus amoenus* y de la belleza y bondad naturales del hombre y de la mujer en la Edad de Oro (de Virgilio y Ovidio especialmente), Colón (re)construye una *imagen* del "indio" cuya autenticidad nadie cuestionará. Por el contrario, todos se referirán a tal imagen como punto de apoyo último para sus argumentos en los cuestionamientos y controversias que había de suscitar muy pronto. Pues fue recibida como el fruto de una experiencia objetiva directa que, además, confirmaba lo que se esperaba por haber sido de antemano anunciado en los "textos", tanto en los textos de los "autores sagrados" como en los textos de los "autores clásicos" (*auctoritas* en el sentido etimológico del término). Es precisamente esta "imagen", (re)creada del modo

¹⁴ En "La violence de la lettre: de Lévi-Strauss à Rousseau" (*De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, 149-202), escribe Derrida a propósito de las experiencias con los Nambikwara que refiere Lévi-Strauss en *Tristes tropiques*: "Nommer, donner les noms qu'il sera éventuellement interdit de prononcer, telle est la violence originaire du langage qui consiste à inscrire dans une différence, à classer, à suspendre le vocatif absolu. Penser l'unique *dans* le système, l'y inscrire, tel est le geste de l'archi-écriture: l'archi-violence, perte du propre" (p. 164).

dicho y referida ahora a la palabra "indio" por Colón, la que pronto se convertirá en nuevo "objeto de estudio", del "saber", al ser sometida a los cuestionamientos teológico, filosófico-jurídico, político y económico de la época. A través de los diferentes "testimonios" de los actores de la conquista y de la colonización de América (comerciantes, aventureros, misioneros y encomenderos), y, sobre todo, a través de las controversias suscitadas en el transcurso del siglo XVI en las universidades de Valladolid y Salamanca especialmente, sobre "la naturaleza del indio" (Ginés de Sepúlveda/Bartolomé de Las Casas) y sobre los derechos de dominio de los españoles en "Indias" (Bartolomé de Las Casas/Francisco de Vitoria), la (equívoca) palabra "indio" se convierte así en una *instancia discursiva*, en un *lugar (topos)* en que convergen todas las formaciones discursivas reconocidas como propias a las diferentes disciplinas del saber de la época, en el interior —claro está— de su división del trabajo discursivo.

Recordemos el texto de la primera descripción de los pueblos aborígenes que realiza Colón en su *Diario de navegación* (primer viaje, entrada del 12 de octubre de 1492), tal como nos ha sido transmitido por Bartolomé de Las Casas:

Esto que sigue son palabras formales del Almirante en su libro de su primera navegación y descubrimiento de estas Indias. "Yo, dice él, porque nos tuviesen mucha amistad, porque conocí que era gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra Santa Fe con amor que no por fuerza, les di a algunos de ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrios que se ponían al pescuezo, y otras cosas muchas de poco valor con que hobieron mucho placer, y quedaron tanto nuestros que era maravilla. Los cuales después venían a las barcas de los navíos adonde nos estábamos, nadando, y nos traían papagayos y hilo de algodón en ovillos y azagayas, y otras cosas muchas y nos las trocaban por otras cosas que nos les dábamos, como cuentecillas de vidrio y cascabeles. En fin, todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad. Mas me pareció que era gente muy pobre de todo. Ellos andaban todos desnudos como su madre los parió, y también las mujeres, aunque no vide más de una farto moza y todos los que yo vi eran todos mancebos, que ninguno vide de edad de más de treinta años; muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos, y muy buenas caras; los cabellos gruesos cuasi como sedas de cola de caballo, e cortos; los cabellos traen por encima de las cejas, salvo unos pocos detrás que traen largos que jamás cortan; dellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni negros ni blancos, y dellos se pintan en blanco y dellos de colorado, y dellos de lo que fallan, y dellos se pintan las caras, y dellos todo el cuerpo, y dellos sólo los ojos, y dellos

sólo el nariz. Ellos no traen armas ni las cognoscen, porque les amostre espadas y las tomaban por el filo, y se cortaban con ignorancia. No tienen algún fierro; sus azagayas son unas varas sin fierro, y algunas de ellas tienen al cabo un diente de pece, y otras de otras cosas. Ellos todos a una mano son de buena estatura de grandeza, y buenos gestos, bien hechos; yo vide algunos que tenían señales de feridas en sus cuerpos, y le hice señas qué era aquello, y ellos me amostaron cómo allí venían gentes de otras islas que estaban acerca y les querían tomar y se defendían; y yo creí, e creo, que aquí vienen de tierra firme a tomarlos por captivos. Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía, y creo que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían. Yo, placiendo a nuestro Señor, levaré de aquí al tiempo de mi partida seis a V.A. para que desprendan hablar. Ninguna bestia de ninguna manera vide, salvo papagayos en esta isla". Todas son palabras del Almirante.¹⁵

Antes de la cita en estilo directo que introduce la frase "Estas que siguen son palabras formales del Almirante" y cierra la solemne fórmula "Todas son palabras del Almirante", Las Casas recopila los acontecimientos de ese día en la forma habitual en él (relato en pretérito épico con citas en estilo indirecto):

A las dos horas después de medianoche pareció la tierra [...] Amanaron todas las velas [...] temporizando hasta el día viernes que llegaron a una isleta de los Lucayos, que se llamaba en lengua de indios Guanahaní. Luego vieron gente desnuda, y el Almirante salió a tierra en la barca armada, y Martín Alonso Pinzón y Vicente Anes, su hermano, que era Capitán de la Niña. Sacó el Almirante la bandera real [...] Puestos en tierra vieron árboles muy verdes y aguas muchas y frutas de diversa manera. El Almirante llamó a los dos capitanes y a los demás que saltaron en tierra, y a Rodrigo Descovedo, escribano de toda la armada, y a Rodrigo Sánchez de Segovia, y dijo que le diesen por fe y testimonio cómo él por ante todos tomaba, como de hecho tomó, posesión de la dicha isla por el Rey e por la Reina sus señores [...] Luego se ayuntó allí mucha gente de la isla.¹⁶

En su *Historia de las Indias* recoge Bartolomé de Las Casas de idéntica manera la cita directa del Almirante, añadiendo al final la fórmula cuasi litúrgica:

¹⁵ *Apud* Martín Fernández de Navarrete, *Colección de los viajes y descubrimientos*, 95-96.

¹⁶ *Apud* Martín Fernández de Navarrete, *Colección de los viajes y descubrimientos*, 95.

Todas estas son palabras del Almirante

Pero, además de la cita en estilo directo, encontramos aquí una interpretación argumentativa que retoma en estilo indirecto las mismas frases de Colón, desvelándonos el propósito de Las Casas: mostrar que los pobladores de las Indias eran aquellos "Seres" que Plinio, Pomponio Mela, Estrabón, Virgilio, San Isidoro, Boecio y otros autores describen y llaman "santísimos y felicísimos". He aquí el resumen que, consecuentemente con este propósito, precede a la cita literal en estilo directo:

El Almirante, viéndolos tan buenos y simples, y que en cuanto podían eran tan liberalmente hospitales, y con esto en gran manera pacíficos, dióles a muchos cuentas de vidrio y cascabeles, y a algunos bonetes colorados y otras cosas, con que ellos quedaban muy contentos y ricos.¹⁷

Contra las acusaciones de agresividad, insiste Las Casas en el pacifismo de estas gentes, que no sienten vergüenza de su desnudez, de modo que, según Las Casas, "parecía no haberse perdido o haberse restituido el estado de inocencia [original]". Contra Sepúlveda, que sobre la base de textos de Aristóteles consideraba a los "indios" seres inferiores ("sin alma"), obligados por ello a servir al hombre (hispano), Las Casas hace resaltar sus cualidades humanas. Más aún, parece que el texto todo se propone probar que están dotados de las tres facultades que distinguen al hombre del animal en la vieja escolástica aristotélico-tomista: memoria, entendimiento y voluntad. Y de buena disposición para hacerse cristianos, ya que "ninguna secta tenían". Esta última consideración es capital, pues se tratará de *evangelizar*, más que de *destruir infieles*, con lo que la (para él, funesta) presencia española en América quedaba legitimada para Las Casas como cumplimiento de la *misión evangelizadora* confiada a los españoles por Roma. Sepúlveda, por el contrario, no parecía haber comprendido del todo que si los "indios" no eran seres humanos, tampoco eran sujetos aptos para recibir el bautismo. El "título de dominio" sobre aquellas tierras, basado en la "misión evangelizadora" que Roma confiara a los reyes españoles (Regio Vicariato Apostólico), desaparecía así en aras de una mayor libertad para someter a sus habitantes a la esclavitud. En fin, Las

¹⁷ BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*, edición en 3 vols. de Agustín Millares Carlo (México, Fondo de Cultura Económica, 1981) vol. I, 204.

Casas utiliza este texto como *argumento de autoridad*. Para ello, lo identifica (definiendo la pragmática de su enunciación) como informe de Colón dirigido a los reyes. Este importante dato sobre el destinatario interno del informe de Colón, queda patente en el texto mismo:

Yo, placiendo a nuestro Señor, llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a V.A. para que desprendan hablar.

Pero, contrariamente a lo que ocurre en la fórmula de presentación del *Diario de navegación*, en que Las Casas se limita a decir que se trata de "palabras formales del Almirante", la presentación del texto de Colón en la *Historia de las Indias* reza así:

[...] el cual [el Almirante], en el libro desta su primera navegación, que escribió para los Reyes Católicos, dice de aquesta manera.¹⁸

La circunstancia de su enunciación convierte para Las Casas el texto citado en un *documento fidedigno* sobre cuya autoridad puede basar su tesis acerca de la *condición natural* del "indio" (i.e., para Las Casas, antes de que fuese corrompido por los españoles).

Hernando Colón usa un tanto libremente estos textos en su *Historia del Almirante*. En el capítulo XXIII, "Cómo el Almirante salió a tierra y tomó posesión de aquélla en nombre de los Reyes Católicos", resume así la secuencia del texto de Colón en que se describe la condición del "indio":

Asistieron a esta fiesta y alegría muchos indios, y viendo el Almirante que eran gente mansa, tranquila y de gran sencillez, les dio algunos bonetes rojos y cuentas de vidrio, las que se ponían al cuello, y otras cosas de poco valor, que fueron más estimadas por ellos que si fueran piedras de mucho precio.¹⁹

La transformación del sintagma fijo "piedras preciosas", que parece condensar el *valor de uso*, en "piedras de (mucho) precio", condensado del *valor de cambio*, muestra un desplazamiento en la lectura del texto en cuestión. La escena idílica del acto de posesión de la isla utópica, cuyo relato parecía dominado por el viejo tópico del *locus amoenus*, se ha convertido ahora en una escena de merca-

¹⁸ Bartolomé de Las Casas, *Historia de las Indias*, 204.

¹⁹ Hernando Colón, *Historia del Almirante*, edición de Luis Arranz (Madrid, Historia 16, 1984) 112.

do, de intercambio de bienes, considerados además desde el punto de vista de su valor de cambio. Un análisis de este texto desde la perspectiva de la presencia en el mismo (por contaminación) de un discurso económico, confirma la lectura del *Diario* de su padre que parece sugerir aquí Hernando Colón.

Comencemos por fijar nuestra atención ante todo en la organización morfosintáctica de las secuencias narrativas en las palabras que con tanta insistencia atribuye Bartolomé de Las Casas al Almirante. La alternancia entre las formas verbales correspondientes a lo que Harald Weinrich llama "mundo narrado" y "mundo comentado",²⁰ nos hará ver inmediatamente que en una primera secuencia del texto predominan verbos de acción en pretérito —en primera persona de singular (Colón) o en tercera persona de plural (la gente de la isla)—, mientras que en una segunda secuencia predominan verbos (de estado o no) en imperfecto o en presente. Finalmente, en una tercera secuencia encontramos modelizadores del tipo "creo" o "deben ser", con verbos en condicional ("creo que ligeramente se harían cristianos") o en futuro, anunciando los propósitos del Almirante ("levaré de aquí al tiempo de mi partida seis a V.A. para que desprendan hablar").

La primera secuencia, con predominio de verbos de acción en pretérito, comprende una serie de frases finales, unas explícitas ("porque nos tuviesen mucha amistad"), otras implícitas en una copulativa que une la acción con el resultado intencional de la misma ("les di [...] con que hobieron mucho placer, y quedaron tanto nuestros que era maravilla"; "nos traían [...] y nos las trocaban"). Los verbos correspondientes a estas frases finales se distribuyen de forma que podríamos resumir en una combinatoria de *dar* y *hacer* (o de verbos equivalentes). La estructura de frase que observamos en esta primera secuencia del texto se corresponde pues a la letra con las formas contractuales tal como las codificara ya el derecho romano, codificación que responde aún perfectamente a nuestra división actual del comercio según que se trate del intercambio de bienes, del intercambio de servicios o de un intercambio mixto:

DO	UT	DES
DO	UT	FACIAS
FACIO	UT	FACIAS
FACIO	UT	DES

²⁰ Cfr. Harald Weinrich, *Tempus, Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1971.

Además, como ya hemos indicado, los adjetivos que califican a los objetos de ese continuo trueque no hacen otra cosa que comparar lo dado o hecho con el don o servicio recibido ("porque nos tuviesen mucha amistad [...], les di unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio [...] y otras cosas muchas de poco valor"; "nos traían papagayos y hilo de algodón en ovillos y azagayas, y otras cosas muchas y nos las trocaban por otras cosas que nos les dábamos, como cuentecillas de vidrio y cascabeles"). Todas estas comparaciones llevan a una doble conclusión: la primera, implícita en la comparación misma por el desnivel que establece entre lo dado y lo recibido, es que se trata de un trueque *rentable*; la segunda, explícita en el texto incluso con cierta insistencia, es que el resultado final de todo este comercio consiste en la posesión de aquellas gentes ("y quedaron tanto nuestros que era maravilla"). Más aún, se establece una equivalencia entre *amistad*, *entrega* y *conversión* ("porque nos tuviesen mucha amistad, porque conocí que era gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra Santa Fe con amor que no por fuerza").

La transición a la segunda secuencia, sobre "La índole y costumbres de aquella gente" (título dado por Hernando Colón al capítulo XXIV de su *Historia del Almirante*, eco precisamente de la secuencia que comentamos), se realiza mediante un breve resumen-recapitulación de la secuencia anterior ("En fin todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad"). Sigue después la parte descriptiva, con uso frecuente de la figura habitual en el discurso sobre la Edad de Oro, la lítote: "Ellos andaban todos desnudos [...] ninguno vide de más de treinta años [...] Ellos no traen armas ni las cognoscen [...] No tienen algún fierro". Por último, entrelazadas con las anteriores, cierran esta secuencia las observaciones propias de un europeo renacentista, en que lo mismo se constata la belleza física ("muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos, y muy buenas caras [...] Ellos todos a una mano son de buena estatura de grandeza, y buenos gestos, bien hechos") y el cultivo del cabello o los colores con que se adornan, que se expresa la extrañeza ante la desnudez femenina. En la tercera secuencia destaca un primer párrafo que parece constituir al mismo tiempo la conclusión de las secuencias anteriores y el elemento lógico-sintáctico que comunica al conjunto su coherencia textual. En ella, en todo caso, encontramos la explicación funcional de cuantas observaciones preceden acerca del comportamiento y de las cualidades del indígena:

Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía, y creo que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían.

En otro lugar he estudiado los múltiples usos de este texto, desde Pedro Mártir de Anglería y Bartolomé de Las Casas hasta los ecos de las controversias mencionadas, ya en pleno siglo XX, en la obra de Menéndez Pidal.²¹ Me contento por ello con recordar aquí dos ejes conceptuales a partir de los cuales se ha nombrado, o más bien clasificado durante siglos, a los pueblos aborígenes de las Américas. Pues, como afirma Lévi-Strauss en *La pensée sauvage*, “on ne nomme jamais, on classe l'autre”.²² Según que en un momento dado predominen los elementos ideológicos de carácter religioso o de carácter secular (“científico”), la palabra “indio” designará al “otro” de la evangelización (cristiana), con términos como “seres en estado de naturaleza pura” o “infieltes”, o al “otro” de la civilización (occidental), con términos como “pueblos primitivos”, “salvajes” o “bárbaros”. Este sistema binario, maniqueo, que podemos condensar en la oposición conceptual “civilización”/“barbarie”, ha marcado profundamente cinco siglos de historiografía española y occidental de las “Indias”, aunque la glorificación o condenación del salvaje cambie de campo a veces (y con ello, en sentido inverso, la condenación o glorificación de la presencia española, occidental, en el “Nuevo Mundo”). Así, para Pedro Mártir de Anglería y Bartolomé de Las Casas, los “indios” vivían en estado de naturaleza pura y fueron sometidos a una horrible esclavitud en nombre del evangelio. No la ley de Dios, sino la codicia, la envidia, la ira —estos son los sentimientos que los españoles llevan al corazón de quienes, según la descripción de Cristóbal Colón, vivían en estado de justicia original. Por el contrario, para el cronista de Hernán Cortés, Francisco López de Gómara, la evangelización y colonización de América significa la “gesta” (épica) de la “redención de los pueblos más primitivos de la tierra” que practicaban, antes de la llegada redentora de los españoles,

²¹ Cfr. ANTONIO GÓMEZ-MORIANA, “Narración y argumentación en las ‘Crónicas de Indias’”, de próxima aparición en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Han precedido a este estudio una primera versión inglesa, publicada en 1989 como capítulo 2 del volumen colectivo *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing (Hispanic Issues)*, vol. 4, 97-120), y una nueva redacción francesa, incluida en el volumen colectivo *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive* (Longueuil, Les Editions du Préambule, 1990, 53-86).

²² Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962, 285.

"canibalismo, poligamia, politeísmo no libre de cruentos sacrificios humanos".

Estas dos posiciones, en apariencia irreconciliables, no difieren en realidad en sus bases epistemológicas. Solo difieren en la selección (*inventio*, en la vieja retórica) de los "hechos" que cada uno integra en un relato cuya función es argumentativa: mostrar los aspectos positivos o negativos de una conquista cuya legitimidad nadie pondrá en tela de juicio, ni siquiera quienes lamentan sus consecuencias funestas.

Si prescindimos de un corto episodio europeo que coincide más o menos con el período de la lucha entre Reforma y Contra-Reforma, período en que una parte de Europa se hace eco de los textos de Bartolomé de Las Casas, sobre todo de su *Brevísima historia de la destrucción de las Indias*, dando lugar a la llamada "Leyenda Negra", en general es la interpretación positiva de la colonización de América la que domina. Hegel, por nombrar solo un ejemplo de los más significativos, considera la civilización americana, tal como se había desarrollado especialmente en México y en Perú, como una civilización puramente natural, condenada en consecuencia a caer al primer contacto con el Espíritu. Esta "necesidad" responde, según Hegel, a una "inferioridad" —"incluso en estatura", afirma Hegel— de los pueblos aborígenes de las Américas, pueblos cuya constitución débil los reduce a la impotencia, "tanto desde el punto de vista físico, como desde el punto de vista moral".²³ Excluida de la Historia, de la Razón y del Espíritu, esta parte del mundo, incapacitada aún para asumir un papel histórico, no le interesa en realidad a Hegel, ni siquiera como "país del futuro":

América.—afirma— tendrá que separarse del suelo que ha servido hasta ahora de escenario de la historia universal. Todo cuanto ha acontecido aquí hasta ahora no ha sido otra cosa que un eco del viejo mundo y la expresión de una vitalidad foránea. Ahora bien, como

²³ "Von Amerika und seiner Kultur, namentlich in Mexiko und Peru, haben wir zwar Nachrichten, aber bloß die, daß dieselbe eine ganz natürliche war, die unteergehen mußte, sowie der Geist sich ihr näherte. Physisch und geistig ohnmächtig hat sich Amerika immer gezeigt und zeigt sich noch so. Denn die Eingeborenen sind, nachdem die Europaer in Amerika landeten, allmählich an dem Hauche der europäischen Tätigkeit untergegangen [...] Die Inferiorität dieser Individuen in jeder Rücksicht, selbst in Hinsicht des Größe, gibt sich in allen zu erkennen [...] Die Schwäche des amerikanischen Naturells war ein Hauptgrund dazu, die Neger nach Amerika zu bringen" (GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Theorie Werkausgabe, Frankfurt/Main, Shrkamp Verlag, 1973, 107-109).

país del futuro, no nos interesa aquí. Por parte de la historia tenemos que ocuparnos de lo que ha sido y de lo que es, —pero en filosofía no se trata ni de lo que sólo ha sido ni de lo que sólo deberá ser, sino de lo que es y lo es eternamente: se trata de la Razón, y con ella tenemos ya bastante quehacer.²⁴

En realidad, el “Nuevo Mundo” no constituye en la obra de Hegel otra cosa que un corto *excursus*, y el punto de vista desde el cual lo aborda es completamente eurocéntrico.²⁵ Es al pasar al Viejo Mundo cuando Hegel dice que entra verdaderamente en materia, al tiempo que lo declara “escenario de la Historia Universal” (*Schauplatze der Weltgeschichte*):

Tras haber terminado con el Nuevo Mundo y con los sueños que se pueden asociar al mismo, pasemos ahora al Viejo Mundo, es decir al escenario de la Historia Universal.²⁶

Que este punto de vista eurocéntrico y esta concepción de la Historia Universal son todavía hoy una realidad, lo prueban tanto el consensus bastante generalizado en Europa y América sobre el significado del “Descubrimiento” como los preparativos para la celebración del “quinto centenario”, que van mucho más allá de la tradicional celebración anual, en el mundo hispánico, del 12 de octubre como “día de la Hispanidad” y “Fiesta de la Raza”.

Queda, sin embargo, una cierta nostalgia, los “sueños” de que habla Hegel como “asociados” al “Nuevo Mundo”. Estos sueños, cuyo referente último es siempre “el paraíso perdido”, el edén bíblico, encuentran su expresión en la etnología a la Rousseau y a la Lévi-Strauss. Paradójica mezcla de remordimientos por sus intrusiones desnaturalizadoras en la vida de los “pueblos primitivos”, y de justificación de tales intrusiones como necesarias para la conservación (en una escritura museal) del patrimonio cultural de tales pueblos, esta etnología “redentora” produce así el mal que ella misma denuncia.²⁷ *Critical nostalgia* (Diamond) frente a cuanto queda

²⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 114. La traducción es mía; el subrayado, de Hegel.

²⁵ “El mundo se divide en Viejo y Nuevo y este nombre de Nuevo se debe al hecho de que América y Australia no nos [sic] fueron conocidos hasta muy tarde” (Hegel, *Vorlesungen*, 107).

²⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 115. La traducción es mía.

²⁷ Véase sobre este problema Jacques Derrida, “La violence de la lettre: de Lévi-Strauss á Rousseau” en, *De la Grammatologie*, 149-202.

aún de original, de auténtico y de primitivo, y *search for origins* (Rosaldo) son las operaciones características y contradictorias de la "etnología redentora" (*as last-chance rescue*) de "lo primitivo" por "lo civilizado". Pero, además de la paradoja señalada, James Clifford señala otra más en su estudio "On Ethnographic Allegory": por el hecho mismo de su fijación en un texto, el *objeto-en-vías-de-desaparición* de la etnología queda reducido a objeto de una "construcción retórica" (*jinventio?*) que legitima la práctica de su "representación":

Ethnography's disappearing object is, then, in significant degree, a rhetorical construct legitimating a representational practice: "salvage" ethnography in its widest sense. The other is lost, in desintegrating time and space, but saved in the text [...] It is assumed that the other society is weak and "needs" to be represented by an outsider (and that what matters in its life is its past, not present or future).²⁸

Queda también el pensamiento utópico, que igualmente se nutre del texto de Colón. Tomás Moro sitúa en América su *Utopía* y los jesuitas la "realizan" más tarde en las Reducciones del Paraguay. El mito guía así primero la "lectura-escritura" de la "realidad", y el "texto" que resulta de esta operación nutre después los sueños utópicos y la "realización" de tales sueños.

En su obra *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Beatriz Pastor ha mostrado un doble "proceso de deformación profunda de la realidad" en el relato de Colón. Hay, en primer lugar, el "modelo literario": Pierre d'Ailly, Aeneas Sylvius, Marco Polo y Plinio (yo añadiré, por mi parte, la Biblia, Ovidio y Virgilio), que guía lo que la autora llama la "ficcionalización" de la realidad por parte de Colón. Pero hay también, junto a este primer proceso, otro proceso cuyo "origen" —afirma Beatriz Pastor— "no es literario sino económico". La "finalidad histórica" de este segundo proceso, prosigue Beatriz Pastor, es "la propuesta, velada primero y después cada vez más explícita, de instrumentalización de la realidad del Nuevo Mundo con fines estrictamente comerciales". En el interior de este cuadro interpreta Beatriz Pastor la descripción y caracterización del indígena por Colón de la manera siguiente:

²⁸ JAMES CLIFFORD, "On Ethnographic Allegory", en: *Writing Culture*, 98-121, cita de las pp. 112-113. Véase sobre la misma problemática el libro del mismo autor *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

Los tres primeros rasgos de caracterización de los indígenas según el código 1 —desnudez, pobreza y falta de armas— los definían como salvajes y siervos. El cuarto rasgo —la generosidad— los califica como bestias, por incapacidad de comerciar de acuerdo con las leyes de intercambio del mundo occidental.²⁹

Volvamos al *Diario de Navegación* de Colón. Observaremos cómo el 12 de noviembre, un mes después de la primera descripción del “indio”, que ya transcribimos, su “tono” ha cambiado en el sentido señalado por Beatriz Pastor:

Porque yo vi e cognozco (dice el Almirante) questa gente no tiene secta ninguna ni son idólatras, salvo muy mansos y sin saber que sea mal, ni matar a otros, ni prender, y sin armas, y tan temerosos que a una persona de los nuestros fuyen 100 dellos, aunque burlen con ellos, y crédulos y cognoscedores que hay Dios en el cielo, e firmes que nosotros habemos venido del cielo; y muy presto a cualquiera oración que nos les digamos que digan y hacen la señal de la cruz. Así que deben vuestras Altezas determinarse a los hacer cristianos, que creo que si comienzan en poco tiempo acabará de los haber convertido a nuestra Santa Fe multitud de pueblos, y cobrado grandes señoríos y riquezas y todos sus pueblos de la España, porque sin duda es en estas tierras grandísimas suma de oro, que no sin causa dicen estos indios que yo traigo que ha en estas islas lugares adonde cavan el oro y lo traen al pescuezo, a las orejas y a los brazos e a las piernas, y son manillas muy gruesas, y también ha piedras y ha perlas preciosas y infinita especería; y en este río de *Mares*, de adonde partí esta noche, sin duda ha grandísima cantidad de almáciga y mayor si mayor se quisier hacer, porque los mismos árboles plantándolos prenden de ligero y ha muchos y muy grandes, y tienen la hoja como lentisco y el fruto, salvo que mayor así los árboles como la hoja, como dice Plinio, e yo he visto en la isla de Xío en el Archipiélago, y mandé sangrar muchos destes árboles para ver si echaría resina para la traer, y como haya siempre llovido el tiempo que yo he estado en el dicho río no he podido haber della, salvo muy poquita que traigo a vuestras Altezas [...] y ha aquí en la boca del dicho río el mejor puerto que fasta hoy vi, limpio e ancho e fondo, y buen lugar y asiento para hacer una villa y fuerte, e que cualquier navíos se puedan llegar el bordo a los muros, e tierra muy temperada y alta, y muy buenas aguas [...].³⁰

²⁹ BEATRIZ PASTOR, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hanover N. H., Ediciones del Norte, 1988, 55.

³⁰ *Apud* Martín Fernández de Navarrete, *Colección de los viajes y descubrimientos*, 95.

Creo, por mi parte, haber mostrado en mi análisis del texto de la primera descripción del "indio" por Colón que, ya desde las primeras palabras del Almirante sobre "las gentes de aquella isla", se desliza en su discurso misionero una mercantilización de las tierras, con sus habitantes y sus bienes. La aparente descripción del lugar utópico y sus habitantes se convierte así en una escena de mercado *rentable*. Pues el eje principal del relato consiste en la narración del intercambio de bienes y de (posibles) servicios que Colón establece con ellos. El "mundo comentado", por su parte, materializado en los numerosos adjetivos del texto, pone de manifiesto una estimativa de tales bienes que insiste más en su valor de cambio que en su valor de *usó* y que compara —con criterios de rentabilidad— lo dado con lo recibido. A pesar de la insistencia, en el explícito textual, en la preocupación evangelizadora, el discurso religioso se ve aquí *contaminado* por un discurso económico que cada vez se manifiesta con más fuerza. En otros estudios puse de relieve, hace unos años ya, el impacto que un discurso propio de la mentalidad económica burguesa ejerce sobre el discurso ideológico oficial, incluida la (neo) escolástica que informa todo el pensamiento político y religioso de la España imperial. Y esto, precisamente en el momento en que se intenta restaurar la mentalidad medieval, ya obsoleta. Ni siquiera Don Quijote, a pesar de su idealismo a toda prueba, escapa al contagio de su discurso caballeresco por el discurso propio del cálculo económico, cada vez más hegemónico aunque no haya llegado aún a constituirse en *discurso oficial*.³¹ Nada tiene de sorprendente —en este contexto— el que Pierre Vilar, a la hora de historiar las teorías económicas de la época, saque partido de los escritos de los grandes teólogos y moralistas españoles de los siglos XVI y XVII, especialmente de los de la Universidad de Salamanca, integrándolos en su estudio "Les primitifs espagnols de la pensée économique", junto a los verdaderos "tratadistas", "doctores" y "arbitristas". Como la catedral de Sevilla sirvió de lugar de "contratación" en el comercio de "Indias", Pierre Vilar designa sus gradas con el sugestivo nombre de "Wall Street" de la época.³² Curiosa esta mezcla de intereses religio-

³¹ Cfr. ANTONIO GÓMEZ-MORIANA, "Pragmática del discurso y reciprocidad de perspectivas: los juramentos de Juan Haldudo (*Quijote* I,4) y Don Juan", en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI (1988), 1045-1067; "La anti-modernización de España", en *Nuevo texto crítico*, vol. IV (1991), nº 7: *Modernidad y Postmodernidad* II, 133-145.

³² PIERRE VILAR, "Les primitifs espagnols de la pensée économique. Quantitativisme et bullionisme", en *Mélanges Marcel Bataillon*, volumen especial de *Bulletin Hispanique*, 1962, 261-284 (versión española en Pierre Vilar, *Crecimiento y desarro-*

sos y económicos, tantas veces proclamados como contradictorios o, al menos, como conflictivos, pero que encontramos siempre codo a codo, de manera más o menos inmediatamente perceptible, en todo discurso acerca del "indio". El éxito económico, al igual que el éxito militar, ¿no fueron tantas veces considerados como signos de elección divina, lo mismo de individuos que de pueblos? No se trata por tanto aquí de una contradicción característica de la Edad Media o del espíritu caballeresco, de la España de los Reyes Católicos o de la España de los Austrias. Tanto la dinámica del llamado "progreso" o de la "historia" como el dinamismo expansionista e intervencionista de Occidente (en el cumplimiento de una misión "evangelizadora" o "civilizadora") se inscribe (ideológicamente) en el cumplimiento del mandato recibido de Dios por Adán y Eva de dominar la tierra, según leemos en el libro del Génesis (1, 26), texto fundador de esta tradición judeo-cristiana. Para el cristiano, además, esta primera "misión divina" se verá reforzada por una segunda: la recibida de Cristo de predicar el evangelio a todas las naciones de la tierra. Quizás esté aquí la explicación (ideológica) de todas las intervenciones de Occidente en cada rincón de nuestro planeta (e incluso más allá del mismo) desde Pablo de Tarso a George Bush.

En el caso concreto de España, el relato de Colón se inscribe en toda una serie de relatos parciales, fragmentarios y fortuitos, pero subordinados por la historiografía española al uso a un todo que les presta unidad y coherencia: el gran relato de la "identidad" de los pueblos hispánicos, de "la Hispanidad" concebida como el resultado de un proceso histórico de carácter religioso que integra todos aquellos relatos parciales, comunicándoles un sentido en cuanto etapas de ese proceso. Es esto lo que, por analogía con el concepto de auto-biografía, llamo "auto-historiografía" de España. Recordemos, en resumen, estas etapas:

— ante todo, la expulsión de los árabes, una "guerra santa" o "cruzada" contra "el infiel", "lucha secular contra el Islam" o "Reconquista", según la historiografía española suele llamar ese largo período que va de la España visigoda a la unificación de los reinos de Castilla y Aragón bajo la corona de Isabel y Fernando, los "Reyes Católicos". Se evita así hablar de la España musulmana o de la España de las tres religiones;

— sigue, en 1492, la conquista de Granada y expulsión de los judíos, en nombre de la "pureza de la fe" —al igual que ya antes, en 1478, la implantación de los tribunales de la Inquisición y, más tarde, la expulsión de los moriscos. Es bajo este *pathos* de la "Reconquista" como lucha de "depuración religiosa" como se va a emprender, a partir de 1492, la conquista de las "Indias". Lo muestra entre otras cosas el hecho de que, en las crónicas de Indias, los templos indígenas son llamado "mezquitas";

— en 1492 se publica la primera gramática de la lengua castellana, que a partir de ahora se llamará lengua española. Su autor, Nebrija, en la dedicatoria que escribe a la (católica) reina Isabel de Castilla, la declara "compañera del Imperio" y le atribuye como "función" la de "unificar" en una misma lengua a todos los pueblos sometidos a su corona;

— seguirá todo un programa de expansión territorial sostenido por Roma e interpretado como cumplimiento de una misión religiosa: "la evangelización de los pueblos salvajes de África y América". El papel de la corona española en la realización de este programa se designa con el título misionero de "Regio Vicariato Apostólico".

Debo hacer notar que el gran relato que constituye lo que llamo la auto-historiografía española se inscribe, a su vez, en un relato mayor —tras el olvido del anti-relato llamado "Leyenda Negra", al que ya hice alusión: el de la Historia de Occidente. Lo prueba la celebración, a escala bastante amplia, del quinto centenario y la integración cada vez más evidente de la historia y de la "misión" española en la historia europea, contra la que tantas veces actuó. Hasta Franco llegó a ser reconocido como "centinela de Occidente" y su "libertador" del Comunismo.³³

El relato de Cristóbal Colón resulta así un relato encuadrado por una especie de caja china. Su cobertura inmediata es la auto historiografía misionera de la (católica) España; su cobertura última, la de la civilización del Occidente (cristiano). Ironía de la Historia, la fortuna de este marino genovés que se auto-nombró *Christus Ferens* (portador de Cristo).

Resumamos. Es a partir de una memoria saturada de *textos*, mediante una lengua "ya habitada", y en el interior de una dinámi-

³³ Así designaba Eisenhower a Franco en plena guerra fría, cuando mediante su célebre "escala técnica" en Madrid, ponía término al aislamiento del aliado de Hitler, integrándolo ahora en la "defensa de Occidente" con el establecimiento de bases americanas en España.

ca histórica igualmente pre-programada por el *pathos* de la “cruzada” contra “el infiel”, como el individuo Cristóbal Colón y la España de fines del siglo XV *inventan* América. Pero ni uno ni otro posee las condiciones de posibilidad para un *encuentro* con *el otro*. Menos aún, para narrar una experiencia de tal índole. La falta de condiciones de inteligibilidad hará pues que este otro quede ignorado, incluso tras habérselo apropiado al darle un nombre nuevo, tras haberlo convertido en objeto de saber, tras haberlo integrado en un nuevo dispositivo religioso de carácter comercial. La invención del “indio” es por ello una invención de la mismidad más que una invención de la alteridad, y constituye una auténtica paradoja. Pero una paradoja *racional*. Pues en la práctica jurídica occidental la invención es fuente de derecho, de “apropiación”.

Derrida propone una vía alternativa, la única capaz —afirma— de dar lugar a una verdadera *invención*, libre por tanto de toda programación (y de toda política de la ciencia, de la cultura y de la invención):

L'invention de l'autre, venue de l'autre, cela ne se *construit* certainement pas comme un génitif subjectif, mais pas davantage comme un génitif objectif, même si l'invention vient de l'autre. Car celui-ci, dès lors n'est ni sujet ni objet, ni un moi, ni une conscience ni un inconscient. Se préparer a cette venue de l'autre, c'est ce qu'on peut appeler la déconstruction. Elle déconstruit précisément ce double génitif et revient elle même, comme invention déconstructive, au pas de l'autre. Inventer, ce serait alors “savoir” dire “viens” et répondre au “viens” de l'autre.³⁴

Derrida deja abierta la pregunta: “Cela arrive-t-il jamais? De cet événement on n'est jamais sur”.³⁵ Tengo la impresión —y la actitud de Occidente en el llamado “nuevo orden mundial” parece confirmar esta impresión mía— que las *condiciones de posibilidad* para este tipo de diálogo están lejos aún de realizarse. ¿Contribuirán nuestras reflexiones a sentar siquiera las bases de su *inteligibilidad*, a hacer comprensible al menos la emergencia en nuestro entorno de voces discordantes, auténticamente heterólogas? Sería excesivamente pretencioso creer que nuestra palabra cambiará este orden de cosas, por el hecho de intentar salir de él y crear un punto de mira diferente, como parece ser el caso de Derrida y la

³⁴ Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, 53-54.

³⁵ *Ibid.*, 54.

desconstrucción. Mi propósito es mucho más modesto. Se limita sencillamente a contribuir, a partir del análisis de un grave malentendido histórico, a un mejor conocimiento de nuestra propia lengua, de sus trampas y de sus límites, especialmente cuando se trata del otro.

ANTONIO GÓMEZ-MORIANA

Université de Montréal

ANIMALIZACIÓN Y COSIFICACIÓN EN LA PROSA SATÍRICA DE QUEVEDO: DEL *BUSCÓN* A LOS *SUEÑOS*

El objetivo de este trabajo es continuar con el análisis de los procedimientos constructivos implícitos en la formulación de imágenes deshumanizantes en la prosa satírica de Quevedo. Las imágenes de este tipo son aquellas en las que el cuerpo humano o una de sus partes (que llamaremos A) se asocia con un elemento no humano (que llamaremos B). Así definido, este conjunto abarca tanto las animalizaciones (imágenes en las que B es un animal) como las cosificaciones (imágenes en las que B es un objeto).

En trabajos anteriores, consideramos un grupo particular de estas imágenes: aquellas en las que el término no humano de la relación no es explícitamente mencionado.¹ En este artículo, nos proponemos avanzar en nuestra propuesta para la clasificación de las imágenes deshumanizantes, estudiando aquellas que expresan una relación de semejanza no circunscripta, en la que el término no humano está explícitamente mencionado. Señalaremos también algunas particularidades de este sistema de imágenes en el *Buscón* y en los *Sueños*.

1. IMÁGENES DESHUMANIZANTES CON Y SIN MENCIÓN EXPLÍCITA DEL ELEMENTO B. SEMEJANZA CIRCUNSCRIPTA Y NO CIRCUNSCRIPTA

Daremos un par de ejemplos para ilustrar rápidamente el primero de estos criterios clasificatorios, que ya fue expuesto en otras publicaciones:

¹ Me refiero a los artículos "Aspectos de la deshumanización del cuerpo humano en los *Sueños*", *Rilce* (en prensa) y "Quevedo, jinete de gaznates. Aspectos de la deshumanización del cuerpo humano en su prosa satírica", *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1989, t. II, 133-144.

1. Nos acostamos en dos camas tan juntos *que parecíamos herramientas en estuches*. (*Buscón*, III, 1, 203).²

2. El padre de Pablos recuerda "las veces que le *habían bataneado las costillas*" (*B*, I, 1, 84).

En la primera imagen, tanto el término humano (*Pablos y sus compañeros*) como el no humano (*herramienta*) están explícitamente incluidos. En el segundo, en cambio, solo se menciona el elemento A (*padre de Pablos*), mientras que B está ausente, se lo alude mediante el verbo *batanear*, asociado con elementos no humanos: paños o géneros.

En cuanto al segundo criterio, es decir, la discriminación entre imágenes de semejanza circunscripta y no circunscripta, la diferencia resulta clara si comparamos los siguientes ejemplos:

Cabra "era un clérigo cerbatana" (*B*, I, 3, 99).

Los corchetes, que son podencos del verdugo, que siguen ladrando [...] (*MPD*, 175).

Yo todavía me estaba debajo de la cama quejándome como perro cogido entre puertas [...] (*B*, I, 5, 126).

Los licenciados "leen de prisa, remedando un abejón" (*SM*, 213).

En las dos primeras imágenes, la vinculación establecida entre los términos humanos (*licenciado Cabra*, *corchetes*) y los no humanos (*cerbatana*, *podencos*) no está circunscripta a ninguna circunstancia particular. La relación de semejanza se presenta como

² Las citas del *Buscón* corresponden a la edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1980. Las de los *Sueños*, a la de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972. Cito el *Discurso de todos los diablos* por la edición de A. FERNÁNDEZ GUERRA, QUEVEDO, *Obras* (en prosa), Madrid, BAE, t. XXIII, 1852. Los subrayados son míos. He empleado las siguientes siglas:

B: *Buscón*.

SJF: Sueño del Juicio Final.

AE: Alguacil endemoniado.

SI: Sueño del Infierno.

MPD: Mundo por de dentro.

SM: Sueño de la Muerte.

DTD: Discurso de todos los diablos.

siempre válida. En los ejemplos tercero y cuarto, en cambio, las asociaciones tienen límites precisos: Pablos no es ni parece un perro en cualquier circunstancia, la relación se aplica a una situación determinada: el momento en que el personaje se queja. Los licenciados se parecen a un abejón solo cuando leen. Estudiaremos, en este artículo, las formas que pueden adoptar las imágenes de semejanza no circunscripta.

2. IMÁGENES DE SEMEJANZA NO CIRCUNSCRIPTA. UNA CLASIFICACIÓN

Estas imágenes pueden constituirse como una relación de semejanza o identidad que afecta total o parcialmente a los elementos A y B. Dentro de este grupo, hemos diferenciado cinco fórmulas o esquemas distintos.

2.1. *A es (parece) B*

En primer lugar, la relación puede establecerse entre la totalidad de ambos términos. Esto se manifiesta mediante la mención explícita de A y B, vinculados por un nexos comparativo o por los verbos *ser* o *parecer* y podría esquematizarse en la fórmula *A es (parece) B*, que ilustran los siguientes ejemplos:

[...] todos los que vivían en el pupilaje de antes estaban como leznas [...] (*B*, I, 3, 101).

Dice Don Toribio "somos [...] polilla de los bodegonos" (*B*, II, 6, 192).

Los jueces [afirma el diablo] son nuestros faisanes, nuestros platos regalados [...] (*AE*, 99).

[Los habladores] Parecían azúdas en conversación, cuya música era peor que la de órganos destemplados. (*SM*, 192-193).

2.2. *x parte de A es B*

En otros ejemplos, la semejanza abarca parcialmente el término humano y totalmente el no humano, lo que puede formularse *x parte de A es B*, como puede verse en los ejemplos que siguen:

Cabra tenía "las manos como un manojo de sarmiento cada una" (B, I, 3, 100).

La viuda, "los ojos hechos una yesca" (MPD, 173).

La Dueña Quintañoña, "una cara de la impresión del grifo" (SM, 223).

2.3. *x parte de A es x parte de B*

Otros casos muestran que la relación afecta solo parcialmente a ambos términos, en lo que podría esquematizarse como *x parte de A es x parte de B*.

[...] retiraba el ladrón con las *ancas* de la *mano* que era lástima. (B, II, 3, 172).

En algunos casos, nos hemos decidido por incluir en este grupo, ejemplos que podrían dar lugar a la discusión, como los siguientes:

[...] la boca [de la dueña Quintañoña] de hechura de lamprea, sin dientes ni muela [...] y en el pico de la nariz columpiándose una moquita [...] (SM, 223-4).

Podría objetarse que, en la asociación *boca-lamprea*, la relación se establece entre una parte de A (boca) y la totalidad de B (lamprea), lo que implicaría clasificar esta imagen dentro del grupo que caracterizamos en el párrafo 2.2. No obstante, los detalles que siguen en el pasaje corresponden a la boca de la lamprea y no a todo el animal, como es fácil corroborar consultando alguna descripción del animal.³

Por ende, lo que se vincula en nuestro ejemplo es una parte de A (boca de la dueña) con una parte de B (boca de la lamprea).

La clasificación de la asociación *pico-nariz* entre las imágenes

³ "La piel [de la lamprea] no lleva escamas, y correlativamente la boca no presenta dientes, sino tan solo órganos córneos (odontoides), de origen exclusivamente epidérmico. Por lo demás la boca tiene una disposición muy especial: tiene la forma de una ventosa, sin mandíbulas móviles, en el fondo de la cual se encuentra la lengua, transformada en una especie de pistón". (RÉMY PERRIER, *Tratado elemental de zoología*, Barcelona, Ed. Pubul, 1928).

del grupo *x parte de A es x parte de B* no ofrece dificultades. Lo que resulta más discutible —a raíz de las múltiples acepciones de la palabra *pico*— es si la imagen es una cosificación o una animalización. Al considerar los elementos que la preceden en el texto, elegí tomarla en el sentido de “cierto género de canal agudo, a modo de pico de pájaro que suelen tener los jarros, jarras y otras vasijas para que salga el líquido poco a poco” (*Aut.*). Sin embargo, también podría interpretarse como una imagen animalizante.

2.4. $A_1 + A_2$ es (parece) B

Un esquema muy curioso es el que resulta cuando la relación se establece entre dos o más elementos humanos, considerados en su totalidad, cuya alianza se vincula con el término no humano. La imagen resultante puede formularse como $A_1 + A_2$ es (parece) B. No he encontrado construcciones de este tipo en el *Buscón*, pero en el retrato de la Dueña Quintañoña, hay un ejemplo muy claro:

[...] la *nariz*, en conversación con la *barbilla*, que casi juntándose hacían *garra* [...] (*SM*, 223).

Cabe señalar que la imagen se ve enriquecida por el empleo del sintagma *en conversación* que, al personificar partes específicas del cuerpo, les confiere autonomía. Dada la singularidad de este grupo de imágenes, me permitiré recurrir en este caso a un ejemplo que no proviene del *Buscón* ni de *Sueños*, para ilustrar mejor el procedimiento. Al iniciarse el *Discurso de todos los diablos*, nos enteramos de que se han soltado “un soplón, una dueña y un entretenido, chilindrón legítimo del embuste” (*DTD*, 361). *Chilindrón* es un término que designa un juego de naipes y dentro de ese juego, a la figura formada por sota, caballo y rey.⁴ En el ejemplo, es la combinación de los tres personajes lo que se vincula con la figura del juego y, de esa manera, cada uno de los términos humanos queda relacionado con el no humano *naipe*.

⁴ Una explicación escueta de la dinámica de ese juego puede consultarse en el *Diccionario de la Real Academia Española*.

2.5. *B (o parte de B) por A (o parte de A)*

Las imágenes deshumanizantes pueden expresarse mediante metáforas, en las que el elemento A, total o parcialmente considerado, no es mencionado, lo que puede sintetizarse en la fórmula: *B (o parte de B) por A (o parte de A)*.

Pablos ve llegar a su tío “tocando un pasacalles público en las costillas de cinco *laúdes*” (*B*, II, 3, 176).

Pablos finge sufrir mal de corazón pues sus compañeros “me iban a echar la *garra*” (*B*, I, 5, 127).

[Los adúlteros] “son los que mejor viven y peor lo pasan, pues otros les sustentan la *cabalgadura* y ellos lo gozan” (*AE*, 95).

Los ejemplos permiten, por otra parte, apreciar diferencias en cuanto al valor deshumanizante de las imágenes. En el segundo pasaje citado, el efecto se ve atenuado por el hecho de que el término sobre el cual reposa la animalización (*garra*) ha sido casi incorporado a la lengua como referido a un ser humano, aspecto sobre el cual volveré más adelante. En el tercero, en cambio, el uso obsceno del verbo *montar*, refuerza la animalización.

3. PARTICULARIDADES DE FORMULACIÓN EN IMÁGENES DESHUMANIZANTES DEL *BUSCÓN* Y LOS *SUEÑOS*

Las imágenes deshumanizantes, en el *Buscón* y en los *Sueños*, no responden exclusivamente a una estructura en la que los dos términos de la relación están vinculados por medio de un nexo comparativo o por los verbos *ser* o *parecer*, sino que pueden manifestarse mediante otros tres tipos de construcción:

3.1. *B es modificador de A*

En el *Buscón*, al presentar al mulato, el narrador nos informa que ese personaje tenía “[...] la barba de ganchos, con unos bigotes de guardamano [...]” (*B*, II, 1, 154).

La relación entre los elementos A y B se apoya en una semejanza: la barba del mulato parecía una daga de ganchos y sus bigotes, el guardamano de una espada. Es evidente que la elección de

los elementos B tiene relación con la personalidad del mulato, pero, además, existe una semejanza entre los elementos A y B, perfectamente representable en el plano visual.

Esta construcción es menos frecuente en los *Sueños*, aunque también he encontrado algunos ejemplos, como “un hombrecillo [...] con pelo de limpiadera” (SM, 215).

3.2. B es el material con que está hecho A

En el *Buscón*, al describir a una vieja, Quevedo se vale de la poco piadosa imagen que sigue:

[...] su cara hecha en orejón o cáscara de nuez según estaba arada. (B, III, 8, 250).

También en este caso se establece una relación de semejanza entre un elemento A (*la cara de la vieja*) y dos elementos B (*la piel del orejón y la cáscara de nuez*). La particularidad es que esa relación de semejanza se establece no mediante un nexo sino expresando que el elemento no humano constituye el material con que está hecho el elemento humano.

Por otra parte, cabe señalar que el ejemplo propuesto tiene una mayor complejidad. A las relaciones *cara de vieja-orejón* y *cara de vieja-cáscara de nuez*, se suma una tercera vinculación: *cara de vieja-tierra*.

Esta tercera relación está introducida por un término que funciona como explicación o justificación de las dos relaciones que lo preceden: la palabra *arada*. Esto porque lo que hace que la cara de la vieja se parezca a un orejón o a una cáscara de nuez son las arrugas.

Pero a su vez, la palabra *arada* articula una tercera imagen en la que el elemento B no está mencionado, esto por la asociación que existe entre las palabras *arada* y *tierra*. La piel de la vieja está cubierta de surcos-arrugas, esa cara arada sella el vínculo vieja-tierra, que alude a la cercanía de la muerte.

Es interesante observar que la imagen se reitera, prácticamente idéntica en los *Sueños*, en el retrato de la Dueña Quintañoña, que tiene “una cara hecha de un orejón” (SM, 223).⁵

⁵ En realidad, como observa Maxime Chevalier, la comparación vieja/orejón es un apodo ya lexicalizado, variación de modelos proverbiales: “Recoge Correas las

3.3. *B* sustituye a *A* en una estructura del tipo "tener *B* por *A*"

Esta construcción es utilizada tanto en imágenes del tipo *x parte de A es B* como en imágenes del tipo *A es (parece) B*. Veamos ejemplos de ambos casos.

El carcelero "tenía una ballena por mujer" (*B*, III, 4, 225).

En esta imagen, la totalidad de *A* (*esposa del carcelero*) se relaciona con la totalidad de *B* (*ballena*).

[...] entraron cuatro dellos, con cuatro zapatos de gotosos por caras [...] (*B*, III, 10, 279).

Esta imagen corresponde al esquema *x parte de A es B* pues una parte de *A* (*caras*) se relaciona con la totalidad de *B* (*zapatos de gotosos*). El mismo mecanismo se observa en este ejemplo de *Sueños*:

[...] dando gritos por unas simas que tenían por bocas [...] (*MPD*, 181).

4. REVITALIZACIÓN DE METÁFORAS CRISTALIZADAS

Entre las imágenes animalizantes, y especialmente en las del *Buscón*,⁶ es frecuente que Quevedo emplee como elemento no humano un sustantivo que originalmente designa una parte del cuerpo de un animal pero que se usa en el lenguaje con valor metafórico para referirse a partes del cuerpo humano.

Si bien estos términos están incorporados al lenguaje como referidos al hombre, la insistencia en su uso denota una elección conciente del autor. La orientación de esa elección es siempre la animalización de la figura humana.

frases proverbiales siguientes "Tan arrugada como pasa. Nota a una de muy vieja" (p. 492 a), "Arrugada y vieja como una pasa" (p. 614 a) [...]; y Quevedo define a la vieja como "orejón con tocas" (*Poesía*, Nº 691), "orejón" (*Poesía*, Nº 749, *Buscón*, 250) o "cáscara de nuez" (*Poesía*, Nº 691, 739, 748, *Buscón*, p. 250)". MAXIME CHEVALIER, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992, 138.

⁶ Para ampliar detalles acerca de las referencias al mundo animal en el *Buscón*, puede consultarse el artículo de DAVID P. RUSSI "The Animal-like World of the *Buscón*", *PhQ* LXVI, 4 (1987), 437-455.

Ejemplos de este tipo de sustantivos reiteradamente empleados por Quevedo en el *Buscón* son:

gaznate: [...] le enseñaba a su querida las entrañas por el *gaznate* [...] (III, 9, 269).

buche: el Cordero "entra en el humano *buche*..." (II, 2, 159).

garras: [...] me iba a echar la *garra* [...] (I, 5, 127).

presas: [...] salió un mulatazo mostrando las *presas* [...] (II, 1, 153).

hocicos: [...] poniendo las manos cada uno en un borde de la artesa, y echándose sobre ella de *hocicos*[...] (III, 10, 281).

Pero, además de señalar que esta elección de términos marca la persistencia de una isotopía reveladora de una dominante del autor, es importante destacar el trabajo de revitalización de imágenes cristalizadas —debilitadas o muertas según los términos empleados por Bally—⁷ que Quevedo despliega con maestría.

La revitalización de estas metáforas, que se observa con mayor nitidez aun en *Sueños*, se opera de dos maneras: por acumulación o por su inserción en un contexto sorpresivo. La recurrencia de términos que designan originalmente partes de animales para referirse a partes del cuerpo humano es un ejemplo de revitalización por acumulación. El empleo aislado de alguno de ellos no llegaría a constituir una imagen por el desgaste de la asociación.

Analicemos un ejemplo de revitalización por inserción en un contexto sorpresivo:

En el lenguaje de la época de Quevedo aparece a menudo la palabra *gato* como sinónimo de ladrón. Evidentemente, el origen de esa metáfora es la comparación entre el acto de arañar, propio del gato, y el gesto empleado por el ladrón para apoderarse de algún objeto ajeno. De allí también que la palabra *gatada*, además de significar "acción de herir con las uñas como lo hacen los gatos" (*Aut.*), quiera decir "hurto que se hace con engaño, astucia y simulación" (*Aut.*).

El uso más que reiterado de lo que originalmente fue una metáfora basada en una relación icónica, vacía —por así decirlo— la imagen de su contenido visual.

Quevedo recurre frecuentemente a este tipo de imágenes fosi-

⁷ Para ampliar este concepto, cfr. CHARLES BALLY, *Traité de stylistique française*, Heidelberg, C. Winters Universitäts-Buchhandlung, Paris, C. Klincksieck, 1932, t. I, 193-196.

lizadas pero, sorpresivamente, les da una nueva proyección restableciéndoles su significación original.

De este modo, si el padre de Pablos es un ladrón y por lo tanto, un gato, esa es razón suficiente para que un compañero de su hijo sostenga que el padre de Pablos ha sido llevado a su casa para limpiarla de ratones, tal como Pablos nos relata:

[...] otro decía que a mi padre le habían llevado a su casa para limpiarla de ratones, por llamarle gato. (B, I, 2, 89).

El ejemplo del *Buscón* que hemos analizado muestra cómo el contexto sorpresivo que permite "desautomatizar" la imagen cristalizada puede consistir en el restablecimiento del significado original de la expresión fosilizada. El mismo procedimiento puede ilustrarse con este pasaje de los *Sueños*, por lo demás muy semejante al del *Buscón*:

[...] no usan ellos de nombre de escribano [explica un demonio] que acá por gatos los conocemos. Y para que echéis de ver que tantos hay, no habéis de mirar sino que, con ser el infierno tan gran casa, tan antigua, tan maltratada y sucia, no hay ningún ratón en ella, que ellos los cazan. (SI, 138).

En otros casos, el contexto sorpresivo que revitaliza una metáfora cristalizada proviene del uso dilógico de algún elemento de la imagen, como en el siguiente pasaje:

[...] se estaban abrasando unos hombres en fuego infernal, el cual encendían los diablos, en lugar de fuelles, con corchetes, que *soplaban* mucho más. (SI, 121).

En el ejemplo, la vinculación de los términos A (*corchetes*) y B (*fuelles*) reposa sobre el uso dilógico de una palabra, el verbo *soplar*, que parece legitimar la relación. El origen del uso metafórico de *soplar* como *delatar* se apoya en una imagen: la asociación entre la acción de producir viento con la boca y la de susurrar palabras al oído de alguien. Sin duda, esa imagen ha sido desgastada por el uso, al punto de que ya no se la percibe como tal.

Pero en el ejemplo más arriba citado, al jugar con el doble sentido del verbo, Quevedo parece retrotraer la imagen a su valor concreto inicial: si los corchetes soplan (delatan), se los puede emplear como fuelles para producir el aire necesario para avivar el fuego.

Un mecanismo semejante organiza también este pasaje del

Sueño del Juicio Final:

Todos los ajuares del infierno, las ropas y tocados de los condenados, estaban *prendidos*, en vez de clavos y alfileres, con alguaciles [...]. (S*JF*, 86).

La relación se apoya en el uso dilógico del verbo *prender* que, en uno de sus sentidos (*asir*), se vincula con el elemento no humano de la imagen (*alfileres* y *clavos*), pero en el otro (*apresar*), se asocia al término humano (*alguaciles*).

Como señalamos al iniciar este artículo, estas observaciones tienen límites precisos. Por un lado, nos hemos restringido a caracterizar solo un grupo de imágenes deshumanizantes. Por otra parte, falta aún extender nuestro trabajo al estudio de, por lo menos, otras dos obras fundamentales en la prosa satírica de Quevedo: el *Discurso de todos los diablos* y la *Hora de Todos*, con las que habrá que poner a prueba la validez de las conclusiones aquí reseñadas.

Creemos que, de pasar este primer examen, la tipología propuesta permitirá formular conclusiones generales sobre el conjunto del sistema de imágenes deshumanizantes en la prosa satírica de Quevedo. En una segunda instancia, podría ensayarse también como instrumento crítico para el abordaje de otros discursos satíricos.

SUSANA G. ARTAL

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

EL VIAJE COMO MODELO NARRATIVO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII*

In memoriam Mario A. Deffis

En el amplísimo marco del tema del viaje, y del viaje en forma de novela de aventuras, hemos centrado nuestra atención en las variables narrativas que la novela bizantina presenta en la literatura española del siglo XVII.

Los criterios empleados para la selección de los textos que analizamos abarcaron desde el estudio de una obra muy poco comentada de Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, hasta la complejidad conceptista de *El Criticón*, de Baltasar Gracián, teniendo en cuenta las reflexiones narrativas de Miguel de Cervantes en el *Persiles*.

El proyecto de investigación contempló también la necesidad de rastrear los antecedentes literarios del viaje en las diferentes épocas, para detenerse luego en los modelos fundacionales de la novela bizantina: Heliodoro y Aquiles Tacio, así como los epígonos españoles anteriores a Lope.

En el transcurso del trabajo se definió una línea de proliferación genérica de gran interés: desde la espectacularidad dramática del *Peregrino* de Lope hasta el compromiso teórico de Cervantes con la estética neoaristotélica en el *Persiles*, la novela bizantina presenta rastros de su transformación en otra variedad narrativa característica del período áureo: la que hemos dado en llamar *novela de peregrinación*.

* Este trabajo ha sido redactado tomando como base la defensa oral de la Tesis de Doctorado en Letras *El viaje como modelo narrativo en la novela española del siglo XVII*, dirigida por la Prof. Melchora Romanos, que fue presentada ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en agosto de 1991. El jurado estuvo conformado por los Dres. Ana María Barrenechea, Emilia de Zuleta y Hugo Cowes.

Llegados a este punto podemos establecer uno de los hilos conductores de nuestra peregrinación intelectual: justificar el porqué de la elección del tema del viaje como modelo narrativo supone dar cuenta de la configuración de estos textos como novelas de peregrinos, y de la práctica de la lectura contemporánea de novelas del Siglo de Oro.

Aunque parezca obvio afirmarlo, la primera etapa de toda investigación es la lectura de un texto, la cual desencadena búsquedas bibliográficas, consultas a distintos tipos de fuentes de información, y genera inquietudes, hipótesis y certezas que se eligen y se desechan en el transcurso del trabajo según criterios, afortunadamente, siempre discutibles.

Las indagaciones iniciales giraron en torno al rastreo de los antecedentes históricos del tema del viaje y del género de la novela bizantina. Dado que el viaje asume casi infinitas formas y contiene todo tipo de experiencias humanas, nuestro seguimiento da cuenta de viajes, de peregrinaciones, de relatos épicos, crónicas de viajeros alrededor del mundo, parnasos literarios, leyendas, peregrinaciones amorosas cantadas por trovadores, itinerarios picarescos, visitas a Jerusalén y textos bíblicos. No está de más insistir aquí en la imposibilidad de dar un panorama exhaustivo del asunto, ya que este contendría en la práctica la literatura de todas las épocas.

Como todo género literario se configura a partir de la existencia concreta de textos con ciertas y determinadas características, se impuso, entonces, la necesidad de leer los modelos fundantes de la bizantina: *La historia etiópica de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro y *Los amores de Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio, obras que el Renacimiento consideró clásicas.¹

Los méritos narrativos de Heliodoro no solo fueron elogiados por los preceptistas sino también practicados por los novelistas españoles anteriores a Lope de Vega; entre ellos vale la pena recordar los artificios para atar y desatar los hilos de la historia capturando la atención del que lee, la presencia de elementos plástico-alegóricos (cuadros, tapices), de enigmas por resolver y, en especial, la maravillosa perfección moral y corporal de los enamorados que

¹ Recordamos aquí sumariamente los rasgos esenciales de la novela bizantina: predominio de aventuras sobre paisaje cambiante (generalmente el mar), eje amoroso (con separaciones y reencuentros), abundancia de personajes episódicos, sueños, magia, relato *in medias res*, fondo moralizante, elementos religiosos, verosimilitud narrativa y final feliz. Cfr. López Estrada, 1954, y Carilla, 1966 y 1968.

resisten toda clase de peripecias sin perder su sonrisa ni su estatura épica.²

A la hora de elegir un texto prelopesco primó la obra de un epígono de Tacio, Alonso Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea* (1552), "la más antigua imitación de las novelas griegas publicada en Europa", según palabras de Menéndez y Pelayo (1945, II, 85). Esta novela ubica parte de su acción en España, espacio próximo y conocido, e incluye otras variedades narrativas, como la pastoril, la italiana y la caballeresca, transformando a la bizantina en narración base de diversas modalidades del narrar. Otro de sus méritos es la inclusión de piezas líricas, artificio tan del gusto y capacidad de Lope de Vega.

Antes de analizar el corpus textual propuesto pareció necesario revisar el tratamiento ideológico del concepto de *peregrinatio* en el Renacimiento y el Barroco. El concepto de la vida humana como peregrinación, de raigambre bíblica, adquirió diversos sentidos a lo largo del tiempo. En particular durante el Renacimiento las narraciones de viajes y peregrinaciones continuaron elaborando el modelo del camino lineal ascendente hacia Dios. En el Barroco el camino sufrió la fractura de sus coordenadas espaciotemporales, lo cual transformó el viaje a Roma en el viaje hacia la sabiduría y la memoria. En ambos períodos es interesante considerar la relación del desplazamiento espacial con el laberinto, imagen del caos ordenado que representa el mundo vivido por el hombre.

Los modelos clásicos de peregrinación para el Renacimiento fueron la *Odisea* y la *Eneida*, de modo que Ulises, paciente e ingenioso, y Eneas, el piadoso, constituían paradigmas de perfecto peregrino. La imagen renacentista del hombre peregrino se completa con la fortaleza espiritual del *miles christianus*, y la sabiduría ejercitada en el libre albedrío para ascender gradualmente por la escala del cielo, "entonces Baco, el corifeo de las Musas, nos mostrará a nosotros los que filosofamos lo invisible de Dios, en sus misterios, esto es, en los signos de la naturaleza visible".³

² Aquiles Tacio no muestra igual capacidad como narrador y modifica sustancialmente los recursos utilizados por Heliodoro. Clitofonte introduce el relato *ab initio*, sustituye los sueños y la magia por presagios y sueños; aunque utiliza igualmente los enigmas y explota con eficiencia la sugerencia de las representaciones icónicas (Europa y el toro, Andrómeda y Prometeo, Filomela y Tereo).

³ PICO DELLA MIRÁNDOLA, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, 132. Extraído de *Humanismo y Renacimiento*, sel. de Pedro Santidrian, Madrid, Alianza, 1986, 117-153.

Durante el Barroco la figura del peregrino nos lo presenta acosado por la confusión del mundo, y siguiendo el camino hacia la salvación, guiado por la fe y la gracia divina. La identificación individual y colectiva con esta imagen permitiría consolidar las barreras de contención a los intentos de debilitar los poderes temporales e intemporales de la sociedad, la monarquía absoluta y la Iglesia Católica.

Por otra parte, no debe soslayarse la temática amorosa ligada a la peregrinación, porque el peregrino es, además, en la mayoría de los casos, un enamorado. El objeto deseado que se busca puede ser una persona (como Nise en el *Peregrino*), o la encarnación de un ideal trascendente (Felisinda en *El Criticón*). La imagen del peregrino de amor procede de Petrarca y fue elaborada, entre otros, por Herrera:

Sigo por un desierto no tratado,
sin luz, sin guía, en confusión perdido,
el vano error, que solo me ha traído
a la miseria del más triste estado.

Cuanto me alargo más, voy más errado,
y a mayores peligros ofrecido:
dejar atrás el mal me es defendido;
que el paso del remedio está cerrado.

En ira enciende el daño manifiesto
al corazón caído, y cobra aliento,
contra la instante tempestad osando.

O venceré tanto rigor molesto,
o en los concursos de su movimiento
moriré, con mis males acabando.⁴

Antonio Vilanova (1989), al estudiar la cuestión, afirma que "el poema de la peregrinación amorosa que corresponde más exactamente al barroquismo decadente de la novela bizantina" son las *Soledades* (1613/1614) de Luis de Góngora.⁵

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce musa:
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados.

⁴ FERNANDO DE HERRERA. *Obra poética*, ed. crítica de J. M. Blecua, Madrid, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, Anejo XXXII, 1975, 2 vols.

⁵ ANTONIO VILANOVA, "El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, 421-460. Reeditado luego en *Erasmus y Cervantes*. Barcelona, Lumen, 1989.

El motivo de la soledad asociado a la peregrinación aparece frecuentemente en la obra de los poetas españoles del período; tomemos como ejemplo un texto de Quevedo:

¡Oh, tú que inadvertido peregrinas
de osado monte cumbres desdeñosas,
que igualmente vecinas
tienen a las estrellas sospechosas;
o ya confuso vayas
buscando el cielo, que robustas hayas
te esconden en las hojas;
o el alma aprisionada de congojas
alivies y consueles,
o con el vario pensamiento vuelles;
delante de esta peña tosca y dura,
que de naturaleza aborrecida,
envidia de aquel prado la hermosura;
detén el paso y tu camino olvida,
y el duro intento, que te arrastra, deja,
mientras vivo escarmiento te aconseja.⁶

Una vez conformado el corpus textual, el análisis se concentró en el estudio de los códigos discursivos de las tres novelas elegidas atendiendo a las particulares condiciones de emisión y recepción de cada una de ellas.

El peregrino en su patria, novela de un dramaturgo, muestra en su diseño espectacular (casi diríamos escenográfico) que la interacción genérica (narrativa en la historia de Pánfilo y Nise, drama en los cuatro autos sacramentales incluidos, y lírica en el importante número de poesía mariana y amorosa) está puesta bajo el férreo dominio del monólogo discursivo al servicio de la propaganda tridentina (y de la exhibición de erudición poética al uso, tan propia de Lope de Vega). La presencia de los autos sacramentales se explica, por lo menos, en un doble sentido. Primero, sirven de refuerzo plástico del mensaje ideológico-religioso que fundamenta a toda la novela, es decir, la reafirmación del dogma de la Redención y de la Eucaristía. Vistos así, se los puede considerar como materia emblemática dentro de la narración (fijando incluso imágenes precisas, como la de la Hostia que encierra a Cristo en el *Auto de la Maya*, o la de la Nave de la Penitencia en el *Auto del viaje del Alma*):

⁶ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1971. La cita, 157.

Descubrióse en esta sazón *la nave de la Penitencia*, cuyo árbol y antena eran una cruz, que por jarcias desde los clavos y rótulo tenía la esponja, la lanza, la escalera y los azotes, con muchas flámulas, estandartes y gallardetes bordados de cálices de oro, que hacía una hermosa vista; por trinquete tenía la coluna y San Bernardo abrazado a ella; la popa era el sepulcro, al pie del cual estaba la Magdalena, San Pedro iba en la bitácora mirando la aguja, y el pontífice que entonces regía la romana Iglesia estaba asido al timón. En lugar de fanal iba la custodia con un cáliz de maravillosa labor e inestimable precio; junto al bauprés estaba de rodillas San Francisco y de la cruz que estaba en lugar de árbol bajaban cinco cuerdas de seda roja, que le daban en los pies, costado y manos, encima del extremo de la cual estaba la corona de espinas a manera de gavia. La música de chirrimfás y los tiros que se dispararon entonces causaron en todos una notable alegría. [...] Libro I.⁷

En segundo lugar, los autos incluidos sirven de marco de referencia ideológica y estética para definir el camino espiritual del alma hacia la unión definitiva con Dios: el viaje del alma aparece alegorizado en el *Auto del Viaje del Alma* y el *Auto del Hijo Pródigo*, libros I y IV; la unión mística en el *Auto de las bodas entre el Alma y el Amor Divino* y el *Auto de La Maya*, libros II y III.

El recurso estetizante afecta también a la narración ya que la novela presenta abundantes ejemplos de *digressio* y de *amplificatio* que recoge relatos, poemas, galerías de retratos, de locos, sin contar el detalle de los títulos y autores de las diez comedias representadas para festejar las bodas generales. Y todo con la constante omnipresencia del narrador que, por momentos, se autocritica irónicamente:

No le pese al que escucha, que esto no fue mudanza del amor de Nise, sino agradecimiento de la voluntad de Flérida, que como no hay pared tan sólida por donde el sol alguna vez no penetre, así no hay voluntad tan firme por donde alguna vez el primer movimiento no entre, que aunque es verdad que por esta mudanza y variedad pudiera mi narración ser más lépida [*lepidus* = gracioso] y festiva, que es lo que Cicerón llama *acroama*, no dudo de mi condición que si Pánfilo hubiera ofendido a Nise rompiera el hilo de su historia y destroncara el curso. Cortándolo, pues, a esta digresión, que siendo lar-

⁷ LOPE DE VEGA, *El peregrino en su patria*, ed. intr. y notas de J. B. Avall-Arce, Madrid, Castalia, 1973. Todas las citas pertenecen a esta edición. Libro 1, 137-138.

ga es contra las leyes de la buena retórica, pues en la poética misma divierten los episodios. (Libro 5, 439).

Citemos a título de ejemplo de inserción de poesía amorosa en la novela el romance dicho por Celio (hermano de Nise) en el relato de su historia:

Cobarde pensamiento
 pues todas tus promesas,
 burlándose del alma,
 el viento se las lleva,
 ¿qué quieres en mi pecho,
 que tanto me atormentas,
 pues tienes tú la culpa
 y tengo yo la pena?
 Subir al mismo cielo
 tomaste por empresa;
 si bajas al abismo,
 ¿qué quieres que te deba?
 El fuego en que me pones,
 contradice tu fuerza;
 y si es bajar tu oficio,
 ¿las alas de qué prestan?
 Pensé yo, pensamiento,
 que al mismo sol subieras,
 y que de ver tus bríos
 temblaran las estrellas,
 y he visto que en su ofensa
 despierto sueña quien amando piensa. (Libro 3, 251)

En el marco de otro de los rasgos de la escritura lopesca en el *Peregrino*, esto es de la erudición puesta de manifiesto por la utilización de citas de segunda mano, tomadas de las polianteadas y otras fuentes al uso, encontramos la galería de retratos, donde destaca la imagen del rey Felipe II presentada en estilo panegírico:

[Celio] Detúvose a mirar algunos de los retratos de la insigne casa de Austria, que sobre unas telas encarnadas y verdes adornaban gran parte de aquella ilustre calle llamada el Coso. Resplandecía entre ellos la cesárea y siempre augusta imagen del esclarecido rey, hijo, sobrino y tío de emperadores, don Felipe el Prudente, en cuya basa, y por su fresca muerte [1598], había puesto su curioso dueño estos versos:

Rey, para atreverse a vos,
 buscó la muerte un Tercero,
 tan vos mismo, aunque os prefiero,
 que en parte imitáis a Dios,
 pues os vais quedando entero.
 Sobraba el valor profundo
 de dos Filipos a un mundo,
 crece el Tercero y conviene
 irse el que primero viene,
 que así fuistes vos Segundo. (Libro 3, 327)

El Persiles propone al mismo tiempo la profundización de los recursos de la novela de Heliodoro en el afán por componer una buena muestra de épica cristiana en prosa, y el desplazamiento del tema del viaje hacia el terreno simbólico.

En ese contexto, un problema crucial de la reflexión cervantina es el logro de lo verosímil admirable (punto de encuentro de narrador y lector), cuestión planteada en España por Alonso López Pinciano en su *Philosophia antiqua poetica*, según los criterios neoaristotélicos de los preceptistas italianos.

Esta técnica de connivencia entre narrador y lector es la resultante del "buen crédito" de quien cuenta, o sea de su capacidad de convencer a quien escucha acerca de la veracidad de lo dicho, y de la voluntad del oyente de creerlo como tal. Veamos cómo en el libro I, cap. 18, Mauricio, Arnaldo, Rutilio y Antonio conversan sobre la licantropía:

Todo esto puede ser —replicó Mauricio—; porque la fuerza de los hechizos de los maléficos y encantadores, que los hay, nos hace ver una cosa por otra; y quede desde aquí asentado, que no hay gente alguna que mude en otra su primer naturaleza.

El lector sabe que Mauricio es astrólogo lo cual coloca su afirmación en el dominio de la materia opinable, y hace de su sabiduría algo fronterizo entre lo racional y lo mágico.

El narrador no deja de sonreír irónicamente ante esta cuestión, un poco más adelante, al finalizar el libro I:

En el cual punto deja el autor el primer libro desta grande historia y pasa al segundo, donde se contarán cosas que, aunque no pasan de la verdad, sobrepujan a la imaginación, pues apenas pueden caber en la más sutil y dilatada sus acontecimientos.⁸

⁸ MIGUEL DE CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*, ed., introd. y notas de J. B. Avallé-Arce. Madrid, Castalia, 1970. Se mantiene el mismo criterio de citación. Libro I, 135 y 158.

Por otra parte, la intercalación de relatos en el libro III también atrajo nuestra atención, ya que el narrador combina géneros diversos: la pastoril, la italiana, la bizantina, la caballeresca, la morisca. Y esto introduce la discusión sobre la pertinencia de los relatos intercalados en la armonización de la unidad y la variedad. En el libro II, cap. 14, los oyentes comentan el relato de Periandro:

A todos dio general gusto de oír el modo con que Periandro contaba su estraña 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 estenso 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 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. (234)

En el cap. 7 de libro III Periandro pide a Ortel Banedre que cuente su historia y dice:

Contad, señor, lo que quisiéredes y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar gravedad al cuento; que no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de una fresca, verde y sabrosa ensalada. La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga. Así que, señor, seguid vuestra historia, contad de Alonso y de Martina, acocead a vuestro gusto a Luisa, casalda o no la caséis, séase ella libre y desenvuelta como un cernícalo, que el toque no está en sus desenvolturas, sino en sus sucesos, según lo hallo yo en mi astrología. (322-323)

En cuanto al *Criticón* hemos repensado el problema de la definición genérica del texto más complejo del conjunto. Indudablemente y tal como la crítica graciana ha señalado, esta tarea debe enfrentarse teniendo en cuenta las reflexiones poéticas de Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*. En este sentido, Fernando Lázaro Carreter (1986) considera la noción de *crisi* como subgénero didáctico y el uso de la alegoría como procedimiento crítico; y aproxima el texto de Gracián a la epopeya menipea, que contiene en sí apólogos, emblemas, diálogos, fábulas, metamorfosis, sueños quevedes-

cos, sentencias, etc. Por su parte, Mercedes Blanco (1986) lo define como una sátira alegórica; en tanto que Robert Jammes (1986, 1988) se atiene a los márgenes impuestos como tratado de filosofía cortesana.

Más allá de las definiciones genéricas, que siempre parecerán insuficientes para encasillar el texto de Gracián, este constituye un modelo de experimentación narrativa, el último en su tipo, que significa al mismo tiempo la superación de formas novelescas casi agotadas (la novela picaresca, la novela bizantina) y la concreción de un relato capaz de contener la escritura didáctica más original del siglo XVII. En última instancia, el hecho mismo de no ingresar en ninguna taxonomía nos da la pauta de hallarnos, si se nos permite la expresión, ante un piloto de pruebas. *El Criticón* asume los riesgos implícitos en el compromiso de la literatura didáctica para atrapar a su público, suspender sus sentidos y transmitir el mensaje doctrinal de la peregrinación humana hacia la salvación eterna.

Dada la dificultad extrema de la narración, acotamos nuestro trabajo considerando el tratamiento de las coordenadas espacio-temporales para sopesar el significado de los términos *mundo* y *siglo* en la crisis IV de la tercera parte (El mundo descifrado) porque nos pareció un buen ejemplo de cómo funciona la *agudeza compuesta fingida* en la elaboración alegórica del mundo como libro, topos fundamental en la peregrinación de Andrenio y Critilo. Esta crisis condensa las dos actividades que vertebran nuestra interpretación: la escritura y la lectura. El mundo como texto y el texto como mundo, más que un juego de palabras, son los fundamentos filosóficos y estéticos de la peregrinación alegórica de Andrenio y Critilo. La confusión provocada por la ambigüedad, fruto a su vez de la antítesis y de la mezcla degradante de lo humano y lo no humano, es signo de la ignorancia. La ignorancia es la que lleva a la admiración, y esta conduce al pensamiento, origen mismo de la verdad filosófica. De manera que todo hombre posee las claves del conocimiento de la verdad si es capaz de leer rectamente los confusos signos del mundo. Por eso los signos del mundo al revés se descifran por su opuesto, o por elusión; es decir, mediante la sutileza capaz de reconstruir los lazos de lo verdadero, de leer al derecho el texto del cosmos, y de distanciarse de la sugestión escénica de la representación para afirmar el triunfo de la ficción didáctica.

Volviendo a *mundo* y *siglo* resulta interesante confrontar los titulillos de la crisis III de la primera parte *La hermosa naturaleza* (A) con los de la crisis VI *Estado de siglo* (B), de donde surge la mar-

cada presencia de los elementos paratextuales como claves de lectura:

(A):

- Fecundidad de la tierra
- Diversa multitud de criaturas
- Utilidad con hermosura
- Excelencia de las aves
- Subordinación de criaturas
- El mar
- Composición de oposiciones
- Contrariedad en el hombre
- Alternación de los tiempos
- Perennidad de los ríos. Conveniencia de los montes.
- Divinidad descifrada
- Universo definido

(B)

- Estéril siglo
- Castillos en el aire
- Fieras ciudadanas
- El rico más rico
- El pobre más pobre
- Necios ensalzados
- Sabios abatidos
- Esclavos mandan
- Ciegos guían
- Malos jueces
- Mundo trabucado.⁹

El segundo núcleo de la tesis, que hemos llamado “la novelización de la *peregrinatio*”, comprende el estudio de los procedimientos narrativos de la peregrinación, fundamentalmente el tiempo y el espacio.

Y lo hemos hecho utilizando la teoría del cronotopo formulada por Bajtín en su *Estética y teoría de la novela* (1978). De esta manera, postulamos un proceso de diversificación cronotópica de la novela de peregrinación y la imagen humana resultante.

⁹ BALTASAR GRACIÁN, *El criticón*, ed., introd. y notas de Antonio Prieto. Barcelona, Planeta, 1985.

Las preguntas planteadas entonces fueron:

1) ¿Cómo se resemantizan los cronotopos de la novela griega en las novelas de amor y aventuras del siglo XVII?

2) Si el azar es sustituido por la Providencia Divina, ¿cómo se modifica la imagen del hombre que peregrina por un espacio tan cercano y palpable como la España del 1600?

La novela de Lope presenta una imagen del hombre ideológicamente estática y acabada, pero expresada lingüísticamente con cierto grado de actualización genérica, esto es, mediante la transformación del texto en complejo espacio escenificable. Así, el cronotopo del teatro como signo de inclusión, instauro un espacio y un tiempo donde los protagonistas son colocados junto al lector para asistir a la representación de los autos sacramentales. Además, en términos bajtinianos introduce nuevos cronotopos: el hospital de locos, la prisión y el teatro. Los dos primeros son signos de exclusión y, como tales justifican la peregrinación por suelo natal (y no por tierras ajenas como pedía la definición misma de peregrino).

El *Persiles* cervantino plantea su esquema elemental de aventuras del norte y del sur, oponiendo el espacio tiempo abstracto al concreto; y desecha la utilización del cronotopo del juicio tan importante en los modelos fundacionales para confirmar la identidad del héroe. Lo reemplaza por los mecanismos narrativos de la anagnórisis y el *racconto* final multiplicando los puntos de vista de la narración y la autorreferencia textual. Creemos que la particular concreción de los cronotopos en la novela de Cervantes responde al afán de escribir épica en prosa: la libre armonización de la precisión con la ambigüedad espaciotemporal permite al narrador equiparar la peregrinación a Roma no solo con la travesía de Eneas, sino también con la peregrinación bíblica del hombre sobre la faz de la tierra.

En *El Criticón* el viaje de Andrenio y Critilo va enhebrando espacios y tiempos familiares y cotidianos con los alegóricos y abstractos. Esto plantea infinidad de cuestiones, ya que el sentido transita —alternativa, y muchas veces simultáneamente— gracias al conceptismo graciano, por lo literal y lo no literal. Citaremos un fragmento de la crisis XI de la primera parte en la que se aprecia uno de los recursos fundamentales de la escritura de Gracián, la paronomasia. Luego de haber pasado en la crisis X por la *Estancia de los vicios*, casa fabulosa con siete habitaciones: Soberbia, Avaricia, Gula, Ira, Envidia, Pereza, Lujuria; el Sabio explica el verdadero significado de la casa y el modo en que todos los que entran en ella salen arrojados por las ventanas.

Sabed que aquella engañosa casa, al fin venta del mundo, por la parte que se entra es del gusto, y por la que se sale, del gasto. Aquella agradable salteadora es la famosa Volusia, a quien llamamos nosotros delectación, y los latinos *voluptas*, gran muñidora de los vicios, que a cada uno de los mortales le lleva arrastrado su deleite. Esta los cautiva, los aloja, o los aleja, unos en el cuarto más alto de la soberbia, otros en el más bajo de la desidia, pero ninguno en el medio, que en los vicios no le hay. Todos entran, como visteis, cantando, y después salen sollozando, si no son los envidiosos, que proceden al revés. El remedio para no despeñarse al fin es caer en la cuenta al principio: gran consejo de la sabia Artemia, que a mí me valió harto para salir bien. (132)

El texto de Gracián plantea una dimensión interior de las coordenadas espaciotemporales: por un lado, el espesor alegórico de vicios y virtudes (que comprenden las cuatro edades del hombre) y por el otro, la constatación empírica de lugares próximos y personajes coetáneos (por ejemplo, don Juan de Austria, modelo de varón de armas, y don Vicente Juan de Lastanosa, hombre de letras). Esta visión estereoscópica del *hic et nunc* es una de sus claves constructivas fundamentales.

Pero volviendo a la terminología bajtiniana, encontramos como concepto pertinente el del cronotopo de "la vertical medieval del más allá" (*Divina Comedia, Roman de la Rose*), que sintetiza críticamente la diversidad contradictoria propia del final de una época, y cuya lógica temporal es la simultaneidad.

En consecuencia, la imagen humana propuesta por Gracián en *El Criticón* no es solo un modelo de perfección, sino, además, una experiencia dinámica con el lector, ya que se realiza en el doble movimiento, centrífugo y centrípeto, que se da entre lo literal y lo no literal, y que implica al hombre particular y al género humano. Leer y recordar son, pues, dos actividades complejas capaces de reconstruir el camino. A mayor dificultad mayor poder de fijación de las imágenes. La pluralidad semántica de las alegorías gracianescas produce un espacio en blanco por llenar que el lector deberá completar con su propia experiencia.

Impresionar para recordar es la clave de la construcción y la deconstrucción de los variadísimos componentes literarios de la obra de Gracián. En este sentido, *El Criticón* es un viaje al centro, como las otras novelas de peregrinación, pero este centro no es Roma y aparece solo aludido al final del relato. Esta excentricidad de su construcción busca equilibrarse fuera del texto, encuentra más sentidos posibles en la actividad del que lee. Autorreferida,

por lo tanto contenedora de rastros del circuito comunicativo, la peregrinación de Andrenio y Critilo es extraña, ajena, peregrina, otra, cada vez que es leída y recordada. Por eso *El Criticón* no busca el aplauso de los lectores sino quien lo entienda. Leerlo supone aceptar ese desafío.

Como instancia final en la consideración de los procedimientos narrativos de la *peregrinatio* de los textos estudiados, planteamos la cuestión de si la novela de peregrinación es novela cristiana. Este concepto, formulado por Alban K. Forcione (1972) a propósito del *Persiles*, no parece adecuado en la medida en que ha quedado claro que, en el proceso de elaboración narrativa de las novelas, el prototipo de perfecto católico (Pánfilo y Nise, Periandro y Auristela) es sustituido por el de persona perfecta (Andrenio y Critilo). *El Criticón*, como tratado de "filosofía cortesana", privilegia la inmortalidad de la eterna memoria por sobre la salvación del alma, y así queda dicho al final del camino:

Lo que allí vieron, lo mucho que lograron quien quisiere saberlo y experimentarlo, tome el rumbo de la Virtud insigne, del Valor heroico y llegará a parar al teatro de la Fama, al trono de la Estimación y al centro de la Inmortalidad. (602-603)

De todas formas, y más allá de la imposición de rótulos, esta es una literatura abiertamente comprometida con la religión católica: las ideas tridentinas, el pensamiento de San Agustín y el espíritu ignaciano de la Compañía de Jesús.

El repaso final de las relaciones de divergencia y convergencia de los textos estudiados con los modelos del género, y de la configuración del público lector de las novelas de peregrinos según el perfil sugerido en los prólogos, son apuntes marginales que procuran completar el panorama de la peregrinación de narradores y lectores.

Los lectores de las novelas de peregrinación se enfrentan a textos que, desde *El peregrino en su patria* hasta *El Criticón* abandonan los artificios ligados a la pura espectacularidad del viaje para acrecentar los procedimientos mediatizadores de su sentido profundo. De modo que, mientras Lope procura saturar la percepción del lector con estímulos escenográficos, Cervantes despierta su juicio crítico ante lo narrado, y Gracián lo rodea de un laberinto de signos por descifrar.

Los prólogos muestran, también, una pareja tendencia a

poner a cargo del lector el completamiento de lo escrito. Lope prescinde por completo de esta actitud y expone sus argumentos defensivos en plena contienda literaria a la búsqueda del prestigio intelectual que la épica en prosa podía darle a su obra. El prólogo del *Persiles* delata el carácter inconcluso de la novela y obra como despedida del mundo de Cervantes pocos días antes de su muerte. Los dos prólogos del *Criticón* comprometen al lector en la corrección de lo escrito y el llenado de los espacios en blanco.

A pesar de que las novelas de peregrinación aparecen como una literatura capaz de reforzar los soportes ideológicos del poder de la monarquía absoluta y del magisterio de la Iglesia, con la intención estética de emparentarse con la épica clásica atrayendo a un público lector ávido de aventuras entretenidas, este acrecentamiento del compromiso del lector ante narradores cada vez más aferrados a procedimientos metalingüísticos y simbólicos puede explicar, aunque sea parcialmente, el fenómeno de extinción de las novelas de peregrinos como género.

El modelo narrativo del viaje en las tres novelas españolas del siglo XVII comprendidas en esta tesis ha mostrado una línea general de maduración desde un sujeto pasivo en la aventura puramente exterior, hacia una progresiva activación del sujeto itinerante que interioriza su peripecia. Este fenómeno coincide con el desplazamiento del centro de la peregrinación ya que mientras *El peregrino en su patria* y el *Persiles* llevan a sus protagonistas hasta Roma, *El Criticón* los conduce a la Isla de la Inmortalidad.

En la primera etapa de maduración, la novela de aventuras muestra la marca inconfundible de la cultura española de fines del XVI y comienzos del XVII: su consolidación como espectáculo público. En la segunda etapa, los procedimientos narrativos acentúan el peso de lo que se dice y lo que se ve. En el *Persiles* el narrador afirma:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. (371)

En tercera instancia, *El Criticón* es la expresión barroca de la peregrinación alegórica conceptista. Aquí la lección no es ya un discurso coherente recitado por la voz del predicador, sino más bien un trabajo de ocultamiento y escamoteo, de alusión y elusión, que estimula el entendimiento y la memoria del que lee. Leer al dere-

cho lo escrito al revés, y distanciarse de la sugestión engañosa del teatro del mundo supone, en términos de Gracián, reconocer el triunfo de un nuevo tipo de ficción didáctica.

Si fuera posible simplificar la tendencia general de esta especie narrativa, diríamos que, a medida que va interiorizando la experiencia del viaje, la novela de peregrinos acrecienta la explotación didáctica de lo alegórico, desde los autos sacramentales en el *Peregrino* hasta los emblemas en *El Criticón*. Esta búsqueda genérica desemboca en la clausura de un tipo narrativo, ya que después de Gracián no encontramos otros narradores que continúen esta línea didáctico-moralizante; y también termina por no encontrar lectores capaces de sostener un pacto de lectura tan comprometido con la que, se supone, debe ser literatura de entretenimiento.

Si se mira más allá de los límites impuestos a esta investigación, y a la hora de postular la aplicación de algunas de las ideas expuestas en esta tesis, incluso a textos de la literatura contemporánea, podemos decir que estos clásicos de la novela española del Siglo de Oro guardan un tesoro de procedimientos de escritura que, en lo inmediato, iluminan otros campos de estudio del período áureo: otros géneros (lírico, dramático) y otras formas de la narración (como la picaresca o la novela corta); y también nos ayudan a leer la literatura posterior a ellos. En particular en lo relativo a:

- el tratamiento del tiempo y el espacio en los juegos narrativos contemporáneos,
- el problema de la referencia que compromete a narradores y lectores,
- la convivencia de lo literario con la imaginería plástico visual de lo simbólico,
- la pervivencia del *homo viator* como modelo narrativo elemental aún vigente.

Territorio de enajenamiento y exclusión, el viaje recorre otros espacios y otros tiempos, verificando, destruyendo y construyendo nuevas identidades del viajero. El camino puede estar sembrado de imágenes, personajes, historias, sueños y recuerdos, todos ellos conforman los muros del laberinto a recorrer por quien cuenta y por quien escucha. Por eso contar lo sucedido en el camino conduce a las líneas de la escritura, al libro y a la biblioteca. Imagen del cosmos, o reconstrucción del mundo, la novela de peregrinación es un juego en la búsqueda de nuevas formas del contar lo ocurrido en el camino, nuevos itinerarios dentro del laberinto y nuevas relecturas del libro.

Lope, Cervantes y Gracián practicaron la escritura de la épica en prosa constituyendo una vanguardia literaria de frutos ciertos para la narrativa posterior.

Todos ellos [...] [avanzaron] en esa corriente de vanguardia que supone en Europa la novela heroica y [...] [tentaron hacer] una novela bizantina de ambiente contemporáneo. (Egido 1984, 92)

De manera que dejamos abiertas las innumerables alternativas de lectura, los caminos no elegidos en cada encrucijada, las cuestiones retóricas e ideológicas no consideradas en nuestro trabajo. Y esto, más que canónica excusación, es más bien la asunción del carácter siempre conjetural de toda lectura, y una invitación a la relectura de los textos analizados, relatos de peregrinos del Siglo de Oro español que nos transforman en lectores de textos de lectura infinita.

EMILIA INÉS DEFFIS DE CALVO

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTINE, MIKHAIL. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- BLANCO, MERCEDES. 1986. "El Criticón: Aporías de una ficción ingeniosa", *Criticón*, 33, 5-36.
- CARILLA, EMILIO. 1966. "La novela bizantina en España". *Revista de Filología española*, XLIX, 275-287.
- . 1968. "Cervantes y la novela bizantina", *Revista de Filología española*, LI, 155-167.
- EGIDO, AURORA. 1984. "Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro", *Edad de Oro*, III, 67-95.
- FORCIONE, ALBAN K. 1972. *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton, Princeton University Press.
- JAMMES, ROBERT. 1986. (Dir.) "250 notas para una mejor comprensión literal de la primera parte del Criticón", *Criticón*, 33, 51-104.
- . 1988. (Dir.) "350 notas para una mejor comprensión literal del Criticón (segunda y tercera parte)", *Criticón*, 43, 189-245.

- LÁZARO CARRETER, FERNANDO. 1986. "El género literario de *El Criticón*", *Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses, Zaragoza*, 67-87.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO. 1954. (Ed.) Heliodoro, *Historia etiópica de Teágenes y Cariclea*. Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, serie II, XIV.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. 1945. *Orígenes de la novela*. Buenos Aires, Emecé.
- VILANOVA, ANTONIO. 1989. *Erasmus y Cervantes*. Barcelona, Lumen.

AUTORES Y CITAS ESPAÑOLAS EN LA *SILVA* DE MEXÍA

Pero Mexía, cosmógrafo de la Casa de Contratación de Indias, traductor de clásicos, autor de diálogos, Cronista del emperador e historiador,¹ escribió también la primera miscelánea en lengua moderna que se proponía imitar los modelos greco-latinos del género: la *Silva de varia lección*.

Publicada en el mes de julio de 1540 en Sevilla, en las prensas de Domingo de Robertis, su éxito fue tan grande que en diciembre del mismo año salió una nueva edición con texto revisado, corregido y aumentado, en las prensas de Juan Cronberger. Ambas ediciones constan de tres Partes, pero la segunda lleva, añadidos al final, diez nuevos capítulos.²

Una Cuarta Parte fue publicada en Valladolid por Juan de Villaquirán en 1551, junto con las tres primeras terminadas de imprimir en los últimos días de 1550.

Esta fue la última edición corregida por Mexía, pues murió a principios de ese mismo año. Las versiones de tres Partes se hicieron rarísimas y la de cuatro Partes fue la que se siguió imprimiendo y la que han reproducido las dos ediciones modernas.

En 1669, siguiendo un uso frecuente en este tipo de texto misceláneo, apareció una edición con Quinta y Sexta Partes añadidas, que volvió a imprimirse en 1673. En efecto, a partir de la traducción al italiano de Mambrino Roseo de Fabriano, de 1544, el texto de la *Silva*, particularmente en sus traducciones (al francés, italia-

¹ Para su *Historia imperial y cesárea* (1545), véase ahora M. SCARAMUZZA BIDONI, *Retórica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía*, Roma, Bulzoni, 1989.

² Para los problemas ecdóticos de estas dos primeras ediciones, véase mi "Acerca de la primera edición de la *Silva* de Pero Mexía", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, 677-684. Cfr. ahora la "Introducción" de Antonio Castro a su edición de la *Silva*, Madrid, Cátedra, 1989-1990, I, 52 y ss.

no, holandés, alemán, inglés), fue sometido a constante manipulación por cambio, adición y supresión³ de modo que, cuando se habla de la *Silva* como fuente, es preciso tener presente esta inestabilidad textual de orden genérico para evitar atribuciones erróneas. En este trabajo me referiré al texto de cuatro Partes exclusivamente.

Siguiendo la fórmula que habían establecido los autores de misceláneas clásicas como Plinio, Aulo Gelio, Macrobio y Ateneo, dos elementos fundamentales están presentes en este género y volvieron a afirmar su vigencia en la reformulación humanista, en la que también se inserta Mexía: la variedad de tópicos y la enciclopédica referencia a fuentes. Esta vastedad, en el contexto del mundo humanista y cristiano en donde el lector de entonces contextualizaba la *Silva*, tiene tres vertientes principales: la de la literatura clásica greco-latina; la bíblica y patristica y la humanística. Son más de trescientos los autores mencionados como autoridades que apoyan y organizan la información del millar y medio de citas, aproximadamente, de las cuatro Partes.

A su vez, la selección de temas y autores está marcada por una clara voluntad de variedad y originalidad que se hace evidente desde el Prohemio, en el que se recalca la novedad del género en castellano:

Y aunque esta manera de escrebir sea nueva en nuestra lengua castellana y creo que soy yo el primero que en ella haya tomado esta invención, en la griega y latina muy grandes auctores escribieron así. (I, 162)⁴

La variedad ya se anuncia en el Prólogo al emperador Carlos V, a quien dedica la obra:

Y aunque no tan bien como debiera, todavía se tocan algunas historias y materias buenas. Escogí, así, esta manera de escrebir por capítulos sin orden y sin perseverar en un propósito [...] y porque la variedad y brevedad suele siempre ser agradable. (I, 160)

³ Cfr. FLORENT PUES, "Les sources et la fortune de la *Silva* de Mexía", *Les Lettres Romanes*, XIII (1959), 119-143 y 279-292. También "Claude Gruget et ses *Diverses leçons de Pierre Messie*", *Les Lettres Romanes*, XIII (1959) 371-383.

⁴ Todas las citas, por tomo y página, corresponden a la edición de Antonio Castro arriba mencionada. He modernizado la ortografía en lo que no atañe a la pronunciación de la época.

La novedad, la originalidad, no estaban reñidas con el registro de temas comunes. Más bien estaban unidas a su tratamiento y a la selección de las fuentes de información. Así, el capítulo XXIV de la Segunda Parte lo dedica a las virtudes mortíferas de la sangre del toro y a los orígenes de la corrida. Al final del breve capítulo, Mexía observa:

Otras cosas pudiera decir de la condición y naturaleza deste animal; pero mi propósito es no decir cosas muy comunes ni que todos sepan y hayan visto sino aquellas que, aunque no sean nuevas, a lo menos no sean comunes a todos ni anden en el pueblo. (I, 685)

Por un lado, pues, la reformulación del género aspira a ampliar el público lector, pues Mexía opta por el castellano, y se asegura la curiosidad de estudiosos y hombres cultos no ejercitados en la comprensión rápida de textos latinos; pero, por otro lado, sabe también que ese amplio público culto de ciudades al que el libro se dirige, está ansioso de novedades no comunes de modo que la selección no puede desentenderse de la originalidad.

En efecto, en los años en que aparece la *Silva*, la rápida aparición de nuevas ediciones impresas de los clásicos creó lo que podríamos llamar un redescubrimiento de textos que muy pocos habían podido citar hasta entonces por lectura directa. La labor de la filología humanista dotó de una paradójica "novedad" a las autoridades antiguas. En verdad, los textos clásicos proveyeron no solamente de autoridad sino de actualidad al discurso literario y al discurso informativo de los siglos áureos. Las citas no fueron superpuesto adorno sino elemento integrante de los textos que intentaban, con ellas, ubicarse en la modernidad, como él mismo advierte en su ya citado Prohemio, al ofrecer el libro "a los que no entienden libros latinos [...] pues son los más y los que más necesidad y deseo suelen tener de saber estas cosas" (I, 164).

Por cierto, también proveyeron a Mexía de temas las polianteas humanistas, pero la frecuencia de su mención es mucho menor que las de las clásicas ya citadas. Sin duda, algunos temas se repetían, pero también se repetían en las polianteas latinas antiguas y modernas. No basta señalar, por ejemplo, que el tema de las amazonas está en Ravisius Textor. También aparece en R. Maffei Volterrano, Alessandro de Alessandro y en Diodoro Sículo. Como ya había aparecido en Justino, Pomponio Mela y otras autoridades clásicas que Mexía leyó cuidadosamente. Lo que importa, en estos casos de temas que tienen larga y compleja tradición, es la selec-

ción de los datos tomados de fuentes poco comunes para el lector general, y el elegante esfuerzo de selección, aun dentro de temas conocidos, que recapturó la imaginación de los lectores cultos europeos del XVI, quienes, no solamente buscaban o esperaban encontrar, amazonas en los libros, sino también en las nuevas tierras de América.

Los temas de historia y geografía humana son los más numerosos, pero puesto que buscan integrar lo novedoso y lo original, se orientan hacia los hechos y casos de la historia extranjera, antigua y relativamente contemporánea.⁵ Los temas de astronomía y ciencia, también abundantes, se apoyan todavía en las autoridades greco-latinas y árabes.

En semejante estrategia narrativa, es natural que las fuentes hispánicas sean poco numerosas. Sin embargo, no carecen de interés y aparecen apoyando temas diversos, incluidos los de historia nacional. No debe sorprendernos la ausencia, creo que absoluta, de textos literarios castellanos, puesto que fuera del canon clásico, el valor informativo del texto artístico había desaparecido ya en la Edad Media.

Por todo ello, no es casual que el nombre español más citado sea el de Alfonso el Sabio. En efecto, las obras astronómicas e históricas mandadas a escribir por el rey, aparecen citadas en dos capítulos de la Primera Parte y uno de la Tercera. La primera mención corresponde al capítulo XXII de la Primera Parte, acerca de la causa de los días caniculares. En él despliega Mexía su saber astronómico para "los pocos que no tengan conocimiento del origen del grande calor que hace en ellos" (I, 360). La explicación, que relaciona la posición de las constelaciones Can Menor y Can Mayor respecto del sol en el mes de julio, da lugar a una pulida exposición en que se mezclan los datos astronómicos con los efectos de este orden estelar en los nacidos bajo su signo. Es a propósito de la posición de Sirio, de la constelación Can Mayor, que cita a Alfonso, seguramente por sus Tablas Astronómicas.⁶ El capítulo, a pesar de su comple-

⁵ Cfr. principio del capítulo XLV de la Segunda Parte (I, 834) en que novedad, fama y extranjería se unen en interés de los lectores, "Poco parece que toca a los españoles los bandos de Italia; pero como naturalmente todos deseamos saber una cosa tan nombrada como son los gibelinos y los güelfos en Italia, por ventura habrá alguno que huelgue de saber por qué se llamaron así; qué principio tuvieron".

⁶ He consultado la edición de París, 1545, de la NYPL, en donde el dato aparece en la p. 235. Cfr. *Divi Alphonsi Romanorum et Hispanorum regis Astronomicae Tabulae impropriam integritatem restitutae...* Parisiis, Ex officina Christiani Wecheli, sub Scuto Basiliensi, in Vico Iacobaeo. Anno 1545.

ja explicación astronómica de particular valor para los especialistas, tiene interés literario por las fuentes que menciona y que permiten contextualizar las utilizadas por los redactores del texto de Alfonso. Primeramente Plinio, aunque la primera cita, del libro XVI, debe ser errata, pues corresponde, en la *Naturalis Historia*, a la clasificación y descripción de árboles.⁷ La serie inmediata de autoridades: "Cicerón en los *Fragmentos de Arato* y Julio Firmico en el octavo libro y Manilio en el quinto, Higino en el segundo y Ptolomeo en su *Almagesto*", permite acercarnos al modo de trabajo de Mexía. Cicerón, Arato, Firmico y Manilio aparecieron juntos en el volumen *Astronomi Veteri*, publicado en las prensas Aldinas en Venecia, 1499. Este volumen publicó por primera vez el texto del famoso poema de Arato de asunto astronómico *Phaenomena*, en la traducción latina fragmentaria de Cicerón, junto con las de Germánico y Avieno (*Aratea*), como así también los tratados *Astronómica* de Marcus Manilius y de Julius Firmicus Maternus. De esta colección debió haber sacado su información Mexía. El Higino que cita a continuación no es el Cayo Julio Higino que cita Antonio Castro en la nota correspondiente de su edición, sino el autor de *De Mundi et Sphere...* también llamado *Poeticon Astronomicum* del que hay varias ediciones que pudo conocer Mexía: Venecia, 1482; Venecia, 1502; Venecia, 1507.⁸ También cita Mexía el *Almagesto* de Ptolomeo, pero las numerosas ediciones de esta obra previas a la *Silva* hacen imposible tratar de identificar la que pudo haber utilizado nuestro autor,⁹ aunque obviamente es un autor que Mexía debió haber estudiado muy cuidadosamente a través de varias obras,¹⁰ en sus traducciones latinas, que cita repetidamente en la *Silva*. De este modo, Alfonso entra en el *corpus* bibliográfico de uso universal y permanente, que era común en los tratados astronómicos de su

⁷ Plinio se refiere, en su *N. H.* a los días caniculares, como luego Mexía apunta correctamente, en II, 47, 123, para la posición de la constelación de Can; en II, 40, 107 para el efecto sobre los perros que, como señala Mexía, "enferman de rabia" ("canes quidem toto eo spatio maxime in rabiem agi non est dubium"); y en IX, 25, 58 para el efecto sobre los peces que "en algunas partes de la mar, andan sobre el agua": "(caniculae exortu) et aliqui totum mare sentir exortum eius sideris, quad maxime in Bosforo apparet, alga enim et pisces superferuntur, omniaque ab imo versa". Véase también en la *N.H.*, XVIII, 68, 269.

⁸ Manejo el ejemplar de Venecia, 1517, de la *NYPL* en cuyo Liber Secundus, fol. bii se menciona esta estrella y su constelación.

⁹ He utilizado la de Venecia, 1528, que reproduce la traducción latina de Georgio Trapezuntio.

¹⁰ Por ejemplo, su *Geographia*, en I, 10; en I, 12 y en III, 19; el *Centiloquio* (Liber centum verborum Ptholomei) y el *Quadripartito* (Quattour tratatum...).

tiempo, pero desconocido para los lectores nuevos que Mexía trataba de capturar.

Las autoridades médicas y clásicas amplían el campo astronómico y ensanchan el tema. Así, Avicena, Hipócrates (este último a través del texto de Avicena) y Columela proveen información sobre el efecto de los días caniculares en los seres humanos y en las bestias, y nuevamente Cicerón y Monte Regio (Johannes Mueller Regiomontanus, el autor de un epítome del *Almagestum* de Ptolomeo, entre otras obras astronómicas). Y todavía reserva Mexía una mención a los poetas que recuerdan los efectos de esta estrella, a pesar de que en el capítulo XXVIII advierte a los lectores que “de poetas y fábulas no hago caso, los cuales siempre tocan cosas maravillosas, pero no sé qué tan ciertas”, y junto a Ovidio, Virgilio y Macrobio aparece la única cita de Persio: “insana canicula” que viene literalmente de la Satura III, 5 y que tendrá larga repercusión literaria en las letras castellanas, pues reaparecerá en la poesía amorosa de Quevedo, soneto 314 “Descripción del arador canicular...”, como ha señalado Dámaso Alonso, en *Poesía española*, Madrid, 1950, 606n.

Alfonso tiene dos citas más en el capítulo XXVI de la Primera Parte que corresponden probablemente a la *General Estoria*; en efecto, el capítulo trata sobre la división en edades de la historia del mundo. Se trata de un problema historiográfico que preocupó a la Edad Media, y siguió interesando a historiadores del Renacimiento que, como Mexía, veían la historia de la humanidad como el desarrollo de un plan divino, unitario y comprensible y, por lo tanto, ordenado en unidades capaces de ser discernidas de los datos que proveía la cronología judeo-cristiana.

Los cálculos que Mexía atribuye al texto de Alfonso para la Primera Edad (I, 386) y para la Quinta (I, 396) no coinciden con los que ofrece la *General Estoria*, en lo que conocemos de ella a través de las ediciones modernas y concordancias publicadas.¹¹ En el caso de la Primera Edad, el texto de Alfonso solo transcribe el de los hebreos y la Septuaginta (Primera Parte, libro X cap. II); para la

¹¹ Cfr. *General Estoria* Primera Parte, ed. de Antonio G. Solalinde, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930. Segunda Parte, ed. de Lloyd A. Kasten y Victor R. B. Oelschläger 1 y 2, Madrid, 1957 y 1961. Véase también *Concordances and Texts of the Royal Scriptorium Manuscripts of Alfonso X, el Sabio*, Madison, Wisconsin The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1978 (en microfichas), ed. Lloyd Kasten y John Nititi. Para la *General Estoria* y el problema de las Edades, Véase FRANCISCO RICO, *Alfonso el Sabio y la “General Estoria”*, Barcelona, Ariel, 1984, 67 y ss.

Quinta Edad, el cómputo que trae la *Primera Crónica General* es también diferente.¹² Estas discrepancias pueden deberse a diversas razones: a error de editor, de Mexía o a que el dato provenga de otro texto alfonsí que ahora se nos escapa. La última mención de Alfonso aparece en el último capítulo de la Tercera Parte con que concluía el texto de la primera edición de la *Silva*, y trata sobre la era de César y su comienzo, treinta y ocho años antes de la común. Mexía no menciona la obra a la que se refiere, pero el cómputo aparece en la *Tablas Astronómicas*, como sinónimo de 'gobierno' o 'reinado',¹³ y también en la *Primera Crónica General* (I, 109a de la edición citada).

También incluyó Mexía entre sus fuentes españolas de tipo histórico, la *Crónica de Alfonso Onceno*, que cita expresamente en la Primera Parte, capítulo VIII, acerca del origen de la guerra, las armas de fuego y la artillería. Precisamente su interés por la historia y su familiaridad con las crónicas de España le permiten en este capítulo refutar la opinión de dos humanistas bien conocidos por él: Flavio Biondo y Raffaello Maffei, acerca del origen del uso de la artillería. Para ello, recuerda un pasaje de la *Crónica de Alfonso Onceno* que adelanta en cuarenta años la fecha sostenida por los eruditos italianos. En el capítulo CCXXX de la *Crónica*, uno de los que describe el largo cerco de Algeciras, se advierte que "los moros del ciubdat lanzaban muchos truenos contra la hueste, en que lanzaban pellas de fierro muy grandes..." (I, 236).¹⁴ Sin duda Mexía conocía algunos de los manuscritos de la *Crónica* que circularían por entonces, pues la primera edición de 1551, por Pedro de Espinosa y Antonio de Zamora, es posterior a la *Silva*.¹⁵

Que su atracción por la historia lo había llevado al examen y lectura cuidadosa de crónicas manuscritas de interés nacional, queda confirmado por la segunda prueba aducida en favor de la prioridad árabe en el uso de armas de artillería "aunque no en la perfección de agora". En efecto, a renglón seguido de la mención de la *Crónica de Alfonso Onceno*, advierte Mexía que también se registra el uso de tiros de hierro o lombardas por los navíos del rey de

¹² Cfr. la edición de RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, II, Madrid, Gredos, 1955 (primera edición, 1905).

¹³ Cfr. en la edición citada, p. 6, para la definición y pp. 251-252 para la era de César.

¹⁴ Cfr. ed. de Cayetano Rosell en BAE, t. 66, p. 344b.

¹⁵ Para la compleja cuestión de las diversas versiones y manuscritos, véase DIEGO CATALÁN, *La tradición manuscrita en la "Crónica de Alfonso XI"*, Madrid, Gredos, 1974, espec. p. 19 y ss.

Túnez en tiempos de Alfonso VI, en la "crónica del rey don Alonso que ganó a Toledo... [escrita por] don Pedro, obispo de León" (I, 236). Obviamente, Mexía debió conocer un manuscrito de la crónica de Alfonso VI que se atribuyó a Pedro, obispo de León.¹⁶ Esta doble mención no pasará inadvertida a Fernando de Herrera, quien la utilizará para la muy erudita nota al verso 6 del soneto XVI de Garcilaso, sin mencionar a Mexía, quien, sin embargo, debió guiarlo a la lectura de Biondo y Maffei.¹⁷

Pero la crónica de Alfonso Onceno, todavía manuscrita, no solo sirve como autoridad sino también como fuente de anécdotas. Así, el impresionante relato de la muerte de los infantes don Pedro y don Juan, tíos de Alfonso Onceno, en la Vega de Granada, del capítulo XIV de la *Crónica*,¹⁸ es la materia de que se ocupa el Capítulo XXXVIII de la Primera Parte de la *Silva*. El cotejo de la fuente permite comprobar el modo en que Mexía relea la *Crónica*, adaptándola a una interpretación de la historia y los hechos de la reconquista inteligible en los tiempos del emperador. La muerte súbita de don Pedro, y la de don Juan, resultante de un no menos súbito ataque, dan lugar a un comentario final que define nuevamente la postura teleológica de Mexía frente a la historia:

Todos juzgaron su muerte haber sido causada de enojo y pesar: en lo exterior, así lo parece; pero Dios sabe la verdad, cuyos secretos y juicios nadie los alcanza. (I, 492)

Nada de esto se había insinuado en la *Crónica*; las muertes súbitas se dan como sucesos bélicos exclusivamente, y los detalles de la desaparición del cuerpo muerto del infante don Juan, rescatado y velado con todos los honores por el rey moro de Granada, tan cuidadosamente descriptos en la *Crónica*, son suprimidos por Mexía, pues los tiempos no hacían posible el relato de los actos de caballerosidad y respeto por el cadáver del príncipe enemigo que el rey moro de Granada despliega, y el autor de la *Crónica* había procurado poner de relieve. Tampoco convenía recordar el monstruoso

¹⁶ Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, II, 974, donde menciona los datos de NICOLÁS ANTONIO y fray PRUDENCIO DE SANDOVAL recogidos por E. FLOREZ en *España sagrada*, XXXV, 151.

¹⁷ Cfr. ANTONIO GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, U. de Granada, 1966, comentario 103, p. 332 y ss.; de todos estos datos, parece deducirse que Mexía es el primero que menciona esta Crónica y la atribuye al obispo leonés.

¹⁸ Cfr. ed. cit., 183 y ss.

olvido o descuido de los vasallos del infante don Juan, relatado con impecable economía por el cronista:

[...] e desque fue la noche morió el infante Don Joan, et en llevándolo, perdiéronlo como era de noche, et fincó en tierras de moros. (184, a)

Tampoco convenía dejar sin, por lo menos, un leve retoque el poco decoroso trato que recibe el cadáver del infante don Pedro: “pusiéronlo en un mulo atravesado et fuéronse su camino” (ibíd.). Mexía prefiere decir que iba “atravesado en un caballo”, como medio más digno de su condición de cuerpo muerto de un infante.

Finalmente, en el capítulo XI de la Segunda Parte, Mexía vuelve a la *Crónica*, aunque sin nombrarla, para contar una historia “verdadera y tan señalada y grande como las más bravosas de las fabulosas y fingidas”, como advierte al final del capítulo (I, 605), comentario que vuelve a insistir en su desagrado por los relatos de ficción, de clara filiación erasmista.

Este capítulo es un ejemplo excelente de *amplificatio* que vuelve a poner el énfasis en el esfuerzo y valor paradigmáticos de que son capaces los caballeros españoles, en las figuras de Ruy Pérez de Biedma y Payo Rodríguez de Ávila (o Ambia, según transcribe la edición de Cerdá, que reprodujo Rosell), como corresponde a la ideología de la primera mitad del XVI. En el capítulo CCLXII de la *Crónica*, esta capacidad para el esfuerzo bélico se pone a prueba en un duelo que se prolonga tres días, sin resolución. Esto convence al rey Alfonso XI de que lo que le conviene más es conservar tan valientes caballeros para la guerra contra los moros, y no cumplir con un desafío en defensa del honor.¹⁹

No está de más observar que esta historia capturó también la imaginación de don Alonso de Ercilla, quien la adapta al conflicto araucano, en un proceso de transposición que invierte la situación histórica. En efecto, el duelo en *La Araucana*, es entre dos jefes indígenas rebeldes; el desafío entre Tucapel y Rengo, héroes araucanos, por una cuestión de honor, se suspende en beneficio de la rebelión contra los españoles (XVI, 61) y se lleva a cabo, finalmente, en los Cantos XXIX y XXX. Los tres días del desafío, que la *Crónica* relata sin detenerse en detalles descriptivos, se transforman en tres horas en el tiempo del relato de la versión épica americana, desbordante de descripciones violentas de intenso realismo. Caupolicán, el

¹⁹ Cfr. ed. cit., 377: “De como al rey Don Alonso respondieron en razón de lo que demandaba; et del campo que dio a dos caballeros”.

jefe araucano que reproduce el papel de Alfonso XI, detiene también la lucha estéril, en beneficio del ejército, pues necesita a estos dos héroes para su propia reconquista, como antes había postergado el momento del desafío. Ercilla, además, extiende esta fórmula de dilación hasta extremos inverosímiles en el tiempo de la enunciación, pues no solamente posterga el cumplimiento del desafío, en el tiempo del relato, del Canto XVI al Canto XXIX de la Segunda Parte, sino que suspende el final de la lucha en este último Canto de la Segunda Parte (1579) para concluirlo en el Canto XXX, cuando publica la Tercera Parte del poema, once años más tarde.

Finalmente, el más violento cambio en esta situación narrativa lo inscribe Cervantes en 1605, cuando reelabora el tono irónico y de aparente autocrítica de Ercilla (*La Araucana*, XXX, 9) en la cómica aventura del vizcaíno de la Primera Parte del Quijote, capítulo VIII. Allí queda un brazo en alto hasta que el anónimo narrador encuentra la continuación de la historia en la versión de Cide Hamete, en el capítulo siguiente.

Es difícil decidir si el episodio de *La Araucana* está inspirado en la *Crónica* (para entonces ya editada) o en la versión de Mexía. En todo caso, sabemos con certeza que Ercilla leyó con cuidado a Mexía, pero las diversas configuraciones de la historia, que indican una progresiva literaturización de los hechos, no habría podido menos que sorprender al autor de la *Silva*.²⁰

El cuarto autor español aducido como autoridad en la *Silva* es Antonio de Nebrija o Lebrija. Las dos menciones corresponden a la Tercera Parte y están relacionadas con temas de astronomía e historia. A propósito de la medida de la redondez de la tierra, que debió tener viva actualidad para lectores pertenecientes a la generación testigo de las primeras navegaciones alrededor del mundo, y que ocupa el capítulo XIX, Mexía recuerda a Nebrija como "doctísimo e muy diligentísimo varón" (II, 129). Probablemente se refiere a su *In Cosmographiae libros Introductorium*, Salamanca, 1498?; conozco el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, de la edición de París, 1533. Lo interesante es notar que la opinión de Nebrija aparece citada junto a la de los "más doctos modernos", como Oroncio Fineo (Orence Fine, 1494-1555) cuyas *Opera* Mexía pudo haber conocido en la edición de París, 1535. La mención de la *Silva* se debe referir a su *De mundi Sphera sive Cosmographia* en cuyo Liber Quintus, cap. III, fol. 77v-78v trata sobre la medida de la redondez

²⁰ Cfr. I. LERNER "Para los contextos ideológicos de *La Araucana*: Erasmo" en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, 1984, Madrid, Castalia, 261-270.

de la tierra y la medida del grado que menciona Mexía "caminando de Paris a Tolosa".²¹ El otro cosmógrafo contemporáneo es Glariano o Henricus Glareanus (1488-1563) y el texto es, sin duda, su *De Geographia*, publicado en Basilea, 1527.²² En el capítulo XIII "De latitudine terrae" (19v-20r) trata el tema y cita algunos de los autores antiguos que repetirá Mexía, como Estrabón y Eratóstenes. No está de más recordar que el Alfragano que se cita por única vez en este capítulo es el astrónomo árabe del siglo IX Ahmad ibn Mohammed ibn Katbir al Fraghani, cuya *Brevis ac perutilis compilatio astronomica* publicada por primera vez en Ferrara en 1493, fue traducida al latín en el siglo XII por un *Johannes Hispalensis*.²³ Además, conviene señalar que el Geber también citado en este mismo capítulo, es Jabir ibn Aflah (Gebri filii Affla Hispalensis), el autor hispano-árabe del siglo XII de los *Libri IX de Astronomia*.²⁴

La segunda cita específica de Nebrija aparece en el capítulo XXXVI y último de la misma Tercera Parte, ya mencionado a propósito de Alfonso el Sabio y corresponde al *Vocabulario Español-Latino*, 1495?, que Mexía llama *Vocabulario de lengua española* y transcribe algo libremente.²⁵ Y, por cierto, la definición que aparece en el *Dictionarium latino-hispanicum*, Salamanca, 1492, se ajusta a lo que Mexía mismo explica a propósito del origen latino de la palabra *era*.

El resto de las autoridades hispánicas es directamente mencionado una sola vez en cada caso.

Lucas de Tuy aparece autorizando la verdad de la aparición de signos maravillosos en el cielo de España "la noche misma que nuestro Redemptor nació" (I, 746). Mexía debió utilizar un códice de la traducción castellana de *Chronicom Mundi*; el códice más antiguo lleva precisamente el título que aparece en la *Silva: Corónica de España*, hoy en la Academia de la Historia, y el texto al que

²¹ He consultado la edición de París, 1542, en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.

²² Hay un ejemplar en la Hispanic Society of America en New York. He consultado en la Biblioteca Nacional de Madrid el ejemplar de Venecia, 1538. El capítulo XL y último "De regionibus extra Ptolomaeum" contiene una breve noticia sobre América (f. 38 v).

²³ He utilizado el ejemplar de la biblioteca de Columbia University en New York, y la referencia está en la "Differentia Quarta".

²⁴ He consultado el texto traducido al latín por Girardus Cremonensis, que aparece editado junto con Petrus Apianus, *Instrumentum Primi Mobilis*, Norimberga, 1534, en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.

²⁵ Véase nota correspondiente en la edición de Antonio Castro, II, 280.

alude Mexía aparece en el capítulo II de la sexta edad "De cómo César Augusto escribió el mundo y del advenimiento de Nuestro Señor Jhesuchristo y otras cosas".²⁶

Del "notable caballero Hernán Mexía" la *Silva* recuerda su *Nobiliario*, publicado en Sevilla en 1492. En el capítulo III de la Cuarta Parte, a propósito de la costumbre de los nobles "de traer armas y escudos" (II, 326) Mexía recuerda este temprano tratado sobre la teoría y la historia de la nobleza como lo define su editor moderno, Manuel Sánchez Mariana.²⁷ Lo interesante de la cita es que aparece junto a otros dos tratadistas, uno anterior y otro posterior al *Nobiliario*. El anterior es Bártulo, es decir, Bartolus de Saxoferrato (1314-1357) y se debería referir sin duda a su *Tractatus de insigniis et armis*, 1475. El posterior es Bartholomaeus Chasseneus (1480-1541) o Barthélemy de Chasseneuz, autor de un *Catalogus gloriae mundi, laudes, honores, excelentias ac praeeminentias omnium fere statuum plurimarumque...*, Luduni, 1529, que debe haber conocido Mexía. Sin embargo, Hernán Mexía en el libro II de su *Nobiliario*, ofrece una lectura crítica de otra obra de Bártulo, el pequeño tratado *De nobilitate*. No sabemos, pues las menciones son muy generales, a qué obra se refiere el texto de la *Silva*, o si fue el *Nobiliario* el texto intermediario que origina la mención del tratadista italiano.

De Hernando del Pulgar, Mexía cita, en el capítulo XXI de la Segunda Parte, que trata de desterrados ilustres, una carta entre las que "hay en vulgar castellano, [...] no mala, consolando a un amigo suyo desterrado." (I, 674). Se trata de la Letra II "Para un caballero que fue desterrado del reino" de la colección de *Letras*, publicada en Burgos alrededor de 1485.²⁸ El retaceado elogio al texto del autor del *Libro de los claros varones de Castilla*, que marca el uso de la lítote, contrasta con el franco tributo dispensado a la carta "muy notable" que "el doctísimo Erasmo fingió [...] en su tratado *De Conscribendis epistolis*", una de las pocas menciones directas de Erasmo que sobrevivieron en la versión última de la *Silva* corregida por su autor.²⁹

²⁶ Cfr. edición de Julio Puyol, Madrid, *Revista de Archivos...*, 1926, 103-105.

²⁷ Véase la reproducción de la primera edición por Pedro Brun y Juan Gentil, en la Colección Primeras Ediciones (Serie Folio) 3, Madrid, Instituto Bibliográfico Hispánico, 1974.

²⁸ Cfr. José Simón Díaz, *BLH*, III, n. 6103 y ss. El texto, en Eugenio de Ochoa, ed., *Epistolario español*, BAE, XIII.

²⁹ Cfr. "Acerca del texto de la primera edición de la *Silva* de Pedro Mexía", *Actas del VII Congreso de la AIH*, Roma, Bulzoni, 1982, II, 677-684.

Nuevamente el capítulo XXXVI de la Tercera Parte ofrece otra fuente española a propósito de la etimología y acepción original de la palabra *era*. Allí recuerda la etimología ofrecida por el fraile dominico Alonso Venero en su *Enchiridion de los tiempos*, cuya primera edición apareció en Burgos, por Juan de Junta, en 1529.

Finalmente, una mención única de Juan Luis Vives, al concluir el capítulo XXVI de la Tercera Parte, sirve, sin embargo, para ilustrar el vivo aprecio que Mexía tenía por su obra. A propósito del castigo a los ladrones, recuerda que, en su tratado *De disciplinis*, Vives atribuye a Federico III la institución del castigo de la horca.³⁰ Probablemente también tomó de Vives el dato sobre Dracón, “[...] que mandó que cualquier hurto fuese castigado con pena de muerte” (II, 174).

Sin duda, es tributo a la amplitud y respeto por la variedad de opiniones en el ámbito universal del saber no doctrinal, el hecho de que estos tres autores tan divergentes en sus posturas teológicas: Erasmo, Venero y Vives, encuentren un espacio común en la *Silva*.

Hasta aquí, nos hemos referido solamente a menciones directas. Sin embargo, es posible ampliar la contribución hispánica en el texto de la *Silva*, si tenemos en cuenta presencias indirectas a través de la labor filológica y de traducción.

Así, tal vez Mexía pudo haber leído a Persio en la edición preparada por Nebrija y publicada en Sevilla en 1503, muchas veces reeditada. De las traducciones, tal vez tuvo conocimiento de la versión castellana manuscrita del *Libri de Iudiciis Astrorum* de Alí ben Rajel, aunque es más probable que hubiera manejado la versión latina completa de las ocho Partes, ya impresa en 1485.³¹

Para la única mención del *Liber de proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus, 1470, pudo haber utilizado la traducción de fray Vicente de Burgos, Tholosa, 1494, o la de Gaspar de Ávila, de 1529, impresa en Toledo. Del *De casibus illustrium uirorum* de G. Boccaccio citado en la Segunda Parte, capítulo IV, pudo haber conocido la traducción de Pero López de Ayala, concluida por Juan García, deán de las Iglesias de Santiago y Segovia, como aclara

³⁰ He consultado el ejemplar de Anvers, 1531, en la Biblioteca Nacional de Madrid, f. 71v.

³¹ Véase la edición de E. Hilty, Madrid, 1954. Mexía lo denomina *Judiciario*, en I, XXXVI.

Juan Alfonso de Zamora, en el prólogo de la edición de Sevilla, 1495.³²

Para la única cita del *De Strategemation* de Sexto Julio Frontino, del capítulo XXXI de la Tercera Parte, Mexía debió haber utilizado la traducción castellana del canónigo de Palencia Diego Guillén de Ávila, publicada en Salamanca, en 1516, con el título *De los enxemplos, consejos y avisos de la guerra*. Y es probable, pero no seguro, dada la proximidad de las fechas de aparición, que hubiera consultado el epítome de las *Historiae Philipicae* de Pompeius Trogus hecho por Marcus Junianus Justinus, en la traducción castellana de Jorge Bustamante, publicada en Alcalá, abril de 1540.

Y todavía habría que agregar casos problemáticos de las fuentes hispánicas no expresamente citadas, como, por ejemplo, la de la historia de Pedro II de Aragón y María de Montpelier, que se narra en el capítulo XXXVI de la Tercera Parte.

Sin embargo, de lo ya señalado, parece poder deducirse que el examen atento de las fuentes hispánicas de la *Silva*, al tiempo que aclara los aspectos ideológicos y de metodología de la miscelánea de Mexía, permite entender mejor la complejidad del panorama intelectual español de la primera mitad del XVI desde un ángulo poco frecuentado por los estudios recientes.

ISAÍAS LERNER

Graduate School
City University of New York

³² Cfr. O. Di Camillo, 1976, *El humanismo castellano del siglo xv*, 78. Mexía usa el título que aparece precisamente en el colofón de la edición sevillana: *Cayda de los príncipes*.

ANA DE JESÚS CRONISTA DE LA FUNDACIÓN DEL CARMEN DE GRANADA

EL ESCRITO Y LA ESCRITORA

En la primera edición del *Libro de las Fundaciones* de Teresa de Jesús, publicado en Bruselas en 1610, en casa de Roger Velpio y Huberto Antonio, a instancias de Ana de Jesús y Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, se introdujo la crónica de una fundación más a las narradas y realizadas por la santa de Ávila: la de Granada, escrita por la propia Ana de Jesús (1545-1621) en sus tiempos de priora en el carmelo granadino (1582-1586) que ella fundara (Teresa de Jesús 1610, 352-353).¹ Como en las teresianas, se trataba de una crónica fundacional relatada por la que en la vida real y en el acontecer histórico fuera verdadera protagonista. Porque, en efecto, el 20 de enero de 1582, al frente de un grupo de religiosas (María de Cristo, Antonia del Espíritu Santo, Beatriz de san Miguel, Leonor Bautista, Lucía de san José y Catalina de los Ángeles), acompañadas por Juan de la Cruz y Pedro de los Ángeles, Ana de Jesús erigió la primera fundación del Carmen femenino que no realizará personalmente santa Teresa, en una ciudad semidestruida y revuelta; conquistada para la Cristiandad en 1492; pero en gran parte, todavía morisca, a pesar de la expulsión de 1570 y del fracaso de la rebelión de las Alpujarras dos años después (Domínguez Ortiz y Vincent 1978, 35-73; Peña y Vincent 1986, 47-68 y 239-258).²

¹ En la p. 352 del mentado *Libro* se explicita claramente: "Todo lo contenido en este libro hasta aquí, está escrito de letra de la mesma Madre Theresa de Iesus, en el libro que ella escrivio de sus fundaciones, que con los demas libros de su mano se hallara en la Librería que tiene el Rey Don Phelippe en el Monesterio de S. Lorenzo del Escorial. Lo que de aquí adelante se sigue, es de la Madre Ana de Iesus".

² Remitimos al propio op. de Cortés Peña y Vincent, 349-352, para una amplia bibliografía sobre la cuestión.

Ana de Jesús (Lobera), hidalga castellana y cristiana vieja en tierra casi de moros, había nacido en Medina del Campo el 25 de noviembre de 1545. Adoctrinada por los padres de la Compañía de Jesús, en particular por el P. Pedro Rodríguez, había ingresado en el Carmen de Ávila en 1570, profesando en Salamanca al año siguiente (Manrique 1632, lib. 1, 1-74). Distinguida por santa Teresa desde el momento de su conocimiento, convivió íntimamente con ella en los primeros años de su formación carmelitana, para muy pronto ser destinada a las fundaciones de Andalucía (1575) (Manero 1992; Bruno 1926, 263-292; Crisógono 1991, 179-198; 273-290), ocupando, a partir de entonces, cargos de creciente responsabilidad que culminarán, a la muerte de la reformadora, (1582) con la fundación del ansiado carmelo de Madrid (1586) (Manrique 1632, lib. IV, 263-292) y, posteriormente, superados los nuevos tiempos recios de la Consulta y del mandato de Nicolás de Jesús María (Doria) (Moriones 1968, 203-223), con su empresa expansionista de la Descalcez en Francia (1604) (*Mémoire* 1893, 710-767; *Chroniques* 1846, 117-140) y Flandes (1607) (Berthold 1876, 209-568), asumido ya su papel de sucesora de santa Teresa en el Carmen reformado.

No fue Ana de Jesús escritora de grandísima vocación en un mundo, el teresiano, familiarizado con la literatura y en un círculo formado por eminentes escritores: santa Teresa, san Juan de la Cruz, Jerónimo Gracián, María de san José... y al que, por derecho propio ella perteneció.³ Es fama que, cuando le pedían que escribiese, solía responder, saliendo al paso con humor: «Escrita me vea yo en el libro de la vida que otros escritos no los apetezco» (Manrique 1632, lib. V, 356). Así, contrariamente a la tradición de la Descalcez femenina marcada en su expresión literaria por el genial ejemplo de Teresa de Ávila, Ana de Jesús no escribió «la vida» que redactaron tantas monjas, infinitamente menos cultas y peor dotadas que ella en el manejo de la pluma⁴ y la sabiduría doctrinal y prefirió silenciar su vida espiritual y experiencias místicas cuando los maestros salmantinos Agustín Antolínez, Alonso Curiel, Antonio Pérez, Diego del Corral, que intuían su rara riqueza interior y admiraban su inteligencia y buen conocimiento de las Sagradas

³ Pero nunca de la manera incondicional que lo será María de san José (Manero 1992, XXX-XXX).

⁴ Tal, por ejemplo, la también carmelita y compañera por tierras de Francia y Flandes, Ana de san Bartolomé, con obra extensísima editada por Urkiza 1981-1985.

Escrituras, la invitaban a escribir sus memorias «para mayor gloria de Dios» (Manrique 1632, lib. V, 357); a lo que ella, declinando la proposición, contestaba siempre: «Harto buena estuviera la gloria de Dios, si llegara a necesitar de esas memorias» (Manrique, *id.*).

Puso todo su empeño, sin embargo, en la transmisión y publicación de la obra de sus amigos —san Juan, fray Luis— (Duvivier 1971, 227-366), particularmente la de santa Teresa, pues a Ana se debe su rescate de la Inquisición y la reunión previa a la preparación por parte de Luis de León de la edición salmantina de Foquel (Teresa de Jesús 1588) y de las antiguas reediciones de las Constituciones de Alcalá (Moriones 1968, 164). Por otro lado, escribió con corrección y precisión cuando convino: poesías, seguramente por gusto, manteniendo la tradición teresiana que ella recreó (Custodio 1975, 206-210; Orozco 1959, 107 y *ss.*), además de cartas,⁵ relaciones para el proceso de canonización y beatificación de santa Teresa (Silverio 1935, 461-486). En fin, escritos típicos de la escritura conventual carmelitana, en donde debemos encuadrar su crónica sobre la fundación del convento de san José de Granada, experiencia de escritura que solo repetirá más tarde cuando funde en París y cuente, de manera indirecta, las vicisitudes de la fundación y sus primeras impresiones de la capital francesa en una carta larga y sustanciosa, probablemente dirigida a Diego de Yepes, obispo de Tarazona, fechada a finales de 1604 y manifestación de su postura doctrinal ante el quietismo que se enseñoreaba entre las élites espirituales parisinas y hacía mella en la Sorbona (Orcibal 1959, 3-17).

MODELOS DE ACCIÓN Y DE ESCRITURA

La experiencia y el ejemplo de la propia Teresa de Jesús habían institucionalizado el género de la «crónica fundacional» en la orden, pasando a ser, de alguna manera, uno de los cometidos a realizar por cada carmelo y grupo fundador. Aunque es cierto que, si nos remontamos a los orígenes de las propias relaciones teresianas, la idea y el mandato de su escritura debemos adjudicarlos a los confesores: concretamente, y en principio, al jesuita P. Ripalda,

⁵ Pocas cartas de Ana de Jesús han sido publicadas y no muy grande es el número de las que se tiene noticia, la mayoría de ellas conservadas y guardadas por las RR.MM. Carmelitas Descalzas del Carmelo Real de Bruselas.

uno de los directores de Teresa en 1573; y, posteriormente, en 1576, a Gracián. El primero insta a la fundadora a fijar por escrito su gesta contrarreformística (Teresa de Jesús 1974, *Fundaciones*, «Prólogo», 5).⁶ Jerónimo de la Madre de Dios obligará a Teresa —más proclive a escribir «cosas de oración» que épica a lo divino— a continuarla (*Fundaciones* 27, 22). Pero la santa, obediente, será quien materialice la idea y el mandato con gracia, personalidad y feminismo, creando el modelo de escritura y el punto de referencia para la Descalcez en el futuro. Ella misma subrayará luego la conveniencia de escribir la relación de cada fundación como medida de fijación de acciones ejemplares, que por mostrar las grandezas de Dios, y por su alcance y perspectiva hagiográficos «podrán los perlados mandar a las prioras que lo escriban» (*Fundaciones* 1,1).

La crónica de la fundación de Granada, realizada por Ana de Jesús, justo se origina a raíz de idéntico requerimiento. En realidad, es también Jerónimo Gracián, provincial del Carmen entre 1581 y 1585 quien manda a Ana su escritura como, a modo de atestación, consta en el *incipit* de la relación publicada en 1610, en la mentada edición *princeps* de Bruselas (Teresa de Jesús 1610, 353) y como creemos verdaderamente cierto, conocidas y ejemplificadas las reticencias de Ana de Jesús ante un posible y premeditado desempeño del arte literario:

Esta es la fundación del Convento de San Ioseph de Granada, que siendo Perlado el Padre Fray Geronimo Gracian de la Madre de Dios, mando à la Madre Ana de Iesus, se la escriuiesse.

Pero el modelo narrativo del que parte Ana no podía ser el que le ofreciera Gracián, aunque acaso este le sugiriese el trazo general de la redacción. El antiguo visitador de Andalucía y verdadero coadjutor con santa Teresa de la empresa fundacional de la reforma carmelitana en el siglo XVI, todavía no había plasmado por escrito, antes de 1585, la relación de sus *Fundationum Carmelitarum Discalceatorum* (Gracián 1977, 533-694), tarea que llevará a cabo más tarde, en Lisboa, en 1589, según consta al comienzo del relato de las mismas, realizado, en realidad, en tercera persona, tanto por lo que se refiere a las propias como a las de otros funda-

⁶ El carácter de defensa de la cristiandad católica que anima la empresa fundacional de santa Teresa, Ana de Jesús, su sucesora, y, en general, la de la Descalcez, ha sido puesto de relieve por Egido 1978, 242-244; Efrén 1963, 206-230 y José L. de Jesús María 1966, 311-347.

dores primitivos de la orden y comprendidas entre 1568 y 1588. Precisamente en ellas incluye Gracián la del carmelo de san José de Granada para cuya descripción es más que seguro que aprovechó los datos ofrecidos por la misma Ana de Jesús. Como seguramente fueron estos los que luego utilizaron los historiadores de la orden, tal Francisco de santa María (1644, I 827-831) o Francisco Bermúdez de Pedraza, relator de la *Historia eclesiástica de Granada* en época barroca (1638, 262-263). Con todo, no debemos olvidar las noticias que sobre el mismo acontecimiento pudieron suministrar los escritos de Beatriz de san Miguel, María Ana de Jesús y María de san Juan, conventuales granadinas en aquella época y también autoras de relaciones manuscritas sobre la misma fundación (BNM, Ms. 5807, 238-241. Silverio 1936, 656). En definitiva, hechos y escritura se habían originado y plasmado en el Carmen femenino donde el *Libro de las Fundaciones* teresianas se conoció ampliamente, al igual que, en general, en el Carmen descalzo. De la obra se hicieron numerosas copias que circularon manuscritas antes de imprimirse (Fortunato de Jesús 1970, 354-408) y es más que probable que muy pronto, antes de 1585, alguna de ellas estuviese en posesión y fuese del conocimiento de la carmelita que habría de editar el libro de santa Teresa veinticinco años después.

Este, sin embargo, no nos ofrece una estructura única, como tampoco cada una de las diecisiete fundaciones narradas presenta una misma extensión e importancia histórica, lo cual queda reflejado en la variabilidad y complicación del relato. García de la Concha (1982, 29-35) ha subrayado la importancia de la narración de la fundación de Medina del Campo (1574), después de los primeros capítulos de enlace de esta obra con el *Libro de la Vida*, que «responde al esquema tradicional folklórico narrativo con planteamiento, nudo y desenlace» (1982, 30). Es el esquema que, con alguna variante, prevalecerá incluso en la segunda etapa de redacción (1576), ejemplificando en ella, al final del relato de cada fundación, el éxito de la empresa que confirma la grandeza de Dios en su eterna contienda con el diablo —situación axial que determina el desarrollo de todas las fundaciones— a la vez que muestra las grandezas que el Altísimo ha operado en las carmelitas, meros instrumentos de la gesta divina. Pero más adelante, al terminar la redacción de la fundación de Toledo (*Fundaciones* 15, 10), santa Teresa introducirá un ligero cambio, de hecho una simplificación de la que advertirá «al concluir la segunda etapa redaccional» (*Fundaciones* 20, 15), reduciéndose este a la «crónica de iniciación, dificultades y logro definitivo» de la empresa (García de la Concha 1982, 31).

Esta última y sencilla estructura es, a mi modo de ver, la utilizada por Ana de Jesús en la narración de los hechos de Granada, aunque sobre ella pudiéramos sobreponer una división, todavía más nítida entre preparativos fundacionales (Santa Teresa 1610, [^]553-563) y asentamiento 'de' la fundación' (id.: [^]363-370), cuya línea divisoria se hallaría en la mitad de las dificultades del anterior esquema. Por lo demás, y como era de prever, esta forma vacía, repetida, y, en gran medida, lógica y coherente en relación a la realidad vivida, se rellena con la adopción de gran parte de la tópica desplegada a lo largo y a lo ancho de las fundaciones teresianas, no sin presentar por ello las verdaderas vicisitudes y las soluciones propias que se dieron en la marcha real de los acontecimientos de la fundación granadina.

LOS IMPERATIVOS DE LA OBEDIENCIA

La narración se abre con una brevísima introducción a manera de prologo (352) y se formula como epístola que escribe la madre Ana, fundadora y emisora del relato, a Jerónimo Gracián, provincial y receptor, al que se dirige con el tratamiento lógico de Vuestra Paternidad que repetirá con frecuencia. Escribe Ana porque la manda la obediencia, como hemos dicho, y, superponiendo a ese tópico tradicional, que aquí responde a un hecho cierto, el no menos repetido y doble de la *humilitatis* y de la *captatio benevolentiae* del lector, se disculpa, a la mejor manera teresiana, de las limitaciones que, en la exposición de los hechos, puede reservarle la memoria:⁷

Mandame V. P. escriua la fundación de esta casa de Granada. Como tengo tanta flaqueza de cabeça, estoy tan sin memoria que no se si se me ha de acordar: diré lo que me acordare (352-353).

La *praeparatio* inicial del relato, fechado en el convento de Beas en «el mes de Octubre de ochenta y cinco» (353) se remonta a los hechos acaecidos en otro octubre de 1582 y se configura con el encadenamiento de una serie de determinantes, lugares comunes

⁷ "Por tener yo poca memoria, creo que se dejarán de decir muchas cosas muy importantes, y otras —que se pudiesen escusar— se dirán: en fin, conforme a mi poco ingenio y grosería [...]" *Fundaciones*, "Prólogo", 5. Todas las citas de las obras de santa Teresa, en esta ocasión y en lo sucesivo están tomadas de la ed. de Efrén de la Madre de Dios y Steggink, Otger 1974.

en la crónica fundacional teresiana, que conducirán a Ana a aceptar la empresa. Los incentivos que se perfilan como positivos quedarán contrastados, en lucha interna a librar en la conciencia de la futura fundadora y priora, con factores negativos que su perspicacia profética adivina como probables. Entre los primeros, la consabida invitación del superior —en este caso el padre visitador fray Diego de la Trinidad— por la que se salvaguarda ella de iniciativa alguna en el proyecto;⁸ seguida del requerimiento de «muchas personas graues y doncellas principales y ricas [que] lo pedían, ofreciéndole grandes limosnas» (353), punto económico de peso en las vicisitudes de una fundación que ha de realizarse y regirse en pobreza. Entre los que la frenan, la sospecha cierta, como en la realidad y en el relato de tantas fundaciones teresianas, de la dificultad de la obtención de la licencia del arzobispo; más la irrupción de la verdad histórica justificativa: la superabundancia de conventos de pobreza en la ciudad,⁹ con el consiguiente recelo de las distintas órdenes religiosas ante una nueva fundación:¹⁰

A mi me pareció [...] y ansi le dixe [...] que no habria nada de lo que dezian, ni el Arçobispo de alli daria licencia, para fundar monesterio pobre, donde tantos auia de monjas, que no se podian sustentar (353).

FUERZAS DIVINAS EN FLAQUEZAS HUMANAS

A la situación particular en este relato de una «Granada destruida» y «de años muy estériles», se sumará, en variante tópica, el propio estado de la monja fundadora, ya no de «mujer ruin», como su santa madre,¹¹ pero sí de «mujer enferma» (353); sentada, en cualquier caso, la importancia de un intento que sobrepasará su insignificancia:

⁸ Punto este espinoso que más adelante hemos de retomar.

⁹ Véase Cortés Peña y Vicent 1986, 29-30 y 178-179 para la relación de conventos granadinos —25 en 1582— fundados a partir de 1492. Aunque no todos fueran de pobreza la población religiosa de Granada, creada en un siglo, era considerable; en consonancia con el incremento que esta había experimentado en España en el siglo XVI. Pero véase, en este punto, Sánchez Lora 1988, 102 y ss.

¹⁰ El asunto, sin duda reflejo de un problema real, será recurrente en las *Fundaciones teresianas*, especialmente en la de Ávila (*Vida* 36., 15) y Sevilla (*Fundaciones* 25.6).

¹¹ *Camino* 1.2. Teresa de Jesús 1974. Sobre la flaqueza femenina en la obra y en el entorno de santa Teresa, véase Dominique Deneuille 1966.

El mes de Octubre de ochenta y cinco hizo quatro años, que el Padre Fray Diego de la Trinidad (que este en gloria) siendo Vicario Prouincial por V. P. fue a visitar el Conuento de Veas, donde avia tres o quatro meses que ya yo no era Priora, y estaua muy enferma, y con verme ansi el Padre Visitador, començò à tratar muy de veras, viniessemos a fundar à Granada (353).

Solo la voluntad y participación divinas despejarán las dudas y disolverán la incertidumbre de la monja, revistiendo la empresa de carácter sagrado e implicando a Dios en su protagonismo. La unión eucarística obrará en ello maravillas y el ejercicio de la oración particular y colectiva —situación recurrente en los relatos teresianos—¹² será también aquí piedra de toque de los designios de la Divinidad:

Todo lo tuue por incierto, como lo fue: aunque de ver al P. poner tanto en ello lo encomendaua mucho à Dios, y pedia à las hermanas le suplicassen nos diesse luz, de si conuenia. Dionos la su Magestad bien clara, de que ninguna comodidad ni fauor humano auia entonces: mas que como se hauian fundado otras casas en confiança de su Diuina Prouidencia, se fundasse esta, que el la tomaria muy à su cargo, y se seruiria mucho en ella. Quando se me ofrecio esto, acabaua de comulgar (354).

EL BENEPLÁCITO DE LA MADRE TERESA

La situación tópica y las soluciones al uso se verán forzosamente jalonadas por las variantes propias de la realidad particular de esta fundación de Granada que irrumpe igualmente en el relato pretendida y verdaderamente histórico: la comunicación de la manifestación del Altísimo a Juan de la Cruz, uno de los confesores de Ana de Jesús por aquel entonces, derivará en la obligada petición de permiso al propio Gracián, provincial, como se ha dicho, y en la invitación enviada a Castilla a la «Santa Madre Theresa», pidiendo «quatro Monjas de alla» (355) y para que, «viniere [ella] a hazer» también esta que, en puridad, no había surgido de su ideario ni se hallaba en sus planes. Solo que Teresa no podrá ni querrá volver a Andalucía. Declinará el honor en la visita que Juan de la Cruz efectúe a Ávila en noviembre de 1581. El encuentro, el último

¹² *Vida* 35.6 (Ávila); *Fundaciones* 1.8 (Medina del Campo); íd. 10.2 (Valladolid); íd. 17.4 (Pastrana); íd. 18. 4 (Salamanca); íd. 21.1 (Segovia), etc.

que mantendrán los futuros santos del Carmelo, quedará registrado, fugazmente, en el epistolario de la hasta entonces abanderada de todas las fundaciones femeninas¹³ y el viaje de fray Juan, el primero a Castilla después de la fuga toledana (Crisógono 1991, C, 13), en la crónica de Ana:

Procuramos que fuesse el Padre Fray Iuan de la Cruz con otro Religioso, y lleuasse todo recado para traer las Monjas. Y ansi fue desde Veas à Auila [...] Su Reuerencia no pudo venir, por estar departida para la fundación de Burgos, que se hizo al mismo tiempo: y auia mucho que me escriuia su Reuerencia que esto de Granada no auia de venir a ello, quando se hiziese: porque creya, que quería Dios lo hiziesse yo. [...] Que por solo mi contento quisiera poder venir, mas que nuestro gran Dios mandaua otra cosa (355-356).

MUCHAS Y MUY GRANDES DIFICULTADES

El inicio de la expedición hacia Granada equivale al comienzo de las muchas y grandes dificultades que el grupo descalzo habrá de sortear hasta llegar a buen puerto, o sea, hasta el asentamiento firme de la fundación. La presencia sobrenatural del diablo como presagio de los males futuros y como impedimento de la obra de Dios, se registrará en esta crónica como en las teresianas, y ello, desde el momento del aviso de la puesta en marcha:¹⁴

Comencè à oyr vna gran griteria de muchos alaridos juntos en confusion, y al punto me parecio eran demonios, que hazian aquel sentimiento, porque deuia de llegar el mensagero con recado, para que viniessemos à Granada (358).

Los variados contratiempos canonizados por santa Teresa en el relato de sus propias *Fundaciones*, se darán cita —en parte por repetición de las circunstancias reales adversas— en la crónica de

¹³ En la carta nº 393 de la ed. cit. de las obras de Teresa de Jesús 1974, fechada en Ávila, el 28 de noviembre de 1581 y dirigida a D. Pedro Castro y Nero de la propia Ávila, manifiesta la santa haber pasado aquella tarde “con un padre de la Orden”. Es más que posible que este fuese Juan de la Cruz y el motivo de la visita, por supuesto, la fundación granadina.

¹⁴ No en balde confirma García de la Concha (1982, 19): “La tarea reformadora es contemplada por Teresa de Jesús como contienda entre Dios y el Demonio” que impide desde el primer momento el avance de la “milicia de descalzos”.

Ana de Jesús. Los tormentos del viaje, en el que no podía faltar, para empezar, el lamentable estado de los caminos, que dificulta el avance de las mulas, alternará, llegados a Daifuentes, con la irrupción de los fenómenos atmosféricos, no del todo adversos, y la visión de un rayo justiciero y providencial que, de alguna manera, confirma ingenuamente, la intervención divina, pues justo irá a caer en la propia casa del Arzobispo: el mismo que se resiste a otorgar la licencia para la fundación:

Y esta noche (que era quando llegamos a Day-fuentes) oymos vn trueno terribilíssimo: cayó con el vn rayo en Granada en la propia casa del Arçobispo, cerca de donde dormia: quemole parte de su Libreria, y mató algunas bestias: y al mesmo atemorizó tanto, que de la turbación cayó malo. Esto dizen le ablandó, que no se acordauan en tal tiempo auer visto caer rayo en Granada (360).

Lo furtivo de la llegada de la comitiva a la ciudad de Granada andará en consonancia con el sigilo en que se dejó la de Beas: en ambos casos de noche y a idéntica e intempestiva hora: las tres de la madrugada, a escondidas de los hombres y hasta de las instituciones eclesiásticas que parecen querer impedir la conquista de Dios y para Dios pretendida por la comitiva descalza:

Llegamos dia de San Fabian y San Sebastian à las tres de la mañana (que por el secreto conuino venir a esta hora) (362).

La aventura de buscar casa, la mayor de las dificultades del firme asentamiento del nuevo Carmelo, concentrará los esfuerzos de la priora de la comunidad y llenará gran parte de la segunda mitad del relato. Falló la casa, en principio alquilada —la forma de proceder típicamente teresiana en la primera fase de la instalación conventual— y las religiosas tuvieron que refugiarse en casa de la futura destinataria de la *Llama* sanjuaniana, Ana de Peñalosa, viuda devota que hacía años que no salía de su propio oratorio y que:

Con grande priesa començò a adereçar su casa, y à componer todo lo necesario para la Yglesia, y nuestro acomodamiento, [...] porque à las ocho del mesmo dia que llegamos, ya estaua puesto el Santíssimo Sacramento (361-363).

Más tarde, pero solo después de siete meses, no sin grandes trabajos y mucho secreto, las descalzas, ayudadas por Gracián

encontrarán segunda morada en la calle de Elvira,¹⁵ muy cerca de donde vivía «una vieja beata musulmana, seguidora del gran místico sufi Al-Gazzali». Pero no será una casa propia ni conveniente, simplemente un preámbulo a la definitiva comprada al duque de Sessa y, según la opinión de la madre fundadora, «en el mejor puesto que ay en Granada» (370). Se trata de la casa llamada del Gran Capitán, por haberlo sido, en principio, de Gonzalo Fernández de Córdoba.¹⁶ En ella «tres veces [...] auia dado nuestro Señor a entender [a la hermana secretaria] se hauia de asentar» (370) el nuevo Carmelo. La predicción divina señalaba pues, también en este caso, la situación definitiva de la fundación granadina.¹⁷

EL PREMIO DE DIOS

A la odisea de buscar un espacio digno para la ubicación del convento, se unió muy pronto la tarea de hallar el sustento necesario para la comunidad. Dificultades las últimas que, de algún modo, evidencian la falta de caridad o de posibilidades de las autoridades eclesiásticas y, en general, de las gentes. Nueva adversidad del relato y tónica de las crónicas fundacionales de Teresa de Jesús que en ocasiones conecta los padecimientos experimentados por las monjas descalzas y los sufridos por los héroes de la picaresca en un parecido entorno social. Ni siquiera en este particular caso, la tantas veces caritativa Ana de Peñalosa pareció socorrer.¹⁸ Corrió a cargo de Juan de la Cruz, desde el vecino convento de Los Mártires, el envío salvador, de resonancias bíblicas, de panes y peces:

Y ansi començamos à gozar de dichos, y de hechos de nuestra pobreza. Porque aunque la Señora Doña Ana nos hazia limosna, era

¹⁵ Brenan (1974, 72), quien, con su habitual proceder, tampoco aquí cita la fuente de su información, aunque añade que la estática morisca “practicaba un tipo de oración interior o contemplación muy parecido al de san Juan”, confesor y director espiritual de las vecinas carmelitas.

¹⁶ Silverio 1936, 672-675, proporciona detalles sobre los trámites de la compra y el traslado de la comunidad.

¹⁷ Es la misma casa que siguen ocupando actualmente las carmelitas descalzas.

¹⁸ Aquí el relato de Ana de Jesús difiere sensiblemente de la mentada relación de Beatriz de san Miguel (*et al.*), que juzgan a Doña Ana como muy dadivosa: “Tenía la dicha Ana de Peñalosa muy proveída su casa de todo lo necesario para el sustento de las dichas religiosas y se les dió muy cumplido todo el tiempo que estuvieron en su casa, y no consentía comprasen cosa alguna [...]”. Ms. cit., transcripción: Silverio 1936, 662.

con mucha limitación, y de los demás ninguno acudía, [...], y pasauamos [necesidad] [...] que muchos días no nos pudieramos sustentar con lo que esta Señora nos daua, si de los Martires no nos ayudaran nuestros Padres Descalços con algun pan y pescado: aunque también ellos tenían poco, por ser año de tanta hambre y esterilidad, que se padecía en el Andaluzia grandissima (363-364).

Como hacía prever la precedente experiencia y escritura fundacional teresiana, las muchas y muy grandes privaciones materiales muy pronto, y aun paralelamente, fueron recompensadas con los mayores y aun máximos favores y mercedes divinos. Porque no solo el arzobispo,¹⁹ atemorizado por el mentado rayo justiciero, dio en seguida licencia, sino que la fundación muy pronto se vio concurrida por un gran número de postulantes —más de doscientas (365)— algunas de ellas, las más perfectas y principales, admitidas e ingresadas en secreto —siguiendo en ello la manera furtiva y la política de los hechos consumados tan cara a la madre reformadora— y que con sus dotes sustanciosas²⁰ permitieron no solo desear sino hacer realidad el sueño de la casa propia:

[...] de ay à diez meses començo nuestro Señor a mouer de veras algunas donzellas de las mas principales de aquí, que ayudadas de sus Confesores, sin licencia de sus padres y deudos [...] se vinieron en secreto à tomar el habito [...]. En profesando (con sus dotes) procuramos comprar casa (368-369).

Con todo, la mayor manifestación de la intervención divina —presente siempre el objetivo ejemplar del relato y propagandístico de la orden— se hallará cifrada en la mucha edificación, que de resultas de los muy grandes sacrificios y estricto cumplimiento de la clausura y de la regla (365), alcanzaron las monjas, superior a la de cualquier otro monasterio y coronada con la visión corporal de Cristo, personal y colectiva, que en los tiempos de las máximas dificultades experimentaron y gozaron las descalzas:

Pareciase les bien en el aprouechamiento, con que andauan, y en el que causavan (al dicho de todos) con su exemplo en los moneste-

¹⁹ D. Juan Méndez de Salvatierra. Silverio 1936, 654.

²⁰ Santa Teresa no había establecido, en principio, tal condición para ingresar en la Descalcez. Con el tiempo acabó siendo una necesidad que se impuso y, en general, las dotes de las profesas fueron en esta y en la mayoría de las órdenes religiosas "la base fundamental del sostenimiento económico de los conventos". Sánchez Lora 1988, 114-138.

rios de Monjas, que ay aqui. Que del Presidente Don Pedro de Castro supe, auia gran diferencia en ellos despues que venimos, digo en las Monjas de otras Ordenes (que ay muchas en Granada) Iunto con las mercedes (que he dicho nos hazia nuestro Señor) gozauamos de vna grandissima; que era sentir hacernos Compañía la persona de nuestro Señor Iesu Christo en el Santissimo Sacramento del Altar, de manera que nos parecia visible el sentir su presencia corporal: y esto era tan general y ordinario, que lo tratauamos entre nosotras; diziendo que nunca tal effecto parecia nos auia hecho el Santissimo Sacramento en ninguna parte como aqui (367-368).

LAS MENUDENCIAS CALLADAS

No ha lugar en la crónica fundacional de Ana de Jesús para consideraciones negativas de aspectos y personas contrarias o morosas en la expansión de la descalcez. Siguiendo en ello la pauta trazada por Teresa de Jesús, se disculpan o silencian los contradictores y se expresa gratitud —contenida en este caso— hacia los benefactores: Luis del Mercado y Ana de Peñalosa. No hay tampoco espacio en el relato para la mención de los desacuerdos internos de la comunidad descalza, ni mucho menos para la inclusión de la censura de santa Teresa, destacada protagonista hasta entonces de todas las fundaciones femeninas, a la nueva fundadora.

Exponente de la historia grande y chica de la España de aquel tiempo, el *Epistolario* de Teresa de Jesús revela en esta ocasión las menudencias calladas por la cronista en el relato ideal de un escrito convencional de impulso heroico-hagiográfico y con objetivo edificante, a la vez que evidencia la intransigencia y el rigor de Teresa hacia la carmelita que solamente unos años después se perfilará como su indiscutible sucesora²¹ y más tarde como fiel guardadora de sus *Constituciones* (Berthold 1874). Ejemplificativa en este sentido y desveladora de las no siempre óptimas relaciones entre ambas resulta la carta fechada en Ávila el 30 de mayo de 1582, una de las pocas conservadas entre las muchas dirigidas a

²¹ Es obvio que las preferencias de santa Teresa en el punto de su sucesión y en tanto otros se decantaban hacia María de san José (Salazar), en 1582 priora de Sevilla. En este sentido es reveladora la carta que, tan solo tres meses después de efectuada la fundación granadina, escribe la reformadora a la mentada madre María: "Vuestra reverencia lo dice tan bien todo que, si mi parecer se huviera de tomar después de muerta la eligieran por fundadora". Teresa de Jesús 1974, 1094.

Ana de Jesús (Teresa de Jesús 1974, 1102-1105).²² Se trata de una carta terrible; de las más duras del *Epistolario* teresiano que saca a relucir aspectos inapropiados para figurar en la historia oficial de la fundación. Santa Teresa, tal vez ignorante de las dificultades de última hora y olvidando el imperativo, tantas veces vivido en sus propias fundaciones, de la necesidad de actuar y decidir bajo la marcha, reprocha a Ana su falta de obediencia, su imprudencia al haber llevado a una fundación en ciernes tantas monjas, el abuso de una estancia excesivamente prolongada en casa de Doña Ana de Peñalosa; el haber prescindido de las monjas de Villanueva de la Jara; su preferencia por las antiguas de Beas. En fin, la pretensión de Ana de ser elegida priora de la nueva comunidad... seguramente cierta.

La historiografía oficial del Carmen, no pudiendo ignorar lo que patentizaba el *Epistolario* interpreta la «catalinaria» de Teresa de Jesús como una carta «llena de enseñanzas, no solo para la destinataria, sino para todas las Descalzas». Y el tono enérgico empleado «la mejor prueba de lo mucho que [...] apreciaba la Santa» a Ana de Jesús (Silverio 1936, 663). Hay mucho más que eso, pero el tema excede nuestros presentes propósitos.²³ La fundación del Carmen de Granada fue, en realidad, azarosa y su fundadora inexperta, pero Teresa solo acierta a ver en la acción de Ana aspectos negativos.²⁴ No fue un carmelo que ella deseara ni en el que le cupo

22 Se conservan muy pocas cartas de santa Teresa dirigidas a Ana de Jesús. Al parecer, la priora de Granada, siguiendo la costumbre aconsejada por la madre reformadora, destruía, después de leerlas, las muchas recibidas: "Me envió a mandar la Madre quemase todas sus cartas. Yo lo hice, y sin echarlo de ver, entre otros papeles se me quedó uno de su letra [...]". "Relación" de la propia Ana de Jesús. Silverio 1935, 485.

²³ En parte abordado en un estudio anterior. Manero 1992, XXX-XXX.

²⁴ Berthold 1894,66, piensa, con buen criterio que "si ses fautes existaient véritablement ou si la distance, la difficulté des communications, des lettres égarées, n'auraient pas été les causes de malentendus". Pero las quejas redundan, asimismo, en la carta que un mes más tarde dirige, igualmente desde Burgos, a María de san José (Salazar), su preferida. En ella, una vez más, reprueba a Ana de Jesús por haberse quejado del empleo del coche para el transporte de las monjas, desde Sevilla, hasta la nueva fundación granadina: "[...] en gracia me ha caído la queja que tiene de la madre priora de Granada, y con tanta razón; porque antes se lo había de agradecer lo que hizo y el enviallas con tanta honestidad, y no en unos borriquillos que las viera Dios y todo el mundo. Ansi fuera litera, y aun no lo tuviera yo a mal". Teresa de Jesús 1974, 1109. Recordando las extremas necesidades materiales sufridas por la comunidad descalza durante los primeros tiempos en Granada, la reprochación del opulento gesto de la priora de Sevilla, adquiere cierta justificación.

ser personaje principal.²⁵ Se le fue de las manos su organización y la muerte le impidió comprobar su prometedor futuro.²⁶ También el de su priora.

Como cronista, Ana de Jesús, atenta al objetivo ejemplar de la materia narrada, con decoro parejo al de la más tendenciosamente selectiva historiografía carmelitana barroca,²⁷ silenciará las páginas menos edificantes de su gesta, y en su relato reservará, ingenua o sutilmente, a Dios la tarea de contrarrestar el parecer de Teresa y aprobarla:

Fue que (con gran peso o particularidad) oy interiormente aquel verso que dize. *Scapulis suis obumbrabit tibi, et sub pennis eius sperabit* (367).²⁸

Manifestación de los designios divinos que, curándose en salud, advierte haber hecho confirmar y descifrar a sus confesores:

Di cuenta à mi Confesor, que era el Padre Fray Iuan de la Cruz y al Padre Maestro Iuan Baptista de Ribera de la Compañía de Iesus, con quien comunicaua todo lo que se me ofrecia en confession, y fuera della: y a entrambos les parecio ser estas cosas prendas, que nuestro Señor daua de que esta fundación se hazia muy bien (367).

EL ARTE DE UNA CRONISTA SIN VOCACIÓN LITERARIA

En el marco de las crónicas fundacionales teresianas y de las posteriores historias particulares de la Descalcez, el relato de la fundación del Carmen de Granada, breve y conciso, se atiene a las bases hagiográficas tradicionales²⁹ y a la estructura arquetípica marcada por la experiencia narrativa de santa Teresa. Pero los

²⁵ Ya advertimos que el P. Diego de la Trinidad se había dirigido directamente a Ana de Jesús para llevar a cabo la fundación.

²⁶ Recordemos que Teresa de Jesús morirá cuatro meses después de la escritura de la carta citada.

²⁷ Nos referimos especialmente a las obras de Jerónimo de san José (Ezquerria) 1637 y Francisco de santa María (Pulgar) 1644.

²⁸ Ps. 90, 4-5: "Con sus plumas te cubre, / y bajo sus alas tienes un refugio". *Biblia* 1980, 801.

²⁹ García de la Concha 1982, 35 cree paradigma anterior a las propias crónicas teresianas la *Historia de la Orden de San Jerónimo* del padre José de Sigüenza. Sustancialmente, la insistencia en el esquema hagiográfico resulta generalizado en todas las órdenes.

hechos que presenta Ana de Jesús, aun ajustándose a coordenadas y esquemas tópicos, determinados, además, por el imperativo ejemplar y propagandístico de la futura historiografía del Carmelo, pertenecen a la propia experiencia, vivida y recreada por el arte de la memoria, más o menos fiel, de la que fuera en Granada protagonista y escritora.

Más atenta a la narración del acontecer histórico que a la descripción de particularidades y menudencias, que tan graciosamente salpican e interrumpen el relato teresiano, Ana de Jesús se revela básicamente en este escrito como cronista volcada a la plasmación de los hechos externos y colectivos. Sin concesiones al narcisismo literario ni al magisterio espiritual, declina del modelo teresiano del que parte, por elección, mandato o pobreza expresiva, la inclusión en su escritura de digresiones autobiográficas o didáctico-doctrinales en las que la confesión de la vida espiritual íntima o el tratado oracional alternasen con el relato épico de la gesta fundacional en sentido estricto.

Abocada la narración en primera persona, desde el presente de la escritura de la epístola a Jerónimo Gracián, a un tiempo pasado, este viene fundamentalmente expresado por el perfecto simple y subrayado por marcas potenciadoras y reguladoras de la temporalidad: «el mes de octubre [...]» (353); «auia tres semanas [...]» (354); «aquel mismo día [...]» (355); «esta noche [...]» (360); «este mesmo día [...]» (360); «día de san Fabián [...]» (361); «en este tiempo [...]» (366)...

La palabra de Ana base de la relación, solo se interrumpe, en contadas ocasiones, por la inclusión indirecta de los «dichos» de alguna otra persona —la hermana portera, el arzobispo—, pero especialmente por las revelaciones de «Su Majestad», nominación teresiana de la Divinidad que ella mantiene, concordando los especiales mensajes de Dios con los textos de las Sagradas Escrituras que salpican su propio discurso:

Yo en este tiempo andaua con algun cuydado, de ver la poca ayuda que se nos ofrecia entre esta gente; y todas las vezes que lo aduertia, me parecia oya lo que dixo Christo nuestro Señor à los Apóstoles: *quando os embie à predicar sin alforjas y sin çapatos falto os algo?*³⁰ y mi alma respondia; no por cierto (366).

Correcta, concisa y exacta en el empleo de la sintaxis, pero

³⁰ Lucas 10, 4: "No llevéis bolsa, ni alforja, ni calzado". Biblia 1980, 1974.

carente de la fuerza expresiva de su antecesora en la narración de las crónicas fundacionales del Carmelo, su frase sigue un orden lógico, sin precipitación ni interrupciones, sorteando de manera equilibrada la coordinación, yuxtaposición y el uso contenido de oraciones subordinadas, canalizando un léxico de esencialidades morfológicas —nombres, pronombres, verbos—, no excesivamente rico, preponderantemente concreto y sin concesiones a la figuración.

Pese a la falta declarada de vocación literaria de Ana de Jesús y de su resistencia en aparecer como escritora de oficio, la relación de la fundación del Carmen de Granada denota una cierta «voluntad de estilo». Marcas retóricas esporádicas se constatan con mesura adoptando formas que van del continuado empleo de la elipsis nominal y verbal (los ejemplos son numerosos) a otras más perceptibles. Entre estas, variados casos de bimetración: «personas graves y doncellas principales» (353); «se determino y despacho» (355); «no [...] tocar campana ni dezir missa» (362); «no [...] en público ni en secreto» (362).

Ejemplos profusos, aunque débiles de figuras etimológicas (*derivatio*): «que no se si me ha de *acordar*: dirè lo que me *acordare*» (353); «que como se auian *fundado* otras casas en confiança de su Divina Prouidencia, se *fundasse* esta» (354); «y ansi entendian no *passariamos* nosotras ninguna necesidad: y *passauamosla*» (364); «esta fundación se *hazia* muy bien, como hasta aora que ha quatro años se *ha hecho*» (367); «que ninguna cosa *sería* parte para que dexasse de *ser*» (370). O en la misma línea de la retórica de la repetición, ejemplos de *anadiplosis* verbal con *derivatio*, para mejor subrayar los hechos esenciales: «y pedía a las hermanas le suplicasen [a Dios] nos *diese* luz, de si conuenia. *Dio* nos la Su Magestad» (354); «remitiendo à nuestra Santa Madre *diesse* las Monjas [...]. *Dio* su Reuerencia dos» (355)...

No se muestra propensa Ana de Jesús a la grandilocuencia ni a la exageración o dramatismo expresivo; más bien a la contención y a la mesura. De ahí que su estilo carezca de exclamaciones y apóstrofes; en parte también de vivacidad, y de riqueza en el decir. Pocos adjetivos y menos superlativos, excepción hecha del «trueno terribleísimo» (360), aviso y correctivo del arzobispo reacio a dar la licencia para fundar, se registran en su escrito. El maximalismo de la narración, aprendido y derivado de la propia vida y obra de Teresa de Jesús y característica fundamental de la crónica fundacional, no radica, sin embargo, en este caso en el uso expresivo de las formas del lenguaje empleadas que pudieran potenciarlo, sino en la

misma materia narrada: en la transformación de la vida cotidiana de una monja de clausura en una gran gesta apostólica. En esta vía de instrumento de la acción de Dios en la vida y en la literatura, el maximalismo de Ana de Jesús puede y llega a convertirse incluso en mesianismo, pretensión que, para la ocasión, comparte con la reforma del Carmen y de la Iglesia, pero que manifiesta sin estridencias verbales ni marcadas apoyaturas retóricas:

Venia toda Granada, como si vinieran à ganar Iubileo: y à vna voz dezian, que eramos Santas, y que auia Dios visitado esta tierra con nosotras (363).

En definitiva, el tono menor fue consustancial en la escritura de una cronista sin vocación literaria que, con todo, supo, por obediencia, contar dignamente la epopeya divina de la que ella misma había sido, en la vida real, indiscutible protagonista.

MARÍA PILAR MANERO SOROLLA

Universidad de Barcelona

TEXTO

p. 352 Esta es la fundación del Conuento de San Ioseph de Granada, que siendo Perlado el Padre Fray Geronimo Gracian de la Madre de Dios, mando à la Madre Ana de Iesus, se la escriuiesse.³¹

p. 353 Mandame V. P. escriua la fundación de esta casa de Granada. Como tengo tanta flaqueza de cabeça, estoy tan sin memoria que no se si se me ha de acordar: dirè lo que me acordare.

El mes de Octubre de ochenta y cinco hizo quatro años, que el Padre Fray Diego de la Trinidad (que este en gloria) siendo Vicario Prouincial por V. P. fue à visitar el Conuento de Veas, donde auia tres o quatro meses que ya yo no era Priora, y estaua muy enferma, y con verme ansi el Padre Visitador, començò à tratar muy de veras, viniessemos à fundar à Grana-

³¹ Teresa de Jesús 1610, 352-370. Hemos respetado enteramente la ortografía del texto original. Pero prescindido de las abreviaturas usuales en la escritura de la época (q = que; a, e, i, o, u = an, en, in, on, un) y efectuado algunas separaciones: para que; por cierto.

p. 354

da: porque muchas personas graues, y donzellas pricipales y ricas se lo pedian, ofreciendole grandes limosnas. A mi me parecio, que su buena fee le hazia creer ayudarian con algo, y ansi le dixee que lo tenia por palabras de cumplimiento: y que no abria nada de lo que dezian, ni el Arçobispo de alli daria licencia, para fundar monesterio pobre, donde tantos auia de monjas, que no se podian sustentar, por estar Granada destruyda, y ser los años muy esteriles. Y aunque el Padre via, era verdad lo que le dezia, con la gana que tenia de que se hiziesse este Conuento boluia à afirmarse en sus esperanças: diziendo que el Licenciado Laguna Oydor de esta Audiencia le auia ofrecido de fauorecerle mucho, y de secreto el P. Salazar de la Compañia de Iesus, diziendo que ellos alcançarian la licencia del Arçobispo. Todo lo tuue por incierto, como lo fue: aunque de ver al P. poner tanto en ello lo encomendaua mucho à Dios, y pedia à las hermanas le suplicasen nos diesse luz, de si conuenia. Dio nos la su Magestad bien clara, de que ninguna comodida ni fauor humano auia entonces: mas que como se auian fundado otras casas en confiança de su Diuina Prouidencia, se fundasse esta, que el la tomara muy à su cargo, y se seruiria mucho en ella. Quando se me ofrecio esto, acabaua de comulgar y auia tres semanas que el Padre Visitador estaua alli, dando y tomando en que se hiziesse. Yo con todas las dudas y excusas que he dicho, me resolui en aquel punto, que acabe de comulgar: y dixee a la hermana Beatriz de San Miguel que era Portera y tambien auia comulgado conmigo. *Ella crea que Dios quiere se haga esta casa de Granada, por eso llameme al Padre Fray Iuan de la Cruz, para dezirle (como à Confesor) lo que su Magestad me à dado a entender.* En diziendo se lo en confesión al Padre Fray Iuan de la Cruz, que era mi Confesor, le parecio diessemos quenta al Padre Visitador que estaua alli, para que luego se escriuiesse a V. P. para que con su licencia se efectuasse. Y aquel mesmo dia se determino, y despacho todo lo que para esto era menester con gran contento de los Padres, y de todo el Conuento, que supo se concertaua la fundación. Escriuimos à V.P. y a nuestra Santa Madre, Theresa de Iesus, pidiendo quatro Monjas de alla de Castilla para la fundacion: y a nuestra Santa Madre, que la viniessse à hazer, como yuamos tan confiados en que se auia de cumplir: Procuramos que fuesse al Padre Fray Iuan de la Cruz con otro Religioso, y lleuasse todo recado para traer las Monjas. Y ansi fue desde Veas à Auila à nuestra Santa Madre Theresa de Iesus, y desde alli embiaron vn mensajero à V.P. que estaua en Salamanca. En viendo las cartas concedio lo que pediamos; remitiendo à nuestra Santa Madre diessse las Monjas que le pareciesse de las que deziamos eran menester. Dio su Reuerencia dos de la casa de Auila,

p. 355

p. 356 a la Madre Maria de Christo, que auia sido Priora alli cinco años, y a la hermana Antonia del Espiritu Santo, que era vna de las quatro primeras que reciuieron nuestro hábito de Descalças de S. Ioseph de Auila: y de la casa de Toledo, à la hermana Beatriz de Iesus, que tambien era antigua en religion, y sobrina de nuestra Santa madre. Su Reuerencia no pudo venir, por estar departida para la fundación de Burgos, que se hizo al mismo tiempo: y auia mucho que me escriuia su Reuerencia que esto de Granada no auia de venir a ello, quando se hiciesse: porque creya, que queria Dios lo hiziesse yo. A mi me parecia impossible, verme sin su Reuerencia en ninguna fundación: y ansi senti mucho el día de la Conception de nuestra Señora que llegaron las Monjas à Veas sin ella. Ley vna carta suya que me trayan, en que dezia. Que por solo mi contento quisiera poder venir, mas que nuestro gran Dios mandaua otra cosa, que ella quedaua muy cierta, se auia de hazer todo muy bien en Granada, y me auia de ayudar su Magestad mucho y ansi se començo à parecer luego en lo que se sigue.

p. 357 El Padre Vicario Prouincial Fray Diego de la Trinidida mientras fueron à Castilla por las Monjas, se vino à Granada, à negociar las comodidades (que de esperança tenia) por ciertas, para escriuir que quando las tuuiesse en obra viniessemos. El Santo deuio de trabajar harto, porque se quajasse algo de lo que le auian ofrecido, y alcançar licencia del Arçobispo: no tuuo remedio de que fe le concediesse nada, y en fee (que la tenia buena) no hazia fino escriuir à Veas muchas comodidades, de las que le ofrecian que auia. Yo me reya y le escriuia, no hiziesse caso de aquello, sino que nos alquilasse vna casa qualquiera en que entrassemos, porque eran ya venidas las hermanas de Castilla: el pobre andaua fatigado, porque ni aun esto, hallaua: y aunque auia ydo à hablar al Arçobispo, y ayudadose con el de dos oydores los mas antiguos, que eran Don Luys de Mercado y el Licenciado Laguna, no auia orden de que el Arçobispo quisiesse admitir nuestra venida: antes mostraua mucho desgusto, con palabras muy asperas. Dezia que quisiera deshazer quantos monesterios de Monjas auia, y que en tales años que cosa era le quisiessen traer las Monjas? viendo era la esterilidad, de manera, que no se podian sustentar: y otros dichos harto desgraciados. Quedauan lo mucho estos Señores Oydores que hablauan en ello, como vian lo mucho que escriuiamos de Veas, dando priessa, y diziendo, lo poco que nos bastaua para diez Monjas que auiamos de venir. De secreto ayudauan al Padre, y dieron fauor, para que vn Iurado de aqui le alquilasse vna casa: quando la tuuo, nos escriuio, viniessemos, harto afligido de ver, no tenia mas que aquello. En Veas estauamos esperando, muy determinadas de venirnos con qualquier pala-

p. 358

p. 359 bra que el Padre dixesse, para poderlo hazer: ansi lo auiamos tratado el Padre Fray Iuan de la Cruz, y las hermanas que estauan alli à treze de Enero. Y estando con esta esperança, entre a rezar à la hora de oracion, que à las tardes acostumbra- mos tener: pensando en aquella palabra del Euangelio, que dize en el baptismo Christo à San Iuan: *à nosotros nos conuiene cumplir toda justicia*: y bien recogida el interior en esto, y olui- dada de la fundación. Comence à oyr vna gran griteria de muchos alaridos juntos en confusion, y al punto me parecio eran demonios, que hazian aquel sentimiento, porque deuia de llegar el mensagero con recado, para que viniessemos à Grana- da: y en esta imaginacion crecieron tanto los alaridos, que oya que me començò à desfallecer el natural: y ansi debilitada me llegue à la Madre Priora, que estaua cerca de mi: y ella pensan- do que era flaqueza, començò à pedir algo que comiesse. Yo (haziendo señas) dixe, que dexassen aquello, y mirassen quien llamaua al torno: fueron, y era el mensagero, que traya el des- pacho, para que nos partiessemos.

Luego començò à hazer tan terrible tempestad, que parecia, se hundia todo el mundo con agua y piedra: y à mi me dio tan gran mal, que parecia me moria: los Medicos, y todos los que me vian, tenian por imposible, poderme poner en camino: por- que eran rezissimos los dolores, y turbaciones sobrenaturales que padecia y esto me hazia tener mas animo, y dar mas pries- sa, para que se tomassen las bestias, y todo lo que era menes- ter, para venirnos estotro dia: que este siguiente à la noche que el mensagero vino, era Domingo, y por el mucho mal no pude oyr Missa, aunque estaua el Choro bien cerca de la celda.

p. 360 Con todo nos partimos el propio Lunes à las tres de la maña- na, que mucho contento de todas las que venian: que les pare- cia se auia de seruir nuestro Señor mucho en su camino. Anduimosle con buen tiempo, aunque de las tempestades pas- sadas estaua tal, que las mulas no podian salir del. Llegamos hasta Dayfuentes, tratando los Padres que venian con nosotras (que era el Padre Fr. Iuan de la Cruz, y el Padre Fray Pedro de los Angeles) y yo, que me dio tendriamos, para que el Arçobispo diese licencia, y no estuuiesse tan rezió en admitirnos. Y esta noche (que era quando llegamos à Day-fuentes) oymos vn true- no terribilissimo: cayò con el vn rayo en Granada en la propia casa del Arçobispo, cerca de donde dormia: quemole parte de su Libreria, y matò algunas bestias: y al mesmo atemorizo tanto, que de la turbacion cayo malo. Esto dizen le ablandò, que no se acordauan en tal tiempo auer visto caer rayo en Granada.

Y este mesmo dia el que tenia alquilada la casa al Padre Vicario, en que auiamos de entrar, se quitò de la palabra y escritura, que auia hecho à Don Luys de Mercado, y al Licen-

p. 361
 ciado Laguna: diciendo, que no sabia, era para monesterio, quando la dio: mas que agora que lo sabia que no saldria della el, ni mucha gente què estaua en ella, y ansi lo hizo: que no fueron parte estos Señores, que de secreto nos hazian merced, ni cinquenta mil ducados que le dauan de fianças, para que la desembaraçasse. Como supieron estauamos tan cerca, que de ay à dos dias auiamos de llegar, no sabian que se hazer: y a caso dixo Don Luys de Mercado à la Señora Doña Ana de Peñalosa su hermana (de quien se auia escondido el Padre Vicario, y no dichole nada desto) hermana bueno seria, pues ya estan las Religiosas en el camino, que mirasse si podran apearse aqui en nuestra casa, dandoles vn pedaço, en que esten de por si, hasta que hallen vn rincon en que meterse. La buena Señora que auia años que no salia de vn Oratorio con grande sentimiento de su viudez, y de la muerte de sola vna hija que tenía, luego se començó à alentar (segun ella nos cuenta) y con grande priesa començó adereçar su casa, y à componer todo lo necessario para la Yglesia, y nuestro acomodamiento, que nos le hizo harto bueno, aunque con estrechura por la poca casa que auia. Llegamos dia de San Fabian y San Sebastian à las tres de la mañana (que por el secreto conuino venir a esta hora) hallamos a la santa Señora à la puerta de la calle: donde nos recibio con mucha deuocion y lagrimas. Nosotras las derramamos, cantando vn *Laudate Dominum*, con harta alegría, de ver la Iglesia y postura que tenia en el portal: aunque como no auia licencia del Arçobispo, yo pedi se cerrasse, y à los Padres que estauan alli con el Padre Vicario, que no tratassen de tocar campana, ni dezir Missa en publico ni en secreto, hasta que tuuiessemos el beneplacito del Arçobispo, que esperaua en Dios lo daria luego.

p. 362
 Embiele vn recaudo diciendo nuestra llegada, y suplicandole nos viniesse à dar su bendicion, y à poner el Santissimo Sacramento: porque (aunque era fiesta) no oyriamos Missa hasta que lo ordenasse su Señoria. Respondio con mucho amor, diciendo: *fuessemos bien venidas que el se holgaua mucho dello, y quisiera poderse leuantar para venir a dezir la primera Missa: mas que por estar malo embiaua su Prouisor, que la dixesse, y hiziesse todo lo que yo quisiesse.* Y ansi llegando el Prouitor, (que fue aquella mañana à las siete) le pedi dixesse Missa, y nos comulgasse à todas, dexandonos puesto de su mano el Sanctissimo Sacramento: el lo hizo luego con mucha solemnidad. Estauan estos Señores Oydores en nuestra Yglesia, y tanta gente, que era admiración auerlo sabido tan presto: porque à las ocho del mesmo dia que llegamos, ya estaua puesto el Santissimo Sacramento, y diziendose mas Missas. Venia toda Granada, como si vinieran à ganar Iubileo: y à vna voz dezian, que eramos Santas, y que auia Dios visitado esta tierra con noso-

p. 364

tras. Este mesmo dia fue Don Luys de Mercado, y el Licenciado Laguna à visitar al Arçobispo, que estaua malo de la turbación del rayo, que auia caydo, dos noches auia, y hallaronle echando chispas, porque auiamos venido, dixeronle: que si tanto le pesaua à su Señoria para que auia dado licencia, que ya estaua hecho el monesterio. Respondio, no pude hazer menos, que har-to forcè mi condicion, porque no puedo ver Monjas: mas no las pienso dar nada, que aun à las que tengo à mi cargo, no puedo sustentar: y ansi començamos à gozar de dichos, y de hechos de nuestra pobreza. Porque aunque la Señora Doña Ana nos hazia limosna, era con mucha limitación y de los demas ninguno acudia, por vernos en su casa: donde acudian tantos pobres, y se dauan muchas limosnas à casi à todos los Monesterios y hospitales de esta tierra: y ansi entendian no passariamos nosotras ninguna necesidad: y passauamos la de manera, que muchos dias no nos pudieramos sustentar con lo que esta Señora nos daua, si de los Martires no nos ayudaran nuestros Padres Delcalços con algun pan y pescado: aunque tambien ellos tenian poco, por ser año de tanta hambre y esterilidad, que se padecia en el Andaluzia grandissima. Ropa para dormir teniamos tan poca, que no auia mas, de la que traximos por el camino, era tan poca, que solas dos o tres podian dormir en ella; y ansi andauamos à noches, quedandose las mas sobre vnas esteras que estauan en el choro: y esto nos daua tanto contento, que por gozarlo, no manifestauamos la necesidad que teniamos, antes procurauamos occultarla, en especial à esta santa Señora por no cansarla: y ella como nos via tan satisfechas y contentas, y nos tenia en figura de buenas y penitentes, no aduertia, auiamos menester mas de lo que nos daua. Passamos ansi lo mas del tiempo, que estuimos en su casa que fueron siete meses. En todo ellos (desde el primer dia) tuuimos muchas visitas de la gente mas graue, y Religiosos de todas las Ordenes: que no tratauan de otra cosa, sino de la temeridad que era començar estas casas con tanta pobreza, y sin fundamento de comodidades humanas. Nosotras les deziamos, que por eso gozauamos mas de las Diuinas: y que en confiança de la esperiencia del cuydado, y prouidencia de Dios que tan prouada teniamos en nuestros Conuentos, no nos daua cuydado començarlos ansi: antes desseauamos, no se hiziesse ninguno de otra manera: porque teniamos esta por la mas segura. Reyanse muchos de oyrnos, y de ver la satisfacion con que estauamos en tanta estrechura: que por guardar nuestra clausura, estauamos bien apretadas: tanto que el mesmo Don Luys de Mercado que estaua en la propia casa no nos vio jamas sin velo, ni ninguno pudo dar señas de nosotras. En esto no haziamos mas de lo que professamos siempre, mas hazen mucho

p. 365

p. 366 caso dello en esta tierra. Venian muchas personas de todas suertes a pedir el habito, y entre mas de dozientas que trataron dello, no hallauamos vna que nos pareciesse podiamos recibir conforme a nuestras constituciones: y por esto à muchas no queriamos hablar, y a otras entreteniamos, diziendo era menester supiesen primero nuestro modo de viuir, y aca probassemos los desseos: y que hasta hallar casa, no auia lugar para mas de las que estauamos. Buscauamos la con harta diligencia, mas ni comprada, ni alquilada no auia medio de concertarse ninguna.

p. 367 Yo en este tiempo andaua con algun cuydado, de ver la poca ayuda que se nos ofrecia entre esta gente; y a todas las vezes que lo aduertia, me parecia oya lo que dixo Christo nuestro Señor à los Apostoles: *quando os embie à predicar sin alforjas y sin çapatos falto os algo?* y mi alma respondia; no por cierto, con vna gran confiança, de que en lo spiritual y temporal nos proueeria su Magestad muy cumplidamente. Era de arte, que teniamos Missas y Sermones de los mas àfamosos Sacerdotes y Predicadores que aqui auia, casi sin procurarlo: gustauan mucho de confesarnos y saber nuestra vida, y ansi de la seguridad interior que he dicho que Dios me daua, de que no nos faltaria nada; como fue de vna cosa que luego que aqui vine se me ofrecio. Fue que (con gran peso o particularidad) oy interiormente aquel verso que dize. *Scapulis suis obumbrabit tibi, et sub pennis eius sperabis.* Di cuenta à mi Confesor, que era el Padre Fray Iuan de la Cruz y al Padre Maestro Iuan Baptista de Ribera de la Compañia de Iesus, con quien comunicaua todo lo que se me ofrecia en confession, y fuera della: y a entrambos les pareció ser estas cosas prendas, que nuestro Señor daua de que esta fundacion se hazia muy bien, como hasta aora que ha quatro años se ha hecho, sea su nombre bendito: que en todo este tiempo me afirman las hermanas que vinieron à la fundacion, trayan mas presencia y mas comunicacion de su Magestad, que auian sentido en toda su vida.

p. 368 Pareciase les bien en el aprouechamiento, con que andauan, y en el que causauan (al dicho de todos) con su exemplo en los monesterios de Monjas, que ay aqui. Que del Presidente Don Pedro de Castro supe, auia gran diferencia en ellos despues que venimos, digo en las Monjas de otras Ordenes (que ay muchas en Granada.) Iunto con las mercedes (que he dicho nos hazia nuestro Señor) gozauamos de vna grandissima; que era sentir hazernos compañia la persona de nuestro Señor Iesu Christo en el Santissimo Sacramento del Altar, de manera que nos parecia visible el sentir su presencia corporal: y esto era tan general y ordinario, que lo tratauamos entre nosotras; diziendo que nunca tal effecto parecia nos auia hecho el Santis-

simo Sacramento en ninguna parte como aquí, que desde el punto que le pusieron nos causo este consuelo, y hasta aora dura en algunas: aunque no tan sensible como en aquellos primeros siete meses.

p. 369 Quando se cumplieron, hallamos vna casa alquilada, donde (sin que lo supiesse su dueño, porque la dexo vn morador que dentro estaua desembaraçada) nos passo con gran secreto V. P. que vino entonces desde Baeça a traçar nuestra comodidad, no pudo auer mas desta. Hasta que de ay à diez meses començo nuestro Señor a mouer de veras algunas donzellas de las mas principales de aqui, que ayudadas de sus Confesores, sin licencia de sus Padres y deudos que no auia remedio se la diessen para entrar en orden tan estrecha, se vinieron en secreto à tomar el habito. Dimos le en pocos dias a seys con mucha solemnidad, y harta turbacion de sus deudos, y alboroto de la ciudad: que les parecia cosa terrible entrar aqui, y ansi andauan (segun nos dezian) muchos con gran cuydado de guardar sus hijas: porque de la primera que recibimos (que es la hermana Mariana de Iesus) se murio su Padre y su Madre luego que entro, y hecharon fama que de pena: a ella nunca se le entendio ninguna de auer entrado, sino mucho contento, y agradecimiento de la merced que nuestro Señor la hizo en traerla a nuestra orden: ha prouado muy bien en ella, y todas las que entraron y las demas que despues se han recibido. En profesando (con sus dotes) procuramos comprar casa; y aunque se trato de muchas, tanto que se lleo à hazer escrituras de algunas, no huuo remedio de efectuarse la compra; hasta que intentamos tomar las del Duque de Sessa, que por las grandes dificultades que para venderse tenia, nos parecio disparate querer entrar en ella, ya quantos lo oyan lo parecia: aunque era la mas a proposito, y en el mejor puesto que ay en Granada. Determineme atraxtar della: porque auia mas de dos años, me afirmo la hermana Secretaria (que porque V. P. vera quien es en la letra no la nombro) que tres vezes le auia dado nuestro Señor à entender, se auia de asentar en esta casa del Duque el Conuento, y con tanta certificación lo entendio que ninguna cosa seria parte para que dexasse de ser, y ansi se efectuo como V.P. sabe y estamos en ella.³²

p. 370

ANA DE IESUS

³² El presente estudio fue presentado en el XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Universidad de California, Irvine, 24-29 de agosto de 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- ANA DE SAN BARTOLOMÉ. 1981-1985. *Obras Completas*. Julián Urkiza (ed.), 2t. Roma.
- ANDRÉS DE LA ENCARNACIÓN. *Memorias Historiales*. Mss. 13482-13483 BNM.
- BEATRIZ DE SAN MIGUEL (et al). *Relación de la fundación de Granada*. Ms. 5807 BNM.: 238-241.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, FRANCISCO. 1638. *Historia eclesiástica de Granada*. Granada. Por Andrés de Santiago. (Ed. facsímil y prólogo de Ignacio Henares Cuellar. Universidad de Granada, 1989).
- BERTHOLD-IGNACE DE SAINTE-ANNE. 1874. *Anne de Jésus et les Constitutions des Carmélites Déchaussées*. Bruxelles.
- 1876-1882. *Vie de la Mère Anne de Jésus codajutrice de sainte Thérèse dans l'oeuvre de la reforme du Carmel et fondatrice de l'Ordre en France et en Belgique*. 2 vols. Malines.
- Biblia de Jerusalén*. 1980. París-Bilbao.
- BRENAN, GERALD. 1974. *San Juan de la Cruz*. Barcelona.
- BRUNO DE JESUS MARIE. 1929. *Saint Jean de la Croix*, Bruges.
- Chroniques de l'Ordre des Carmélites de la Reforme de Sainte-Thérèse*. 1846. Troyes.
- CORTÉS PEÑA, ANTONIO; LUIS-VINCENT, BERNARD. 1986. *Historia de Granada*, III. Granada.
- CRISÓGONO DE JESÚS. 1991¹⁰. *Vida de San Juan de la Cruz*. Madrid.
- CUSTODIO VEGA, ÁNGEL. 1975. *La poesía de santa Teresa*, Madrid.
- DENEUVILLE, DOMINIQUE. 1966. *Santa Teresa de Jesús y la mujer*. Barcelona.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, ANTONIO; VICENT, BERNARD, 1978. *Historia de los moriscos*. Madrid.
- DUVIVIER, ROGER. 1971. *La genèse du "Cantique spirituel" de saint Jean de la Croix*. Paris.
- EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS. 1963. "El ideal de Santa Teresa en la fundación de San José". *Carmelus*, 10, 206-230.
- EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS; STEGGINK, OTGER. 1968. *Tiempo y vida de Santa Teresa*. Madrid.
- ÉGIDO, TEOFANES. 1978. "Libro de las Fundaciones", *Introducción a la lectura de santa Teresa*. Madrid, 241-268.
- FORTUNATO DE JESÚS. 1970. "Influjo de los escritos teresianos antes de la beatificación de la Doctora Mística". *Ephemerides Carmeliticae*, 21, 354-408.
- FRANCISCO DE SANTA MARÍA. 1644. *Reforma de los Descalços de Nuestra Señora del Carmen de la Primitiva Observancia...*, 2 t. Madrid.
- GARCÍA DE LA CONCHA. 1982. "Estudio Introductorio" a Teresa de Jesús. *Libro de las Fundaciones*. Madrid, 11-42.
- GRACIÁN, JERÓNIMO. 1589. *Historia Foundationum Carmelitarum discalcea-*

torum ab Anno 1568 Usque ad Annum 1588. Lisboa A. 1589 (*Documenta primigenia*). Roma. "Monumenta Historica Carmeli Teresiani", III, 1977, 533-694.

JERÓNIMO DE SAN JOSÉ. 1637. *Historia del Carmen Descalzo*. Madrid.

JOSÉ L. DE JESÚS MARÍA. 1966. "La Reforma Teresiana instrumento de la Reforma de Trento". *El Monte Carmelo*, 74, 311-347.

MANERO SOROLLA, MARÍA PILAR. 1992. "Ana de Jesús y Juan de la Cruz: perfil de una relación a examen". *Actas de los Encuentros sobre San Juan de la Cruz. IV Centenario*. Granada 9-13 de diciembre de 1991, Madrid, XXX-XXX.

MANRIQUE, ÁNGEL. 1632. *La Venerable Madre, Ana de Iesus Discipula y Compañera de la S. M. Teresa de Iesus...* Bruselas.

Mémoire sur la fondation, le gouvernement et l'observance des Carmélites Déchaussées publié para les soins des Carmélites du premier monastère a Paris. 1894, Reims, 3t.

MORIONES, ILDEFONSO. 1968. *Ana de Jesús y la herencia teresiana*. Roma.

ORCIBAL, JEAN. 1959. "La situation en France et le jugement d'Anne de Jesús sur l'École Abstraite", *La reconte du carmel thérésien avec les mysthiques du Nord*. Paris, 3-17.

OROZCO, EMILIO. 1959. "Poesía tradicional carmelitana". *Poesía y Mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*. Madrid, 107-129.

SÁNCHEZ LORA, JOSÉ L. 1988. *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid.

SILVERIO DE SANTA TERESA. 1936. *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*. Burgos, IV, 642-675.

— 1935. *Procesos de Beatificación y Canonización de Santa Teresa de Jesús*. Burgos, "Biblioteca Mística Carmelitana" XX.

TERESA DE JESÚS. 1588. *Los libros de la Madre Teresa de Iesus fundadora de los monesterios de monjas y frayles Carmelitas descalços de la primera regla*. Salamanca.

— 1610. *Libro de las Fundaciones de las Hermanas Descalças Carmelitas, que escrivio la Madre Fundadora Teresa de Iesus*. Bruselas.

— 1974. *Obras Completas*. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink (ed.). Madrid.

EL ABENCERRAJE Y LA HERMOSA JARIFA: UN VIVO RETRATO

Muchas veces me dice el profesor Cowes —y siempre con la misma perplejidad— que la cronología es engañosa, que fue necesario Mallarmé para comprender la lírica de San Juan o la de Góngora. Pues bien: lo mismo sucede con la poética trinitaria.

Era impensable que éstas concluyeran con la Edad Media (de Bruyne), justo cuando el humanismo renacentista concentra su meditación sobre el hombre en la certeza de que es *imago Dei*; o que esta dignidad del hombre como criatura fuera solo tema de ensayos o exclamaciones “hiperbólicas” de algún personaje de ficción y que no presidiera la creación del hombre mismo, informándola desde el interior hasta constituir su alegoría. Una alegoría diferente, entonces, una alegoría que sostuviera una textura verosímil sin interferir en ella, como diría el Tasso mucho más tarde, en la *Alegoría del Poema* (1581) (Montgomery, Bleiberg), pensando solo en el nivel de la referencia.

Por eso era necesario que admiráramos los análisis de la estilística idealista o de la posterior crítica deconstructiva, destructiva de la subjetividad, para que comenzáramos a mirar el análisis de la enunciación y así descubrir la alegoría trinitaria en obras surgidas en una cosmovisión realista.

Mi “ejemplo” hoy es *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, en la versión incluida en el *Inventario* de Antonio de Villegas. Sin discusión, supera en calidad artística a las tres restantes. Una de sus diferencias compositivas es lo que llamaremos “prólogo” (López Estrada, 1957). Se trata de unas líneas introductorias que ocupan el lugar destinado al marco en la tradición genérica. En ellas está declarado el *ut pictora poesis* (“Este es el vivo retrato”) que al parecer inscribe el cuento en la moderna estética de la representación (García Berrio, 1980). Mi intención es demostrar —en un análisis de quizá cierta prolijidad— que en realidad se novela una poética de la representación, y que ésta obedece a la idea de la creación por obra de una divinidad trinitaria, pensada en la época por el neopla-

tonismo cristiano. La alusión a una parábola evangélica, el grano sembrado en buena tierra, nos abrirá esta clave de sentido.¹

Si tenemos en cuenta la acción, advertiremos tres constantes en las cinco secuencias del relato. La primera: la acción comienza siempre por la iniciativa expresa de un personaje; jamás existe por parte de la tercera persona narradora ninguna anticipación de la carencia, el deseo de satisfacción o el remedio propuesto. Las otras dos: siempre el personaje que impulsa la acción, desaparece; siempre, a cada secuencia, sucede un "acrescentamiento".

La partida y combate¹ responde a la exhortación de Rodrigo de Narváez, que no interviene hasta el final; como consecuencia de la partida, la acción se va a complicar con el ingreso de un nuevo personaje, el moro. A pedido de Rodrigo de Narváez, el moro cuenta su historia,² que renueva la historia iniciada. El pacto y su cumplimiento³ se inician con la donación de la libertad por parte de Rodrigo de Narváez: un nuevo personaje en el presente narrativo, Jarifa, y un relato incluido, aparentemente "inútil", ensanchan el tramado novelesco. Y más aún: el cumplimiento permite al moro coger y meter en sus venas toda la sangre de los Abencerrajes que se vertió, según leemos en su carta. La carta al rey de Granada reconcilia a padres e hijos.⁴ La escribe Rodrigo de Narváez, pero la pide el moro. La estrecha amistad que sellan las cartas finales⁵ se inicia por sugerencia del padre de Jarifa. A partir de ellas será posible un recomienzo poético y vital.

En cuatro de estas secuencias, un personaje pide, exhorta, sugiere, pero cuando Abencerraje cuenta su historia de fatalismo y mutilación del amor, la reacción de Rodrigo de Narváez no responde a ningún pedido del moro, ni tampoco a la promesa de ayuda con lo insta a contar. Es la imagen misma de la vida asesinada la que conmueve al español.

1 Baitallon (1960) se sorprende ante "el contraste entre la elegancia de la novela y la pesadez del pequeño preámbulo que la precede en el *Inventario*". Considera que grano y diamante son metáforas poéticas para justificar la unión de un moro y un cristiano. Y les asigna los siguientes valores: el plomo es el Islam; la buena tierra, la verdadera fe y la gracia. Se pregunta si en la alusión evangélica hubo precaución de la censura. La interpretación de la poética no se cierra sino que se completa con la de la recepción. Pero creo que la hipótesis de la maurofilia, con distintos matices en Carrasco Urgoiti, López Estrada, Márquez Villanueva, López Baralt, debería tener en cuenta no solo el nivel de los acontecimientos sino además el del discurso. La divinidad trinitaria, por ejemplo, es creencia cristiana, rechazada enfáticamente por los musulmanes.

Con expresión cercana a la *Poética* de Aristóteles² —índice de la tragicidad poética del relato, pero además de que la Poesía transforma la Historia— dice la voz narrativa: “Rodrigo de Narváez quedó espantado y apiadado”. Él mismo lo confiesa en la carta al rey: “Y contándome su caso, apiadándome de él, le hice libre por dos días”. (López Estrada, 1983).

Abindarráez había comenzado el relato tras el reconocimiento de su interlocutor: “Rodrigo de Narváez, alcaide tan nombrado de Alora, está atento a lo que te dijere, y verás si bastan los casos de mi fortuna a derribar un corazón de hombre captivo.” Después de escuchado el relato, Rodrigo de Narváez retoma sus palabras, y otra vez la exteriorización del interior construye el diálogo entre personas: “Abindarráez, quiero que veas que puede más mi virtud que tu ruin fortuna”. Y agrega: “Si tú me prometes... volver a mi prisión,... yo te daré la libertad”. De modo que la donación de la libertad es *retrato* de su virtud interior, expresión de piedad.

Sigue la promesa solemne y el cumplimiento, que no era “necesario”: allí están los ruegos de Jarifa como testimonio. Pero la imagen de virtud (liberalidad) obliga a la virtud (lealtad). “Cuando liberaste mi cuerpo, prendiste mi corazón”, dice Abencerraje en su carta final. ¿No había prendido el corazón del capitán español la imagen de la vida sometida a “ruin fortuna”?

Aquí podemos formular la primera distinción: la transformación de este relato se construye a partir de dos tipos de discurso: los llamaremos, siguiendo la poética del prólogo —“este es un vivo retrato”— palabra vida y palabra retrato. En cambio, la donación de la libertad y la promesa, constituyen acciones habladas (como las que impulsan el resto de las secuencias): son palabras vivas.

Así, veremos que el elemento *vida* impulsa, crea. Su fuerza desciende de la unidad a la diversidad. De lo informe a lo consistente. Del interior al exterior. El elemento *retrato* vuelve de la diversidad a la unidad, y por la lectura de la semejanza, ilumina lo misterioso. Re-crea, es decir, reúne lo creado como semejante. Por eso, su fuerza ascendente marca el sentido de la historia.

2 La cláusula exacta que completa la definición de la tragedia es, en su traducción al latín, “per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem (Riccobini); al castellano, “que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (García Yebra). La sustitución de ‘compasión’ por ‘piedad’ (*pius* ‘piadoso’, ‘afecto a los padres, a la patria’, Corominas) no parece arbitrario. Para la divulgación de los comentarios sobre la *Poética* de Robortelli (Florencia, 1548) y la estimulación de la discusión doctrinaria, Riley. Para la contaminación entre Horacio y Aristóteles, García Berrio, 1977.

Pero, sin duda, lo que abre la posibilidad dinámica de ascender y descender —esto es, de contemplar y crear, o más exactamente, de contemplar e imitar—, es la impresión en la criatura, invocada como interlocutora, del retrato del creador: el “prendimiento del corazón” o, con palabras del prólogo, “el grano sembrado en buena tierra”.

El prendimiento del corazón por la palabra viva se observa en los diferentes niveles del texto. En el traspaso de cualidades y funciones, por las que la actividad adquirida del héroe patético es contrapartida del compadecimiento del héroe ético, el virtuoso en hechos de armas se vuelve gentil; el gentil, valiente.

En el fondo ocurre que el prendimiento del corazón es no solo el *quid* de las relaciones entre los hombres, sino del hombre consigo mismo, por la virtud del autodomínio. Virtud que novela Abindarráez, pero que un cuento incluido, el del hombre viejo, protagonizado por el otro héroe, Rodrigo de Narváez, la espeja con minucia: allí, el yo altruista vence al pasional egoísta, pero el amor reaparece bajo su manifestación más noble: el servicio y la honra, según la carta de Rodrigo de Narváez a Jarifa.

Es más, la organización estructural se hace cargo de esta coincidencia de contrarios. Y de la misma manera que, como vimos, el relato retrospectivo del moro deviene historia actual, gracias a la palabra que libera —primero el relato, después la vida—, el cuento de amor invade el de guerra, triunfa sobre él, pero no lo anula: al final encontraremos, no dos rivales ni dos amantes, sino tres amigos.

En síntesis, la novela busca su sentido en la complementación de las historias de cada personaje. Gracias a que el Abencerraje despliega el valor de su sangre originaria, Rodrigo de Narváez revela su interior. Alcanza el reconocimiento, el nombre, y algo más, la perduración de él en escritura. Una historia crece en perceptibilidad. La otra, en plenitud. Ambas construirán el “retrato vivo”.

La acción, en cuanto creada por las palabras de los personajes, forma parte del sistema de enunciación, rico en variedad de formas, que se combinan en series eslabonadas, de tres elementos cada una.

Primera serie: el prólogo, el “cuento”, los personajes que impulsan la acción.

El prólogo, escrito en tercera persona, supone una primera que enuncia, no ausente, sino invisible, ya que el deíctico “este” (“este es un vivo retrato”) indica su cercanía.

A continuación, "Dice el cuento, que en tiempo del infante don Fernando..." El sujeto narrador se representa en "el cuento" que "dice". A diferencia del prólogo que retrata, el "cuento" relata. Es voz tradicional —voz que se funde y desaparece en otras— que aspira a permanecer en escritura por una "necesidad": la perpetua memoria de Rodrigo de Narváez, su inmortalidad y traslación a la estrellas, como ocurría con los héroes griegos y romanos.

Enunciación representada en un sujeto ("el cuento"), relato, escritura: tres vías por las que desciende el sujeto invisible del "prólogo" para proporcionar al hombre perfecto el tiempo y el espacio de la perfección.

Una segunda hipóstasis vuelve audible y visible la voz de la enunciación. Rodrigo de Narváez inicia la acción con la misma "necesidad" que la tercera persona: la exhortación a los escuderos se centra, pues, en la necesidad de escaramuzar "porque ha muchos días que no hemos hecho cosas que nuestros nombres acreciente". (De aquí en adelante, el "cuento" se limitará a ser discreto comentarista, austero escenógrafo, pero siempre estará allí, sosteniendo los personajes hasta cerrar el telón. Su voz impulsora se convertirá ahora en voz unitiva).

Segunda serie: los relatos incluidos (el de Abindarráez, el del hombre viejo, la carta de Rodrigo de Narváez al rey de Granada).

Indudablemente participan de la misma visibilidad y sonoridad que los personajes que impulsan la acción, pero aquí se trata de la creación de relatos. Por estar incluidos en otro mayor, se convierten en metáforas de él. Se organizan en el eje de la simultaneidad, el de la palabra retrato, la que produce sentido. Por eso dejamos los más especulares para el final; el de Rodrigo de Narváez participa de la serie que sigue.

Tercera serie: las cartas (la de Rodrigo de Narváez al rey de Granada, la del Abencerraje al alcaide de Álora, la del alcaide de Álora a la hermosa Jarifa).

En primer lugar, diremos que las cartas participan de los valores de la escritura: la visibilidad de la palabra, su memoria ("el gran milagro de las letras", para los humanistas) y por el soporte físico, su inserción en el mundo de las cosas. Específicamente, el género "carta" representa la relación dialogal.

Por eso, si los cuentos crean el sentido en el eje de la simultaneidad, en secuencia invertida las cartas llevan el eje de la progresión hasta su cumplimiento final. A partir de ellas, la acción avanza retratando el pacto, instancia transformadora que articula las dos intrigas. La escritura vuelve nítidas a las personas que allí

comprometieron con palabras sus vidas, las reúne a la distancia, y esta unión produce nueva vida.

No es de extrañar que esta novela, inserta en la estética de la visión, donde la palabra es "contemplable", concluya en la representación de la palabra, esto es, en la escritura. Se cumple así en el nivel de la historia contada el deseo que impulsó el "cuento" a decir.

La primera carta, la de Rodrigo de Narváez es, ante todo, mensaje, destinado a transmitirse intacto de un receptor a otro. La historia —ésta— vuelve a contarse desde otra perspectiva, la del moro, retomada por Rodrigo de Narváez. Cuatro nombres: Álora, Coín, Cártama y Granada, son signo de esta doble visión. Por una parte, representan la cifra vital y poética del moro, su primer relato. Pero uno de estos nombres, Álora, se constituye en pivote de los dos personajes. Para Abindarráez, es frontera, límite que lo identifica y diferencia del español, a quien reconoce como alcaide: "Rodrigo de Narváez, alcaide tan nombrado de Álora", "vuestro captivo lo es también del alcaide de Álora. El mismo Rodrigo de Narváez, quien antes de oír el relato del Abencerraje se presenta como alcalde de Antequera y Álora, a partir de él, solo se identifica como alcalde de Álora: ante el rey, ante Jarifa. Por el contrario, Antequera queda asociado al tiempo anterior del viejo. Álora se diferencia así como nombre que produce anagnórisis. En el contexto de la carta, indica la doble perspectiva: repite la piedad inspirada y asumida.

Sostenido por la poderosa fuerza enunciativa de Rodrigo de Narváez, el pedido del moro será concedido. La parábola, abierta más allá del cuento con la matanza de los Abencerrajes, llegará a su fin, y los personajes recobrarán la unidad originaria.

Relato más pedido, o si se quiere, palabra retrato más palabra viva. Visión de la criatura limitada, abarcada por la del creador: el pacto se retrata en escritura para que la "piedad" de la palabra creadora alcance su mayor perceptibilidad, y con ello penetración en los sucesivos destinatarios.

Desalojados los personajes del escenario, casi inexistente la tercera persona narrativa, las cartas finales prueban el vigor de la amistad a través de la pura dramaticidad verbal. Tabla —o escritura viva— como prometió el prólogo.

La carta del Abencerraje penetra en la intimidad del discurso, la identidad personal de quienes lo enuncian. Por eso Abencerraje escribe su carta en un denso contrapunto que va del yo al tú. Tú, el que libera; yo, el que deja prender su corazón. Al reconocerse en su interioridad, se convierten en personas el uno para el otro:

Y si tú por alcanzar honra y fama, acostumbras a hacer el bien, yo por parecer a aquellos de donde vengo, y no degenerar de la alta sangre de los Abencerrajes, antes coger y meter en las venas la que de ellos se vertió, estoy obligado a agradecerlo y servirlo.

El combate había concluido en pacto honroso; la carta vuelve a él para retratar la transformación de combatientes en personas que se traban en amistad a partir de experiencias diferentes y complementarias.

La carta de Rodrigo de Narváez a Jarifa sella y recomienza. Es este pasaje entre el fin y el principio —el principio anterior al principio— lo que la carta intenta sugerir, aquello imposible de retratar.

Rodrigo de Narváez, después de confirmar sus rasgos prototípicos de caballero altruista (acepta caballos y armas para defender a su antiguo enemigo, no el dinero), proyecta hacia el futuro la "generosa empresa" (construirá una estatua para su posteridad y descendencia).

Entonces se oye la voz de Jarifa, que responde a las palabras a ella dirigidas con un retrato: "Quien pensare vencer a Rodrigo de Narváez en armas y cortesía, pensará mal". Con un retrato había comenzado el "cuento": "Rodrigo de Narváez, notable en virtud y hechos de armas". La voz de un personaje, signo del reconocimiento alcanzado en virtud de la escritura, lo concluye. Pero esta voz está destinada a ser la primera de las que recoja el "cuento" en un nuevo decir.

Cierra la tercera persona. Como grano acrescentado, lleva el germen dentro.

Segunda síntesis: dos representaciones icónicas —en el nivel del discurso, la tabla viva, antes de comenzar el relato; después de él y en el nivel de la historia, la estatua— enmarcan el doble movimiento de la enunciación: la encarnación de la palabra hasta generar la vida (cuento de Abindarráez); la literatización de la historia (cartas) hasta revivir la palabra en un nuevo cuento.

Volvemos ahora a los relatos incluidos, los que producen sentido. Diremos en principio, que si el cuento del hombre viejo reviste la factura característica de la novella cortesana moderna,² el relato del Abencerraje —que en sus bordes recuerda la novela sentimen-

² Para este cuento se han propuesto y discutido varios antecedentes (López Estrada, 1964 y 1983).

tal— se resguarda en la indefinición y la ambigüedad en la secuencia de la huerta.

Al relato de amor, antecede, como sabemos, el del odio. Con la matanza de los Abencerrajes se clausura para siempre el mundo perfecto que ellos presidían. Se funda el reinado de la desdicha, de la vida nacida para morir.

Pues bien, bajo estos signos adversos, cegados por el engaño de los nombres arbitrarios, ocurre el reconocimiento de la huerta. Tal es la discontinuidad de esta escena (y la correspondiente continuidad del contexto, anterior y posterior a ella), que podríamos suponer que ha sido agregada. Sin embargo, no lo es. Su desfase es solo el límite desde el que nos internamos en una zona de imprecisión más profunda, donde el lenguaje simbólico se descifra con mucha mayor facilidad que el natural, donde las alegorías mitológicas se resisten a cumplir su función aclaratoria, y finalmente, donde el silencio alcanza la diafanidad de que carecen las palabras. Inevitablemente participamos de la misma perplejidad que los amantes.

La huerta es el primer símbolo; se configura como un centro espacial, cuya entrada y salida indican el principio y el fin de un trayecto. En el medio está la fuente; junto a ella, la mujer (cuyo nombre recién conocemos cuando ingresa en el presente narrativo). Allí el amante recibirá su imagen.

Antes de llegar a la fuente, el diálogo opone el lenguaje del corazón que avisa la verdad a los amantes al mentiroso lenguaje social. Así el enamorado avanza trasponiendo las pruebas de respuestas que son muchas veces preguntas, desde la visión de la hermosura, el reconocimiento de su valor (“Miréla, vencido de su hermosura”), hasta que la palabra “hermosura” obliga al amante a bajar los ojos sobre la fuente.

En ese espejo vivo, pregnante y regenerador, se refracta el primer artificio, la imagen de la belleza, en tres visiones: las que ven los ojos, idéntica al objeto exterior (“al propio como ella era”); luego, la hermosura esencial que ahora descubre “dondequiera que volvía los ojos” quien está habitado de ella. Y finalmente, la que absorben las entrañas, la más verdadera. Por ella recibe dentro de sí, en cópula perfecta, la perfecta cópula de lo que es uno y diferente, de la vida y el signo de la vida. Concebida como un signo —por eso es “verdadera”— la imagen de la hermosura, palabra preformal, como el agua, es retrato, y a la vez, fuerza viva que imprime en el corazón el lenguaje de la vida primera.

Las palabras del corazón (las que “pesárame que alguno me oyera”) restituyen al amante, aun bajo la forma de obstáculos, el

camino del interior al exterior, en las tres instancias abiertas por la imagen:

“Si yo me anegase en esta fuente donde veo a mi señora, ¡cuánto más desculpado moriría yo que Narciso! Y si ella me amase como yo la amo, ¡qué dichoso sería yo! Y si la fortuna nos permitiese vivir siempre juntos, ¡que sabrosa vida sería la mía!

Por lo tanto: el camino hacia sí mismo (el anegamiento, la fusión con el otro), hacia el otro como otro (la correspondencia amorosa), hacia la vida en el mundo donde reina la fortuna (es decir, las contingencias externas). En este margen comienza la Historia. Sin embargo, antes, todavía en la huerta se coronan los enamorados. No ha desaparecido la ambigüedad: “parecióme” y “parecesme”, “hermano”. Pero la corona es ya imagen externa, estructurada, en la que se expresa el amor aceptado, primer cumplimiento.

Después seguirán las cartas, los regalos, la estatua. (Cuando a la imagen de la amada se una la del amigo, y el amor y amistad se manifiesten en honra y servicio, la sangre originaria habrá acallado el “tan grande y continuo alarido” que alzaba la gente común “como si la ciudad se entrara de enemigos”).

Así, protegida del vaivén de causas y efectos de la acción, pero incluida en lo más profundo de este relato regenerador que es el de Abencerraje, ocurre la escena de la impresión de la imagen. El carácter autobiográfico del relato enfatiza el valor único de la palabra inaugural, que instala un modelo ordenador del tiempo: a la palabra inicial sigue el diálogo; a él, el mensaje que actúa sobre el mundo. Modelo al que se pliega el relato de la progresión, lineal e invertida, de las series de relatos incluidos y cartas.

En el camino, el hombre viejo cuenta el relato de la palabra viva en su segundo momento, como fundadora del diálogo. Su papel será, por lo tanto, mediar entre diferentes.

Extraño a la acción novelesca, unido a ella casi exclusivamente por equivalencias analógicas, este cuento tiene marco narrativo e incluye un cuento, a través de una cadena de interlocutores que en definitiva termina por incluirnos a nosotros. La intención es oponer un interior vivo a un exterior que lo retrata.

El hombre viejo comienza —como la vieja voz de la tradición que cuenta el cuento— por un retrato de Rodrigo de Narváez. Esta vez, el cuento del “hombre honrado y virtuoso” está dirigido a Jari-

fa, necesitada y dudosa de su honra. "Contaros he [una cosa] por donde entenderéis las demás" anuncia el relator; por lo tanto, de los acontecimientos se deberá abstraer el "retrato de virtud", según consejo que remite al prólogo.

Resumimos brevemente: Rodrigo de Narváez corteja a una dama casada quien, por amar a su marido, no le corresponde. La acción se pone en marcha cuando el marido lanza un gavilán a unos pájaros que inútilmente se socorren en una zarza. Y le dice a su mujer que así se embosca, escaramuza y mata Rodrigo de Narváez. Lo califica: es el más valiente y virtuoso.

Es decir, crea la realidad como un símil, un retrato de alguien perfecto al que después califica con palabras.

La información es incoherente (no demuestra valentía quien embosca; Rodrigo de Narváez, además no mató al moro), pero esto nada importa a la dama quien atiende a la intención (el elogio), y no a la expresión subjetiva (el yo que honra). Convoca a Rodrigo de Narváez y le comunica su cambio de actitud:

[...] agradecedlo a mi marido que tales cosas me *dijo* de vos, que me han puesto en el estado en que estoy". Y luego: "*Pudieron tanto estas palabras con Rodrigo de Narváez, que le causaron confusión y arrepentimiento del mal que hacía a quien decía tantos bienes*".

Decide entonces contestar con hechos honrosos a palabras honrosas.

El marco de cierre registra las transformaciones narrativas. Así, el relato ejemplifica, como lo había anunciado, el retrato de honradez inicial. Pero además muestra la adquisición de esa virtud como un proceso de conversión interior. Pero eso, el "valiente y virtuoso" del marido adquiere plenitud de sentido en la versión del hombre viejo: "Usó de gran virtud y valentía, pues venció su misma voluntad".

El cuento ha transformado también las expectativas de Jarifa, quien, como la dama, queda burlada porque, sobre la honra buscada, ahora prefiere el amor. Y así, el enigma —honra o hermosura— abre una trayectoria oculta que solo se resuelve en el exacto final. Con lo que la valentía del alma no solo despliega la cara interna del retrato pre-liminar, sino que ilumina la precisa dimensión del retrato que resume el "cuento", "armas y cortesía".³

4 Se verá que, mientras en los aspectos generales de la estructura, la presentación de la materia narrada y el uso de retratos como clave de sentido, el cuento

A modo de conclusión, diremos que desde los "hechos" del cuento, la palabra se demuestra portadora de la virtud de quien la pronuncia y creadora de ella en quien sabe leerla. La honra es esta virtud dialogal, discurso vivo que vuelve evidente la más profunda valentía y da lugar a la reciprocidad desde un interior igualmente abierto. Naturalmente, desde aquí asistimos a la génesis del pacto. Pero, además, hechos y palabras forman parte de un cuento que, presentado como tal, entabla relación con la novela, para proponer —a través de series analógicas— la definición de su poética.

La "explicación" del contenido alegórico del retrato del hombre viejo sería la siguiente: la realidad fue creada como un símil de un modelo personal y perfecto. La obra poética tiene la misión de leer y transmitir. Es por lo tanto segundo símil que va transformándose hasta reconocer su marca original. No guarda, en cambio, relación de verdad con el nivel inferior, el de las circunstancias externas. En cuanto anagnórisis de su modelo creador, toda obra literaria es fundamentalmente una poética; en cuanto expresión de un yo personal, toda obra es mensaje que actúa sobre los otros, los que están más allá de sus límites, porque dentro de ellos contiene también la figura ajena.

Pero de esta marca doble, idéntica y diversa, nos habla el relato de este relato, esto es, el *mensaje* escrito de Rodrigo de Narváez al rey de Granada, al que nos referimos al hablar de las cartas.

A esta altura es ya evidente que la poética del artificio recrea en caracteres definidos, concretos y reconocibles el modelo de la creación de la vida que novela la escena de la fuente: el primer retrato; a partir de él, el diálogo transformante, y por fin, el retrato reconocible para otros. No solo las series de relatos y cartas recuerdan el modelo; ahora diremos que el *Abencerraje* mismo es fiel a esta poética de la creación.

Así, una vez completado el análisis de la enunciación, estamos en condiciones de identificar a quienes se hacen cargo de ella. Y así llegamos a la tercera síntesis.

Hemos hablado de un primer tipo de enunciador: el que crea y

intercalado busca semejanza con el cuento de base, protagonizado por Rodrigo de Narváez, los acontecimientos narrados pueden cotejarse con la historia del moro. El cuento del marido obviamente vuelve sobre las circunstancias guerreras que traban el primer encuentro entre los héroes. La honra al marido, a la lealtad honrosa. Pero además, en la escena interior entre Rodrigo de Narváez y la dama se suceden las remisiones al casamiento secreto del Abencerraje y Jarifa.

desaparece, el invisible y silencioso pero cercano, el que pronuncia la palabra de vida, el que libera.

De cada una de estas funciones tenemos sucesivos representantes, ordenados, en cada secuencia, en una progresiva diafanidad personal. En esta línea están: el enunciador del prólogo, el "cuento", Rodrigo de Narváez, el hombre viejo, el marido, el padre de Jarifa. Y, no debemos olvidarnos, el autor anónimo, "retratado" por Antonio de Villegas.

Si pensamos en el protagonista, su retrato casi explícito es Abindarráez, que conforma una segunda figura de creador. Gracias a él, Rodrigo de Narváez cumple la "generosa empresa", cuya fama se prolongará en una estatua. El Abencerraje es el único creador de este tipo. Su característica es la de aparecer en la vida que cuenta. Por el relato puede recuperar el tiempo histórico, que lo enfrenta con la libertad de elegir y así alcanzar el cumplimiento del amor y la restauración del mundo perfecto de los Abencerrajes. Pero, al contar su vida, inevitablemente sacrifica su papel de creador al de personaje. Este "sacrificio", repetido en el presente narrativo por el sacrificio del amor en pos de la honra de otro, es lo que lo asemeja a Rodrigo de Narváez. Por él se constituye en su signo. Personifica la palabra retrato.

Su aparición está precedida por las mismas señales que caracterizan la enunciación del *Abencerraje*: es anunciado, luego se lo oye, se lo ve, cada vez con mayor atención, y su figura se expande. Finalmente, se oye su palabra: la copla, el enigma no entendido, y recién después del suspiro, se conoce su relato.

Pero existe otro personaje que participa en la creación del relato: Jarifa. Jarifa es la que inspira, primero la vida, luego el nuevo relato. Curiosamente, está configurada bajo dos estéticas diferentes y de signo opuesto al bien que contribuye a crear. Para los ojos del Abencerraje, es centro solar; recubierta de la mayor idealización, transmite el primer artificio que se encarna en vida. Cuando el presente narrativo reduce su estatura a un encuadre realista, sin embargo produce la síntesis que preanuncia un nuevo artificio. El papel de Jarifa es siempre el de portadora: de la belleza esencial; de las palabras de Rodrigo de Narváez en su carta, que absorbe, transforma y transmite en forma de retrato. Entre estos dos hitos, transita en aparente "desconocimiento". Intuitivamente llega a la correspondencia amorosa, intuitivamente se suma a la lealtad del Abencerraje, pero repite su incomprensión del sentido de la honra cuando le es destinado el cuento del hombre viejo. Aunque este episodio está jugado como desencadenante de una trama

invisible que culmina en la recepción "inteligente" de la carta que la reconoce.

Creo que es del todo visible la inspiración neoplatónica de todo el armado de la novela. Sin embargo, una cita del prólogo nos permitirá acotar el contexto de ideas: se trata de un neoplatonismo específicamente cristiano.

Transcribimos las líneas que offician de prólogo:

Este es un vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad, compuesto de Rodrigo de Narváz y el Abencerraje y Jarifa, su padre y el rey de Granada, del cual, aunque los dos formaron y dibujaron todo el cuerpo, los demás no dejaron de ilustrar la tabla y dar algunos rasguños en ella. Y como precioso diamante engastado en oro o en plata o en plomo siempre tiene su justo y cierto valor por los quilates de su oriente, así la virtud en cualquier dañado sujeto que asiente, resplandece y muestra sus accidentes, bien que la esencia y efecto de ella es como el grano que, cayendo en buena tierra, se acrecienta, y en la mala se perdió.

Primero, la imagen de la tabla que conlleva la de su creación por obra de dibujantes e ilustradores. En ella, la virtud, vida retratada. El concepto "virtud" genera la segunda parte del prólogo, que a su vez se acrecienta en dos imágenes, diamante y grano. Cada una de ellas remite a otros contextos, en que están comparados no con la virtud sino con la palabra.

Imagen que contiene la palabra, palabra que conduce a nuevas imágenes hasta encontrar su propia autorreferencia: el prólogo no solo anuncia la historia contada; es además, figura de su aspecto literal, cifra concentrada de su poética.

Recordemos: estilos codificados para el cuento "histórico" del hombre viejo; la imprecisión para el interior inescrutable del origen de la vida. Mitología españolizada (la historia de Salmacis y Trocho) (Bataillon) acompaña el ascenso hasta la belleza; la doble moralización medieval de la fábula de Narciso connota el duelo primero entre la muerte y la vida, mientras la clasicidad del mito de Venus —que, además, alcanza un pequeño desarrollo, a partir de un nítido nexa comparativo, recursos no usados en la inclusión de los otros mitos—, anuncia el pasaje del tiempo inicial al tiempo sucesivo. Un texto doctrinal clásico (*La Poética*, de Aristóteles) daba cuenta de la acción de la tragedia sobre el héroe histórico, y así el relato desciende hasta su realización. Pues bien, otro texto, el evangélico, inscribe en éste su clave trascendente. De modo que las reminiscencias parecen connotar con sus oposiciones clasicismo/his-

panismo o medievalismo, claridad/imprecisión, la oposición dentro/fuera que estructura la realidad como un signo.

Lo mismo sucede con las imágenes del prólogo. El diamante engarzado es divisa de la familia Este (Tervarent). Como diamante, se asocia a la virtud cristalizada; como divisa, es imagen estructurada, síntesis representada de un proceso cumplido; finalmente, la familia Este nos devuelve al cuento modelado según el código de la novella italiana. Por todo esto, el diamante resulta imagen de las virtualidades desplegadas por el artista en la construcción del artefacto. Por el contrario, "la esencia y efecto" de él —de sus virtualidades— está en el grano.

Esta cita, de asombrosa perceptibilidad —para quien relea la novela— se instala en el último recoveco de este germen que es el prólogo para hablarnos del camino interior, esencial, del relato. Debemos alinearla con las reminiscencias sentidas como cercanas, que expresan el ascenso y revitalización en la perfección originaria.

La parábola del grano (*Evangelios* de Marcos 4, 3-20, Lucas 8, 4-15, Mateo 13, 1-23) explica la acción de la palabra de Dios en los corazones nobles y generosos, que la retienen y por su constancia, dan frutos. Entre la exposición de la parábola y su explicación, leemos la autorreferencia. Cristo aclara por qué habla con parábolas y cita un pasaje del *Antiguo Testamento*, significativamente de un profeta, Isaías, en el Libro del Emmanuel (Is 6, 9-10).

El uso de las parábolas se justifica en la recepción de la palabra de Dios. Existen dos públicos: los que oyen con sus oídos y ven con sus ojos, y los que oyendo no oyen y viendo no ven. A los primeros, los apóstoles, se les es dado conocer los misterios del reino. A los demás (La), los que no tienen (Mt), los de fuera (Mc), Cristo les habla con parábolas. Y el texto interno, de cuya confirmación el Evangelio da cuenta y de hecho revierte, agrega la idea de conversión (Mc, Mt) de los que ven sin ver y oyen sin oír.

Dos públicos y dos categorías lingüísticas: la palabra y el símil, es decir, la parábola.

La palabra tiene un efecto creador: quien la recibe a su vez producirá frutos. El símil tiene la función de mediar en una distancia insalvable: la distancia entre la palabra y la referencia, los misterios del reino. El símil permite el ascenso cognoscitivo. De allí su poder re-creador, curativo, que consiste en restituir a la naturaleza dividida su unidad primera. Palabra y símil coinciden así con las que hemos llamado palabra vida y palabra retrato.

Pero, además, la exégesis de la parábola se completa con el

cuarto evangelio, el de Juan. Después de anunciar su partida y la llegada del Espíritu, Cristo dice: "Os he dicho esto por medio de parábolas. Llega la hora en que ya no os hablaré por medio de parábolas sino que os anunciaré lo relativo al Padre con toda claridad" (16, 25). Los misterios del reino residen entonces en su origen, el Padre.

A partir de esta identificación, la parábola del grano se constituye en marca seminal del texto. El camino de la enunciación y el sistema de personajes se recubren ahora de un valor trascendente.

Así, los iconógrafos del "vivo retrato" repiten las mismas funciones que el sistema creador del texto cristiano, la divinidad trinitaria. La primera serie de creadores representa sin duda al Padre misterioso. Abindarráez y Jarifa participan de dos mundos y despliegan por lo tanto un doble plan alegórico, en la línea de la reflexión sobre la dignidad el hombre: representan la miseria de la criatura y al mismo tiempo la dignidad de asemejarse a Dios. Abindarráez es figura de la criatura caída, pero también del Redentor que maniesta al Padre. Como es habitual en las alegorías trinitarias, el Espíritu no tiene forma. Vive en algún personaje: por eso Jarifa, que muestra la limitación de la criatura, es a la vez portadora y transmisora del Espíritu.⁵

La tarea de reconstruir las analogías entre un texto y otro es camino abierto para ojos y oídos. Solo agregaremos que así como el texto evangélico encierra, antes de la explicación, su autorreferencia, y en su interior, un texto antiguo que formula la idea de conversión, así este cuento sobre el nombre de Rodrigo de Narvéez contiene la historia del Abencerraje que convierte el retrato inicial (virtud y hechos de armas) en otro (armas y cortesía), más fiel a su modelo y más reconocible tanto para los gentiles moros como para toda la posteridad y descendencia.

El sentido es idéntico: un personaje vuelve visible al otro; una palabra vuelve comprensible a la otra. Hasta llegar al misterio.

5 Indudablemente este sistema de personajes guarda correspondencia con los vehículos (silencio, voz, voz-visión, escritura) que producen el dinamismo de la enunciación. Personajes y vehículos recuerdan el texto bíblico y, naturalmente, la doctrina cristiana. Damos solo los lugares más frecuentados: el Creador silencioso (Salmos 19,4), la Palabra que se manifiesta (Juan, 1, y 1 Juan, 1), y el vivificante Espíritu Santo, quien habita en el interior de las almas y allí permanece (Juan 19, 16-17), es Espíritu de Verdad que comunica a los hombres con la divinidad creadora (Juan, 16, 15), infunde el amor de Dios (Romanos 4, 5), es aliento que crea y renueva la faz de la tierra, Salmos, 104, 30).

Para que la creación renueve sus frutos. Y esta novela, cuya parábola sería el cuento del hombre viejo, se constituye en una suerte de parábola del Evangelio. Su grano antiguo se conserva intacto justo antes de comenzar la "explicación".

Es entonces en cumplimiento de su poética que el *Abencerraje* imita la estructura inclusiva del texto germinal, esto es, la parábola evangélica, y solo parcialmente los textos históricos, en este caso, la novella bocaccesca. A esta convicción profunda que informa toda la obra, obedece su extraña originalidad. Por eso, seguramente, no tiene marco narrativo. Pero para que esta poética alcance la anagnórisis a que está dirigido todo el dinamismo de la enunciación —cuya representación en el nivel de la historia contada es la escena de la fuente—, Antonio de Villegas —o el autor anónimo a quien éste agradece y sirve— no solo agregó las dos cartas finales, simétricas a los cuentos retrospectivos, sino que colocó el prólogo —y resguardado en él la estética de la lectura— en perfecta correspondencia con el relato del caminante, que novela la creación del artificio.

ALICIA PARODI DE GELTMAN

Instituto de Filología y
Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLON, MARCEL. 1960. Reseña de López Estrada 1957, *Bulletin Hispanique*, LXII, 198-206.
- . 1974. "Salmasis y Trocho en *El Abencerraje*", en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid, Gredos.
- BLEIBERG, BARNARD. 1963. *A history of literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, The University of Chicago Press, V.I, c. III., "Platonism II. The triumph of Christianity".
- CARRASCO URGOITI, MARÍA SOLEDAD. 1976. *The Moorish Novel. "El Abencerraje and Pérez de Hita"*. Boston, Twayne.
- DE BRUYNE, EDGARD. 1947. *L'Esthétique du Moyen Age*. Louvain, L'Institut Supérieur de Philosophie.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO. 1977. "La comprensión renacentista de la tradi-

- ción estética horaciana: 'patrones' retórico y aristotelizador", en *Formación de la teoría literaria moderna*. Madrid, Cupsa, L.I, c.I.
- .1980. "La huella del arte horaciano en las obras de teoría literaria en el Siglo de Oro español, con especial referencia a la tópica menor, el período áureo de la retórica, 1515-1580", en *Formación de la teoría literaria moderna/2*. Murcia, Universidad de Murcia. L.I, c. I.
- GARCÍA YEBRA, VALETÍN. 1974. Ed. y Trad. de la *Poética* de Aristóteles. Madrid, Gredos, 49 b 27-28.
- LÓPEZ BARALT, LUCE. 1985. "Crónica de la destrucción de un mundo: la literatura aljamiado-morisca" en *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Madrid, Hisperion.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO. 1957. "*El Abencerraje y la hermosa Jarifa*": cuatro textos y su estudio. Madrid, Publicaciones de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.
- .1964. "Sobre el cuento de la honra del marido defendido por el amante, atribuido a Rodrigo de Narváez", *Revista de Filología Española*, 47, 331-339.
- .1983. *El Abencerraje (novela y romancero)*. Madrid. Cátedra. Las citas están tomadas de esta edición.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO. 1983. "La criptohistoria morisca (los otros conversos)", en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne. XVI^e - XVIII^e siècles. Études réunies et présentées par A. Redondo*. Paris, Publications de la Sorbonne.
- MONTGOMERY, ROBERT. 1966. "Allegory and the Incredible Fable: the Italian View from Dante to Tasso", *PMLA*, LXXXI, 1, 45-55.
- RILEY, EDWARD. 1971. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, c.I, 17.
- TERVARENT, GUY DE. 1958. *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*. Gèneve, Droz. S. V. diamant.
- TODOROV, TZVETAN. 1971, "Sentido de las cartas", en *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta.

BURGUILLOS Y GÓNGORA FRENTE A FRENTE

Detenernos en la rivalidad entre Burguillos y Góngora que en esta ocasión nos ocupa, nos permitirá registrar una crítica lateral que se esboza desde la poética lopesca contra la escritura de los cultos.

A lo largo de la historia de la rivalidad de Lope y Góngora conviven, en tanto vías de ataque, una vertiente libelesca de camarilla (sumamente grotesca y vulgar) y otra de estrategias retóricas refinadas, muy parecidas a las que analizaremos. Asimismo podríamos incluir en estas dos vertientes a la serie de cartas más o menos "anónimas" (la del soldado vecino de Lope, la "echadiza"), que funcionarían como comentarios *metapolémicos*, en la primera, y las que Lope decide publicar bajo su nombre en *La Filomena* y *La Circe*, de tipo más ceñidamente *metapoético*, en la segunda.

Es en esta segunda modalidad preferentemente donde Lope "se muestra" (*scripta manent*) discriminado a Góngora de sus adocenados seguidores, dedicándole alabanzas a este y vituperios a los otros:

Mas, sea lo que fuere, yo le he de estimar y amar, tomando dél lo que entendiere con humildad, y admirando lo que no entendiere con veneración; pero a los demás que le imitan con alas de cera en plumas tan desiguales, jamás les seré afecto, porque comienzan ellos por donde él acaba.¹

Yo tengo lástima a los círculos y ambages con que se escurecen, por llamarse cultos, tan lejos de imitar a su inventor, como está del primer cielo de la luna el lucidísimo impírio.²

¹ *Respuesta de Lope de Vega a un señor destes reinos*, en *La Filomena* (Lope de Vega 1969, 884).

² Epístola nona "A D. Francisco López de Aguilar" en *La Circe* (1624), (Lope de Vega 1969, 1318).

En nuestro caso, seguiremos un incidente menor que consideramos se inserta en el marco de la polémica antigongorina, en el cual se encuentra involucrada la figura de Tomé de Burguillos. El heterónimo de Lope participa de la contienda, primero, en las Justas poéticas por la Canonización de San Isidro (1622), y en su propio volumen de *Rimas* (1634), después, en el que Lope recoge muchos sonetos anti-culteranos hechos públicos con anterioridad. El hecho de re-sumirlos (en) la voz de Burguillos es lo que se relaciona, por un lado, con la crítica indirecta del episodio que registraremos, y por otro, con la profusa utilización de “pantallas autorales” (heterónimos) en los embates de la contienda (el soldado vecino de Lope, “un señor destes reinos”, el Licenciado Luis de la Carrera, Lisarte de la Llana, Juan Pérez de Montalbán).

Sabemos suficientemente que hay blancos particulares bien identificados que merecen la condena de la poesía de los cultos desde la voz de Lope:

Su censura de la poesía culterana va directamente a los dos principales abusos de esta: 1) los exagerados latinismos de léxico y sintaxis (siendo el más grave el hiperbaton o “el trasponer”) y 2) las excesivas metáforas o traslaciones (Gaylord Randel 1990, 31-32).

Estos dos “vicios de escritura” atentan (porque oscurecen la dicción) contra el axioma básico de su poética: la *claritas*. Pero a la vez son el producto de una tarea compositiva descuidada, casi el resultado manifiesto de una *improvisación*. Esta acusación de *falta de método* es precisamente la que se hace pública a través del maestro Tomé de Burguillos.

BURGUILLOS Y GÓNGORA FRENTE A FRENTE

La instauración del escenario de las Justas en el cual Lope se erige en figura principal brinda el espacio agónico adecuado para el otro com/de/bate que se está jugando contextualmente:

Movióse al dulce pregón de la sonora fama, porque entremos ya con estilo poético en esta periphraisi, conformando la relación a la sujeta materia, todo el Monte de Helicon: alteraron las fuentes el son de las murmuradoras aguas al compás del animado bronce; y por todo su verde sitio, no lejos del Parnasso, no se escuchaba otra cosa hasta en las parleras aves, ya fuesen dulces Philomenas, ya papagayos locos, de que en esta selva hay muchos, sino esta competencia:

principio de algún disgusto inescusable, como lo dejó divinamente advertido Cicerón en *Lelio: Pestis nulla major in amicitias esse potest quam in quibusdam honoris et gloriae certamen, ex quo inimicitiae saepe, maxime inter amicissimos extiterunt* (Lope de Vega 1776-1779, XII, 157).

Lo que nos llama particularmente la atención en primer lugar, es la asociación perfectamente viable entre esta "locación" del torneo y la del debate entre el Tordo (Torres Rámila) y la Filomena (Lope) de *La Filomena* (1621, segunda parte) en el que tangencialmente se combate contra la oscuridad ("cualidad" compartida con los poetas cultos) del catedrático, en el marco de la otra controversia que mantenía Lope por esa época.³

En segundo lugar, la mención del binomio amigos/enemigos refuerza anticipatoriamente la noción de polémica, lucha, y a la vez, la de su inevitabilidad.⁴

³ Citamos la mención de la oscuridad atribuida a Torres Rámila con los mismos términos (la misma seire de metáforas) con que se fustiga a los culteranos: "Enseñaba ignorantes pajarillos,/ y para hacer a los mayores mengua,/ decía que *en secreto/ les daba los escritos desta lengua,/ porque ignoraban todos su dialecto,/ y de lo que ignoraba,/ que es propio de ignorantes, blasonaba,/ y astuto, mas no sabio, como Ulises,/ a cuestras su soberbia por Anquises,/ y por penates barbara poesia,/ que ni en latín ni en español sabía,/ salió de las escuelas [...]*" (Lope de Vega 1969, 623) [Subrayados nuestros].

⁴ Es frecuente la aparición de comentarios de tópico "agónico" que funcionan a modo de *occupatio* ante la protesta por los resultados de los certámenes en las *Relaciones* de Justas de Lope. Las siguientes puntualizaciones aparecen, por ejemplo, en lugar de la nómina de los premiados de la Justa por la Beatificación: "[...] la música ayudó al aplauso, y dio lugar a que los oyentes confiriessen con diversos votos sus juicios. Celebrada ha sido la opinión de BIAS, uno de los siete Philosophos, que tanto lo fue de Grecia: Que más quería ser juez entre enemigos, que entre amigos: porque de los enemigos uno havia de quedar por amigo, y entre los amigos alguno de los dos por enemigo" (Lope de Vega 1776-1779, XI, 585).

La no reproducción de los nombres de los vencedores en ocasión de la Beatificación, contribuye a reforzar el efecto de "propiedad del discurso": bajo la idea justificatoria de la imparcialidad y de dar gusto a los lectores para que cada uno elija ("es justa cortesía dejar a sus entendimientos este juicio") falsea por omisión el discurso de la *Relación* de la Justa y consecuentemente el lugar de los premios es ocupado por su voz que se excusa. Tono parecido adquiere la dedicatoria del *Laurel de Apolo*, "justa ficcionalizada" en la que Lope advierte y previene: "El ánimo dirá su discurso: alabanzas son de todos; ninguna mayor mía que haberlos alabado. Lástima sería que por alguno que no conociese o se me hubiera pasado de la memoria en los de mi patria [...] me sucediese ganar enemigos, donde la ignorancia no puede ser malicia, ni el defecto de la memoria culpa grave. Pero por no salir del propósito de

La prevención lopesca con respecto a que en la contienda pueda suceder que algún amigo se vuelva enemigo, "disgusto inescusable", se relaciona con la fortísima restricción legal impuesta por el mismo Lope en la normativa de los combates mediante la cual se reservó el "derecho de admisión": "Quien no escribiera en lengua puramente Castellana, no se admite" (Lope de Vega 1776-1779, XII, 157).⁵

EL MAESTRO BURGUILLOS...

Antes de incursionar en la injerencia especial de Burguillos en la polémica Lope-Góngora, debemos puntualizar su comportamiento general en las Fiestas de la Canonización, verificable en la lectura de la *Relación* de las Justas.

El heterónimo, "autor fingido", no presenta opacidad enunciativa alguna, sino que nos remite directamente a Lope. Se trata de un dispositivo multifuncional. Por un lado, aparece como una *figura de su pudor*, y nos llama a compasión con respecto a su condición de poeta pobre (línea de *captatio benevolentiae* que se continuará en sus *Rimas*). Por otro, se trata de un matizador de la monotonía discursiva de la lectura: al final de cada certamen se leen las composiciones de Burguillos, que en la mayoría de los casos infringen las leyes propuestas (en cuanto a extensión, pertinencia temática, etc.). Lope atiende con esto a la variedad del discurso, y para ello lo organiza mechando las *burlas* literalmente fuera de todo límite de Burguillos a las *veras* de los textos líricos de los otros poetas.

Esa distribución de las voces (veras primero, burlas, veras después...) se relaciona directamente con la consideración del público (la Justa es una puesta en escena), al cual se le ofrecía la distensión de ciertas pausas entremesiles a cargo del heterónimo,

admirarme, San Agustín dijo que la cosa más admirable de la Naturaleza era amar los enemigos, y esto pienso hacer yo por hacer alguna cosa admirable". (Lope de Vega 1856, 186).

⁵ Federico Carlos Sáinz de Robles consigna en la introducción a su selección del texto de la *Relación* de las fiestas por la Canonización de San Isidro: "Al parecer, y en un principio, se negó Lope a ser juez único de este Certamen, temiendo que se presentasen a él numerosos poetas culteranos a quienes él no podría premiar nunca. Lope temió que se le calificase de partidista. Ante las insistencias del Concejo madrileño, accedió al fin, pero recalcando que obraría a su real entender en cuanto se refiriese a los vates culteranos" (Lope de Vega 1946, II, 1567).

“porque a veces lo que es contra la Justa/ por la misma razón deleita y gusta”.

Finalmente, la tercera “utilidad” que rinde su heterónimo a Lope en el contexto de los certámenes es la de brindarle la oportunidad (a través de los mismos argumentos que resuenan en *La Filomena* y en las *Rimas* de 1634) del ataque más directo a la poesía “culta” por la vía de un medio parcialmente indirecto.

...EN CUYO ESTILO NO HAY QUE DETENERSE

El episodio se produce exactamente al finalizar la lectura de las Canciones del correspondiente certamen. Burguillos contribuye también con una composición dedicada a Gregorio XV por haber decretado la canonización de San Isidro. Transcribimos las últimas estrofas que nos parecieron significativas con respecto a la composición total porque en ellas se acumulan los rasgos “cultos” que provocan el comentario de Lope (frases inclusivo-adversativas del tipo no... si, no... mas, trasposiciones violentas, paralelismos sintácticos, cultismos, imaginería, etc.):⁶

Brillen diamantes y oro
sobre vuestras crucigeras abarcas,
no ya cisne canoro
ostenten su rigor con vos las Parcas,
vivid, y mueran ellas,
bebiendo soles, y calzando estrellas.

No flores, si diamantes,
no margaritas quantas Alva inunda,
mas rayos coruscantes,
con que su efigie intonsa el sol circunda,
adornen la tiara,
que examina tres orbes en su cara.

Con tan alto os desea
afecto el cielo, que a triunphante sede
vislumbres bruxulea,
lucernas liba, y esplendores cede,

⁶ Nótese que el soneto burlesco que apareció en la comedia de Lope *El capellán de la Virgen* solo parodiaba el “vicio de las trasposiciones” en el estilo de don Luis. En este caso se trata de una imitación paródica global.

cantando a voz sagrada
instrumento de pluma solfa alada

Estas riberas, quales
no juncos, si candor con nieve halaga,
no rosas, si corales
Manzanares veloz, que al Tajo amaga,
afectan hymnos, quantos
celicolas allá respiran santos.
(Lope de Vega 1776-1779, XII, 347-348).

En el intermedio comentativo entre combates, el mantenedor Lope hace la crítica de la composición de su heterónimo:

De priessa debfa de estar el Maestro Burguillos, pues se valió de la nueva Poesía en estas últimas Canciones, en cuyo estilo no hay que detenerse, porque no desecha término que llegue a la imaginación, por desaforado que sea, sin advertir a las divisiones, la clara, la grande, la hermosa, la veloz, la afectuosa, la grave, la verdadera, que casi en este mismo sentido fue doctrina de HERMOGENES (Lope de Vega 1776-1779, XII, 348) [Subrayados nuestros].

La composición de Burguillos censura por la vía de la parodia el estilo de la poesía culta, mientras que el mantenedor-Lope lo hace abiertamente, desde su posición judicial en el torneo a través de la regla ya mencionada y, en este caso, sugiriendo la ausencia de trabajo (y tiempo) compositivo de la misma a través de la locución "de priessa" y en la anfibología "en cuyo estilo no hay que detenerse". Como hay prisa y descuido en la composición, es decir, no hay trabajo de *selección léxica*, el consejo es no detenerse (perder el tiempo) tampoco en su lectura.⁷

⁷ Con respecto al trabajo de selección léxica la lección del *Discurso poético* de Jáuregui es la siguiente: "Aquí apoya lo difícil del valiente escribir: que buscando lo nuevo se excuse lo violento, que en infinitas osadías sólo se lleven a efecto las atinadas, y que dentro de nuestra lengua propia se fragüen elegancias peregrinas. Esto, vuelvo a decir es lo difícil, que a no ser necesario tan diestro ingenio, tan sazónada suficiencia de estudios, sería injusto el honor que diésemos a la poesía suprema. Cuál cosa más fácil que escribir versos con abierta licencia de usar todas lenguas, de remover y colocar las voces a todos lugares, disolver la gramática sin ley ni derecho, derramar como quiera las cláusulas, consentir lo ambiguo, lo oscuro y desbaratado, admitir todas frases, todas metáforas sin prescribir en ellas proporción o límite? Alta ignorancia descubre quien juzga estas libertades por hazañas y les atribuye algún mérito. Es un estilo tan fácil que cuantos le siguen, le consiguen" (Jáuregui 1978, 111). [Subrayados nuestros].

Las alusiones al "repentismo" vertiginoso de este tipo de poesía, tanto en el aspecto de su producción (escritura) como en el de su recepción (lectura) aparecen correlativamente en *La Filomena*:

[...] a muchos ha llevado *la novedad a este género de poesía*, y no se han engañado, pues *en el estilo antiguo en su vida* llegaron a ser poetas, y *en el moderno lo son el mismo día* (Lope de Vega, 1969, 879) [Subrayados nuestros].

La instantaneidad de la producción de los poetas cultos confiere, a su vez, el estatuto de *moda pasajera* ("de priessa") a su práctica:

Mas confieso a vuestra merced, señor Lope, que quería que me dijese lo que siente *desta novedad*, y si le estará bien a nuestra lengua lo que hasta agora no habemos visto, porque si en esta frasi se escriben libros, será necesario que salgan la primera vez con sus comentarios, y éstos, *pienso yo que se hacen para declarar después de muchos años las dificultades que en otras lenguas o fueron sucesos de aquella edad, o costumbres de su provincia*, (...) [Subrayados nuestros].⁸

EL DISCURSO DEL MÉTODO

Ahora bien, si Burguillos (que en definitiva depende de Lope) es el títere portador del contra-ejemplo donde "no hay que detenerse", el mantenedor-ventrílocuo no puede dejar pasar la ocasión sin asentar su "doctrina poética":⁹

⁸ Se trata del *Papel que escribió un señor destos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía* (Lope de Vega 1969, 872). Debe tenerse en cuenta que es "un señor destos reinos" (tan heterónimo, por otra parte, como Burguillos) quien opera la restricción temporal ("suceso de aquella edad") y espacial ("costumbre de su provincia"). Mediante este simulacro de polifonía Lope recorta la dimensión del fenómeno de la poesía culterana y la inmoviliza como episodio particular en el contexto "universal" de la poesía llana, postulada como la oficial.

⁹ Advertimos en este "uso" del heterónimo Burguillos una cierta similitud con la disposición textual del *Guzmán de Alfarache*. Nos referimos a la co-presencia de dos carriles (el narrativo determinista que corresponde al pícaro Guzmanillo y el doctrinario del discurso contrarreformista). En este caso, al determinismo del heterónimo Burguillos (inclinado a escribir según la moda culterana) se propone la posibilidad de la "salvación" a través de la doctrina literaria y el ejemplo en un registro que, al igual que en el caso de Alemán, está más próximo a la voz autoral. Vemos a la vez, que este incidente reproduce la secuencia didáctica del segundo par de cartas

En sabiendo qué palabras, qué números, qué conceptos se darán a las formas, entra bien la consideración de las figuras: pero en primer lugar la sentencia, alma de la idea, que se concibe de suerte, que lo magnífico de *un poema*, dixo DEMETRIO, y le refirió el Tasso, *consiste en tres cosas: sentencia, elocución, y compostura de palabras convenientes*, luego no lo será a quien faltáre: y pues no es justo que me escuse del exemplo, en este SONETO de Lupercio Leonardo concurren todas, después del qual passaremos al combate nueve (Lope de Vega 1776-1779, XII, 348) [Subrayados nuestros].

Las formulaciones teóricas contraponen la "consideración" que requiere la verdadera poesía frente a la "priessa" de la otra. La cita de autoridades en la materia se erige en sarta de pruebas extratécnicas (*átexnoi*) que refuerza la idea de trabajo (*pónos*) poético, frente a la adocenada improvisación mecánica atribuida a la poesía de los cultos (de estilo que no permite detenciones). Luego se da un detalle de los elementos constitutivos de la poesía, en el que se opone más nítidamente la propia doctrina de *selección reflexionada* ("compostura de palabras convenientes") a la contraria, de supuesta "acumulación" *indiscriminada* ("no se desecha término que lleve a la imaginación por desaforado que sea, sin advertir a las divisiones").

Finalmente, y Lope lo sabe bien, para reforzar los conceptos de su discurso pro-poesía castellana, especialmente porque en este momento se encuentra en un estrado (lugar preferencial), sin posibilidades de réplica, utilizará la figura del *ejemplo* (la *ilustración*), citando para ello un soneto de Lupercio Leonardo, uno de los hermanos Argensola.

Burguillos, el poetastro de justas da el mal ejemplo (no es ni Góngora ni llano: es adocenado poeta culto). El mantenedor-relator sienta doctrina y cita un modelo. Pero ambas figuras del discurso dependen del *aparato autoral* de Lope, quien ejerce el reinado absoluto bajo la máscara de la polifonía. Mueve a Burguillos y le hace jugar el papel de poeta-seguidor-de-Góngora que quiere anatemi-
zar. Luego se apropia de las autoridades que le convienen y señala también el modelo más adecuado, de acuerdo con sus pretensiones.

Creemos entrever por otra parte, que sobre los hombros de Burguillos se acumulan dos estigmas perfectamente asociados por Lope. En principio, Burguillos es poeta de justas *por su origen*

de *La Filomena*, en que "un señor destes reinos" pide a Lope un ejemplo del "estilo antiguo" y agradece haberle "desengañado" del nuevo.

(hace su primera aparición en 1614, en los premios de la Justa a la Santa Madre Teresa de Jesús) dentro del programa estético de Lope, y *por su comportamiento de escritura*: es el típico versificador repentista que se atreve a todos los certámenes y transgrede sin prolijidad sus pautas métricas o temáticas.¹⁰

En la composición a San Hermenegildo con que interviene en la Justa mencionada se refiere a sí como "yo, poeta adocenado" (v. 49) y le da fin con una queja por la cantidad excesiva de concursantes que participan (Lope de Vega 1976, 223-226).

A esta marca denigratoria arrastrada desde la otra polémica importante de la poesía española (castellanistas/italianizantes) Lope agrega la censura del estilo de los modernos epígonos de Góngora al incluir esta composición burlesca de su heterónimo. De ahí que el repentismo de los versificadores pase a ser el método compositivo de los cultos. Dicho de otro modo: como versificador, Burguillos no es un "verdadero poeta" y esta connotación se adhiere transitivamente al perfil del poeta culto que en esta ocasión representa.

LA EMPRESA POÉTICA

En la *Relación* de los combates de la Justa aparecen también otras instancias que bordean el tono de la polémica sin necesidad de la mediación de Burguillos, pero ratificando los postulados establecidos a partir de su utilización (contra) ejemplar.

Así, luego del certamen de redondillas, ciertos "descuidos" elocutivos del supuestamente imparcial mantenedor-Lope nos marcan el espacio de la disputa:

Este fue el sujeto de nuestras Castellanas REDONDILLAS, pocas, porque hay pocos que las emprendan, como está su dificultad en la sentencia, y no en las locuciones. (Lope de Vega 1776-1779, XII, 265).

¹⁰ Esta figura del versificador es estigmatizada entre otros por el mismo Lope, cuando en la Epístola VII, *A un señor destos reinos*, de *La Circe* encarece la relación entre Gramática, Lógica y Poesía: "Quien no sabe lógica no podrá ser poeta sino versista" (Lope de Vega 1969, 1262). Carrillo, en el *Libro de la erudición poética* hace la diferenciación entre el poeta, que expresa "la grandeza de las cosas" en una "manera de decir grande y alta" y los versificadores, que "contaron sencillamente" y por eso hicieron "sólo versos". Estos son los que "sólo en medida fueron poetas". (Carrillo 1946, 19/38). Considérense asimismo textos como la "Premática contra los poetas hueros" de *El Buscón* de Quevedo o la "Adjunta al Parnaso", del *Viaje del Parnaso* de Cervantes.

La *electio verborum* de este pasaje comentativo no es casual, sino, por el contrario, finamente meditada. Los términos polémicos son claros y connotan con facilidad los de la oposición, ausentes, contra los cuales se sustentan: nuestras, castellanas/ajenas, extranjeras; redondillas (metro octosilábico, español)/endecasílabos, "cultos"; dificultad en la sentencia/ dificultad en las locuciones. Lo que resulta curioso nuevamente en el argumento fundante de la superioridad de las redondillas es que se plantea su carácter elitista ("hay pocos que las emprendan") en cuanto la maestría que exigen no es la de la poesía de los cultos (oscuridad de locuciones) a la que muchos llegan.¹¹

De este modo, insólitamente revierte el planteo de la cuestión: los metros castellanos han dejado (por la moda culterana) de ser populares (entre los escritores), se han convertido en patrimonio exclusivo de unos pocos maestros, mientras que la abundancia de seguidores de Góngora ha vulgarizado su técnica. En otras palabras, cualquiera escribe "a lo culto", mientras que pocos se atreven a pergeñar con esmero unas buenas redondillas. La astucia del argumento estriba en un pequeño deslizamiento que Lope opera en la ubicación de los términos para prestigiar su propio lugar de escritura: la poesía culta es de recepción restringida (elitista) pero de composición popular, adocenada (por ser moda); la poesía (caste) llana es de recepción popular, pero de producción restringida (elitista) debido a la moda de la otra poesía.¹²

¹¹ Nótese al respecto cómo Jáuregui considera a la oscuridad como un *efecto* de escritura o de lectura: "Dios no crió tinieblas, ni las tinieblas requerían creación; bastaba no criar luz para que las hubiese, donde ella falta se hallan. Así, para que redunde oscuridad en los versos, no es conveniente poner cuidado antes descuidarse en ponerle. Dar luz es lo difícil, no conseguirla, facílmo (Jáuregui 1978, 141-142) O como un *defecto*, también, según considera Carrillo: "Esta manera pues de escribir definiendo, ésta estimo: la claridad quién no la apeteció? o quién tan enemigo del parecer humano, que osase preferir la noche al día, las tinieblas a la luz? esa se debe a los buenos versos, deuda suya es conocida [...] Cuanto más derecho camino será olvide el ignorante su ignorancia, que el Poeta que lo fuere, aquella suerte de hablar que ha ocupado oídos tan discretos, en que se han esmerado tan diestras manos? No es bueno le ofenda la oscuridad del Poeta, siendo su saber o su entendimiento el oscuro. Qué milagro si envuelto en la noche de su ignorancia misma, le parezcan tales las obras de los que leyere?" (Carrillo 1946, 48/97).

¹² En la *Respuesta de Lope de Vega de La Filomena* leemos, con referencia a la cuestión de la recepción: "Bien consiguió este caballero lo que intentó, a mi juicio, si aquello era lo que intentaba; la dificultad está en el recibirlo, de que han nacido tantas, que dudo que cesen si la causa no cesa: pienso que la oscuridad y ambigüedad de las palabras debe de darla a muchos" (Lope de Vega 1969, 877).

En la *Respuesta* [...] de *La Filomena* reaparece, con otras citas de *auctoritas*, la idea de la discriminación cuidadosa que exige la composición de la poesía:

Bien están las alegorías y traslaciones, bien la similitud por la traslación, bien la parte por el todo, la materia por la forma, y al contrario, lo general por lo particular, lo que contiene por el contenido, el número menor por el mayor, el efecto por la ocasión, la ocasión por el efecto, el inventor por la invención, y el accidente del que padece a la parte que le causa; así las demás figuras, agnominaciones, apóstrofes, superlaciones, reticencias, dubitaciones, amplificaciones, etc., que de todas hay tan comunes ejemplos; mas esto raras veces, y según la calidad de la materia y el estilo, como escribe Bernardino Daniello en su *Poética*. Verdad es que *muchos las usan sin arte*, y es causa de que yerren en ellas, porque *la retórica quiere una cierta diferencia de ingenio*, de quien San Agustín dijo, tomándolo de Cicerón, en el lib. De orat.: *Nisi quis cito possit, numquam omnino possit perdiscere* (Lope de Vega 1969, 881) [Subrayados nuestros].

La “diferencia” se erige tanto como una cuestión de discriminación (discernimiento) como de tiempo (frente a la “priessa” de los poetas cultos). A la vez, “muchos” marca la vulgarización del estilo contrapuesta al aristocratismo pretendido del lugar desde el que escribe. En esto Lope parecería seguir la ubicación elegida por Carrillo para el discurso poético:

[...] diferente género de lenguaje que el ordinario y común, aunque cortesano y limado, no en las palabras diferente en la disposición de ellas, digo en su escogimiento (Carrillo 1946, 88/39).

Es notable, además, con respecto al *trabajo de la escritura*, cómo en las distintas instancias de la polémica se insiste sobre este *topico* desde uno y otro lado (todos los subrayados nos pertenecen):

LOPE:

[...] que la poesía había de costar *grande trabajo* al que la escribiese y poco al que la leyese (Lope de Vega 1969, 884).

GONGORA:

[...] la primera utilidad es en ellas [las poesías] la educación de cualesquiera estudiantes de estos tiempos; y si *la obscuridad y estilo entrecabado* de Ovidio [...], *da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole* (pues crece con cualquier acto de valor). *alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos, no*

pudo entender; luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta (Góngora 1978, 43).

CARRILLO:

[...] no a pie enjuto, *no sin trabajo se dejan ver las Musas*, lugar escogieron bien alto, *trabajo apetece y sudor* (Carrillo 1946, 18/67).

JAUREGUI:

Facilitar con el oyente los versos magníficos es la suma dificultad para el autor, así, cuando vemos alguna obra de manos concluida en últimos primores, decimos con discreto adagio: *aquí parece que no han llegado manos, y es cuando ha intervenido inmenso trabajo de las manos y del entendimiento*.

Vendernos la oscuridad por estudiosa y difícil es astucia de que
 --reservar la que engaña a través de los ojos entre oyentes sencillos [...]

Digo y fenezco este discurso, que el escribir oscuro no sólo es obra fácil, sino tan fácil que sin obrar se adquiere; [...] (Jáuregui 1978, 140-141).

Según quien escriba, el "trabajo literario" corresponderá en apariencia, al lector (Góngora, Carrillo) o al escritor (Lope, Jáuregui) y será posterior al texto (Góngora, Carrillo) o anterior a él (Lope, Jáuregui). La oscuridad aparece a su vez como un suplemento planificado para Góngora y como un efecto no deseado para Jáuregui, quien le opone la noción de *trabajada naturalidad* afín a la estética de Lope.

EL VERSO CLARO

Nuestro análisis ha intentado mostrar la fuerte comunidad ideológica existente (por razones cronológicas) entre los comentarios laterales que constituyen lo que consideramos la dimensión polémica de la *Justa*, y las afirmaciones que pertenecen a varios panfletos doctrinarios, entre ellos, *La Filomena*. Esa comunidad sincrónica se vuelve continuidad diacrónica a través de la figura repetida de Burguillos mediante la cual se censura, entre otras cosas, el "método compositivo" de los culteranos (o mejor dicho, su carencia) como una falta de la cual las otras se derivan.

En las *Rimas* de 1634 la cuestión de la poesía culta comparte espacio con otras preocupaciones de escritura que acechan a Lope por esa época, con respecto a la ruptura con los modelos y la estética petrarquista.

Sin embargo, la continuidad en la brecha anticulterana que leemos en el siguiente soneto (cifra de otros reciclados de la pasada polémica) nos indica que Lope reconocía la necesidad de seguir “combatiendo” esta ya no efímera “moda”, a pesar de la muerte de Góngora y de la cierta adopción de sus rasgos de estilo para su propia poesía, ejemplos de los cuales se encuentran en profusión en este último volumen de *Rimas*.

Lope, fiel a sí mismo, recurre a través de Burguillos a su clásica táctica refutatoria (como en la *Respuesta... a un señor destos reinos*) y una vez más finge haber sido consultado para exponer su opinión:

*Responde a un poeta que le afeaba escribir con claridad, siendo como es la más excelente parte del que escribe*¹³

Livio, yo siempre fui vuestro devoto,
nunca a la fe de la amistad perjuro;
vos, en amor, como en los versos, duro,
tenéis el lazo a consonantes roto.

Si vos, imperceptible, si remoto,
yo, blando, fácil, elegante y puro;
tan claro escribo como vos oscuro;
la vega es llana y intrincado el soto.

También soy yo del ornamento amigo;
sólo en los tropos imposibles paro,
y deste error mis números desligo;

en la sentencia sólida reparo,
porque dejen la pluma y el castigo
oscuro el borrador y el verso claro. (Lope de Vega 1976, 95)

Los términos de argumentación no han variado, la mención de la amistad (los amigos, los enemigos) instaura la serie de paralelismos dicotómicos: imperceptible (en alusión irónica a la recepción) / fácil, oscuro / claro. La clave de su poética está en el último verso de los cuartetos: “la vega es llana”, en contraposición con la alusión al dilecto discípulo de Góngora.

¹³ Debe tenerse en cuenta que la escritura del soneto es anterior a las *Rimas* de 1634, pero la elección de su título es previa y cercana a su fecha de edición, lo cual nos confirma una continuidad de la poética lopesca.

Los tercetos, en cambio, miman con su pausada reflexión final (nótense los verbos utilizados: "paro", "reparo"), el proceso de discernimiento (diferencia) atribuido a la "verdadera" escritura.

La continua formulación literaria de la cuestión de la estética culta demuestra que no dejó nunca de ser un problema obsesivo para Lope, quien terminó por re-definir victoriosamente en *La Dorotea* el término *controvertido*, asimilándolo a la noción de trabajo de escritura ("escuro el borrador y el verso claro") que se desprende de su poética.

CÉSAR:

Aquel poeta es culto que cultiva de suerte su poema que no dexa cosa áspera ni oscura, como un labrador un campo; que eso es cultura, aunque ellos dirán que lo toman por ornamento (Lope de Vega 1968, 330).¹⁴

CECILIA PISOS

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

BIBLIOGRAFÍA

- CARRILLO Y SOTOMAYOR, LUIS. 1946. *Libro de la erudición poética*, ed. Manuel Cardenal Iracheta. Madrid. CSIC.
- GAYLORD RANDEL, MARY. 1990. "Poética de la poética de Lope" en *Insula*, 520 (abril), pp. 31-32.
- GÓNGORA, LUIS DE. 1978. "Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron" en (ed. Ana Martínez Arancón) *La batalla en torno a Góngora*. Barcelona, Antonio Bosch.
- JAUREGUI, JUAN DE. 1978. *Discurso poético* (ed. Melchora Romanos). Madrid, Editora Nacional.

¹⁴ Esta definición que aparece en *La Dorotea* coincide con la de Jáuregui: "Ya veo que la ciega plebe se alarga hoy a llamar cultos los versos más broncos y menos entendidos: tanto puede con su lengua la rudeza. Bien interpretan la palabra *cultura*. Cuál será, me digan, más culto terreno, el de un jardín bien dispuesto donde se distribuyen con arte las flores y las plantas y dejan abierto camino por donde todo se registre y se goce, o un bosque rústico, marañado, donde no se distinguen los árboles, ni dejan entrada ni paso a sus asperezas?" (Jáuregui 1978, 118-119).

- VEGA. LOPE DE. 1776-1779. *Colección de obras sueltas así en prosa como en verso*. Madrid, Imprenta de Sancha.
- . 1856. *Laurel de Apolo* en (ed. Cayetano Rosell) *Colección escogida de obras no dramáticas de Fray Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Rivadaneira, (B.A.E., t. XXXVIII).
- . 1946. *Obras escogidas II* (ed. Carlos Sáinz de Robles). Madrid, Aguilar.
- . 1968. *La Dorotea* (ed. Edwin S. Morby), Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- . 1969. *Obras poéticas I* (ed. J. M. Blecua). Barcelona, Planeta.
- . 1976. *Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (ed. J. M. Blecua). Barcelona, Planeta.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DE CAUPOLICAN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

EL NUEVO MUNDO Y EL TEATRO ÁUREO

En la enorme producción dramática del siglo XVII, son contadas las muestras en que el descubrimiento y conquista de América aparecen como tema central de la acción. Este acontecimiento, cuya importancia y magnitud son indiscutibles, no encuentra en la escena española el eco y la repercusión que merecerían desde nuestra actual perspectiva, especialmente, si consideramos la prodigiosa variedad de temas a los que recurrieron los dramaturgos en su profunda necesidad de producir textos para ser representados. La historia universal y española, antigua y moderna, los personajes y héroes reales o legendarios constituyeron un rico material que fueron utilizados para un sinnúmero de comedias. No deja de resultar insólito, pues, que el potencial encerrado en las Crónicas de Indias, las Cartas y Relaciones, así como las historias fabulosas del Nuevo Mundo, que circulaban oralmente, no hayan despertado la curiosidad de estos rebuscadores de intrigas dramáticas. ¿Es que acaso el tema no interesaba?

No es posible dar una única respuesta a esta pregunta, ni tampoco es mi intención plantear hipótesis, más o menos atinadas, acerca de las causas que producen esta ausencia de la proyección de la historia americana del conjunto y multiplicidad de funciones que el teatro cumplía en la sociedad barroca, que van desde servir de instrumento propagandístico de la ideología de la monarquía absoluta, hasta llenar las diversas áreas de exploración de la imaginación y fantasías humanas.

Solo creo oportuno recordar, en relación con las causas que aproximan o alejan la materia histórica de su recreación literaria, estas atinadas palabras de Isaías Lerner: "Las sociedades y sus escritores objetivan su propia contemporaneidad, meditan acerca de ella, de manera muy distinta a como se la observa desde la dis-

tancia histórica" (1991, 125). Por otra parte, conviene tener presente que el proceso de asimilación europea del descubrimiento de América fue muy lento y que la vasta producción de obras histórico-descriptivas del nuevo continente estaba destinada a informar y despertar el interés de los monarcas sobre los resultados de las expediciones para procurar así mayor favor.

Tal vez ese distante e inalcanzable Nuevo Mundo no penetraba en el imaginario social porque no tenía tradición literaria. Era necesario descubrirla, colonizarla, fundarla y a esto contribuyó, indudablemente, *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Mi intención en este caso es destacar la repercusión que este poema épico alcanzó en el teatro áureo y, en especial, detenerme a analizar la presencia de Caupolicán y su proyección como personaje dramático.¹

En el complejo fenómeno de difusión y triunfo de la épica culta en España, cuyo florecimiento se produce entre 1550 y 1650 aproximadamente, el poema de Ercilla es fundamental para la literaturización de la materia de América. La irradiación y los contactos de esta epopeya con la historiografía, el romancero y la comedia nueva demuestran de modo fehaciente la importancia que alcanzó en la vida cultural y literaria de la época en España y en el Nuevo Mundo. Como bien señala Maxime Chevalier (1976, 124)

Resulta evidente, además, que *La Araucana* apasionó a los españoles que se establecieron en América, sin duda porque vieron en el poema el primer monumento literario dedicado a la conquista. Lo leen y aprovechan todos los autores criollos de epopeyas [...]

La extensa enumeración de nombres, que acompañan a estas palabras, son muestra de la importancia de la difusión de esta "epopeya criolla por excelencia" (ibíd., 125).

Pero centrémonos ahora en los intercambios fecundos entre el poema de Ercilla y el teatro del siglo XVII, ya que en la escasa dimensión acordada a esta temática cuenta con muestras derivadas directa o indirectamente de la epopeya, en continuo juego de

¹ Otras pocas obras sobre el tema de América son de Lope de Vega: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* y *El Brasil restituido*; de Tirso de Molina: *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia* que constituyen la llamada trilogía de los Pizarro; de Calderón: *La aurora en Copacabana*; de Gaspar de Ávila: *El valeroso español y primero de su casa*, *Hernán Cortés*; de Fernando de Zárate: *La conquista de México*. Véase para la información bibliográfica pertinente el trabajo de F. Ruiz Ramón (1988, 71-2).

interferencias entre poesía, historia y dramaturgia.² Ateniéndonos a la fecha de publicación, en primer término se encuentra *La Bellígera española* del valenciano Ricardo de Turia (seudónimo de Pedro De Rejaule y Toledo) que cuenta la heroica historia de doña Mencía de los Nidos en el asalto a Concepción, cuya segunda edición es de 1616. A continuación, se suceden cuatro comedias que están dirigidas a reparar la deslucida presencia, en el poema ercillano, de don García Hurtado de Mendoza, quien es definido por el autor como "el mozo capitán acelerado". Estas son: de Luis de Belmonte Bermúdez y ocho ingenios más (entre los que se cuentan Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Guillén de Castro) *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, 1622; de Lope de Vega *Arauco domado por el excelentísimo señor D. García Hurtado de Mendoza*, 1625; de Francisco González de Bustos *Los Españoles en Chile*, 1652; de Gaspar de Ávila *El gobernador prudente*, 1662. Este ciclo cuenta con una muestra más que no es una comedia sino un auto sacramental de Lope de Vega, *La Araucana*, en el que aparecen, en clave alegórica, personajes indios, representando Caupolicán la figura de Cristo.³

Delineado sobre modelos ercillanos como contendiente de Don García Hurtado de Mendoza, el cacique araucano representa, en las cuatro comedias mencionadas, un ejemplo interesante para evaluar las formas de construcción de la imagen del indio en el teatro áureo.⁴ Por lo tanto, me concretaré tan solo al análisis de estas obras dejando de lado el auto sacramental, ya que sus características genéricas impiden considerarlo en el mismo nivel que el resto de la producción dramática.

CRONOLOGÍA DEL CICLO DE OBRAS

Comenzaremos en primer término planteando esta problemática cuestión de la determinación cronológica en el *Arauco domado*

² Para completar la información bibliográfica sobre las obras relacionadas con la conquista de Chile, que se enumeran más abajo, véase el "Prólogo" (1917) de José Toribio Medina escrito con posterioridad a la edición de *Dos comedias famosas y un auto sacramental* (1915).

³ Esta producción de Lope de Vega permaneció inédita, conservada en un manuscrito de la B. N. de Madrid, hasta que en 1893 se le dio cabida en las pp. 109-119 del tomo III de sus *Obras* editadas por la Real Academia. También la reproduce J. T. Medina (1915).

⁴ En la obra de Ricardo del Turia este no aparece.

de Lope de Vega, no solo porque como creador de la fórmula teatral vigente pudo llegar a consolidar un paradigma modélico seguido por sus contemporáneos, sino porque se cuenta con elementos que permiten una aproximación más factible.

Menéndez y Pelayo considera que debió ser escrita poco antes de su publicación en la *Parte Veinte* de las comedias, 1625 (1919-27, 210). Pero como bien señalan Morley y Bruerton, olvida que figura en la segunda lista de *El peregrino en su patria*, 1618, por lo que nunca podría ser posterior a esa fecha. Es curioso cómo este error no es advertido tampoco por José Toribio Medina quien sostiene la hipótesis de que Lope escribe su comedia para "rivalizar con la de que eran autores los nueve ingenios sus contemporáneos, y uno de ellos, Juan Ruiz de Alarcón por él tan aborrecido y rival suyo" (1917, 88).

Considero que las razones aducidas por Morley y Bruerton para fijar como fecha probable entre 1598 y 1603 son acertadas, no solo en cuanto al estudio de la métrica que es la base de su sistema de datación, sino también en función de las interrelaciones con las obras que le sirvieron de modelos para la elaboración de su comedia: *La araucana* cuya tercera parte se publica en 1589 y el *Arauco domado* de Pedro de Oña del que tal vez poseyera un ejemplar de la primera edición de Lima de 1596 (1968, 236-285).

Por consiguiente, los nueve ingenios resultan ser quienes siguen la huella del Fénix, ya que tal como indica Medina —según datos aportados por Fernández Guerra—, *Algunas hazañas...* se representó "con extraordinario aparato, riqueza de trajes y admirables perspectivas, el año 1622" (1917, 82).

Parece necesario, sin embargo, observar que tal vez pueda retrasarse el *Arauco domado* de Lope de Vega en unos pocos años, entre 1605 y 1609, y así acompañaría la publicación del poema de Oña en Madrid y se aproximaría más al proyecto reivindicativo que el Marqués de Cañete, don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, hijo de Don García lleva a cabo al promover que Cristóbal Suárez de Figueroa escriba la crónica titulada *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Cañete*, publicada en Madrid en 1613. La relación de Lope de Vega con el Marqués fue estrecha, pues en 1607 un Hurtado de Mendoza, que según Rennert y Castro sería precisamente don Juan Andrés (1969, 102-103), es el padrino de su hijo Lope Félix. Por consiguiente, es evidente que debemos iniciar la consideración de la conformación de Caupolicán como personaje teatral por esta comedia.

Arauco domado

La dedicatoria que precede a la versión impresa de la comedia está dirigida a este mismo Marqués de Cañete de quien el dramaturgo dice ser su capellán. Tres cuestiones resulta interesante destacar de esa encomiástica introducción: en primer lugar que califica de “verdadera historia” las hazañas del Capitán don García, “freno español y yugo católico de la más indómita nación que ha producido la tierra”; en segundo término destaca que esta materia ha sido tratada “en tantos versos y prosas, y por tantos y tan célebres ingenios”; y por último que la restituye a su dueño al estamparla, pidiendo disculpas por no haberlo hecho antes (AD, 236).⁵

Estas instancias preliminares, que hacen al contexto de la elaboración de esta “tragicomedia famosa”, resultan necesarias para interpretar el sentido último con que fue concebida por parte de Lope de Vega, y en la que es evidente la presencia, evocada en registros distintos, de los dos poemas épicos: *La Araucana* de Ercilla y el *Arauco domado* del chileno Pedro de Oña. A los aportes realizados por Menéndez y Pelayo y por Medina sobre la utilización de las fuentes, puede agregarse un trabajo más reciente de Juan M. Corominas (1981).

La historicidad de los hechos representados los inscribe en la peculiar concepción que nuestro autor tiene del teatro histórico, entendido como una superación de la verdad de la historia por la verdad poética. Se trata de realizar una vivificación oral de lo pretérito para lo cual, como dramaturgo, se siente con el derecho de manipular o inventar el pasado según su intuición del momento y las necesidades artísticas.

Este proceso, en el *Arauco domado*, adquiere una envergadura en la que, al margen de la función de panegírico con que ha sido pensada, se proyecta en una nueva dimensión al proponer, como dice Ruiz Ramón: “la perspectiva enaltecedora o magnificadora del indio que caracteriza al poema de Ercilla” (1988, 106).

En efecto, el aliento épico con que se organiza la construcción de los personajes contendientes, determinado por las leyes y convenciones del género, se pone de manifiesto en la equiparación dramática de don García Hurtado de Mendoza y sus cuatro capitanes

⁵ Las citas corresponden a *Teatro de Lope de Vega*, BAE: CXXV, 235-289, que reproduce la edición de M. Menéndez Pelayo, vol. XII, 1900. Utilizo la sigla AD para abreviar el título de la tragicomedia y evitar la fecha poco identificadora de la edición moderna del texto.

(don Felipe de Mendoza, Alonso de Ercilla, el capitán Biedma y el Capitán Alarcón) con Caupolicán y los cuatro jefes que lo acompañan (Tucapel, Rengo, Orompello y Talguén). Si bien la grandeza del héroe solo puede ser contrastada con un antagonista de condiciones semejantes, la presencia de las mujeres indias como parejas de los personajes masculinos (Fresia de Caupolicán, Gualava de Tucapel, Millaura de Rengo y Quidora de Talguén) no solo acrecienta el número de araucanos en escena sino que, al igual que Ercilla, la materia amorosa queda también desplazada hacia un único campo semántico y, de ese modo, se potencia su dimensión poética.

Para la construcción de Caupolicán como personaje dentro del sistema dramático, resultan muy significativas en el Acto I, en tanto instancias de planteamiento, las dos primeras escenas en que aparecen, por separado, los dos antagonistas. La acción se abre en el ámbito de los españoles donde conviven con indios yanaconas como lo muestra el diálogo de Rebolledo con Tupalco, "indio de paz", que sirve de presentación del nuevo gobernador de Chile, don García, mediante un elocuente e hiperbólico discurso laudatorio:

REBOLLEDO

Este mancebo,
el César ha de ser de tanta hazaña;
este Mendoza, este Alejandro nuevo,
este Hurtado, que hurtó la excelsa llama,
no solamente a Júpiter y a Febo,
sino a todos los nueve de la Fama,
viene a domar a Chile y a la gente
bárbara que en Arauco se derrama. (AD, 237 b)

A esto sigue la presencia en escena del héroe, tendido en el suelo para que pase, por encima de él, el sacerdote que traslada el Santísimo Sacramento a la iglesia. Este extraño comportamiento, como bien señala José T. Medina, ha sido tomado por Lope de Vega del canto III del poema de Oña (1917, 91). El sentido político-religioso de su misión cobra así fuerza escénica y se reitera en las conversaciones de don García con sus capitanes:

GARCÍA

Dos cosas en Chile espero
que su gran piedad me dé,
porque con menos no quiero

que el alma contenta esté:
 la primera es ensanchar
 la fe de Dios; la segunda,
 reducir y sujetar
 de Carlos a la coyunda
 esta tierra y este mar,
 para que Filipe tenga
 en este antártico polo
 vasallos que a mandar venga. (AD, 239 b)

La escena siguiente nos traslada a las tierras donde reina Caupolicán. El diálogo de amor con Fresia, su mujer, se tiñe del orgullo de haber vencido a los españoles:

CAUPOLICÁN

De todo lo que miras
 eres, Fresia, señora:
 ya no es de Carlos ni Filipe Chile;
 ya vencimos las iras
 del español, que llora,
 por más que contra Arauco el hierro afile,
 el ver que aún hoy destile
 sangre esta roja arena,
 en que Valdivia yace.
 Del polo en que el sol nace,
 adonde sus caballos desenfrena,
 no hay poder que me asombre;
 yo soy el dios de Arauco, no soy hombre.
 (AD, 240 b)

Una dimensión de héroe mítico va a configurar la presencia de Caupolicán que en compañía de su mujer, como pareja edénica nadarán desnudos en el "agua mansa" de una "hermosa fuente". A continuación, y en paralelismo semántico con la anterior aparición de don García sigue, en esta misma escena, una demostración de la idolatría religiosa de los indios. Por medio de conjuros es convocado el demonio Pillán, quien pronostica lo que ha de suceder en los próximos dos años: el triunfo del jefe español y la derrota de los araucanos. Este primer anuncio del desastre futuro que los lugartenientes de Caupolicán se niegan a aceptar, le es repetido en parte por la misma voz demoníaca, lo que provoca la reacción del cacique que exhorta a los suyos a la lucha:

¡Oh valientes araucanos!
 Agora es tiempo; mirad
 que es gran bien la libertad,
 y que hoy está en vuestras manos.
 Tocad a guerra, saquemos
 las armas que dieron muerte
 a Valdivia, y este fuerte
 de Penco por tierra echemos. (AD: 244 b)

Tenemos así codificado por Lope de Vega el enfrentamiento de los antagonistas:

D. García / español / católico / defiende la política del imperio.

vs.

Caupolicán / araucano / idólatra / defiende la libertad de su patria.

El acto se cierra con la primera confrontación y derrota de los indios portadores de la fuerza temática: la lucha denodada por la libertad. Ésta genera una intensidad trágica que inclina la adhesión del espectador/lector a favor de los vencidos. Es interesante recordar la descripción del comienzo del ataque, puesta en la voz de D. Alonso de Ercilla, y la caracterización de su jefe: *aquel membrudo / gigante fiero y general que traen, / que desde el hombro arriba excede a todos* (AD, 246 a). Otra connotación mítica: un gigante que desafía al poder.

Pero veamos cómo continúa el desarrollo de la tragicomedia. El segundo acto carece de situaciones decisivas para la marcha de la acción que cambia continuamente del espacio español, en el que se relatan los combates y las victorias de D. García, al araucano donde se traman nuevos ataques. Caupolicán convoca a una junta a sus guerreros, y entre ellos comienzan las vacilaciones y dudas. Rengo se convierte en el portavoz de la aceptación del proyecto imperial hispánico:

No es sujetarse a cristianos
 bajeza, si ellos son tales,
 que han llegado por sus manos,
 desde sus septentrionales
 montes, a nuestros indianos.

.....
 ¿qué te causa desconsuelo
 que sea el hombre español
 el mejor hombre del suelo?

Confesad su pulicía,
 su lenguaje, su hidalguía,
 su república, sus leyes.
 Pues ¿por qué no han de ser reyes
 de cuanto el sol mira y cría? (AD, 260 b)

Pero, finalmente la decisión de combatir es llevada adelante una vez más por Caupolicán, apoyado por Tucapel. La derrota provoca la dispersión de los combatientes y la fatiga se apodera del bravo general ensangrentado que jura no volver a luchar más contra los españoles. Una fuerza sobrenatural, el espíritu de Lautaro, torcerá la claudicante voluntad del héroe con estos argumentos: *¿De qué sirve / la vida, Caupolicán, / si es sujeta, esclava y triste? / No es mejor la muerte honrosa?* La lucha va a continuar: *¡Al arma, araucanos fuertes! / ¡Muera España, viva Chile!* (AD, 271 b). Con este grito termina el acto que como ya señalé no logra una articulación en progresiva tensión, sino que reitera situaciones más o menos afortunadas sin alcanzar un ritmo adecuado al proceso dramático.

El tercer acto se organiza estructuralmente sobre el mismo esquema de victorias y derrotas. Nuevamente las dudas se apoderan de los indios y algunos creen que es más conveniente rendirse y hacer la paz, pero la propuesta es rechazada ante la presencia de Galvarino, al que le han sido cortadas las manos como escarmiento y castigo ejemplar. El efecto dramático logrado con el vibrante monólogo es conmovedor:

¡Desdichados de vosotros,
 araucanos engañados,
 si vendéis la libertad
 de vuestra patria a un extraño,
 pues que pudiendo morir
 llenos de plumas y armados
 queréis morir como bestias
 en poder destes tiranos!

 Mirad lo que hacéis, chilenos,
 morir con honra, araucanos,
 que yo, aunque manos no tengo,
 está lengua con que os hablo
 haré que sirva en la guerra,
 solo hablando y animando,
 lo que hace el atambor,
 que anima al que tiene manos. (AD, 277b-278a)

Es indudable que el dibujo de Ercilla, sobre el que corporiza Lope de Vega sus personajes, determina que el indio se presente bajo una luz favorable que no alcanza a iluminar con la misma potencia a los españoles. No hay, por cierto, en su configuración momentos que alcancen la dimensión de estas situaciones. En la heroicidad ganada por el indio, es fundamental el papel asignado a las mujeres araucanas, entre las que se destaca Fresia, que crece en la escena a medida que el protagonismo de su marido va disminuyendo. Francisco Ruiz Ramón la define como "una Laurencia araucana", pues según su opinión:

Lope ha creado en ella un extraordinario carácter femenino cuya pasión por la libertad es llevada hasta los límites últimos del heroísmo, límites en donde el humano heroísmo se transforma en furor sagrado más allá de lo humano, cuya violencia florece sólo en el espacio de las grandes y terribles tragedias (1988, 113).

Las páginas que este crítico dedica a la construcción de personaje símbolo, portador del tema central del drama, son por demás esclarecedoras y atienden a los momentos culminantes del Acto II y del III en los que Fresia se avergüenza de las derrotas del general, para alcanzar en el momento culminante el furor trágico y matar a un hijo suyo para no tener ante ella el recuerdo de Caupolicán al que increpa con estas palabras:

¡Calla, infame, y no me des
disculpa de tanta mengua;
que tan afrentada estoy
de que mi marido seas,
que este hijo que de ti
entre los brazos me queda,
por no tener de un cobarde
a mis ojos tan vil prenda,
le estrello en estos peñascos! (AD, 285 a)

El final del drama se instaura, como es de rigor en el teatro de Lope, sobre la concepción ordenadora sustentada en la ideología del aristocratismo cristiano de la generación de Felipe III. Así Caupolicán es derrotado, hecho prisionero y condenado a morir cruelmente, pero salva su alma convirtiéndose al cristianismo y expresa su arrepentimiento de este modo:

Señor, si yo era bárbaro, no tengo
tanta culpa en no haberos conocido;

ya que me han dicho lo que os he debido,
sin pies a vuestros pies clavado vengo.

Yo confieso que tarde me prevengo;
pero dicen que, estando arrepentido,
debo creer que en este día he nacido;
perdonadme, Señor, si me detengo. (AD, 287 a)



Inmediatamente aparece en escena la figura del nuevo rey, Felipe II, a la que rinden homenaje los españoles triunfadores tras la tragedia del indio vencido. Un aspecto muy significativo debe de ser tenido en cuenta con respecto a la muerte del jefe araucano. Lope de Vega modifica aquí la versión ercillana que hace responsable a Reinoso del cruel tormento a que es sometido y se lo atribuye a D. García, manteniendo así, hasta en la concreción de un acto poco heroico, la equiparación de fuerzas contrastadas de cada oponente.

Para concluir, pues, conviene sintetizar algunas coordenadas con las que Lope de Vega construye el personaje de Caupolicán, "soberbio personaje literario que Ercilla ha mitificado y convertido hasta hoy en gloria nacional chilena" (Durand 1978, 367). De su dimensión literaria de personaje-mito surgen aspectos fundamentales de la versión arquetípica del héroe que se mueve del espacio de la libertad al espacio de la autoridad.

Así, la problemática en la que se instaura, coincide con la interpretación del conflicto explorado por la Comedia del primer tercio del siglo XVII, que Marc Vitse define como la solución propaterna. En efecto, los enfrentamientos entre personaje filial = indio y personaje paterno = conquistador se resuelven siempre con la positividad de este, con el reconocimiento y dignificación de los hijos buenos que aquí se logra por medio de la conversión religiosa y con la aceptación del orden monárquico. El sistema de personajes de la comedia se organiza como una constelación familiar, dentro de la cual se puede entender la elevación de los indios a la categoría de hermanos menores por su dignificación cristiana. (1983, 514).

Caupolicán, y con él los araucanos, alcanza una proyección heroica cimentada en la dimensión épica en la que fueron configurados. La tenaz lucha por la libertad, que evoca con estas palabras al ser apresado: *Libre nací; / la libertad defendí / de mi patria y de mi ley; / la vuestra no la he tomado*, termina por convertir al vencido en un protagonista que logra la admiración del público, de antihéroe pasa a ser el héroe con el que nos sentimos solidarios.

La visión teatral de la conquista adquiere en Lope de Vega sentido dialéctico, pues construye un drama histórico, con alegorías

y símbolos, ambivalencias y contradicciones, emergentes de la ideología dominante. Pero veamos ahora cómo se aproximan al mismo tema los otros autores.

*Algunas hazañas de las muchas de
Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*

Dedicada igual que la de Lope de Vega al quinto Marqués de Cañete, esta obra debió ser escrita, tal como ya señalamos, con posterioridad. De los nueve ingenios reunidos, el que firma el prólogo y la dedicatoria y probablemente el promotor del proyecto es, en palabras de Menéndez Pelayo (1919-27, 212):

el ingenioso aventurero sevillano Luis de Belmonte Bermúdez, autor de la célebre comedia *El diablo predicador*, y no menos famoso por sus andanzas en el Nuevo Mundo y navegaciones en el mar Austral.

Sus colaboradores fueron los muy conocidos en su época: Antonio Mira de Amescua, Juan Ruiz de Alarcón,⁶ Guillén de Castro y Vélez de Guevara. Completaron el elenco autoral los menos conocidos: Fernando de Ludeña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y el Conde del Basto. Esta modalidad, tan habitual en el teatro áureo, de empresas encaradas por varios autores da por resultado, en este caso, una desmañada estructura muy alejada de alcanzar el aliento poético que concede al *Arauco domado* de Lope de Vega algunos momentos de verdadera fuerza dramática.

La intención de reivindicar a Don García es sin duda preponderante, mientras que el papel asignado a Caupolicán y al conjunto de los araucanos se reduce notoriamente, no tanto en presencia escénica como en la falta de un claro designio capaz de otorgar a los movimientos colectivos una función dramática. El primer acto se inicia en el campamento indio en plena celebración por la derrota de los españoles y en exaltación de la figura del general que en estas palabras resume Tucapel:

⁶ J. E. Hartzbusch reproduce *Algunas hazañas...* entre las *Comedias* de Juan Ruiz de Alarcón, BAE: XX, 489-508, que es por la que cito. La primera edición fue publicada en Madrid, por Diego Flamenco, en 1622 y como autor principal figura Luis de Belmonte Bermúdez. Véase para más información Menéndez Pelayo (1919-27, 83) y Medina (1917, 81-2).

Caupolicán famoso,
 que compitiendo con el sol hermoso,
 a quien Arauco adora,
 coronaste la frente vencedora
 de eternos resplandores,
 no de guirnaldas de caducas flores,
 celebra y soleniza
 sobre la negra y pálida ceniza
 del español vencido
 las victorias que el sol te ha concedido.
 Tucapel te acompaña:
 ¡Vivan tus glorias, a pesar de España!
 (1897, 489a)

Los cantos victoriosos, las competiciones entre los salvajes por guirnaldas de flores y por plumas se mezclan con la macabra escena en que beben todos sangre de Caupolicán de la calavera de Valdivia convertida en "taza muda" (1897, 490b). La situación, subrayada por bromas deslucidas del *gracioso* de los araucanos, poco coherentemente llamado Coquín,⁷ se interrumpe por la llegada de Galvarino, con las manos cortadas, como se lo representa siempre a partir de *La Araucana*.⁸ Este detiene la fiesta para anunciar la llegada de *un joven de valor y fama eterna, / que llaman don García / Hurtado de Mendoza, luz del día* (1897, 490c).

Tan incoherente elogio, en boca de quien incita a sus compatriotas a luchar contra los españoles, es seguido por un largo parlamento de Colocolo en el que describe la genealogía de los Hurtado de Mendoza, cuyo origen se remonta a la época del rey don Pelayo, tal como dice haber leído en libros españoles. Resulta en tal grado inverosímil toda la situación, en la que los autores faltan a las más elementales normas del principio del decoro, que no merece siquiera ser comentada. Por último, la decisión de enviar espías al campamento enemigo para conocer sus intenciones antes de entrar en batalla cierra la presentación de los araucanos.

Del planteamiento en el ámbito español nos interesan concretamente dos momentos. En primer lugar, Don García es mostrado trabajando a la par de sus hombres, lo que provoca en Reinoso el siguiente comentario:

⁷ Es también el nombre del gracioso de *El médico de su honra* de Calderón de la Barca.

⁸ Segunda Parte, cantos XXII y XXIII. La situación conserva mayor semejanza con el texto de Ercilla en Lope de Vega, cuya arenga ante el consejo araucano también desbarata las opiniones contradictorias de algunos.

Él mismo, como el más pobre
soldado que el campo encierra,
cargando espuestas de tierra,
hace que el tiempo le sobre.
De suerte nos ha animado
solo el verle trabajar,
que hoy pudiera fabricar
un fuerte cada soldado. (1897, 491c)

En segundo lugar, le encarga a Rebolledo hacer la guardia y al sorprenderlo dormido en dos ocasiones —situación que aparece en Lope de Vega con características muy similares—⁹ lo condena a muerte, pero la intercesión de don Felipe de Mendoza, hermano del Gobernador, le salva la vida. Así se perfilan de manera poco elaborada, por cierto, las virtudes de don García: ejemplo de trabajo y responsabilidad por encima de sus obligaciones y espíritu de clemencia. El asalto de Caupolicán y su gente (Rengo, Tucapel, Orompello) al fuerte y los combates personales de Rebolledo que da muerte a Orompello y del jefe araucano con don García, sin resolución, cierran el acto.

No es mucho más lo que se puede agregar a esta polarización escénica que avanza morosamente en el transcurso del segundo acto, entre diálogos insustanciales de los graciosos (a Coquín/indio se agrega Chilindrón/español), falsas embajadas de paz que intentan dar muerte a don García, engaños de Gualeya, mujer de Caupolicán, que valerosamente y desafiando la corriente cruza el río Nibequetén para disuadirlo de avanzar,¹⁰ y por último, gran parada militar de ambos ejércitos con sus generales cerrando la marcha.

En el tercer acto se da una diferencia fundamental con la versión de Lope de Vega: la muerte de Caupolicán es decidida y ejecutada por Reinoso tal como sucede en *La Araucana*. Sin embargo, a diferencia de Ercilla los autores destacan la indignación de Don García al enterarse de lo que califica de "hecho injusto":

Pues ¿cómo sin orden mía,
sabiendo que en Chile estoy,
a quitar os atrevistes
la vida de un general?
En la batalla campal,

⁹ Cfr. al final del Acto I, AD: 252b-255a.

¹⁰ Como "copioso río" lo califica Ercilla en *La Araucana*, Primera parte, canto I, octava 62, v.3.

pues a mi lado tuvistes
 tantas con el indio fiero,
 matarle fuera valor;
 mas preso, es contra el honor
 que de la vitoria espero. (1897, 507b)

El intento de su hermano don Felipe de justificar la crueldad de empalarlo, porque así vengaba Reinoso la muerte de Valdivia que dice era su tío, es rechazada por el Marqués: *No, hermano; jamás alcanza / la vitoria la venganza: / este es el oficio mío, / pues premio, he de castigar* (1897, 508b). Esta reacción justiciera agrega al cuadro de las hazañas del general español, perfilado como héroe sin tacha, una nueva condición de mérito que rápidamente es acatada por Tucapel y Rengo quienes se rinden ante su clemencia y la del rey: *el príncipe más benigno / y celebrado que el mundo / ha respetado y temido* (1897, 507c). El final de la comedia reinstaura una vez más la figura del rey como eje político fundante del proyecto de la conquista.

Poco acertada, sin embargo, resulta la trama de esta obra en la que se desperdician hasta los momentos de mayor envergadura dramática. Un ejemplo notable lo constituye la escena de la cólera de Gualeva, cuando por lo que considera un acto de cobardía decide castigar a Caupolicán prisionero, matando al hijo de ambos. Como ya vimos, Lope de Vega supo aprovechar muy bien la reacción emocional que produce en el espectador, mientras que los autores la desfocalizan al proponer paralelamente las quejas de Rengo por la prisión de Guacolda.¹¹ La confrontación de ambas situaciones y el escaso nivel del lenguaje poético acordado a los personajes alejan toda posibilidad de alcanzar la *admiratio* necesaria para lograr un fuerte efecto dramático.

Como conclusión cabe señalar que la dimensión acordada al personaje de Caupolicán, en esta comedia, no logra una convincente corporeidad existencial. Se reiteran situaciones tomadas en su mayor parte de *La Araucana*, se las hilvana sin darles la coherencia interna necesaria a la vez que se acentúan y destacan con excesiva ponderación las bondades del personaje de don García. El resultado del planteo no se aleja, en el plano de la interpretación ideológica, de las líneas trazadas para el *Arauco domado*: la solución propaterna surge a partir de la aceptación del orden monár-

¹¹ Cfr. el entrecortado discurso de Gualeva, quien en este caso es la mujer de Caupolicán en lugar de Fresia. (1897, 504-505)

quico que propicia la conversión religiosa que salvará a los indios. Muy otra resulta, en cambio, la perspectiva de conjunto con que se recrea para el público de los corrales el sustento de estos personajes en la pieza de don Francisco González de Bustos.

Los españoles en Chile

La construcción de esta comedia está totalmente alejada del principio de la verosimilitud desde cualquiera de los aspectos a que se atiende. En primer término, el Marqués de Cañete es representado como un *barba*, según la aclaración del elenco de personajes y de las acotaciones previas a su entrada en escena. Por consiguiente, pierde la posición protagónica con que hasta ahora lo hemos visto actuando y pasa a ser una figura de valor secundario, mientras que la hegemonía estará centrada en don Diego de Almagro, casi único miembro del reducidísimo estado mayor del general.

En segundo lugar, el drama histórico se desdibuja y cede terreno a una absurda comedia de enredos amorosos en la que Caupolicán ama a Fresia mientras esta se muestra interesada por don Diego, galán por el que se siente atraída aun sin haberlo visto. Por su parte, doña Juana, su antigua enamorada, ha llegado hasta esas tierras del Arauco, desde el Perú, vestida de hombre para reencontrarse con él. El juego de desencuentros amorosos se cierra con la inclinación de Gualeva, prima de Fresia, por quien cree que es un apuesto y gentil caballero cristiano: la hermosa doña Juana. Esta adocenada trama de persecuciones mutuas, mensajeros y mediadores se combina y tiñe de exotismo con escenas de guerra, disputas personales y duelos, prisiones y disfraces. Este recurso hasta es puesto en práctica por Caupolicán cuyas palabras resumen todo comentario: *aunque es hacer a mi decoro ultraje*.¹²

Para completar la desacertada configuración del personaje, el héroe araucano es apresado en el tercer acto, como es de rigor, pero su sacrificio final resulta escamoteado. Solo es llevado, ensangrentado y prisionero, por tres soldados españoles y nada más se dice acerca de él. Los indios restantes (Tucapel, Rengo, Fresia, Gualeva y los comparsa) se presentan ante el Marqués para pedir ser bautizados, don Diego se reencuentra y casa con doña Juana, a la vez

¹² Toda la situación resulta inverosímil, no solo por la falta del decoro del disfraz sino porque además Caupolicán se alaba a sí mismo (1736: 146 vo.).

que Fresia lo hará con Tucapel que también disputaba por su amor. Un final, pues, de apresurados desenlaces y con su consabido saludo exculpatorio en boca del gracioso: *perdonad sus muchas faltas*.¹³

Nada ha quedado de la heroicidad de Caupolicán ni del aliento épico de *La Araucana* de Ercilla. González de Bustos no ha sabido aprovechar las facetas con que los anteriores autores dramáticos, con mayor o menor acierto, han procurado delinear su personalidad. Distanciado de la confrontación con don García, pareciera que ambos pierden esencialidad existencial. Veamos el último texto del diálogo epopeya-comedia.

*El gobernador prudente*¹⁴

Desde el título, Gaspar de Ávila nos propone su objetivo: mostrar a don García como un hombre distinto al que mereció el calificativo de "mozo capitán acelerado" por parte de Ercilla. La primera impresión conocida es del año 1663 y, al respecto, José Toribio Medina considera, en las páginas introductorias a su edición de esta comedia que debió de ser escrita "quizás muy cerca de medio siglo antes" (1915, 7). Esta hipótesis está sostenida en el hecho de que la publicación del libro de Cristóbal Suárez de Figueroa con la biografía de don García Hurtado de Mendoza en 1613 pudo haber dado, directa o indirectamente, el impulso a este ciclo de comedias reivindicatorias.¹⁵ Si bien no es fácil determinar fehacientemente esta circunstancia, es sí evidente, después de la lectura de la obra, lo que afirma Medina:

Habría sido, pues, *El gobernador prudente* una pieza de encargo y su ejecución y desarrollo prueban en todo y por todo que se trata, en efecto, de un alegato poético *ad probandum*. (1915, 7)

¹³ Las bromas del gracioso Mosquete, al igual que en tantas comedias urbanas de capa y espada, comentan convenciones de la obra: "Todos se casan aquí/ y a mí solo no me casan" (1736, 160 vó.)

¹⁴ Agradezco la gentileza de Lola Luna que me ayudó a obtener la comedia, en la edición de José T. Medina, de un microfilm de la Biblioteca de la Universidad de Berkeley.

¹⁵ Entre los datos biográficos reunidos por el crítico chileno (1915, 3), resulta evidente la vinculación de Gaspar de Ávila con Suárez de Figueroa, quien lo menciona como dramaturgo en su libro *Plaza Universal de las Ciencias*, Madrid, Luis Sánchez, 1615.

Los elementos derivados de *La Araucana* conservan relación muy próxima y desde el comienzo del primer acto se plantean paudados diálogos dirigidos a la comprensión de cualquier lector del poema. La escena inicial en la que Tucapel, con arrogancia, le disputa a Caupolicán el mando lo lleva a este a recordarle que ya había sido vencido al someterse, por indicación de Colocolo, a la prueba del madero:¹⁶ *Día y medio te llevé / de ventaja con la viga / que en mis hombros sustenté* (1915, 10). La disputa es apaciguada por la intervención de este anciano cacique y, después de beber de un mismo vaso la sangre de Caupolicán, se conjuran todos los capitanes a acabar con los españoles, en ese momento comandados por Valdivia. Se trata, pues, de instancias anteriores a la presencia de don García en Chile.

Dos aspectos más de esta primera parte del acto es necesario destacar para la caracterización, tanto de Caupolicán como de algunos de sus compañeros. En primer lugar, la mudable condición de Lautaro que molesto porque finalmente Guacolda se unirá a Tucapel decide pasarse al bando español, resolución contraria a los hechos y de escasa verosimilitud puesto que después, durante el combate entre ambos ejércitos, traicionará a los españoles por lo que logran así poder derrotarlos.

La segunda cuestión se relaciona con el comportamiento que Gaspar de Ávila atribuye a Caupolicán. Si bien las opiniones sobre su comportamiento son puestas en boca de sus capitanes en momentos de discusión, no deja de ser significativo que Tucapel le diga: *necio y arrogante estás* (1915, 12), o que Lautaro sostenga molesto: *eres, capitán, injusto* (1915, 26). De igual modo, resulta poco pertinente la actitud asumida por Caupolicán cuando el mago Fitón anuncia la pronta muerte de Lautaro. Después de preguntarle si puede adivinar el término de su propia vida y este responderle que ha de vivir diez años, lo mata para demostrar *que es incierto / cuanto dice y adivina* (1915, 24). Estos rasgos menoscaban el perfil del carácter propio de quien es el jefe de todo el estado araucano.

Por contrapartida, en cambio, el segundo acto está dedicado a la exaltación de la figura de don García, a su genealogía, a sus acciones como gobernante. Entre estas se destaca su decisión de construir, con el tributo que le ofrece Villagrán, doce barras de oro, un hospital para curar a los indios que han sido heridos ayudando a los españoles, ya que considera que ese tesoro procede de los des-

¹⁶ La competencia entre los distintos caciques por el mando del ejército araucano está descrita en la Parte primera, canto II del poema de Ercilla.

medidos impuestos que estos han debido pagar y son la causa de la revuelta producida. Asimismo, recuerda el episodio comentado más arriba en la obra de Lope de Vega, de don García postrado en el suelo, para que pase sobre él, el sacerdote con el Santísimo Sacramento (1915, 59-60).

Todas las situaciones se enlazan para plantear una imagen perfecta del prudente gobernador, mientras que Caupolicán tan solo aparece una vez en escena, preparando con Colocolo la embajada destinada a engañar a don García y que terminará con el fracaso del intento.

El tercer acto se resuelve en los cauces habituales que la historia determina. Se describe la batalla en la que es herido Tucapel y muere Lautaro, mientras que don García y Caupolicán se traban en combate, huyendo este temeroso. Otro rasgo más del debilitamiento de la personalidad del adversario. Antes del final, se introduce el episodio de Guacolda, mujer de Lautaro, cuya muerte la sume en la desesperación y que no se resiste a ser llevada prisionera pues desea también morir. Su encuentro con el Marqués, que ordena dejarla en libertad, determinará que termine convirtiéndose a la religión cristiana y sea bautizada.

Es interesante observar, cómo el demérito de Caupolicán opaca también la figura de su mujer, llamada Fresa en esta comedia, que carece de la preponderancia que su comportamiento alcanza desde la perspectiva de la relectura de *La Araucana* que ofrece Lope de Vega. Tiene mayor presencia Guacolda, con reminiscencia de la Tegualda ercillana.

Por último, la muerte del gran jefe araucano pierde también el lugar trágico que le corresponde, pues aparece ya ejecutado por Reinoso y aunque don García lo recrimina, se sosiega al saber que ha muerto cristiano.

Gaspar de Ávila ha trazado, pues, un panegírico de la persona del Marqués de Cañete más que una acción dramática capaz de mostrar tensiones y enfrentamientos que moldeen los lineamientos sobre los que se diseñan las conductas de los personajes. La excesiva elevación del héroe arrastra consigo la disminución de la potencia de su oponente que carece de la coherencia necesaria para alcanzar su condición de *dramatis personae*.

CONCLUSIONES

La presencia de Caupolicán, en el conjunto de las comedias

derivadas de la epopeya de Ercilla que he intentado analizar en sus aspectos fundamentales, muestra distintas facetas interpretativas por parte de los dramaturgos que alcanzan sus logros mayores en la formulación de Lope de Vega.

Los autores encabezados por Luis de Belmonte Bermúdez no supieron dar a las situaciones de *Algunas hazañas...* la unidad requerida para que el conjunto lograra la necesaria adhesión del espectador. Los excesivos vericuetos de la intriga llevan a perderse en marchas y contramarchas que alejan la atención de la confrontación en que están envueltos los personajes principales. La mayor preponderancia asignada a las buenas acciones del Marqués desequilibra el efecto dramático. No es más que un intento frustrado de reivindicar su figura de tan escasa importancia en la versión de Ercilla.

Sobre *Los españoles en Chile* de Francisco González de Bustos nada más se puede agregar a lo ya señalado ni se justifica reiterarlo. Es una obra que carece de todo valor para intentar una aproximación al problema de Caupolicán como personaje de la comedia áurea.

En cuanto a *El gobernador prudente*, tampoco logra Gaspar de Ávila alcanzar una balanceada integración de los elementos con los que intenta armar la confrontación de los contendientes. La excesiva polarización entre los rasgos positivos de uno y negativos del otro llevan a extremos que resultan hasta inverosímiles por la simplificación con que son presentados. Esta comedia es la que más puntualmente recrea situaciones de *La Araucana* aunque con la libertad habitual que imperaba para alterarlas de acuerdo con sus intereses.

Es indudable que Lope de Vega es quien logra darle a esta dramatización de los personajes épicos consagrados por Ercilla una dimensión de acabada heroicidad. La favorable perspectiva con que construye al personaje de Caupolicán lo convierte en un rival digno de ser confrontado con don García, y si bien en esto no se aleja del modelo seguido, ha sabido dotarlo de un aliento poético que alcanza su mayor fuerza en el plano de la expresión. Algunos parlamentos cobran una vigorosa resonancia, tal vez porque la voz de los indios se deja oír para defender la libertad.

La autoridad, que en el sistema de personajes está representada por la figura paterna (gobernador=rey), triunfa con positividad en este conflicto que el teatro del primer tercio del siglo XVII estudia desde diversas perspectivas como ya hemos visto al resumir las principales instancias de su significación. Esta interpreta-

ción dramática ofrecida por Lope de Vega no se aleja en nada de Ercilla quien crea un héroe mítico que pretende resolver la contradicción conquistador/conquistado, como señala C. Cifuentes Aldunate "a través del sincretismo en el que «el mejor» de los naturales de Arauco se reviste de virtudes que lo hacen «el mejor» según el sistema axiológico español" (1983-4, 64). Recupera su autoridad con el bautismo y la muerte.

Como dramaturgo, desde la doble función del teatro —recordada por Ruiz Ramón (1988)— la celebrativa y la catártico-conjuradora, Lope formula una interrogación en el tiempo, abierta hacia la modernidad, sobre las confrontadas voces de la conciencia colectiva.

MELCHORA ROMANOS

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA, GASPAR DE. 1915. *El gobernador prudente*. En: José Toribio Medina (ed.), *Dos comedias famosas y un auto sacramental*. Santiago, Imprenta y litografía Barcelona, 1-113.
- CASTRO, A. y RENNERT, H. A. 1969. *Vida de Lope de Vega (1562-1935)*, notas adicionales de F. Lázaro Carreter. Salamanca, Anaya.
- CIFUENTES ALDUNATE, CLAUDIO. 1983-4. "Caupolicán: creación y recreación de un mito", *Versants*, 4, Genève, 59-76.
- COROMINAS, JUAN M. 1981. "Las fuentes literarias del *Arauco domado* de Lope de Vega". En M. Criado de Val (dir.): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Madrid, Edi-6, 161-170.
- CHEVALIER, MAXIME. 1976. "La Épica culta", *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid, Turner, 104-137.
- DURAND, JOSÉ. 1978. "Caupolicán, clave historial y épica de *La Araucana*", *Revue de littérature comparée*, 2-3-4, 367-389.
- ERCILLA, ALONSO DE. 1971. *La Araucana*. Edición, introducción y notas de Marcos A. Morfínigo e Isaias Lerner. Madrid, Castalia.
- GONZÁLEZ DE BUSTOS, FRANCISCO. 1736. *Los españoles en Chile*. En: *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Parte 22. Madrid, ff. 141-160 vo. Microfilm del ejemplar de la B.N. de Madrid, signatura T-611.
- MEDINA, JOSÉ TORIBIO. 1917. "Prólogo", *Dos comedias famosas y un auto*

- sacramental*. Santiago, Imprenta y litografía Barcelona. Es un volumen posterior a la edición arriba citada.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO. 1919-27. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid, Librería General de V. Suárez, VI, 210-225.
- RUIZ DE ALARCÓN, JUAN y otros. 1897. *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, Comedias*, edición de J. E. Hartzenbusch. Madrid, Rivadeneyra, BAE: XX, 489-508.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO. 1988. "El Nuevo Mundo en el teatro clásico", *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*. Murcia, Universidad de Murcia, 60-137.
- VEGA, LOPE DE. 1969. *Arauco domado por el Excelentísimo señor D. García Hurtado de Mendoza. Tragicomedia famosa*, edición de M. Menéndez Pelayo. Madrid, Rivadeneyra, BAE: CCXV, 235-289.
- VITSE, MARC. 1983. "El teatro en el siglo XVII". En: José M. Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*. Madrid, Taurus, 477-706.
- . 1988. *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siècle*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.

VERSIONES DE ORFEO EN LA POESÍA AMOROSA DE QUEVEDO

"IMITATIO" Y SABER DE AMOR

En un conocido texto de sus *Anotaciones*, Herrera defendía, persuasivamente, el alcance y la riqueza de lo que Lázaro Carreter definiera, hace algunos años, como el procedimiento de la "imitación compuesta" en la poesía áurea.¹ Para hacer poesía no bastaba imitar a Petrarca; había que recrear, precisamente, el proceso de contaminación de fuentes italianas y clásicas que caracterizó el arte del *Canzoniere*. Decía así Herrera en 1580:

Yo, si deseara nombre en estos estudios, por ver envejecida y muerta en pocos días la gloria, que piensan alcanzar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino enderezara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en una mezcla a éstos con los italianos, hiciera mi lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos y osara pensar, que con diligencia y cuidado pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este paso. Y sé decir que, por esta vía se abre lugar para descubrir muchas cosas; porque no todos los pensamientos y consideraciones de amor, y de las demás cosas que toca la poesía, cayeron en la mente del Petrarca y del Bembo y de los antiguos; porque es tan derramado y abundante el argumento de amor, y tan acrecentado en sí mismo, que ningunos ingenios pueden abrazallo todo, antes queda a los sucedientes ocasión para alcanzar lo que parece imposible haber ellos dejado [...] Y pudiendo así haber cosas y voces, ¿quién es tan descui-

¹ Su artículo, tan citado, se centra en una lectura de la oda a Juan Grial, de Fray Luis de León, en relación con sus fuentes: cfr. "Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial", en *Academia Literaria Renacentista, Fray Luis de León*, I, Salamanca, 1981, 193-223; véanse en particular, las pp. 196-204, donde Lázaro traza brevemente la historia del procedimiento de la *contaminatio* desde Horacio y Séneca a Poliziano, y a otros poetas y teóricos renacentistas, italianos y españoles.

dado y perezoso, que sólo se entregue a una simple imitación? ¿Por ventura los italianos, a quien escoge por ejemplo, incluyéndose en el círculo de la imitación de Petrarca? ¿Y por ventura el mismo Petrarca llegó a la alteza, en que está colocado, por seguir a los provenzales, y no por vestirse de la riqueza latina?²

Una de las normas estéticas que Herrera defendía programáticamente era componer poesía *en seguimiento de los mejores antiguos*, a los que proponía imitar *mezclándolos* con los italianos, como lo había hecho el mismo Petrarca. El objetivo de esta imitación de varias fuentes superpuestas era enriquecer la propia lengua, con la reelaboración de *aquellos admirables despojos* de la cultura clásica, que los humanistas contribuyeron a difundir, dándolos a la imprenta en nuevas ediciones y comentarios que los consagraban. Herrera exhortaba a los poetas de su tiempo a estudiar la obra de sus predecesores para hacer justicia a la complejidad de los temas amorosos, ya que era *tan derramado* 'extendido' (*Aut.*) y *abundante*, 'copioso' o *variado*, *el argumento de amor*, que ningún poeta podía pretender dominarlo por sí mismo. Por el contrario, la frecuentación de otros textos podía aguzar el ingenio de quienes buscaban la fama en su recreación.

Los comentarios de Herrera, que hallan correspondencia en sus prácticas poéticas, refieren a una concepción generalizada en la época áurea, según la cual el discurso amoroso era un lenguaje específico que poseía una historia propia. El poeta construía con esos códigos la relación ficcional de un sujeto poético, que decía amar en sus versos, con una amada caracterizada también según las pautas del imaginario colectivo de su época. Para escribir poesía amorosa, el poeta debía conocer cómo habían expresado *el argumento de amor* sus predecesores, ya que los textos canónicos constituían el punto de partida de una nueva reflexión poética. Desde perspectivas filológicas actuales, pues, lo importante es reconstruir aquel *saber* de amor, que no siempre conviene interpretar en clave biográfica. Lo ha demostrado ya autorizadamente Cristóbal Cuevas para el caso de la poesía de Herrera, en la que señala el impacto de extensas lecturas.³ Herrera se basó en su conocimiento del *canon*

² *Comentarios de Fernando de Herrera (1580)*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, 311.

³ Véase su excelente introducción a la edición de la *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985, 19 y ss., "Vida y literatura en la poesía amorosa de Herrera".

amoroso clásico e italiano para definir el amor en sus *Anotaciones*, con lo cual confirmaba su carácter de *creación cultural*.⁴

En efecto, la poesía renacentista construyó su esquema de las relaciones amorosas, adaptando modelos clásicos a los contextos ideológicos de su circunstancia histórica. La lírica barroca continuó haciendo suya una conceptualización del amor que se remontaba a la tradición elegíaca clásica y a la renacentista: a Petrarca, a sus continuadores italianos y a quienes funcionaron como intermediarios en su difusión, Garcilaso y el mismo Herrera, por ejemplo. Éstos habían actualizado ya las ficciones amorosas de Tibulo, de Ovidio y de Propercio, asimilando, por ejemplo, el erotismo elegíaco a los modelos del amor perfecto de raigambre neoplatónica que recrearon los cancioneros poéticos de la época áurea y que hoy reconstruimos, además, basándonos en las disquisiciones teóricas desarrolladas en los manuales filográficos del XVII, como los de León Hebreo y Castiglione.

Estos modelos literarios se *mezclan* o contaminan en la poesía del XVII. Por la vía de la imitación, entendida como un *ars combinatoria* de citas troqueladas en la tradición de lecturas y comentarios, y de estrategias discursivas, un poeta barroco llega a expresar lo no dicho todavía, como afirmaba Herrera, y encuentra *su voz* poética característica. Así forjó Quevedo las voces de su poesía amorosa, que aunque hoy nos parezcan inconfundibles, no son menos convencionales que las de otros poetas coetáneos. Su originalidad reside, pues, en la relectura imaginativa de los textos fundacionales de la tradición amatoria, los petrarquistas y los de la elegía latina, sobre los que construye sus propios poemas.

Quevedo se debe de haber acercado a estos últimos con la curiosidad filológica de un humanista de su tiempo, al tanto de las nuevas ediciones y comentarios que circularon en el siglo XVII. Esto es lo que indican, por ejemplo, sus anotaciones del *Anacreón castellano* de 1609. La obra de Ovidio, Tibulo y Propercio le era familiar. Quevedo recrea, frecuentemente, fragmentos de sus textos poéticos y algunos motivos menos generalizados en la poesía del XVI. Imita, asimismo, ciertas estrategias discursivas características de la elegía latina: las técnicas de la alusión mitológica, por ejemplo, a las que refería Herrera en sus *Anotaciones*.⁵ El saber mitológico era

⁴ Cfr. H-50, *Amor*, ed. cit., 328-332.

⁵ Cfr. ed. cit., 422, en la sección dedicada a la *elegía*: "Propercio tiene grande copia de erudición poética y variedad, y como más oscuro y lleno de historias y fábulas, es más incitado y contino en mover los afectos, de los cuales es excelente pintor.

constitutivo de la *erudición noticiosa* que debía poseer todo buen escritor barroco. Gracián definiría en su *Agudeza y arte de ingenio* su naturaleza y aplicación para la construcción de conceptos.⁶ Estos procedimientos retóricos son también característicos del conceptismo de Quevedo, que en su poesía amorosa se actualizan, además, en estrecha relación con las prácticas de la elegía latina.

LA APLICACIÓN DEL SABER MITOLÓGICO

Quevedo recrea a veces relatos mitológicos precisos en tono serio o paródico, buscando la complicidad de sus lectores cultos, que se habían educado en la frecuentación de la obra de Ovidio y en la de los manuales mitográficos de la época. En sonetos como aquellos en los que presenta a Apolo persiguiendo a Dafne, o a Dafne huyendo de Apolo, por ejemplo, el saber compartido por el autor y sus receptores da pie a una reconsideración ingeniosa del mito desde la perspectiva del discurso patriarcal que Quevedo asume en su obra satírica. Apolo y Dafne son figuración de galán y prostituta, a quienes la voz que enuncia el poema recomienda comportamientos acordes con la supuesta economía de las relaciones sexuales en su época.⁷ Imitando el distanciamiento irónico de Ovidio, en sus *Metamorfosis*, Quevedo cuestiona, así, las motivaciones tradicionales de la persecución de Apolo.

En otros poemas el discurso mitológico funciona como acervo de *exempla*, en cuya selección se manifestaba el *ingenium* del escritor, *poeta-lógico*, entrenado en los ejercicios de la dialéctica y la retórica de su época. Gracián explicaba que se podían fabricar agu-

Y se levanta muchas veces tanto, que parece más toroso y robusto que lo que conviene a los regalos de amor y blanduras de la elegía". Pablo Jauralde refiere a las actividades filológicas de Quevedo durante el período 1603-1613, previo a su viaje a Italia, en "Las silvas de Quevedo", *La silva*, ed. dirigida por Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, 1991, 173.

⁶ *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, tomo II, 221 y ss. (*Discurso LIX, De la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa*).

⁷ Véase *Poesía original*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1968, 536, *A Apolo, siguiendo a Dafne* ("Bermejazo platero de las cumbres", y 537, *A Dafne, huyendo de Apolo* ("Tras vos un alquimista va corriendo"); ambos poemas fueron estudiados por MARY E. BARNARD, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham, Duke University Press, 1987. Citaré los poemas de Quevedo por esta edición, comparándolos con la de *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.

dezas de *careo*, buscando correlaciones con dichos y hechos históricos o mitológicos a partir de "las circunstancias o adyacentes de entrambos términos".⁸ En estas prácticas conceptistas, el discurso mitológico cumple una función referencial semejante a la que tenía en la elegía latina. El mundo ficcional de dioses y héroes le proporcionaba al poeta elegíaco figuras y situaciones que servían de términos de comparación para la descripción de sus propios personajes. Estas relaciones establecidas por medio de símiles y metáforas o de alusiones, más o menos oscuras, podían conferir universalidad a los sentimientos asignados al amante o a la amada, haciendo resaltar el carácter arquetípico de sus comportamientos.⁹ Del mismo modo, en la poesía amorosa, Quevedo relaciona al sujeto amante, que enuncia el texto, o a la amada que aquél describe, con figuras mitológicas que cifran sus atributos o estados anímicos. Se crea así un juego dialéctico entre la descripción de la experiencia amorosa, que el poeta-amante presenta como suya, y la referencia a personajes míticos que simbolizan experiencias transpersonales.

Ahora bien, a cada uno de los dioses y héroes de la mitología clásica se los representaba con una serie de rasgos más o menos fijos y como participantes en una serie de sucesos y aventuras, en los que se comportaban de manera más o menos previsible. Una figura mitológica era, en fin, un conjunto de relatos que la constituían, los cuales, además, se interpretaban alegóricamente en sentido filosófico o moral en la época áurea. Por ello, una misma figura mitológica podía presentarse con rasgos diferentes o específicos según el subgénero poético en el que se la incluía o el uso temático o referencial que el autor le asignara. Quevedo citó así a Orfeo en diversos poemas, refiriéndose a varios de los mini-relatos que circularon en los repertorios mitográficos y en los textos clásicos conocidos en el Renacimiento.

ORFEO MÚSICO Y MARIDO DICHOSO

Las menciones de Orfeo en la obra poética de Quevedo se basan en los rasgos más importantes con los que se lo caracterizó en el dis-

⁸ Agudeza cit., 221.

⁹ Véase esta interpretación del uso de la mitología en la obra de Propertio en PAUL VEYNE, *Roman Erotic Elegy. Love, Poetry and the West*, Chicago, 1988, 116 y ss., traducción de *L'élegie érotique romaine: L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris Seuil, 1983.

curso mitológico, como lo ha señalado Pablo Cabañas en su conocido estudio.¹⁰ Quevedo puede citarlo, simplemente, para encarecer el canto de un pájaro. En la *canCIÓN* 12, v. 75, su caracterización como músico ejemplar motiva la relación figurada *ruiseñor=Orfeo*: "Orfeo del aire el ruseñor parece". Herrera recordaba en sus *Anotaciones* una tradición tracia según la cual "los russeñoles que tienen sus nidos junto al sepulcro de Orfeo son de más suave y numeroso y resonante canto que los demás russeñoles".¹¹ En la *silva* 202, vv. 54-62, en cambio, *Orfeo* designa metafóricamente al jilguero:

Músico ramillete
 es el jilguero en una flor cantora;
 es el clarín de pluma de la aurora,
 que, por oír al ruseñor que canta,
 madruga y se desvela,
 y es Orfeo que vuela
 y cierra en breve espacio de garganta
 cítaras y vigüelas y sirenas.

En otros poemas, Quevedo escogerá el nombre de *Orfeo* como predicado de un contexto metafórico, para elogiar, hiperbólicamente, a quien se expresa con poder de persuasión. Un "grande jurisconsulto y abogado" es simultáneamente "Jasón, Licurgo, Bártulo y Orfeo" (253, v.4). Así se lo describía en manuales mitográficos como la *Philosophia secreta* de J. Pérez de Moya.¹² Orfeo, orador convincente era, además, el poeta, por antonomasia, cuyo canto poseía poderes mágicos. Quevedo encomiará a Bernardo de Balbuena, relacionándolo con el hijo de Apolo y Calíope en un soneto, compuesto en elogio del *Siglo de Oro en las selvas de Ertfile*. Quevedo recuerda cómo, al descender al Hades en busca de Eurídice, Orfeo había conseguido enternecer a Perséfone y a las Furias con su canto, haciendo que Tántalo, y otros condenados, se olvidaran de su suplicio. La metáfora de resonancias clásicas, *el pueblo de las som-*

¹⁰ *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948; cfr. las pp. 70, 108, 113, 125-6, 135, 137, 138, 140-1, 192-3, 205 y 277.

¹¹ Cfr. ed. cit., 576, s.v. *osado marido*, perífrasis con la que Garcilaso designa a Orfeo.

¹² Cfr. la edición de E. Gómez de Baquero, Madrid, *Los clásicos olvidados*, 1928, tomo II, 182 y ss.: "Orfeo fue un varón doctísimo en Retórica y Poesía [...]". Pérez de Moya afirma, luego, en la declaración histórica del mito que los antiguos "queriéndole deificar y ennoblecer mucho, dijeron ser hijo de dioses, dándole por padre a Apolo, porque le pareció Orfeo en ser grande orador".

bras, redescribe concisamente, a los habitantes del infierno pagano haciéndose eco de dos textos literarios centrales en la transmisión de esta sección del mito; *Metamorphoseos*, vv. 14-16, de Ovidio: "Perque *leues populos simulacraque functa sepulcro / Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem / Vmbrarum dominum pulsisque ad carmina neruis / sic ait [...]*" y *Georgicon*, IV, vv. 467-485, de Virgilio: "at cantu commotae Erebi de sedibus imis / *umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum / [...]*"¹³

De vos no menos que de Orfeo esperara,
si el pueblo de las sombras mereciera
que, cual su voz, la vuestra en él sonara.¹⁴

En la poesía satírica, en cambio, en la que convencionalmente cabe el tratamiento paródico de los mitos, Quevedo recoge el relato del rescate de Eurídice y de su subsiguiente pérdida, haciendo que Orfeo represente, irónicamente, al marido que pudo deshacerse de su mujer. En el romance 765, por ejemplo, la reelaboración burlesca del relato del descenso ofrece en su figura el *exemplum* perfecto de marido afortunado:

Orfeo por su mujer
cuentan que bajó al Infierno;
y por su mujer no pudo
bajar a otra parte Orfeo.¹⁵

¹³ Cfr. además, el resumen de Pérez de Moya en la *Philosophia secreta*, 183: una vez muerta Eurídice, "lloraba aún más amargamente su marido Orfeo, el cual, no contento desto, tomó una nueva osadía, de a los infiernos vivo decender, a demandar su mujer a los infernales dioses. Fue su decendida por la puerta del monte Tenaro, en donde estando, tan dulcemente cantó, que a los dioses soterranos, no acostumbrados de alguna piedad, a misericordia movió, y las tres hermanas Euménides, furias o rabias infernales, lo que aun de oír es maravilla, entonces de duelo de Orfeo, a llorar comenzaron. Tan poderosa fue la elocuencia suya y tan grande dulcedumbre la de su canto, que Plutón y Proserpina, dioses del mundo bajo, a Eurídice a Orfeo otorgaron". Cito el texto de las *Metamorphosis* según la edición de Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1960, tomo II, 122 y el de las *Geórgicas*, según la edición de F. A. Hirtzel, Oxford, 1963. No me parece convincente, por lo menos para el caso de Quevedo, la apreciación de Cabañas de que el texto de las *Metamorphosis* tuviera menos influencia que el de las *Geórgicas*: cfr. sus conclusiones en *ob. cit.*, 216 y ss.

¹⁴ Cfr. en la ed. de Bleuca, p. 325, el soneto a Balbuena en elogio de su obra, publicada en Madrid en 1607, que se inicia "Es una dulce voz tan poderosa,".

¹⁵ Cfr. el epigrafe de González de Salas: "Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos", Bleuca, *Poesía original*, 1033-1034. Sobre estos poemas satíricos, cfr. A.

Esta relectura explica el concepto final de un soneto dedicado a criticar los inconvenientes del matrimonio:

Mujer que dura un mes, se vuelve plaga;
aun con los diablos fue dichoso Orfeo,
pues perdió la mujer que tuvo en paga.¹⁶

Y en una sátira en la que el poeta da cuenta de su visita al infierno, se corrige el relato, con donaire, adjudicando a Orfeo una explicación diferente de sus motivaciones:

Por sacar a su mujer
dicen que cantaba Orfeo,
y él me dijo, como amigo,
que era por verla allá dentro.¹⁷

ORFEO Y EL INFIERNO AMOROSO

Las versiones de Orfeo que hallamos en la poesía amorosa poseen, creo, connotaciones diferentes. En la *princeps* del *Parnaso*, cuatro de las cinco referencias aparecen en poemas amorosos dedicados a diversos sujetos femeninos, es decir, en la primera sección de la Musa Erato; el quinto, es el primer *idyllo* de las composiciones finales del *Canta sola a Lisi*.¹⁸ La primera mención que trataré es, con todo, la más cercana al uso referencial del discurso mitológico-

Pérez Gómez, "A propósito de un romance de Quevedo: 'Orfeo en los infiernos'", *Bibliografía Hispánica*, IX, 1951, 89-90 y C. Pitollet, "A propos d'un romance de Quevedo: 'Orfeo'", *BHi*, VI, 1904, 332-46 y "Un écho oublié du romance de Quevedo: 'Orfeo'", *BHi*, VIII, 1906, 392-393, además de M. A. Buchanan, "A Neglected Version of Quevedo's Romance on Orpheus", *MLN*, XX, 1905, 116-118. Se refiere extensamente a estos poemas Cabañas, ob. cit., 135-6.

¹⁶ Cfr. el soneto 517, *Hustío de un casado al tercero día*, "Antiyeer nos casamos; hoy querría", vv. 12-14.

¹⁷ Cfr. el romance 786, "Los que quisieren saber / de algunos amigos muertos, / yo daré razón de algunos, / porque vengo del Infierno. /"; la cita corresponde a los vv. 33-36.

¹⁸ Véase *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, 1948; utilizo el ejemplar de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, donde los poemas son los siguientes: sonetos VI, VIII, XXX y el madrigal III, "Contraposición amorosa", de la primera sección; y el *Idyllo I*, *Lamentación amorosa*, de la segunda sección, *Canta sola a Lisi*. Los poemas corresponden a los que llevan los números 297, 299, 321, 390, 407 en las ediciones de J. M. Blecua, cuyo texto citaré, comparándolo con el de *Parnaso*. Blecua separa el *idyllo I* del grupo

co, ya comentado. Aparece en un soneto dirigido a Floralba, 321, en el que se define la hermosura como *movimiento*, según las teorías científicas de Bernardino Telesio.¹⁹ Para desarrollar su argumento poético, Quevedo rechaza otras definiciones de la belleza, entre ellas, las que la caracterizan como armonía. Esto genera la alusión tópica a Orfeo:

No es artífice, no, la simetría
de la hermosura que en Floralba veo;
ni será de los números trofeo
fábrica que desdeña al sol y al día.

No resulta de música armonía
(perdonen sus milagros en Orfeo).

En el soneto 299, en cambio, el *exemplum* de Orfeo, quien con su música suspende los tormentos del infierno, funciona como encarecimiento de las *penas* del poeta amante. Quevedo construye en este poema el estado emocional del amante frustrado, que se solaza en el dolor de la ausencia de la amada, según la dialéctica del amoroso sufrir, característica del discurso petrarquista. El epígrafe de González de Salas ("Exageraciones de su fuego, de su llanto, de sus suspiros y de sus penas") resume, así, el núcleo semántico del texto, que se construye con una serie de hipérbolos metafóricas, estructuradas en períodos hipotéticos de la irrealidad, tres de las cuales carean al sujeto-amante con una figura mitológica distinta:

Si el abismo, en diluvios desatado,
hubiera todo el fuego consumido,
el que enjuga mis venas, mantenido
de mi sangre, le hubiera restaurado.

Si el día, por Faetón descaminado,
hubiera todo el mar y aguas bebido,

de poemas a Lisi, y lo edita en la primera sección; D. Gareth Walters, siguiendo aparentemente a Blecua, tampoco lo incluye en su *Poems to Lisi*, Exeter, 1988. Para un estudio muy completo del *Canta sola a Lisi* en el contexto de la poesía de Quevedo y de los clásicos españoles de la época, véase ahora la tesis de Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo*, Universidad de Santiago, 1991.

¹⁹ Me he ocupado de los contextos ideológicos de este soneto en un artículo a publicarse en el *Homenaje a Elix L. Rivers*, Madrid, Castalia, 1992: "Telesio en Quevedo: 'No es artífice, no, la simetría' en su contexto cultural".

con el piadoso llanto que he vertido,
las hubieran mis ojos renovado.

Si las legiones todas de los vientos
guardar Ulises en prisión pudiera,
mis suspiros sin fin otros formara.

Si del infierno todos los tormentos,
con su música, Orfeo suspendiera,
otros mis penas nuevos inventaran.

El soneto quevediano es imitación ceñida de un soneto de Luigi Groto, al que parece casi traducir en algunos versos, aunque siguen funcionando, en palimpsesto, las fuentes de Ovidio y Virgilio. El último terceto de Groto reza:

Se tutti avesse Orfeo spento i tormenti
D'inferno, nè la forma fosse nota:
Gli havrebbon rimostrati i miei martiri.²⁰

Quevedo elige el verbo *suspendere*, que recuerda la serie de oraciones negativas ovidianas, en las que se especifica el efecto de la música y el canto de Orfeo: hacer cesar, temporariamente, los tormentos de Tántalo, Ixión, Titio, las Danaides y Sísifo: "nec Tantalus undam / Captavit refugam stupuitque Ixionis orbis, / Nec carpere iecur uolucres urnisque uacarunt / Belides inque tuo sedisti, Sisyphes, saxo".

Este soneto nos sitúa en los contextos precisos en los que se articula el discurso amoroso quevediano. De la tradición elegíaca provienen las metáforas que describen el amor como prisión y al amante como esclavo de su amada, a la que aquel se sentía unido por fuertes lazos y cadenas de las que no podía o no quería desasirse. Estas metáforas ya habían sido incorporadas al discurso petrarquista.²¹ Combinadas con las metáforas tópicas, que homologaban

²⁰ Véase J. G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, 205, ya había indicado esta fuente.

²¹ Me he ocupado de estas representaciones poéticas en un trabajo de próxima aparición en *Criticón*: "Prisión y desengaño de amor: dos topoi de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas". Para el estudio de la trayectoria diacrónica de estas imágenes y de su combinación con otras paralelas derivadas de fuentes medievales, véase María del Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, 125-175.

al amor con el fuego, de filiación también elegíaca, aparecen en textos petrarquistas italianos del Barroco con cierta regularidad. Así, el sujeto-amante dice ser un *infierno*, al que lo confina la ausencia de la amada, infierno que es simultáneamente, *prisión y fuego*. Las imágenes del Hades, espacio cerrado subterráneo, se asimilaron, de este modo, a las del fuego de la condenación eterna, de tradición cristiana.²²

Las *imitaciones* quevedianas de la metáfora del amor como infierno, cárcel y fuego, son numerosas. Lorna Close ha indicado algunas fuentes, en versos como los de un madrigal de la *Lira* de Marino: "Un inferno son'io, / ricetto sol de le tue furie Amore". Las conexiones que establece Quevedo entre el infierno interior del amante y la figura de Orfeo, tienen también precedentes en Marino. Close cita un soneto de la *Lira*: "Vero inferno è'l mio cor, che non attende / giamai tregua al'ardor [...]", donde Marino representa a un amigo del poeta como otro Orfeo que puede mitigar su pena.²³

Por otra parte, Quevedo mismo nos ofrece la posibilidad de reconstruir las relaciones lógicas sobre las que construye estos conceptos, en el idilio I del *Parnaso* (390), una de las silvas que Quevedo compuso, probablemente, antes de 1616, si tomamos en cuenta que aparece entre los textos transmitidos en el manuscrito de Nápoles.²⁴ Es esta una extensa composición de 66 versos, en octavas, en los que el poeta-amante, en soledad, se queja de sus infini-

²² Véase el excelente estudio de Lorna Close, quien se ha ocupado de estas relaciones y de textos de Tansillo y Marino a los que se aproximan estos de Quevedo: "Petrarchism and the 'Cancioneros' in Quevedo's Love-Poetry: The Problem of Discrimination", *MLR*, 74, 1979, 836-855. A él se refiere D. Gareth Walters en su análisis de los sonetos amorosos que contienen la metáfora del infierno y la figura de Orfeo; cfr. *Francisco de Quevedo: Love-Poet*, Washington and Cardiff, 1985, 52 y 297, por ejemplo. Para la tradición del infierno amoroso en textos castellanos anteriores a Boscán, véase Antonio Armisen, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, 1982, 85 y ss. Quevedo mismo, por supuesto, se burla del *topos* cuando confina al infierno a los enamorados en sus sátiras: véase en la magnífica edición de Ignacio Arellano, *Los Sueños*, Madrid, Cátedra, 1991, 227-230.

²³ Cfr. Close, art. cit., 844-845.

²⁴ Esta es la cronología que apoya Pablo Jauralde, en "Las silvas de Quevedo", cit., 178. Véase H. Ettinghausen, "Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo", *BRAE*, LII, 1972, 211-279. El ya famoso artículo de Eugenio Asensio llamó la atención sobre estas composiciones y su contexto humanista: "Un Quevedo incógnito. Las 'Silvas'", *Edad de Oro*, II, 1983, 13-48. Sobre el éxito de la silva en el Barroco, cfr. Aurora Egido, "La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las ohrecillas de Fray Luis)", *Criticón*, 46, 1989, 5-39, I reeditado en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990, 7-85.

tas penas, identificándose simultáneamente con Orfeo y con los condenados del Hades. Se inicia con un apóstrofe: "¡Oh vos, troncos, anciana compañía, / de humilde soledad verde y sonora!" y concluye con la relación *enamorado = condenados*:

Todos venid, ¡oh pueblos macilentos!
verísme remedar vuestros tormentos.

Pueblos macilentos 'flacos, descoloridos' (*Aut.*) dialoga con la metáfora *pueblo de las sombras*, ya citada.²⁵ A estos entes mitológicos se dirige el poeta-amante para encarecer su pena. En versos anteriores, sin embargo, Quevedo relaciona al amante con Orfeo mediante un concepto basado en un juego dilógico con el lexema *cuerdas*.

Cualquier viento, templado a mis ternezas,
de las cuerdas, Amor, que no me aflojas
(pues del tormento son que se conspira),
fabricará con mis suspiros lira.

Allí serán mis lágrimas Orfeos,
y mis lamentos, blandos ruiñeños;
suspenderé el infierno a mis deseos,
halagaré sus llamas y rigores;
lejos irán de mí los monstruos feos,
del ocio y de la paz perseguidores;
el silencio tendré por armonía,
y seráme el desierto compañía. (vv. 13-24)

Las *cuerdas* son, en primera acepción, los *lazos* del Amor que oprimen al doliente, según se aclara en el v. 14: son instrumentos

²⁵ El texto transmitido en el ms. de Nápoles, que según Blecua constituye una versión anterior a la del *Parnaso*, ofrece las variantes: "todos Venid o Pueblos soñolientos / a berme arremedar buestros Tormentos" (cfr. Ettingharsen, art. cit., 240). *Macilento*, cultismo que Corominas, s.v. *magro*, fecha como de primera aparición en 1640, con Saavedra Fajardo, significaba 'flaco, descolorido, extenuado' (*Aut.*, con cita de la *República literaria*) y traduce mejor las fuentes clásicas que presentaban a las *umbrae* oscuras, sin cuerpo, que la variante *soñoliento*. Estas variaciones quevedianas están en relación intertextual con unos versos de la égloga III de Garcilaso, en los que se relataba la figuración del descenso de Orfeo, *osado marido*, perífrasis que Herrera comenta extensamente (H 799); cfr. los vv. 137-140: "Figurado se vía estensamente / el osado marido, que baxava / al triste reyno de la escura gente", en la edición crítica de E. L. Rivers, *Obras completas*, Madrid, Castalia, 1981, 434.

de tortura, y el *tormento*, personificado, se ha conjurado contra él.²⁶ Pero en la segunda acepción, son las del instrumento musical, la lira, que refiere simbólicamente al cantor del Hades, con un desplazamiento semántico: *lágrimas=Orfeo*. Llanto y suspiros del amante alivian su pena, idéntica a los tormentos del infierno; lógicamente, pues, por analogía, su efecto será también idéntico al del canto de Orfeo, que *suspendió*, 'hizo cesar', las torturas de Sísifo, Titio, etc.

^ 'Sóiebaa y silencio resultan así equivalentes a la armonía' ser canto de Orfeo. Quevedo ha transformado la figura del amigo del poema de Marino, que citaba Close, en el llanto y la queja, que cumplen la función terapéutica de aquél:

Tu solo il plachi, Orfeo nouello, e porre
puoi freno e legge a quest'inferno alquanto
con l'armonia, ch'al mio dolor socorre.

En este idilio, pues, el infierno de amor hallaba remedio en el llanto y éste se convertía, metafóricamente, en la figura mitológica que con su canto milagroso había detenido la marcha de los tormentos.

Sin embargo, en el espacio imaginario que traza el discurso amoroso de Quevedo, cabe aún otra posibilidad: que ningún solaz sea posible, que el sufrimiento del amante nunca halle respiro, es decir, que el amante no pueda identificarse con Orfeo. Esta es la versión que compendian los últimos textos de la serie. En el soneto 297, el amante "Finge dentro de sí un infierno, cuyas penas procura mitigar, como Orfeo, con la música de su canto, pero sin provecho":

A todas partes que me vuelvo veo
las amenazas de la llama ardiente,
y en cualquiera lugar tengo presente
tormento esquivo y burlador deseo.

La vida es mi prisión, y no lo creo;
y al son del hierro, que perpetuamente
pesado arrastro, y humedezco ausente,
dentro en mí propio pruebo a ser Orfeo.

²⁶ Véase, *conspirar*, en *Aut.*, 'conjurar, sublevarse y unirse para hacer alguna cosa mala'; para el uso reflexivo, hoy en desuso, cfr. *Cuervo, Dicc.*, s.v. *conspirar*, d). Cfr. las variantes de la versión del ms. de Nápoles: "qualquier Viento mezclado a mis Ternezas / de las Cuerdas Amor que no me alojas / siendo de mi Tormento a quien las mira / Fabricara con los suspiros Lira". (Ettinghausen, art. cit., 238).

Hay en mi corazón furias y penas;
 en él es el Amor fuego y tirano,
 y yo padezco en mí la culpa mía.

¡Oh dueño sin piedad, que tal ordenas,
 pues, del castigo de enemiga mano,
 no es precio ni rescate l'armonía!

Close relacionó este soneto con otros poemas en los que Quevedo describía alegóricamente su corazón y su alma como un espacio interior, infierno de llamas y destrucción, derivados todos de imágenes petrarquistas del sufrimiento amoroso.²⁷ Este infierno de amor, hay que reiterar, es simultáneamente cristiano y pagano: se lo describe con metáforas del *amor igneus*, pero es *situs*, asimismo, de *furias* y *penas*, emociones y figuras mitológicas. Las *furias* son las "diosas del furor. Fingen los poetas haber sido tres hijas de Acheronte y de la Noche, dichas Alecto, Tesífone y Meguera; éstas dezían perseguir al que avía cometido algún enorme delito y allá dentro de su conciencia le fatigava y atormentava..." (*Covarrubias*). La magia del canto de Orfeo, había hecho llorar a las Furias, también llamadas Euménides, en el relato de las *Metamorfosis*, vv. 45-46: "Tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est / Eumenidum maduisse genas". Aunque la palabra esté impresa en minúscula en el texto del *Parnaso*, el juego dilógico es evidente.²⁸ Ya había dicho Marino en el soneto citado: "Rote, sassi, auoltori in sè comprende / l'alma, e più d'una Furia, e d'una Fera / che la tormenta l'".

El segundo cuarteto comprime, en *contaminatio*, referencia mitológica e imitación de Garcilaso.²⁹ El amante quevediano es también un prisionero que arrastra una cadena que suena, como el garcilasiano: "estoy cantando yo, y está sonando / de mis atados

²⁷ Cfr. art. cit., 844 y los sonetos 484: "En los claustros del alma la herida" y 485: "Amor me ocupa el seso y los sentidos".

²⁸ Cfr. VI, 192: "Hai en mi coraçon furias y penas; / en èl es el Amor fuego, i Tyrano; / I io padezco en mi la culpa mia".

²⁹ Cfr. la canción IV, vv. 81-88: "De mi agora huyendo, voy buscando / a quien huye de mi como enemiga, / que al un error añadido el otro yerro / y en medio del trabajo y la fatiga / estoy cantando yo, y está sonando / de mis atados pies el grave hierro. / Mas poco dura el canto si me encierro / acá dentro de mi", ed. cit., 197. Víctor García de la Concha ya interpretó la oposición *prisiones-cantar* como alusión al conflicto interno del poeta que sufre, amante, mientras con esperanza escribe su poema: "La *officina* poética de Garcilaso", en *Academia Literaria Renacentista*, IV. *Garcilaso*, Salamanca, 1986, 104.

pies el grave hierro". Quevedo no imita, con todo, la oposición semántica de su fuente. Por el contrario, el verso 7 hace resaltar en quiasmo, las imágenes de la cadena del amor, a la que nombra con la metonimia, *hierro* y el llanto del enamorado que, obligado a vivir sin su amada, *ausente*, moja con sus lágrimas la metafórica prisión. Es conocida la fortuna de esta metáfora garcilasiana: la recrea Herrera cuando afirma en su soneto L: "Yo è visto a los pies puesto un duro hierro, /" y la recrea, entre otros, Soto de Rojas, en el soneto "Por su inquietud amenaza al amor", vv. 7-8: "Y si esclavo me quies, ya estoy herrado, / *escucha el son, que en mis cadenas toco*".³⁰ En el texto de Garcilaso, es imitación de unos versos de Tibulo, elegía II, vv. 25-26, según lo había indicado ya el Brocense, versos que Quevedo frecuentaría y que podrían haberle hecho presente la figura garcilasiana, ya clásica. Tibulo es fuente de muchas de las metáforas de la prisión de amor en la poesía petrarquista, pero en esta elegía, en particular, la cadena no es metafórica, sino real. En efecto, Tibulo describe, en este pasaje, el sentimiento de la esperanza, que es connatural a todos los seres humanos, excepto al enamorado; para ello, refiere al esclavo, quien cultivando las tierras de los latifundios, a pesar de la pérdida de la libertad, canta mientras trabaja: "*spes etiam ualida solatur compe de uinctum: / crura sonant ferro, sed canit inter opus*;"³¹ Sin embargo, el peso de los *topoi* de la esclavitud amorosa, forjada, precisamente, en muchos otros pasajes tibulianos, hizo prevalecer la lectura metafórica.

Esclavizado por el Amor, el amante de este soneto desciende, como otro Orfeo, a su propio infierno interior pero la armonía de su canto, no es *precio* 'premio' ni rescate del sufrimiento. La identificación del poeta con el Poeta por antonomasia no obtiene el efecto buscado: el canto de amor no "mitiga sus penas", como había explicado González de Salas. Este concepto *por desemejanza* es el que subyace, también, a la relación *poeta-amante=Orfeo* desarrollada en el madrigal 407, que parte, a su vez, de un madrigal de Luigi Groto.³²

³⁰ Véase Fernando de Herrera, ed. cit., 420 y Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, ed. facsímil, con introducción de Aurora Egido, Málaga, 1991, f. 33r; Soto vuelve a esta metáfora en "Ausente en soledad, aspereza", v. 5: "Dexa, ò cruel, el son de tu cadena" y en "Caydado, prision de las acciones", f. 26v: "Si querrellarme intento / al triste son en la cadena esquiua".

³¹ Véanse las elegías de Tibulo en la ed. de K. F. Smith, New York, 1913, nota a II, 6, 25, quien indica la alusión a la práctica común en el siglo I a. C. de cultivar los *latifundia* con bandas de esclavos encadenados.

³² Cfr. J. G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, cit., 207, ha indicado ya la fuente. Este madrigal es la última silva transmitida por el ms. de Nápo-

Si fueras tú mi Eurídice, oh señora,
 ya que soy yo el Orfeo que te adora,
 tanto el poder mirarte en mí pudiera,
 que sólo por mirarte te perdiera;
 pues si perdiera la ocasión de verte,
 perderte fuera así, por no perderte.
 Mas tú en la tierra, luz clara del cielo,
 firmamento que vives en el suelo,
 no podía ser que fueras
 sombra, que entre las sombras asistieras;
 que el infierno contigo se alumbrara;
 y tu divina cara,
 como el sol en su coche,
 introdujera auroras en la noche.
 Ni yo, según mis sentimientos veo,
 fuera músico Orfeo;
 pues de amor y tristeza el alma llena,
 no pudiera cantar, viéndote en pena.

Quevedo carea, conceptuosamente, y no sin ironía, ficción amorosa y ficción mitológica, negando la posibilidad de asimilarlas, ya que, según los códigos petrarquistas, la amada es *luz y firmamento* 'cielo estrellado' (*Aut.*), por lo tanto, no puede ser *umbra* que habite en el Hades, a riesgo de que aquella *oscura gente* o *pueblos macilentos* pierdan sus características tradicionales. Tampoco podría el poeta-amante ser Orfeo, porque el dolor de verla muerta le impediría hacer música, otra paradoja que hicieron suya quienes cantaron el amor en contextos cancioneriles y petrarquistas. ¿No hacía Fernando de Rojas decir a Calisto, en respuesta al "Destemplado está esse laúd" de Sempronio?: "¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discorde...?"³³

les: cfr. Ettinghausen, art. cit., p. 279; las variantes son numerosas: "Si fueras oi mi Euridice Señora / si io fuera El Orfeo que te adora / tanto el poder mirarte em mi pudiera / que solo por mirarte te perdiera / pues si perdiera vna ocasion de verte / fuera perderte a ti por no perderte / mas tu Parte mejor de todo el cielo / firmamento que bibes en el suelo/ no puede ser que fueras / Mvjer que en las tinieblas te perdieras / que el infierno sin duda se alumbrara / i tu diuina cara / como el sol en su coche / introdujera Auroras en su noche / no io segun mi sentimiento beo / pudiera ser Orfeo / pues de amor i tristeza la alma llena (*último verso cortado al encuadernarse el Ms.*). Asensio indicó ya que por su extensión no podía entrar en el número de las *silvas* propiamente dichas: cfr. art., 18.

³³ *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de P. E. Russell, Madrid, Castalia, 1991, 218.

En la poesía amorosa de Quevedo, sin embargo, los contextos son claramente petrarquistas y elegíacos. En la lectura de estos textos se fue configurando su discurso poético. *Imitatio* y saber de amor se conjugaron con otros saberes, el del universo ficcional de los mitos clásicos, por ejemplo, para crear textos que, aunque hoy nos parezcan inusitados, fueron contruidos según códigos retóricos rigurosos de la *inventio* y la *elocutio* barroca.

LÍA SCHWARTZ

Dartmouth College

ETERNIDAD Y FINITUD DE ALONSO QUIJANO: DON QUIJOTE, LA SIBILA Y LA JAULA DE GRILLOS

El episodio de la jaula de grillos en el final de la Segunda Parte del *Quijote* es, sin duda alguna, un claro ejemplo de aquellos pasajes de la novela que, a lo largo de una prolífica producción crítica, permanecen, aún hoy, en un misterioso cono de sombras donde toda afirmación de un sentido manifiesto no deja de parecer arbitraria.

Hostil a los más diversos enfoques analíticos, daría la impresión de que toda producción de sentidos requiriese de parte del lector un esfuerzo superior al común, una pericia en la lectura poco habitual, una comprensión integral de la obra en la cual deba tenerse en cuenta que este es el último hito en las aventuras de camino del hidalgo, quien, vencido y de retorno a su aldea, clausurará su vida.

En atención a que muy raras veces ha sido estudiado, se torna imprescindible la cita del pasaje en cuestión que, de un modo expreso, ya aparece referido en el mismo título del capítulo:

CAPÍTULO LXXIII

De los agujeros que tuvo don Quijote al entrar de su aldea, con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia

A la entrada del cual, según dice Cide Hamete, vio don Quijote que en las eras del lugar estaban riñendo dos mochachos, y el uno dijo al otro:

—No ten canses, Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida.

Oyólo don Quijote, y dijo a Sancho:

—¿No adviertes, amigo, lo que aquel mochacho ha dicho: “no la has de ver en todos los días de tu vida”?

—Pues bien, ¿qué importa —respondió Sancho— que haya dicho eso el mochacho?

—¿Qué? —replicó don Quijote— ¿No vees tú que aplicando aquella palabra a mi intención, quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea?

Queríale responder Sancho, cuando se lo estorbó ver que por aquella campaña venía huyendo una liebre, seguida de muchos galgos y cazadores, la cual temerosa, se vino a recoger y a agazapar debajo de los pies del rucio. Cogióla Sancho a mano salva, y presentósela a don Quijote, el cual estaba diciendo:

—*Malum signum! Malum signum!*: liebre huye, galgos la siguen; —¡Dulcinea no parece!

—Estraño es vuesa merced —dijo Sancho—; presupongamos que esta liebre es Dulcinea del Toboso y estos galgos que la persiguen son los malandrines encantadores que la transformaron en labradora; ella huye, yo la cojo y la pongo en poder de vuesa merced, que la tiene en sus brazos y la regala; ¿qué mala señal es ésta, ni qué mal agüero se puede tomar de aquí?

Los dos mochachos de la pendencia se llegaron a ver la liebre, y al uno dellos preguntó Sancho que por qué reñían. Y fuele respondido por el que había dicho "no la verás más en toda tu vida" que él había tomado al otro mochacho una jaula de grillos, la cual no pensaba volvérsela en toda su vida. Sacó Sancho cuatro cuartos de la faltriquera, y dióselos al mochacho por la jaula, y púsosela en las manos a don Quijote, diciendo:

—He aquí, señor, rompidos y desbaratados estos agüeros, que no tienen que ver más con nuestros sucesos, según que yo imagino, aunque tonto, que con las nubes de antaño. Y si no me acuerdo mal, he oído decir al cura de nuestro pueblo que no es de personas cristianas ni discretas mirar en estas niñerías; y aun vuesa merced mismo me lo dijo los días pasados, dándome a entender que eran tontos todos aquellos cristianos que miraban en agüeros. Y no es menester hacer hincapié en esto, sino pasemos adelante y entremos en nuestra aldea.

Llegaron los cazadores, pidieron su liebre, y dióselo don Quijote; pasaron adelante, y a la entrada del pueblo toparon en un pradecillo rezando al cura y al bachiller Carrasco. (Cervantes 1983, 859-860).

I

LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Lo primero que se hace evidente es el elaborado contrapunto de voces narrativas. Todo el episodio en cuestión se ve estructurado, en sus distintas partes, por la marcada intervención de un narrador que cede la palabra a sus personajes y que en cada opor-

tunidad en que la retoma abre paso a una nueva secuencia dentro de la historia.

Llama, asimismo, la atención que en todo el episodio, que —como ya lo ha señalado la crítica (Riley 1979, Trueblood 1989)— ocupa casi un tercio del capítulo, se puedan diferenciar cinco subsecuencias narrativas:

1. Introducción al episodio;
2. Constitución de la introducción(1) como un agüero;
3. Agüero de la liebre que huye;
4. Agüero de la jaula de grillos relacionado con el punto 2;
5. Epílogo del episodio.

Un claro esquema del modo en que se articulan las voces narrativas aportará más claridad a nuestros análisis:

1	2	3	4	5	
-(1)-	-(1)-	-(1)-	-(1)-	-(1)-	Narrador
	(3) - (4) - (3)	(3) - (4)	(4) (4)-		Pjes. Prot.
(2)-			(2)	(5)	Pjes. Sec.

- (1) Voz del narrador
- (2) Mochachos que riñen en las eras
- (3) Don Quijote
- (4) Sancho Panza
- (5) Cazadores

Varios son los puntos de interés en la introducción misma. En primer lugar, como bien advertirá el lector, no hay nada en ella que permita inferir que las palabras del muchacho constituyen un agüero. Solo la interpretación subsiguiente de Don Quijote es la que le concede tales características. Tal actitud por parte del hidalgo, en la cual Riley observa uno de los puntos en que se evidencia la depresión mental de Don Quijote en relación a Dulcinea, depende, en gran medida del supuesto desencantamiento llevado a cabo por su escudero:

Aquel día y aquella noche caminaron sin sucederles cosa digna de contarse, si no fue que en ella acabó Sancho su tarea, de que quedó don Quijote contento sobremodo, y esperaba el día, por ver si en el camino topaba ya desencantada a Dulcinea su señora; y siguiendo su camino, no topaba mujer ninguna que no iba a reconocer si era Dulcinea del Toboso, teniendo por infalible no poder mentir las promesas

de Merlin. Con estos pensamientos y deseos, subieron una cuesta arriba, desde la cual descubrieron su aldea. [...] (858).

Esta serie de hechos son, sin duda alguna, los que permiten comprender, en todo su alcance, cuál se la "intención" a la que Don Quijote se referirá más adelante y con la cual transformará la frase del niño en un *dictum* profético.

Asimismo, debe tenerse en cuenta que todo el episodio en cuestión tiene lugar en un límite y que toda la secuencia del capítulo LXXIII, desde su inicio hasta su cierre, hace, llamativamente, hincapié en ello. La acción no transcurre ni en el pueblo mismo ni en un lugar ajeno a él.

Como si de un espacio mágico se tratara, común en ese aspecto a las nociones supersticiosas hechas manifiestas por Don Quijote, "la entrada del pueblo" se convierte aquí en el punto de unión de dos mundos. De un lado se encuentra la agitada vida como caballero andante, del otro la vida sedentaria como "hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor" (23).

Como ocurre con todo ámbito físico de iniciación, su esencia es relativa a la condición de quien se aproxima a él. En primer término por una cuestión espacial: solo se trata de una entrada en tanto y en cuanto existe alguien que quiere acceder a un espacio ubicado más allá de ella. En el caso inverso —huelga decirlo— se trataría de una salida.

A esta aparente indeterminación debe añadirse el hecho de que la entrada en cuestión, en virtud de la misma indefinición que rodea este aspecto, parece duplicarse o desplazarse a lo largo de la marcha de Don Quijote y Sancho. Recordemos, en este orden de ideas, que si el capítulo LXXIII se abre con la expresión "A la entrada del cual" (pueblo), la secuencia de los agüeros concluirá con la marcha de los dos personajes hacia "adelante" y el posterior encuentro con el cura y el bachiller Carrasco, nuevamente, "a la entrada del pueblo".

A este centro, al cual ambos han de acceder, se llega, como era de esperar, por medio de un descenso: "bajaron de la cuesta y se fueron a su pueblo" (p. 858). No es fortuito, tampoco, que, cuesta abajo, Don Quijote crea necesario para este ingreso el ir "con pie derecho a entrar en nuestro lugar" (858).

La segunda secuencia narrativa, como ya se adelantó, es la que confiere a la expresión del muchacho un halo misterioso. El término "intención" permite colegir que Don Quijote adscribe, en

este caso, a un tipo de arte adivinatoria conocida con el nombre de "cledonomancia", en la cual la pregunta por una idea fija u obsesión del sujeto se ve respondida por la divinidad con la primera frase que se escucha al salir del ámbito sagrado en el que, mentalmente, fue formulada la inquietud.

Debe constatarse que la polaridad sagrado-profano requerida para la validez de los augurios cledonománticos se articula en torno al eje de "la entrada del pueblo" y que el mundo profano que Don Quijote y Sancho reconocen como "nuestro lugar" habrá de oponerse a la sacralidad del mundo de la caballería andante.

Otro aspecto que refuerza la teoría del augurio cledonomántico es el criterio de aplicación esgrimido por Don Quijote. Tales palabras solo son sagradas a partir del momento en que se reconoce en ellas un medio por el cual la divinidad brinda una respuesta.

El estudio de la frase del muchacho ofrece, en sí misma, varios puntos de interés. En primer término porque a lo largo de todo el episodio es repetida en tres oportunidades y porque, amén de las interpretaciones que en torno de ella se brindan, no siempre resulta idéntico su texto.

Quien afirma por primera vez "no la has de ver en todos los días de tu vida" es uno de los muchachos que riñen en las eras, voz narrativa que nos llega —no lo olvidemos— a través del relato de Cide Hamete Benengeli. A continuación, es Don Quijote quien tras citarla exactamente en su discurso, ofrece una primera interpretación: el referente del pronombre "la" es la persona de Dulcinea del Toboso y el sentido general es el de "no tengo de ver más a Dulcinea".

Sin embargo, el cotejo se volverá más productivo si se compara con la frase originaria la versión que de ella da el narrador, en la cuarta subsecuencia del episodio: "no la verás más en toda tu vida".

Es claro, consecuentemente, que las variantes textuales se agrupan en dos puntos del *dictum*: a) la perífrasis verbal, y b) el circunstancial de tiempo.

a) En lo que respecta a la perífrasis debe notarse que si Don Quijote repite la construcción *haber de + infinitivo*, en el momento de interpretarla sustituye *haber* por *tener*. Pero esta no es, por cierto, la única conmutación que se nos presenta. Si tanto en el *dictum* del niño como en la interpretación de Don Quijote la forma verbal conjugada se encuentra en tiempo presente del indicativo, en la versión que nos brinda el narrador se efectúan dos cambios: se

abandona la construcción perifrástica y el presente es desplazado en provecho del futuro del mismo modo.

Si bien es algo ampliamente comprobado —tal como lo ha indicado Hayward Kenniston (1937)— que la perífrasis *tener de + infinitivo* es, en muchos aspectos, la única equivalente para expresar las ideas de obligación, necesidad o compromiso semejantes a la logradas con *haber de + infinitivo*, un simple futuro no supe el matiz de obligación que conlleva la perífrasis.

Así pues, no es nada casual que el registro de este último valor sea conservado por Don Quijote —adalid de un mundo del “deber ser”— y no, por cierto, por el simple cronista de su historia.

Por ende, no es nada descabellado pensar que esta prohibición se torne complementaria, en su mente, de la que, días atrás, le había impuesto el caballero de la Blanca Luna en las playas de Barcelona:

[...] que sólo me contento con que el gran don Quijote se retire a su lugar un año, o hasta que por mí le fuere mandado, como concertamos antes de entrar en esta batalla (823).

b) Si la prohibición que le impone el caballero de la Blanca Luna fija un límite según el criterio social de la medición del tiempo (“un año”), el *dictum* del muchacho, opera, temporalmente, como una aclaratoria del veto previo y limita el obrar de Don Quijote en el ámbito de la propia existencia.

Tan notorias como las precedentes, son las variables que se no brindan referentes al circunstancial de tiempo. Mientras que el agüero aplica su prohibición a un “en todos los días de tu vida”, en la interpretación que Don Quijote realiza solo se refiere un simple “más”. El narrador, a su turno, la expresa como “más en toda tu vida”.

Este “más”, como simple síntesis de la limitación oracular, es decir, un “más” con valores temporales, puede ser concebido como una reducción de la expresión “nunca más”, pero, de hecho, el matiz cuantitativo del adverbio ofrece, con todo, otros vértices interesantes para nuestro análisis. No ver “más” implica, más allá del contenido frecuentativo que se está negando, el reconocimiento de que ha existido, al menos, para Don Quijote, una visión que no habrá de repetirse.

Si, idealmente, Dulcinea fue “vista” en numerosas oportunidades por nuestro protagonista, las únicas visiones que en términos

reales ha tenido son, por cierto, todas aquellas que nos remiten al tópico novelesco de la doncella encantada o en poder del "otro".

Tal exégesis acarrea, en sí misma, otro conflicto para nuestro hidalgo ya que —concluida la penitencia por parte de Sancho— se advierte a todas luces que la profecía del sabio Merlín no fue tal:

—De las sobras no habrá que avisar —respondió Merlín—, porque llegando al cabal número, luego quedará de improviso desencantada la señora Dulcinea, y vendrá a buscar, como agradecida, al buen Sancho, y a darle gracias y aun premios por la buena obra (651).

Don Quijote jamás podrá comprobar si, cumplido el "número del vúpulo", Dulcinea ha dejado de ser una labradora o si, por el contrario, su semblanza es —conforme lo pactado— la de "la argentada ninfa" (648).

De sumo interés es, asimismo, la versión que, del circunstancial de tiempo, nos brinda el narrador ("más en toda tu vida"). Si el "más" puede ser visto como una *contaminatio* con la exégesis del caballero andante, la redacción del "en todos los días de tu vida" a un "en toda tu vida" coloca en un primer plano la construcción de un todo por medio de la suma de sus partes mínimas. El día —ya lo ha demostrado acabadamente Murillo en su fundamental estudio (1975)— es uno de los patrones privilegiados para la medición temporal de la gesta de Don Quijote y, por ende, de la existencia de Alonso Quijano como tal.

La súbita aparición de la liebre abre la tercera secuencia narrativa. Desde entonces, no es en vano apuntarlo, deberá prestarse suma atención no solo al plano del discurso sino también al de la elaboración de las imágenes. De hecho no es casual que la escena de la liebre que huye, en la cual participa Don Quijote, solo merezca únicamente el calificativo —reiterado en dos oportunidades— de "Malum signum!" y que, a continuación, según un notorio criterio descriptivo, se expliciten cuáles son los dos constituyentes de este signo nefasto: "liebre huye, galgos la siguen;". Solo a su final se ofrece al lector la angustiada interpretación del mismo: "¡Dulcinea no parece!".

Como bien lo señaló Edward Riley, uno de los puntos en que el texto se muestra más reacio a una interpretación clara y precisa es el de esta liebre que huye. Conspira contra ello el hecho de que la liebre, en términos simbólicos, pueda ser asociada a las más disímiles nociones. En un sentido general suele reconocerse que el

hallazgo de una liebre era un mal augurio y que, asimismo, se la veía vinculada a la fecundidad, el amor y el placer carnal, características estas que, difícilmente, pueden ser aplicadas a Dulcinea, señora de Don Quijote.

De todos modos, Riley encuentra variantes en su simbología que permiten relacionar el animal con alguno de los tres personajes:

a) El vínculo con Dulcinea halla un correlato muy claro en un ejemplo que nos brinda un cuadro de Durero (*The holy family with three hares*) en el cual la liebre es —por más que parezca paradójal— un símbolo de la castidad;

b) El vínculo con Don Quijote tiene su origen en la asociación del animal con la melancolía;¹ y, por último.

c) Un vínculo con Sancho Panza, fundado, en este caso, en el simbolismo —comúnmente extendido— de que es este un animal cobarde.²

Ante tal diversidad de posibilidades, Riley opta, con un criterio muy sano, por una selección que es guiada por el texto. Para él la liebre es un augurio y se encuentra asociada a Dulcinea.

Sin embargo, esto no es para nosotros concluyente. En primer término porque la única vinculación que se brinda en el texto, entre el animal y Dulcinea, se da en boca de Sancho (“presupongamos que esta Liebre es Dulcinea del Toboso y estos galgos que la persiguen son los malandrines encantadores que la transformaron en labradora”) y no en la de Don Quijote, único personaje para quien, por cierto, la aparición de la liebre es un mal augurio. No existe una afirmación de identidad entre ambos términos sino una simple presuposición en la cual el vínculo corre por cuenta del escudero. Téngase presente que, desde entonces, Don Quijote no hará comentario alguno al respecto.

Otro punto a discutir sería el de los “galgos” como “malandri-

¹ Según consigna Sebastián de Covarrubias (1943) en el vocablo *Liebre*, “la carne de la liebre es melancólica, y por esta causa recoge la sangre crasa y causa en el rostro serenidad y buena tez”.

² Sebastián de Covarrubias (1943) afirma, además, que “al cobarde que huye dezimos ser una liebre [...] *Lebrón* llaman al cobarde; *Alebrarse*, acobardarse”.

nes encantadores” ya que, si se acepta tal identificación como válida, habría que conceder que, de los tres personajes en cuestión, es Don Quijote quien se halla más propenso a tales persecuciones y no, por cierto, su dama. De hecho, si Dulcinea padece transformaciones en su figura, no es ella el fin último de los encantadores para quienes el real antagonista es Don Quijote.

El segundo aspecto problemático de la interpretación de Edward Riley reside —a nuestro entender— en el valor general que se acuerda al topos de la liebre perseguida por los galgos a partir del siguiente pasaje de *La Galatea*:

A este punto del cuento de sus amores llegava Theolinda, quando las palabras sintieron grandíssimo estruendo de voces de pastores y ladridos de perros, que fue causa para de dexassen la començada plática y se parassen a mirar por entre las ramas lo que era. Y assí vieron que por un verde llano que a su mano derecha estava, atravessavan una multitud de perros, los quales venían siguiendo una temerosa liebre, que a toda furia a las espessas matas venía a guarecerse. Y no tardó mucho que por el mesmo lugar donde las pastoras estavan, la vieron entrar y irse derecha al lado de Galatea, y allí vencida del cansancio de la larga carrera, y casi como segura del cercano peligro, se dexó caer en el suelo con tan cansado aliento que parecía que faltava poco para dar el espíritu. Los perros, por el olor y rastro, la siguieron hasta entrar donde estavan las pastoras; mas Galatea, tomando la temerosa liebre en los braços, estorvó su vengativo intento a los codiciosos perros, por parecerle no ser bien si dexava de defender a quien della havía querido valerse. (Cervantes 1987, 119).

Si bien no nos parece errado que en el pasaje en cuestión de *La Galatea* se vea una asociación simbólica tradicional entre la liebre y la dama, no nos parece tan semejante, en su funcionalidad, al del *Quijote*.

En primer lugar porque la asociación simbólica se funda en el hecho de que el animal busca a su protectora natural en la escala humana y en el *Quijote*, como ya se sabe, su refugio no se encuentra “al lado de Galatea” (correlato simbólico de Dulcinea) sino “debajo de los pies del rucio”.

En segunda instancia porque, si se quiere pensar que en la novela de caballerías es el caballero quien protege a la dama y que, por ello mismo, la liebre busca el refugio junto a Don Quijote y su escudero, ello no tendría una cohesión general con el resto del episodio pues —no lo olvidemos— Don Quijote la entrega, sin mayores

problemas, a los cazadores, actitud, por lo demás, opuesta a la de Galatea.

Si se debiera ver en la figura de la liebre algo más que un mal augurio relativo al sufrimiento de quien la encuentra, sería más apropiado vincularla a Don Quijote ya que si en el acto de entrega puede interpretarse el propio abandono de sus fuerzas una vez derrotado, hay que tener presente que, incluso en esta situación, Don Quijote jamás abandona su ideal:

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

—Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra. (p. 823)

En apoyo de la hipótesis de que la liebre no representa a Dulcinea debe recordarse un muy agudo trabajo del profesor Agustín Redondo (1981). La tesis de aquél sostiene que, en el contexto de la denominada *estantigua* o caza salvaje, la súbita aparición de una liebre perseguida por numerosos perros debe ser interpretada como una reminiscencia más de aquel tema.

En este orden de ideas, Redondo cree pertinente recordar que entre las distintas vertientes en que se ha manifestado este motivo folklórico, la caza salvaje del rey Arturo —héroe por excelencia de las novelas de caballerías— solía comenzarse con una liebre “mágica” detrás de la cual era iniciada la cacería.

La liebre, según Redondo, tendría la función de recordarle a Don Quijote que el orbe mágico en el cual Dulcinea ha sido encantada no ha desaparecido, pese a que Sancho haya concluido con los requisitos necesarios para desencantarla.

La imagen de esa liebre no es casual ya que, si tal como lo afirma Agustín Redondo, ella tiene por finalidad recordarle a Don Quijote la persistente prisión de Dulcinea en un orbe encantado, toda la secuencia encantatoria de su dama se vio signada —desde su inicio— por la figura de este animal.

En el capítulo X de esta Segunda Parte, momentos antes de partir en su embajada amorosa, Sancho afirma, con la intención de reconfortar el alicaído ánimo de Don Quijote:

—Yo iré y volveré presto —dijo Sancho—; y ensanche v. merced, señor mío, ese corazoncillo, que le debe de tener agora no mayor que una avellana y considere que se suele decir que buen corazón que-

branta mala ventura y que donde no hay tocinos no hay estacas; y también se dice: donde no piensa, salta la liebre. (492)

La obvia especularidad textual —entre este parlamento previo al encantamiento de Dulcinea y el último presagio antes del impuesto retorno a la aldea— parece tener por fin resaltar la ironía del sino vital de Don Quijote.

Tras su derrota y despojado de todo poder, Don Quijote termina por constatar que la prisión mágica donde, encantada, subsiste Dulcinea, ha devenido un ámbito inalcanzable.

Esa liebre con la cual se ha topado es tan solo una liebre “muy real”, distinta en todo sentido de su dama. Su ideal Dulcinea — metafóricamente prefigurada en la expresión de Sancho— nada tiene en común con ese animal harto concreto.

La cuarta subsecuencia narrativa introduce en escena la problemática jaula de grillos y se ve dominada, en un sentido pleno, por el obrar de Sancho. Este es, sin duda alguna uno de los pasajes del episodio en que se notan más claramente las diferentes actitudes que amo y escudero tienen ante los agüeros. En neta oposición al inmovilismo de Don Quijote, muy propenso a la reflexión, Sancho se caracteriza por mostrarse eminentemente decidido en el plano de la acción. Es él quien toma la liebre, quien compra la jaula y quien, en última instancia, pretende desbaratar la estructura simbólica de los agüeros por medio de su desarticulación.

Esta focalización constante del plano del hacer es la que nos permite entender que, llegado junto a ellos los dos muchachos que discutían en las eras, les pregunte “por qué reñían” en vez de por qué, uno de ellos, había dicho “no has de ver en todos los días de tu vida”.

Sancho, con una mentalidad supersticiosa como la de su amo, jamás interpreta los agüeros tal como éstos se presentan, sino que, previamente, procede a reorganizar sus componentes simbólicos de un modo tal que los torna favorables.

Guiado por un criterio de referencia, ajeno al universo supersticioso de los agüeros, Sancho compra la jaula, pues ella es el referente del “la” del *dictum*.

Volver a la vista es el propósito que, en uno y otro agüero, guía las acciones del escudero. Si primero presenta la liebre al amo, a continuación procederá a adquirir la jaula de grillos.

Como bien lo ha indicado la crítica, todas estas acciones de Sancho Panza son un correlato burlesco del desencantamiento de Dulcinea. Los “cuatro cuartos” que la jaula vale minimizan tal

tarea, en tanto y en cuanto esta puede resolverse en una simple transacción comercial. Y recuerdan, a su vez, que amo y escudero se encuentran, al menos en este aspecto, operando en distintos planos. Mientras que para Sancho Panza el valor de la jaula —equivalente simbólico hasta ese entonces de Dulcinea— es perfectamente asequible, Don Quijote, en la cueva de Montesinos, constata que “no tengo sino solos cuatro reales” (579) de los seis que “la señora Dulcinea del Toboso envía a pedir (579).

Tras un parlamento de Sancho a su amo contra las supersticiones, se encuentra el epílogo del episodio en el que Don Quijote entrega la liebre y marcha con su escudero hacia el pueblo.

II

EMBLEMÁTICA E INTERTEXTUALIDAD SAPIENCIAL

Más reciente que el estudio de Edward Riley, el trabajo de Alan S. Trueblood se propuso precisar el simbolismo de la jaula de grillos a partir de obras pertenecientes al *corpus* emblemático de la época.

El punto de partida de su estudio fue la afirmación de Riley de que, muy probablemente, la jaula de grillos además de aludir a Dulcinea quizá no tuviese sentido alguno.

Según Trueblood el simbolismo de esta sería emblemático y no podría ser reducido a una determinada formulación alegórica.

La mayoría de los problemas para el estudio de este símbolo derivan del hecho de que, en español, la expresión “jaula de grillos” no tiene una acepción unívoca, ya que el empleo de la preposición “de” permite pensar:

a) que se trata de una jaula vacía, es decir una jaula *para* grillos, pero que no los contiene —tesis de Riley—; y

b) que, efectivamente, hay grillos en su interior y que, por ende, la expresión más certera y clara hubiese sido “jaula con grillos” —tesis Trueblood—.

Un segundo aspecto, dependiente desde muchos puntos de vista de qué partido se siga en el punto previo, es el de si la jaula misma puede ser equiparable, o no, a las otras jaulas que aparecen a lo largo de la obra (I, 52 y II, 17).

Tras optar por la presencia de grillos en el interior de la jaula, Trueblood cree pertinente traer a colación dos obras emblemáticas

en las cuales la representación de un grillo fue hecha según una filiación ideológica afín y muy precisa, cual era la del estoicismo cristiano.

Las obras en cuestión son las siguientes:

1. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Praga, Jorge Negrín, 1581 (la empresa es la número 91, ver imagen número 1); y

2. Joachim Chambrier, *Symbolorum et emblematum ex volatibus et insectis desumtorum centuria tertia collecta a Ioachino Camerario*, Nüremberg, Paulus Kaufmann, 1596 (emblema 96; ver imagen número 2).

El primer punto ilustrativo para el estudio de la "jaula de grillos" es el de que, en ambas representaciones, el animal en cuestión es una cigarra. Trueblood, sin embargo, recuerda —muy oportunamente— que ya desde la antigua Grecia, el término τέττιξ de los griegos (cigarra) también era empleado, con mucha frecuencia, para referirse a los grillos, los saltamontes y las langostas.

Confirmando, de algún modo, esa indistinción, el redactor del emblema 96 del *Simbolorum [...] centuria tertia* cree necesario advertir al lector que el grabador de la imagen se ha confundido y ha representado, por error, otro insecto, lo cual nos habla, a las claras, de las dificultades existentes para diferenciar tales insectos, no solo en el plano pictórico.

El segundo aspecto llamativo es que como título de ambos emblemas se haya optado por una misma frase del libro de Job: EXPECTO DONEC VENIAT.

Asimismo, las dos obras presentan un mismo planteo alegórico: la cigarra y su modo de vida debe servir de ejemplo para la vida del ser humano.

Sin embargo, es dable constatar ciertas diferencias en el enfoque. La empresa 91 de las *Empresas Morales* de Juan de Borja parte en términos alegóricos, de lo que se podría denominar términos "B", es decir del ser humano, y de allí se remonta a la imagen representada (término "A").

En el texto de esta obra, de una extensión más reducida que la del *Symbolorum [...] centuria tertia*, el hombre mentado es aquél que tiene trabajos y que aguarda los descansos. Para él "esta Empresa de la Cigarra" (Borja 1981, 180) será de gran utilidad pues debe aprender que en su vida, como en la del animal, existen inviernos y veranos.

A partir de una alegorización de la temporalidad cíclica de las estaciones Borja plantea que "el Invierno con sus tormentas, y tempestades (que significan los trabajos)" (p. 180) no han de durar

para siempre pues luego ha de sobrevenir “el Verano con las flores y frutas” (p. 180), es decir, “los descansos, y contentamientos, que (el hombre) pretende alcanzar” (p. 180).

De mayor riqueza es, sin duda alguna, el texto que acompaña el emblema 96 del *Symbolorum (...) centuria tertia*. Allí el autor parte, en forma opuesta al criterio de Borja, de la cigarra en sí misma. De ella nos ofrece, en primer término, la etimología de su nombre, luego de una catalogación biológica formulada a partir de Aristóteles y otros autores y, finalmente, la descripción natural del *modus vivendi* de este insecto.

A partir de esta última descripción el texto se abre por medio de una alegoría, a los acontecimientos que le sobrevienen al ser humano. A diferencia de Borja, Chambrier no trata aquí del hombre que tiene “trabajos”. El perfil que elige es el del “hombre prudente” y el de los “hombres píos”.

Si bien la temporalidad en ambas obras opera de un modo análogo, en el emblema 96 del *Symbolorum [...] centuria tertia* los inviernos no equivalen al trabajo sino al “ultraje de la mala fortuna”. Para estas ocasiones, y ello en virtud de que este emblema se articula en un plano filosófico-religioso, el consejo brindado es el de esperar “en la tierra la mejor suerte con equilibrado y constante ánimo” pues no se debe “dudar el auxilio divino”. El mejor modo de vida sería, en síntesis, el de “vivir contento en su autarquía todo el tiempo que sea necesario” habitar este mundo.

La filosofía inmanente en este emblema es —como bien lo señaló Trueblood— la del estoicismo cristiano y la obra se cierra, especularmente, con el siguiente recuerdo:

La pequeña cigarra soporta pacientemente los fríos con la esperanza de la primavera, y la mente buena en malos tiempos siempre espera la riqueza.

Más allá del interés que despierta la tesis de Trueblood, cabe, sin embargo, formularle ciertos reparos.

El primero concierne al criterio con el cual se ha constituido el *corpus* emblemático de este estudio. Si bien Trueblood reconoce en nota a su trabajo que en los *Emblemata* de Alciato había uno correspondiente a la cigarra (ver imagen número 3) y que, por ende, toda la producción posterior que lo tuvo como modelo lo repitió, su descalificación como emblema por ser no-pertinente solo es admisible en un enfoque que no considere la relación de este animal con la mitología clásica grecolatina.

En segundo lugar, es importante notar que en los dos emblemas estudiados se representa una cigarra en libertad, situación esta muy distinta de la de los grillos enjaulados. Por más que las conclusiones que se extraigan del "sistema de las jaulas" en el *Quijote* puedan ser apropiadas para caracterizar los estados anímicos del protagonista, no hay que pasar por alto que la misma construcción lingüística "jaula de grillos" pone de relieve una particular relación entre el elemento aprisionador y el insecto enjaulado.

En tercer término, creo también que la solución otorgada al problema originado en la ambigüedad de la expresión "jaula de grillos", de neto corte realista y verosimilista:

Por mi parte nunca me ha cabido duda (en cuanto es de fiar la reacción de un lector no-hispánico) de que se trata de grillos y no sólo de jaula: estamos en verano —que sea el mes de junio o agosto— y además en unas eras donde es de suponer que los grillos abundarían (Trueblood 1989, 700).

no condice, del todo, con la funcionalidad simbólico-alegórica otorgada a estos insectos.

Es mi parecer —según trataré de demostrarlo más adelante— que la expresión "jaula de grillos", más allá de su aparente ambigüedad, es la única justa ya que contempla la posibilidad de que en su interior se oculte una cigarra (o un grillo) independientemente de que pueda ser percibida por el ser humano.

Habría que considerar, asimismo, aquellas líneas de lectura no profundizadas por Trueblood en su trabajo. En lo que respecta a la *inmutatio fortunae* que espera el ser humano —en síntesis la enseñanza del emblema— se debe resaltar que se hace mención de ella en el texto del *Symbolorum [...] centuria tertia* una única vez en un pasaje en el cual se cita a un santo de la iglesia cristiana y, por otra parte, que, en ese fragmento escogido el término *vida* aparece sustituido por *guerra*:

Tal ejemplo evidentsísimo es propuesto en San Jobo de cuyo libro, capítulo XIV es escogida esta afirmación, que dice: "espero en todos los días de mi guerra, hasta que venga mi cambio".

Piénsese, en este orden de ideas, la concepción de la propia vida como un eterno combate en pro de los menesterosos que tiene Don Quijote como caballero andante.

Por último, otro aspecto solo indicado por Trueblood y que merece más atención es el de que se haya elegido para título de

sendos emblemas una misma frase del libro de Job: EXPECTO DONEC VENIAT. A nuestro entender la intertextualidad con este libro sapiencial en el final del Quijote del 1615 es bastante evidente, muy particularmente a partir del momento en que el hidalgo es vencido en el capítulo 64 de la obra.

Así, en el capítulo 68, aparece, de un modo nada casual, una nueva cita del libro de Job en un pasaje que reúne los mismos elementos que permiten postular el tema de la *inmutatio fortunae* en estrecha relación con la vida caballeresca de Don Quijote:

—¡Oh mi alma endurecida! ¡Oh escudero sin piedad! ¡Oh pan mal empleado y mercedes mal consideradas las que te he hecho y pienso de hacerte! Por mí te has visto gobernador, y por mí te vees con esperanzas propincuas de ser conde, o tener otro título equivalente, y no tardará el cumplimiento de ellas más de cuanto tarde en pasar este año, que yo *post tenebras spero lucem* (837).

No debe pasarse por alto que la frase POST TENEBRAS SPERO LUCEM pertenece al emblema de Juan de la Cuesta, primer impresor de las dos partes del Quijote (ver imagen número 4) y que, asimismo, puede conjeturarse tentativamente, sin que ello nos parezca descabellado, que a la par de la clausura del término temporal de un año infligido por el caballero de la Blanca Luna —la vida vivida en la novela—, la *inmutatio fortunae* vaya a operar también tras el momento de la clausura de la vida novelada, es decir, cuando concluida la vida de ficción del emblema de Juan de la Cuesta indique, nuevamente, que esa es la verdadera —y no la apócrifa— culminación de la vida de Alonso Quijano. Las frases del libro de Job —es obvio para nosotros— plantearían dos planos trascendentes, uno divino y otro humano.

Cabe, por último, remarcar que en el emblema de Juan de la Cuesta, en forma análoga a los grillos de la jaula, el halcón encapotado también se halla privado de libertad.³

III

EL SISTEMA DE LOS AGÜEROS ANIMALES EN EL "QUIJOTE" DE 1615

Es necesario efectuar, a esta altura de nuestro análisis, un

³ Cfr. Soons 1966.

somero cotejo de lo que podríamos llamar el sistema de los agüeros animales en la Segunda Parte del *Quijote*.

Ya Edward Riley, en su momento, había notado que Don Quijote, en su tercera salida, se había mostrado mucho más inclinado a la superstición que en las oportunidades anteriores.

Se tornan particularmente significativos para nuestro estudio aquellos agüeros que la crítica ha aislado en los capítulos 4, 8, 9, 22 y 41 de la continuación de 1615.

1. El agüero del capítulo 4 es el siguiente:

Lo que yo sé decir es que si mi señor tomase mi consejo, ya habíamos de estar en esas campañas deshaciendo agravios y enderezando tuertos, como es uso y costumbre de los buenos andantes caballeros.

No había bien acabado de decir estas razones Sancho cuando llegaron a sus oídos relinchos de Rocinante, los cuales relinchos tomó Don Quijote por felicísimo agüero, y determinó de hacer de allí a tres o cuatro días otra salida y, declarando su intento al bachiller, le pidió consejo por qué parte comenzaría su jornada; el cual le respondió que era su parecer que fuese al reino de Aragón y a la ciudad de Zaragoza, adonde de allí a pocos días se habían de hacer una solentísimas justas por la fiesta de San Jorge, en las cuales podría ganar fama sobre todos los caballeros aragoneses, que sería ganarla sobre todos los del mundo. (463).

Esta escena tiene lugar en el pueblo del hidalgo y quienes participan en ella son Don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco.

El contexto de los temas debatidos ofrece variados puntos de interés pues, como quedará demostrado a lo largo del cotejo de los cinco agüeros, estos sobrevienen en situaciones semejantes. Daría la impresión de que Don Quijote se mostrara más propenso a la superstición en relación con determinadas temáticas.

Los puntos llamativos de este capítulo son los siguientes:

a) El capítulo se abre con una conversación que versa sobre los yerros de la Primera Parte de la historia de Don Quijote ya dada a la imprenta y conocida por todos, lo que nos introduce en la problemática de la fama mediatizada por un libro. En este diálogo se hace hincapié en el control que puede ejercer sobre una eventual continuación de la obra el autor —¿como creador?— o los personajes mismos.

b) En lo que concierne al agüero en sí mismo debe destacarse, en primer término, que es producido por un animal, el caballo, y, más concretamente por su medio privilegiado de comunicación, el relincho. La dimensión fónica —parece indicarnos el texto— es la que hay que intepretar.

c) Los relinchos de Rocinante se relacionan con la nueva salida y con la elección del rumbo originario (Justas de San Jorge en Zaragoza). Es interesante constatar que en los términos temporales elegidos para llevar a cabo esta nueva salida se oscile, en primer término, entre los tres o cuatro días y que, finalmente, se opte por los ocho días (números todos, estos, con una simbología muy precisa).⁴

d) Es, por último, de sumo interés que Don Quijote solicite al bachiller Sansón Carrasco la composición de unos versos para honrar a Dulcinea en el momento de la despedida. Es importante recordar que los versos solicitados deben conformar un acróstico con el nombre de la dama.

2. El agüero del capítulo 8 es el siguiente:

Solos quedaron don Quijote y Sancho y apenas se hubo apartado Sansón, cuando comenzó a relinchar Rocinante y a sospirar el rucio, que de entrambos, caballero y escudero, fue tenido a buena señal y por felicísimo agüero; aunque, si se ha de contar la verdad, más fueron los sopiros y rebuznos del rucio que los relinchos del rocín, de donde coligió Sancho que su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor, fundándose no sé si en astrología judiciaria que él se sabía, puesto que la historia no lo declara (481).

Este agüero, junto con el del capítulo 4, guarda una estrecha relación. No solo porque en este se repite el mismo tipo de señal brindada por Rocinante a amo y escudero sino porque, también, son aquellos que encuadran la salida de ambos en busca de nuevas aventuras. Mientras que el del capítulo 4 precede la decisión, este, del capítulo 8, se inscribe en el momento mismo de la partida.

⁴ El tres, opuesto al cuatro, representa la polaridad divino-humano. Asimismo, el tres se suele asociar a la sacralidad temporal (las tres dimensiones) y el cuatro a la sacralidad espacial (los cuatro puntos cardinales). El ocho es un número ligado al conocimiento del "otro lado" (es decir, la muerte). No hay que olvidar que Anselmo en *El Curioso Impertinente* para que su diabólico plan sea puesto en marcha se ausenta de su hogar ocho días.

Del contexto en que se producen debe rescatarse lo siguiente:

a) Cide Hamete Benengeli repite, en tres oportunidades, "¡Bendito sea Alá!" (481) como bendición propiciatoria a sus personajes.

b) Ambos agüeros provienen, nuevamente, de animales. Sobre la consideración de los relinchos como un buen augurio debe tenerse presente la aclaratoria nota que Clemencín nos brinda al respecto en su edición de la obra:

Desde los relinchos del caballo de Darío, que le valieron la corona de Persia, y los de Dionisio el Tirano, que le anunciaron la de Siracusa, los agoreros y supersticiosos tuvieron pretextos de considerar como importante y profético el lenguaje de los caballos.⁵

c) Para dilucidar los famosos "sopiros" del rucio de Sancho son totalmente iluminadoras las consideraciones de Donald Mc Grady (1973). En primer lugar hay que recordar que —como bien lo indicó Francisco Rodríguez Marín— *sospiro* es un eufemismo por *crepitus ventris*.

Tal como lo ha probado Mc Grady, la consideración del flato como un buen augurio para quien lo produce debe remontarse a la antigua Grecia y, muy en particular, a una fábula de Esopo (*Lupi Infortunium*).

d) En la marcha inicial hacia el Toboso que amo y escudero han elegido, Don Quijote insiste en recordarle a Sancho que Dulcinea no es una labradora y lo conmina a recordar a las ninfas de Garcilaso con cuyas telas su dama debió vestirse.

3. Para el análisis del capítulo 9 hay que tener presente que este se encuentra plagado de agüeros. El fragmento más representativo es el siguiente:

Estaba el pueblo (del Toboso) en un sosegado silencio, porque todos sus vecinos dormían y reposaban a pierna tendida, como suele decirse. Era la noche entreclara, puesto que quisiera Sancho que fuera del todo oscura, por hallar en la oscuridad disculpa de su sandez. No se oía en todo el lugar sino ladridos de perros, que atrona-

⁵ Cfr. Astrana Marín 1947.

ban los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho. De cuando en cuando rebuznaba un jumento gruñían puercos, mayaban gatos, cuyas voces, de diferentes sonidos, se aumentaban con el silencio de la noche, todo lo cual tuvo el enamorado caballero a mal agüero [...] (487).

A la par de estas voces animales —se repite nuevamente el tópico— y esta vez como malos augurios, hay que consignar otras dos situaciones supersticiosas:

a) En este capítulo, y avanzando de noche en el pueblo, Sancho pide a Don Quijote no entrar en el cementerio ubicado junto a la iglesia. Como bien lo dice: “Plega a Dios que no demos con nuestra sepultura, que no es buena señal andar por los cimiterios a tales horas” (488).

b) La segunda de ellas nos remite a la audición de unos versos del romance del conde Gaurinos que, oídos por amo y escudero, son interpretados por el primero en forma positiva.⁶

En lo que respecta a la figura de Dulcinea en este capítulo cabe recordar que en él Sancho deja sentado que, en forma análoga al enamoramiento de su amo por Dulcinea (“de oídas”), “fue de oídas la vista y la respuesta que le truje” (488).

4. El cuarto agüero es aquél que se produce antes de entrar a la cueva de Montesinos:

Y en diciendo esto, se acercó a la sima; vio no ser posible descolgarse, ni hacer lugar a la entrada, si no era a fuerza de brazos, o a cuchilladas, y así, poniendo mano a la espada, comenzó a derribar y a cortar de aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban, por cuyo ruido y estruendo salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo; y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y escusara de encerrarse en lugar semejante (570).

Lo primero que resulta obvio del precitado agüero es que, si bien en él intervienen animales (“cuervos y grajos”), no sea interpretado como una mala señal. Lo más probable es que, por más que el vuelo y aparición de estas aves —desde la antigüedad misma— siempre haya sido considerada una mala señal, esta vez no

⁶ “Mala la hubistes, franceses/en esa de Roncesvalles”, 489.

se lo aprecie de este modo porque no se compromete la dimensión fónica.

Muchas situaciones que enmarcan este agüero y que se producen en este capítulo serán de interés para nuestro análisis:

a) En primer término la manifiesta voluntad de Don Quijote de sumirse en el abismo de la cueva, cuyo ingreso, dicho sea de paso, se le presenta, al caballero, harto dificultoso.

b) Son también muy sugestivas las palabras con las que Sancho previene a su amo:

Mire v.m., señor mío, lo que hace: no se quiera sepultar en vida, ni se ponga adonde parezca frasco que le ponen a enfriar en algún pozo." (570).

c) Asimismo, habrán de ser tenidas presentes las bendiciones que Sancho otorga a su amo en el momento de realizar la entrada:

Finalmente se levantó, y viendo que no salían más cuervos ni otras aves nocturnas, como fueron murciélagos, que asimismo entre los cuervos salieron, dándole sogas el primo y Sancho se dejó calar al fondo de la caverna espantosa; y al entrar, echándole Sancho su bendición y haciendo sobre él mil cruces, dijo:

—¡Dios te gufe y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de Gaeta, flor nata y espuma de los caballeros andantes! ¡Allá vas, valentón del mundo, corazón de acero, brazos de bronce! ¡Dios te gufe, otra vez, y te vuelva libre, sano y sin cautela a la luz desta vida que dejas, por enterrarte en esta escuridad que buscas. (570-571).

Ella no solo es importante porque nos permite saber que a la par de "cuervos y grajos" habían salido "muerciélagos", sino también porque en toda la protección solicitada para su amo, Sancho hace hincapié en la guía que le será menester en ese otro mundo.⁷

Nuestra Señora de la Peña de Francia, como bien lo indica la crítica, es un monasterio de la orden dominica en el cual, en 1409, fue descubierta una imagen de la Virgen. La Trinidad de Gaeta, por su vez fue un monasterio fundado por Fernando de Aragón en la ciudad homónima ubicada en el golfo de Nápoles.

⁷ Adelantándonos, argumentativamente, en nuestro trabajo, hay que recordar que la Sibila es, comúnmente, símbolo de guía en el otro mundo.

d) Como bien se sabe, los hechos acaecidos en el interior de la cueva serán referidos en el capítulo siguiente, pero debe remarcar-se que, cual síntesis de lo aprehendido en el otro mundo, Don Quijote afirme que “En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contenidos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo” (571). Expresión en la cual, sin duda alguna, se sintetiza su aprendizaje de la finitud.

5. La quinta y última situación supersticiosa que se analizará será aquella que se produce momentos antes de iniciar su vuelo Clavileño. En ella lo que se piensa que podría ser considerado como un mal agüero —por más que Don Quijote no lo haga— son las constantes expresiones de temor, concernientes al vuelo en el caballo encantado, que Sancho profiere.

—No más, señor —dijo Sancho—; yo soy un pobre escudero, y no puedo llevar a costas tantas cortesías; suba mi amo, tápenme estos ojos, y encomiéndenme a Dios, y avísenme si cuando vamos por esas altanerías podré encomendarme a nuestro Señor, o invocar los ángeles, que me favorezcan:

A lo que respondió Trifaldi:

—Sancho, bien podéis encomendaros a Dios, o a quien quisiéredes; que Malambruno, aunque es encantador, es cristiano, y hace sus encantamientos con mucha sagacidad y con mucho tiento, sin meterse con nadie.

—Ea, pues —dijo Sancho—, Dios me ayude y la Santísima Trinidad de Gaeta.

—Desde la memorable aventura de los batanes —dijo don Quijote—, nunca he visto a Sancho con tanto temor como ahora; y si yo fuera tan agorero como otros, su pusilanimidad me hiciera algunas cosquillas en el ánimo (674).

No está de más recalcar que Sancho solicita el auxilio de la misma figura —la Santísimo Trinidad de Gaeta— a quien había encomendado a su amo cuando el descenso a la cueva de Montesinos.

La aventura nocturna del caballo Clavileño tiene por finalidad que las dueñas dejen de ser barbudas, situación esta que —como muy atinadamente observó Luis Andrés Murillo— permite mostrar que, inclusive admitidas las situaciones más inverosímiles (una mujer con barbas), la temporalidad sigue, constantemente, su marcha irreductible, pues, tal como les sucede a las dueñas que tal favor solicitan, las barbas, una vez surgidas, no dejan de crecer.

También debe notarse que la presencia de Clavileño el Aligero suscita en Sancho el recuerdo del caballo de Troya —que erróneamente denomina Paladión— y, por ende, el temor de que, bajo una forma animal se encuentren, en el interior del mismo, otros tantos guerreros.

No hay que olvidar tampoco que, concluida la aventura, el pergamino profético se refiera a Dulcinea como “la blanca paloma” (678) —en forma análoga a la profecía de la sabia Mentironiana— y que, por otra parte, Sancho, ante el comentario de la duquesa— “por un ladito no se ve el todo” (679)— reafirme, pese a haber volado con una venda en los ojos, que la suya fue una visión omniabarcadora y que él vio *todo* —“yo no se de esas miradas” (679)—.

Los cinco agüeros animales estudiados nos permiten establecer las siguientes recurrencias que son de suma importancia a la hora de verificar el alcance del agüero de la “jaula de grillos”:

a) Si se considera el ámbito físico, todos ellos se producen en terrenos demarcatorios, esto es, en ámbitos donde la ilusión profana de la uniformidad del espacio se ve desvirtuada. La recurrencia de entradas, salidas y puntos de partida o de llegada no hacen más que confirmar que, a partir de la proyección afectiva que realiza el protagonista, el mundo no es un todo uniforme sino un conjunto de partes con reglas propias en cada una de ellas. Es la misma situación de pasaje de un espacio actual a otro futuro la que determina la mayor atención concedida a agüeros favorables o nefastos.

b) Con respecto al tipo de agüeros analizados es notoria la importancia otorgada al plano de la oralidad, y, en forma muy particular, a todo aquel tipo de sonidos que produce un animal. No ocurre lo mismo con el plano de la acción ya que —como se recordará— el vuelo de grajos, cuervos y murciélagos no llega a ser considerado un agüero. Puede afirmarse, consecuentemente, que la constitución de un orbe mágico reside en el decir sagrado y no, por cierto, en el hacer del individuo. Además, se deberá tener en cuenta que las bendiciones propiciatorias ofrecidas por Cide Hamete o el auxilio requerido verbalmente por Sancho en dos oportunidades reafirman una concepción del decir poderoso.

c) La mayoría de los agüeros estudiados involucran el curso de la vida del protagonista y, asimismo, las concepciones de temporalidad que este maneja. En los contextos inmediatos, tanto previos como subsiguientes, el agüero tiende a focalizar problemáticas

tales como la ventura en la propia vida (capítulo 8), la marcha inexorable del tiempo (capítulo 41), la finitud del ser humano (capítulo 22) o la independencia de la propia existencia en relación con un creador (capítulo 4).

d) Es notorio, por último, que, ya se trate de la blanca paloma, de las ninfas de Garcilaso, o de los versos en acróstico —que en un sentido quieren decir algo pero que, leídos de otro modo figuran a la dama—, todas las relaciones de estos agüeros con Dulcinea hagan hincapié en su persona a través de la figura de la mediación.

Como bien ya se habrá observado, todas estas características hacen de los agüeros del capítulo 73 de la Segunda Parte, un ejemplo típico y muy interesante del sistema.

IV

DON QUIJOTE, DULCINEA Y LA SIBILA

Llegados a esta instancia de nuestro estudio, ya producidos los encuadres necesarios, se verán los detalles que permiten postular que en el episodio de la jaula de grillos —muy particularmente a partir de la figura de Dulcinea que se nos brinda— se ha reelaborado el mito clásico de la Sibila.

Si en un primer momento nos atenemos a los datos más conocidos del mito de la Sibila⁸ es dable afirmar que, en términos generales, era una figura femenina oracular ligada al culto de Apolo dios que, según las más variadas tradiciones, se habría enamorado perdidamente de ella y le habría prometido la concesión del primer deseo que formulara.

Los mitógrafos clásicos refieren que la Sibila pidió al dios una larga vida pero que, torpemente, olvidó solicitar una eterna juventud. Apolo, a su vez, le habría ofrecido esta última a cambio de su virginidad trueque que, por cierto, la sacerdotiza no aceptó.

Fue así cómo, en virtud del don del dios y a medida que los años comenzaron a sucederse, la Sibila fue envejeciendo constantemente sin alcanzar jamás el descanso de la muerte. Su cuerpo seco y consumido en forma paulatina terminó pareciéndose al de una cigarra.

Sin perder jamás el don oracular la Sibila continuaba, sin

⁸ Cfr. Skulsky 1987.

embargo, profetizando pese a su avanzada edad y los humanos, para evitar que se extraviara, dadas las reducidas dimensiones que había alcanzado, la confinaron en una jaulita. Se dice que en esa etapa de su vida era habitual que los niños se acercaran a ella para preguntarle “que quería” y que ella siempre respondiera “quiero morir”.⁹

Si tomamos en cuenta tan solo estos datos básicos las relaciones con los agüeros del capítulo 73 de la Segunda Parte del *Quijote* son evidentes:

a) En primer término no hay que olvidar que el agüero de la “jaula de grillos” se vincula, textualmente, con lo que hemos dado en llamar agüero cledonomántico.

La Sibila, no lo olvidemos, tenía el don de profetizar, pero sus augurios, por cierto, tenían la particularidad de revestir una formulación un tanto oscura y, la mayoría de las veces, ambigua. El ejemplo clásico es la ya consabida respuesta del “*dico te romanum vincere posse*”.¹⁰ El agüero cledonomántico —nos lo demuestran los distintos intérpretes del “no la has de ver en todos los días de tu vida”— permite, a partir de la indefinición previa del pronombre “la” tal juego de sentidos (Dulcinea, la jaula, o ambas cosas).

b) En lo que respecta a la asociación de la Sibila con una cigarra o un insecto semejante las fuentes clásicas son tan elocuentes como lo son los testimonios emblemáticos de la época de Cervantes que permiten relacionar grillos, cigarras y otros insectos parecidos.

c) Si se presta atención al ya debatido problema de la expresión “jaula de grillos” se constatará que, desde la perspectiva mítica, la voz es un símbolo del residuo corporal ya inhallable, con lo cual puede apreciarse hasta qué punto el empleo del “de” es el más ajustado pues deja no solo, y en apariencia, irresuelta la ambigüedad sobre su contenido sino que también, permite pensar que el interior de la jaula contiene algo, por más que ello no pertenezca ya al plano material.

d) El confinamiento de la Sibila en una jaula y que ella sea

⁹ Petronio, *Satiricón* 48.

¹⁰ El consultante del oráculo sibilino podía entender que la sibila respondía que “tu puedes vencer al romano” o “que el romano puede vencerte”.

mostrada e interrogada, en repetidas oportunidades por niños, explica el detalle de que la "jaula de grillos" se encuentre en poder de dos muchachos que juegan con ella. Hecho que, de otro modo, quedaría simplemente confinado a lo anecdótico de la narración.

Por otra parte, si se atiende al sistema de agüeros animales analizado en el apartado III de este trabajo, se verá cómo hay otros datos que permiten postular el vínculo de Dulcinea, en esos contextos, con la figura oracular de la Sibila:

a) El primer dato harto elocuente es el de que, en el capítulo 4, Don Quijote solicite al bachiller Sansón Carrasco que la figura de Dulcinea sea honrada con unos versos que, en acróstico, permitan leer el nombre de su dama. Los versos sibilinos, con los cuales la sacerdotiza profetizaba, eran —no lo olvidemos— en acróstico y esta característica era la que permitía distinguir su autenticidad.

b) En el capítulo 8 Don Quijote recuerda a Sancho que:

Mal se te acuerdan a tí ¡oh Sancho! aquellos versos de nuestro poeta donde nos pinta las labores que hacían allá en sus moradas de cristal aquellas cuatro ninfas que del Tajo amado sacaron las cabezas y se sentaron a labrar en el prado verde aquellas ricas telas que allí el ingenioso poeta nos describe, que todas eran de oro, sirgo y perlas contestas y tejidas. Y desta manera debía de ser el de mi señora cuando tú la viste; [...] (482).

Si para el caballero la relación de su dama con las ninfas es probable, para los mitógrafos también lo es la de la Sibila con estas, ya por filiación,¹¹ por exégesis o semejanza con alguna otra figura femenina.

c) Para los antiguos la morada de la Sibila era típicamente un lugar de difícil acceso. Su figura, en virtud de poseer una temporalidad propia e infinita, aparecía asociada a grutas y abismos, lugares donde la naturaleza parece no tener fin. En este orden de ideas, debe recordarse que tras los agüeros de los grajos, cuervos y murciélagos que salen volando de la entrada a la cueva de Montesinos, Don Quijote, tras lidiar con un ingreso dificultoso, se sume en el abismo, donde, posteriormente, encontrará a Dulcinea.

¹¹ Para muchos la Sibila Herófila y la de Eritras, en Lidia, eran hijas de una ninfa y de un padre mortal.

Sin embargo, la estrecha relación de Don Quijote con Dulcinea, dama que, como tal él ha creado, permite postular que en el contexto oracular del capítulo 73 el mito de la Sibila reelaborado alcanza también al propio hidalgo.

Don Quijote, tras su desdichada tercera salida en la cual ha sido vencido, se siente tan decrepito y consumido como esa Sibila (Dulcinea) que se ha transformado en una cigarra (grillo). La mitología clásica —recuérdese— tiene en la figura de Títono, amado de la Aurora, otra historia, con protagonista masculino, donde la paradoja vital es —en todo sentido— la misma.¹²

Así entonces, las variantes que en torno al circunstancial de tiempo se habían producido (“en todos los días de tu vida”/“en toda tu vida”), recuerdan el aspecto mítico en el cual el dios Apolo había prometido a la Sibila una vida tan larga como cuantos granos de tierra pudiese recoger (la vida como una suma de infinitos puntos que escapan a la comprensión del intelecto humano).

Asimismo, y en lo que respecta a la Sibila como figura decrepita confinada en una jaula o ampolla, habrá de notarse que, mientras Don Quijote se sumerge en el abismo de la cueva de Montesinos, Sancho le previene que no se ponga cual frasco a enfriar en algún pozo.

Firmemente vinculado con este aspecto de la decrepitud corporal de Don Quijote, debe observarse que, cual la consumida Sibila que solo desea morir, Don Quijote, ya Alonso Quijano, de retorno en su aldea —en el capítulo final de la obra (II, 74)—, se apreste a morir cristianamente.

V

EL MITO DE LA SIBILA: TIEMPO, VIDA E HISTORIA

Para comprender en su plenitud el alcance del mito de la Sibila en la Segunda Parte Del *Quijote* habrá de tenerse en cuenta que Cervantes ha pergeñado para el final de cada una de las partes estructuras semejantes.

¹² Según la tradición, Títono era el hermano mayor de Príamo y uno de los hombres más hermosos. La Aurora se enamoró de él y decidió pedirle a Zeus la inmortalidad para su amado, olvidando —como en el caso de la Sibila— requerir también la eterna juventud. Títono comenzó a envejecer y la Aurora debió ponerlo en una canasta como a un niño. Finalmente lo metamorfoseó en una cigarra.

Ante todo, es importante notar que la trayectoria del héroe se ha configurado, como bien lo indicó Luis A. Murillo, según los parámetros de la mitología céltica en los cuales el protagonista es un dios solar de la vegetación.

En lo que respecta a la funcionalidad del mito clásico, Cervantes realiza un entrecruzamiento operativo entre la tradición céltica —firmemente asentada (a sabiendas o no) en la novela de caballerías— y la cultura grecolatina.

La tradición mítica céltica aportó, en esencia, la impronta temporal de la novela. Cervantes, a su turno, la jalónó con mitos grecolatinos que se volvían en un todo pertinentes en tanto y en cuanto se vinculaban con estos tres aspectos:

- temporalidad del protagonista
- figura femenina a rescatar
- figura masculina victoriosa

Si comparamos desde un punto de vista mítico los dos finales del *Quijote* se constatarán los siguientes puntos:

a) MITOS REELABORADOS: En el *Quijote* de 1605 se trabaja con el mito de Apolo y Dafne y en el *Quijote* de 1615 con el de Apolo y la Sibila.

La figura masculina (Apolo) sirve en los dos casos como un vínculo con el patrón céltico que requiere un protagonista masculino *dios solar* y de la vegetación.

b) FIGURA FEMENINA A RESCATAR: En este caso debemos distinguir claramente los planos en los cuales se plantea nuestra comparación ya que tanto en el mito clásico como en la trama argumental de Cervantes existen figuras femeninas que necesitan ser rescatadas.

Si en ambas partes Dulcinea se ve expuesta a los ataques de los encantadores que persiguen a Don Quijote, es un hecho que en el *Quijote* de 1615 ha sido encantada y que ella es la gran figura cuyo rescate deberá tornarse evidente en el capítulo 73 de la Segunda Parte.

A su vez, en tanto figura femenina arquetípica en la mente del hidalgo manchego, es el punto obligado de comparación para el resto de las doncellas con las cuales se encuentra en su camino. Piénsese, por ejemplo, en la Leandra del cabrero del capítulo 51 de

la Primera Parte que —como ya hemos demostrado en otro trabajo—¹³ se encuentra vinculada a la figura de Dafne.

No es en vano recordar que en el final del *Quijote* de 1605 Don Quijote se propone rescatar a la ilusoria doncella aprisionada ya que, en ese caso, la figura femenina a liberar es una imagen de la Virgen Inmaculada que unos peregrinantes llevan en andas.

Sin ánimo de repetir lo ya indicado en otra oportunidad, es importante notar cómo una misma clave alegórica (Dafne=Virgen María) parece repetirse en el final del *Quijote* de 1615.

Habría que observar también que, si en la Primera Parte la alegoría virginal estaba al servicio del problema de la Encarnación, la Sibila, en tanto figura mítica alegorizable, aparece ligada a la Virgen Santísima en muchas de sus advocaciones y que, asimismo, una de las imágenes más frecuentemente representadas en cuadros y frescos de la época de Cervantes es la de la Sibila enseñándole a Augusto el misterio de la Encarnación.

Las últimas figuras femeninas son, por cierto, las que aporta la mitología clásica. La Sibila junto a Dafne fueron unas de las pocas figuras femeninas que rechazaron el amor divino de Apolo.

En este sentido, se ve, a partir de la comparación, cómo, en cada caso en particular, cambia aquello de lo cual la mujer debe ser rescatada.

Dafne y la Sibila huyen, por igual, de un perseguidor Apolo que compromete, seriamente, la castidad de ambas. En el caso de Dafne el rescate es efectuado por la figura paterna (el río Peneo) que la transforma en laurel. Puede decirse, entonces, que la salvación operada en el caso de Dafne es un rescate de la diferencia, aquella que provendría del paso de la doncella a mujer si accediese a los requiebros de Apolo.

La condición de salvación de Dafne reside en su metamorfosis ya que, por un lado, al volverse laurel deja de pertenecer a la escala humana y, por otro, porque la temporalidad cíclica del reino vegetal es también la posibilidad de huir de la temporalidad lineal devastadora de los seres humanos que —consecuentemente— también trae aparejada otra diferencia, el envejecimiento.

La situación de la Sibila es, en cambio, paradójal. Como Dafne ella se niega al cambio, a la diferenciación en su propia escala corporal pero no comprende que, en virtud del don de Apolo (una vida tan larga como tantos granos de tierra pueda recoger), ha quedado aprisionada por el otro tipo de diferenciación, el progresi-

¹³ Cfr. Vila (en prensa).

vo envejecer, del cual nadie (a no ser el mismo dios que la persigue) podrá salvarla.

El mito clásico parece decirnos que, a la par de una temporalidad vital —controlable hasta cierto punto por cada individuo— existe otra de marcha lenta e inflexible que es la de la historia.

c) FIGURA MASCULINA VICTORIOSA: La perspectiva paródica empleada por Cervantes alcanza también este aspecto de la novela. Don Quijote, a diferencia de los protagonistas míticos celtas dista mucho de ser un dios solar de la vegetación. De hecho, en los finales del *Quijote* no existe una figura masculina victoriosa. Si en la versión de 1615 la obra concluye con la muerte del protagonista, la Primera Parte no había sido por cierto, mucho más promisoría ya que su imagen “encantada” se hallaba mucho más próxima a la de un lento y melancólico Saturno que a la de un siempre joven Apolo.

El mito de la Sibila en el final del *Quijote* del 1615 se relaciona, firmemente, con la temporalidad del protagonista cuya ilusión mítica, a partir de la derrota en la playa de Barcelona, ha quedado —al menos por el plazo de un año— destruida.

Expulsado del tiempo que rige las novelas de caballerías, Don Quijote ya seco y maduro se encuentra súbitamente aprisionado en la temporalidad arrasadora de la historia.

La figura de la Sibila en el final de la novela le sirve a Cervantes para plantear la cruel ironía que se le presenta a quien, pese a tener granjeada la eternidad —fama, continuaciones, un historiador propio, plagarios, y el reconocimiento popular—, comprende que su propio cuerpo no puede acompañarlo en tan grande empresa.¹⁴

El mito de la Sibila parece decirnos que la vida individual y la historia se mueven por carriles temporales distintos y que el movimiento de esta última termina siempre, ineluctablemente, aprisionando el vivir personal.

JUAN DIEGO VILA

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

¹⁴ Recuérdese, finalmente que, tal como lo demostró Joan Ramón Resina (1989) la derrota de Don Quijote se produce —de un modo nada casual— en Barcelona, ciudad donde el caballero puede observar la técnica de impresión de libros y advertir, en última instancia, la fijación definitiva que sobrevendrá a la historia de su vida. Puede decirse que es entonces cuando comprende que si su fama puede ser actuali-

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRANA MARIN, LUIS. 1947. "Edición del *Quijote* con el comentario de Clemencín" en *Don Quijote*. Madrid, 1524, n. 12.
- BORJA, JUAN DE (Conde de Mayalde y de Ficollo). 1981. *Empresas Morales* (edición e introducción de Carmen Bravo Villasante). Madrid, Fundación Universitaria Española, Edición facsímil número 7. Primera Edición 1581.
- CAMERARIUS, JOACHINUS. 1605. *Symbolorum / et / Emblematum / Centuria Tres / I. Ex Herbis et Stirpibus. / II. Ex Animalibus Quadrupedibus. / III. Ex volatibus et Insectis. / Accessit noviter / Centuria / IV. Ex Aquatilibus et Reptilibus. / Cum Figuris Aeneis / Typis Vogelianis*. Primera Edición 1596.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. 1983. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, prólogo de Marcos A. Morínigo). Buenos Aires, Abril, Clásicos Huemul. Primera Edición 1605.
1987. *La Galatea* (edición de Juan Bautista Avallé Arce). Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos. Primera Edición 1585.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE. 1943. *Tesoro de la lengua castellana o española*. (según la impresión de 1611 con las ediciones de Benito Regio Noydens publicadas en la de 1674. Edición preparada por Martín de Riquer). Barcelona, S. A. Horta.
- KENNYSTON, HAYWARD. 1937. *The Syntax of Castilian prose. The sixteenth century*, Chicago, University of Chicago Press.
- MC GRADY, DONALD. 1973. "The sospiros of Sancho's donkey", *Modern Language Notes*, (Hispanic Issue), 88, 335-337.
- MURILLO, LUIS ANDRÉS. 1975. *The Golden Dial: temporal configuration in Don Quijote*. Oxford, Dolphin Book Co.
- REDONDO, AGUSTIN. "La Mesnie Hellequin et la Estantigua: les traditions de la Chasse sauvage et leur resurgence dans le *Don Quichotte*", *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVIème et XVIIème siècles*, Bordeaux, Université de Bordeaux III, Publications de l'Institut d'Études Ibériques, 1-27.
- RESINA, JOAN RAMÓN. 1989. "Medusa en el laberinto: locura y textualidad en el *Quijote*", *Modern Language Notes*, March, 104, 286-303.
- RILEY, EDWARD. 1979. "Symbolism in Don Quixote, Part II, Chapter 73", *Journal of Hispanic Philology*, III, 2, (Winter), 161-174.
- SKULSKY, SUSAN. 1987. "The Sibyl's rage and the marpessan rock", *American Journal of Philology*, 108, 56-80.
- SOONS, ALAN. "Sobre la magia y el amor en Giordano Bruno y *Don Quijote*".

zada en infinitas, constantes y progresivas lecturas, su vida —como la de todos los seres humanos— ha quedado convertida en una linealidad de signos cuantificables y, por lo tanto, limitados.

Ficción y comedia en el Siglo de Oro, Madrid, *Estudios de Literatura Española*, 20-29.

TRUEBLOOD, ALAN, 1989. "La jaula de los grillos (*Don Quijote* II, 73)", *Homenaje al profesor Vilanova* (Adolfo Sotelo Vázquez —coordinador— Marta Cristina Carbonell —editora—), Barcelona, Departamento de Filología Española, Facultad de Filosofía, División Ciencias Humanas y Sociales, Universidad de Barcelona.

VILA, JUAN DIEGO. En prensa. "Dafne, Leandra y la Virgen Inmaculada: Mito y Poética en el final del Quijote de 1605". *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Almagro, 24-29 de junio de 1991.

IMAGEN Nº 1

EMPRESAS MORALES. 181



IMAGEN Nº 2

XCVI:

96

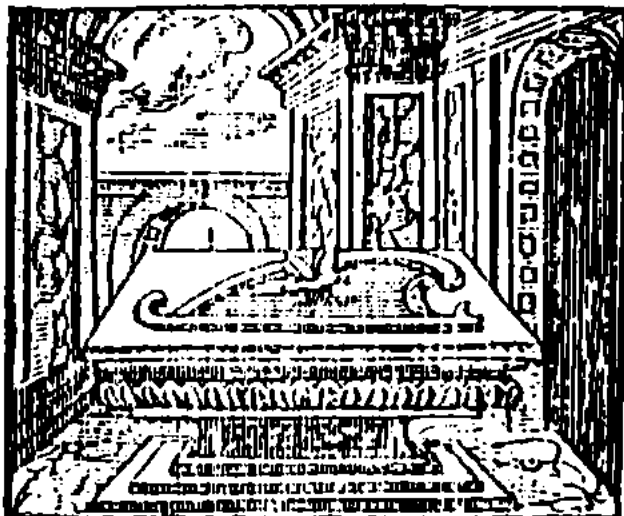
EXPECTO DO-
NEC VENIAT.



*Frigora fert patiens, spe veris, parva cicada:
Sperat & infestis mens bona semper opem.*

IMAGEN N° 3

*Que Dios tiene particular cuidado
de la Música.*



Eunomo y Aristón tañendo a prueba,
Mientras Eunomo tañe mas atento,
Por desgracia jamás oíla y nueva,
Rompió una cuerda, y allí acabó el con-
[cento.

Mas la voz que saltó con voz renueva
Una ciparra, que con su instrumento
De metal hecha, a Febo consagrada,
De tal vittoria fue señal nombtada.

EL REFERENTE EN "A DON MIGUEL DE UNAMUNO", DE ANTONIO MACHADO

He realizado una extensa investigación sobre el problema del referente en los discursos líricos, y he adelantado los resultados de esta investigación en varios artículos y ponencias.¹

No corresponde tratar aquí el problema desde el punto de vista teórico, cosa que he hecho en "El referente en la lírica de Pedro Salinas".²

Solo es necesario retener que el problema del referente puede plantearse por lo menos desde dos perspectivas.

Una perspectiva histórica. Muchos críticos³ sostienen que en la lírica post-Baudelaire, o quizá en la lírica post-romántica, el referente aparece eliminado, o por lo menos oscurecido. Proceso que llega a su culminación en el arte abstracto, o en el concreto, y en "El Aleph" de Borges.

Una perspectiva sistemática. Para algunos teóricos, Frege entre ellos,⁴ la poesía no tiene referente. Paul Ricoeur,⁵ en cambio, propone una posición dialéctica, que me parece la más acertada:

¹ *La creación de Dulcinea y la referencia literaria*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1984. "El problema del referente en 'Todo dice que sí', de Pedro Salinas" en *Anales del II Congreso Argentino de Hispanistas*, III, 145-156. "El problema del referente en 'Amor, amor, catástrofe', de Pedro Salinas", *Demócrito*, I, 1 (Buenos Aires, 1990, 51-63), "El problema del referente en los discursos líricos de Pedro Salinas. Su inserción histórica. Relaciones intertextuales" en *Pedro Salinas, recuerdo y homenaje*, Universidad Nacional de Cuyo, 1990, 193-213. "el problema del referente en el discurso lírico de Pedro Salinas", en *Estudios líricos contemporáneos*, No. 4 (La Plata, 1990), 5-17.

² "El problema del referente en Pedro Salinas", *Filología*, XXIII, 1 (1988), 53-78.

³ ROLAND BARTHES, "El efecto de realidad", Buenos Aires, *Comunicaciones*, 8 (1968), 95-105.

⁴ GOTTLIEB FREGE, "Sobre el sentido y la denotación" en Thomas Moro Simpson, *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1978, 4-27.

⁵ PAUL RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Du Seuil, 1975, 331.

en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como una denotación de segundo orden, a expensas de la suspensión de la denotación de primer orden del discurso.

El discurso lírico de Machado que proponemos presenta un caso particular. Parecería, por su título y por algunos sintagmas muy claros, que se tratara de un referente habitual. El título nombra a Miguel de Unamuno y los dos primeros versos dicen:

Este don quijotesco
don Miguel de Unamuno, fuerte vasco [...]

Parecería que no hay dudas. Se trataría de un referente de la realidad habitual: de Miguel de Unamuno, que nació en Bilbao, fue rector de la Universidad de Salamanca, se opuso a la dictadura de Primo de Rivera, etc.

Pero ¿qué ente nombra este sintagma 'Miguel de Unamuno'? No es necesario recurrir a ninguna teoría post-estructuralista para desconstruirlo. El mismo discurso de Miguel de Unamuno se encarga de esa tarea.

Como es sabido, Unamuno duda de la realidad de su yo en innumerables momentos de su discurso literario y de su discurso reflexivo, filosófico.

No obstante, para huir de las indicaciones indiscriminadas, tan peligrosas, bastará con recordar textos del "Prólogo" de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*.

En primer lugar su alusión a los cuatro Juanes, y en segundo lugar esta interrogación que apunta directamente a los intereses de esta investigación.

Luego de afirmar que él, Miguel de Unamuno, no es ninguno de sus personajes, aunque "los haya sacado de mi alma", se pregunta.

Porque, ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que firma Miguel de Unamuno? Pues... uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis agonistas. Y ese yo último e íntimo y supremo, ese yo trascendente —o inmanente—, ¿quién es? Dios lo sabe... Acaso Dios mismo...

Según el discurso de Unamuno, pues, Miguel de Unamuno es una creación, una creación del mismo nivel ontológico que sus personajes. Si seguimos el pensamiento de Ricoeur, Miguel de Unamuno "no es una denotación de primer orden", sino "una denotación de

segundo orden", que se propone discursivamente a "expensas de la denotación de primer orden".

No se trata, así, del referente "real", porque este es una incógnita que solo "Dios sabe..." Dejemos a un lado que, según la teología de Unamuno, sea "Dios mismo". Lo decisivo aquí es que es un desconocido, algo de lo que no podemos hablar.

Habría, así, según el pensamiento de Unamuno, muchos yoes, que quedan configurados por los personajes de sus discursos literarios, y todavía un nuevo yo, otro personaje que es el que firma Miguel de Unamuno.

Se trata, pues, de un yo construido.

Pero esta desconstrucción sería una desconstrucción realizada por la exégesis, sobre la base de paratextos creados, fuera del discurso de Antonio Machado, por Miguel de Unamuno.

¿Cuál es el 'Miguel de Unamuno' creado por el discurso de Machado? Lo que me propongo mostrar es que el 'Miguel de Unamuno' creado por el discurso lírico de Machado es exactamente una desconstrucción.

Si esta mostración fuera verdadera, el discurso de Machado crearía un yo desconstruido que establecería una estructura homóloga que se correspondería con el yo desconstruido en la realidad metafísica por Miguel de Unamuno.

A DON MIGUEL DE UNAMUNO

Por su libro

Vida de Don Quijote y Sancho.

Este donquijotesco
don Miguel de Unamuno, fuerte vasco,
lleva el arnés grotesco
y el irrisorio casco
del buen manchego. Don Miguel camina,
jinete de quimérica montura,
metiendo espuela de oro a su locura,
sin miedo de la lengua que malsina.

A un pueblo de arrieros,
lechuzos y tahures y logreros
dicta lecciones de Caballería.
Y el alma desalmada de su raza,
que bajo el golpe de su férrea maza
aún duerme, puede que despierte un día.

Quiere enseñar el ceño de la duda,
antes de que cabalgue, al caballero;
cual nuevo Hamlet, a mirar desnuda
cerca del corazón la hoja de acero.

Tiene el aliento de una estirpe fuerte
que soñó más allá de sus hogares
y que el oro buscó tras de los mares.
Él señala la gloria tras la muerte.

Quiere ser fundador, y dice: Creo;
Dios y adelante el ánima española...
Y es tan bueno y mejor que fue Loyola:
sabe a Jesús y escupe al fariseo.

Como hemos indicado, el título parecería nombrar a Miguel de Unamuno como un ente de la cotidianeidad, como un bloque indiviso.

Pero el título mismo propone una corrección: "A Don Miguel de Unamuno. Por su libro *Vida de don Quijote y Sancho*".

Se trata, pues, de un Unamuno determinado, el Unamuno creador de ese discurso, no de los otros Unamuno que hemos indicado o sugerido.

Esta corrección implica, sin embargo, otra desconstrucción, pues el título del libro de Unamuno dice así: *Vida de don Quijote y Sancho, según don Miguel de Cervantes Saavedra*.

Unamuno no ejerce aquí la función del crítico, o del filólogo tradicional: no solo interpreta, comenta, practica una hermenéutica sobre el texto del *Quijote*, sino que renarra, recuenta, también, la historia. Ejerce la función del crítico post-estructuralista, lo reescribe. Como diría Barthes. El *Quijote* de Cervantes es para el discurso de Unamuno citado un discurso "scriptible".

Funcionan así en el discurso de *Vida de Don Quijote y Sancho* dos escrituras, la escritura del narrador del libro de Cervantes y la escritura del narrador del libro de Unamuno. Hay dos escrituras y dos narradores que están imbricados, pues las dos escrituras y los dos narradores están creados por el narrador de la escritura de *Vida de Don Quijote y Sancho*.

En el título del discurso de Machado hay, pues, dos sujetos. El texto mismo propondrá otros más.

Por ejemplo los dos primeros versos dicen:

Este donquijotesco
 don Miguel de Unamuno, fuerte vasco,
 lleva el arnés grotesco
 y el irrisorio casco
 del buen manchego. [...]

Así 'don Miguel de Unamuno' no solo es el creador de *Vida de don Quijote y Sancho*, sino que es don Quijote, como lo quiso ser el "personaje" Miguel de Unamuno.

Pero no se trata de la primera vez que el texto configura a 'Miguel de Unamuno' como don Quijote. Se trata de otra manera de ser don Quijote. Ahora se trata de ser don Quijote-héroe, el ente heroico que ha decidido "defender las doncellas, amparar las viudas, socorrer a los huérfanos y menesterosos", el héroe que ha decidido sustentar "el bien de la tierra".

Ya el título proponía a Unamuno como don Quijote.

En primer lugar como don Quijote-poeta. Don Quijote también es escritor, por lo menos en potencia, pues quiere escribir libros de caballería, o novelas pastoriles.

También don Quijote es poeta cuando crea a Dulcinea. Don Quijote indica expresamente esta condición, pues le dice a Sancho cuando este duda de la belleza de Dulcinea:

Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas y otras tales... fueron verdaderamente de carne y hueso...?⁶

Don Quijote es asimismo poeta cuando crea, en el primer capítulo de la primera parte, los nombres de 'Don Quijote', 'Rocinante' y 'Dulcinea', pues se ocupa de la sustancia del significado y de la sustancia del significante. Como fray Luis de León en el prólogo a *Los nombres de Cristo*. El discurso de Unamuno se contaminaría con el discurso de Fray Luis, y con el discurso de Lyotard y Derrida.

En segundo lugar el título propone a Unamuno como Quijote-lector que se crea leyendo narraciones, como don Quijote o, mejor, Alonso Quijano, se crea Don Quijote leyendo novelas de caballería y otros textos. Unamuno mismo lo reconoce en el "Prólogo" citado:

Y yo me he recreado con su [de Cervantes] *Licenciado Vidriera*, recreándolo en mí al re-crearme. Y el Licenciado Vidriera era yo mismo.

⁶ Edición de M. de Riquer, Barcelona, Juventud, 1967, 245-246.

Esta lexía supone una triple relación interdiscursiva, puesto que para caracterizar a este 'Unamuno' el discurso de Machado utiliza una caracterización del discurso del *Quijote*, "arnés grotesco", y una metáfora, "quijotesco", del discurso de Unamuno. En el "Prólogo" citado Unamuno afirma: "Y don Quijote era sanchopancesco y Sancho era donquijotesco". Conviene recurrir al contexto en que esta afirmación acontece: cuando el discurso de Unamuno intenta mostrar que don Quijote y Sancho no son opuestos, que uno participa del ser del otro. Esta desconstrucción del yo es, pues, unamunesca, y si el discurso de Machado es verdadero, se corresponde con el discurso de *El Quijote*.

El discurso de Machado muestra a Unamuno, pues, en una encrucijada discursiva: desde el discurso del *Quijote* y desde el discurso de Unamuno. Aparecen, así, tres discursos. El de Machado, el de Cervantes, el de Unamuno. Pero lo decisivo aquí es que el discurso de Machado ve a Unamuno desde el discurso de Unamuno.

Y como una circunferencia que rodea la semiosis, aparece la estructura profunda del discurso del *Quijote*: su ejercicio de la interdiscursividad.

Se trata, pues, de que Unamuno es don Quijote. Y el discurso de Machado es el discurso del *Quijote*.

Pero no solo sintagmáticamente, a través de la metáfora y de la descripción de su exterior. También lo propone paradigmáticamente. Porque el "irrisorio casco" es "del buen manchego".

Y el verso penúltimo, construyendo un *coupling*, dice de 'Unamuno':

Y es tan bueno y mejor que fue Loyola:

A continuación el discurso propone una forma plena de significancia:

[...] Don Miguel camina,
jinete de quimérica montura,
metiendo espuela de oro a su locura,
sin miedo de la lengua que malsina.

Por un lado hay una quiebra de la realidad. "Don Miguel camina" impone la continuidad de la isotopía, coherente y sin contradicciones, como corresponde a la lengua mostrenca. Se trata de Miguel de Unamuno, que habitualmente camina por las calles de Bilbao o de Salamanca, o por las montañas que rodean a esas ciu-

dades. En seguida el texto rompe la isotopía, porque camina, "jinete de quimérica montura". No camina, como Unamuno, sino que "camina" como don Quijote, héroe que cabalga, por ejemplo, arremetiendo contra los molinos de viento-gigantes o contra el ejército-majada de ovejas.

Hay así, insisto, dos significancias: 'Miguel de Unamuno' es don Quijote, y la realidad queda destruida al subvertirse la organización de la lengua.

'Miguel de Unamuno', es así don Quijote, puesto que cabalga como don Quijote. El sintagma "Miguel de Unamuno" se constituye con un sema de don Quijote. Este traspaso de los semas restablece la discursividad, pues el texto de Machado se contamina con el texto del *Quijote*.

Interdiscursividad que se reitera, pues desconstruye, como el texto del *Quijote*, la lengua habitual, según aparece en muchos momentos del *Quijote*, pero fundamentalmente en el episodio del Yelmo de mambrino,⁷ donde lo que es no son las "palabras", ni los sintagmas, sino los semas, que en una indicación berkeliana, se corresponden con la percepción, que es lo que en realidad es.

Funciona en la lexía que estamos analizando una nueva ambigüedad, puesto que "camina", además de ser desconstruida por "jinete de quimérica montura", apunta a una significación que incluye los dos niveles y los sobrepasa. *Caminar* no es solo "ir andando de un lugar a otro", "dando pasos". Caminar es hacer camino. "Medio más fácil para la consecución de algún fin." "Iniciar o inventar alguna cosa." *Meter a uno por camino* es "Reducirlo a la razón, sacándolo del error o dictamen torcido en que estaba", etc. Don Quijote, es obvio, realiza su camino para ejecutar sus aventuras, las hazañas concretas que hemos indicado, y Unamuno camina para realizar sus hazañas poéticas, intelectuales o morales. Lo mismo que, además, realiza don Quijote.

Funciona en los versos indicados una nueva desconstrucción, pues al describir el cabalgar del Unamuno-Quijote, este usa "la espuela", pero no sobre su cabalgadura, sino metonímicamente, sobre su *locura*. Se trata de una nueva realidad, no solo desde el nivel semántico, "locura", sino también porque elimina un intermedio que aparece en la realidad. La locura domina así toda la realidad, puesto que se sustantiva, toma consistencia de cosa, de esen-

⁷ Cfr. HUGO W. COWES, *Sobre Jorge Luis Borges, autor de Quijote*. Universidad Nacional del Comahue, 1962; LEO SPITZER, "El perspectivismo lingüístico del Quijote", en *Lingüística e Historia literaria*, Madrid, Gredos, 1978, 161-225.

cia que se convierte en acto. La locura es lo que es, como lo es en el texto de Cervantes.

Este salto hacia una realidad no mostrenca queda anticipado por el contexto, y por el espacio, donde el cabalgar se ejecuta, pues así como en "metiendo espuela" evita a Rocinante, ahora disemina la "montura". Se trata de una "quimérica montura".

Esta desrealización, configurada por "quimérica" y por "a su locura", aparece insistida en "espuela de oro", ahora a través de una intertextualidad que traspasa el texto del *Quijote* y apunta al discurso de la caballería.

Maurice Keen recuerda que en *Ordene de Chevalerie*, se cuenta cómo Hugo arma caballero a Saladino. El texto describe la ceremonia en su totalidad, y termina así:

Luego le puso las espuelas de oro para demostrar que el caballero debe ser tan rápido en cumplir los mandamientos de Dios como el corcel espoleado.⁸

El discurso de Machado no solo establece una relación intertextual con el discurso del *Quijote* sino también con el discurso de la caballería en general.

Este don 'Miguel de Unamuno' funciona a través de estos dos sintagmas, otra vez, como don Quijote, pero ahora como un don Quijote que atraviesa una realidad para instalarse en otra. Este 'Unamuno' realiza la estructura dominante de Don Quijote y de *El Quijote*.

Para mantener la verosimilitud, para que esas transformaciones sean razonablemente posibles, verosímiles, isotópicas, conviene insistir en la ambigüedad, en la indeterminación del discurso de Machado. A la indeterminación producida por la quiebra de la isotopía y el juego de semas se agrega la indeterminación gramatical. El sujeto gramatical crea un referente, un 'sujeto', y el predicado otro referente, otro 'sujeto'. El sujeto no es solo el 'sujeto' sino también el predicado.

Esta estrofa primera inicia además un eje de indeterminación morfológica, que atraviesa todo el discurso.

El discurso ha comenzado determinando precisamente el referente, el 'sujeto', con un nombre propio. El título y el verso segundo dicen: "Miguel de Unamuno". En el verso quinto el sujeto comienza a diluirse: no dice *Miguel de Unamuno* sino "don Miguel". Luego,

⁸ *La caballera*, Barcelona, Editorial Ariel, 1986, p. 20.

durante trece versos, el sujeto está elidido, desaparece del cuerpo de la escritura. El verso catorce propone un deíctico que, como es sabido, solo determina por el proceso de enunciación:

Él señala la gloria tras la muerte.

Y desde entonces, hasta el final del discurso, el sujeto continúa elidido, sin presentarse. Es como si la escritura quisiera, hasta donde es posible, borrar la presencia de un sujeto unívoco, que aparentemente correspondiera a la habitualidad. A la lengua habitual.

Todos estos procedimientos insisten pleonásticamente en establecer una estructura homóloga con el discurso del *Quijote*, que se opone a la realidad habitual, mostrenca, del mundo moderno, para proponer una realidad caballeresca.⁹ Lucha contra la realidad que retoman Nietzsche y Heidegger, tan cercanos al discurso de Unamuno, y al arte post-romántico.¹⁰

Esta oposición de realidades, y esta ambigüedad, queda confirmada por otra relación paradigmática. La estrofa primera, en un verso citado, utiliza el sintagma "oro" metafóricamente.

metiendo espuela de oro a su locura,

El sintagma "oro", en su dimensión literal, es reiterado en la estrofa cuarta:

y que el oro buscó tras de los mares.

En el *coupling* organizado por *bueno-bueno*, la oposición, la diferencia y la ambigüedad aparecen a través de los referentes, y la reiteración se establece a través del nivel semántico.

Ahora la reiteración se organiza a través del nivel semántico superficial, y la tensión se produce a través de la oposición de los referentes y del significado profundo.

En el primer caso *oro* tiene una significación metafórica. En el segundo se trata de la significación literal.

En el primero se trata de la exaltación de los valores superiores. Esta significación podemos indicarla a través del discurso del *Quijote*, de don Quijote, en el Capítulo XI de la parte primera:

⁹ Cfr. HUGO W. COWES, *La creación de Dulcinea y la referencia literaria*, op. cit., n.1.

¹⁰ JEAN FRANÇOIS LYOTARD, *El postmodernismo*, Madrid, Crítica, 1989.

“Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa edad sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ellos vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío”.

Y entonces el discurso enumera los valores fundamentales de nuestra civilización. La lengua adecuada, la justicia, la honestidad, la libertad de las personas. Y lo decisivo. Don Quijote se siente implicado con estos valores: la caballería andante se instituyó para rescatar esos valores. Otra vez el discurso de Machado configura a ‘Miguel de Unamuno-don Quijote’ desde el discurso del *Quijote*.

El segundo “oro” tiene una significación literal. Se trata del oro “que en nuestra edad de hierro tanto se estima”. Se trata del oro que viene de Hispanoamérica y que influye en la capitalización de la burguesía. El primer “oro” es el *oro* de don Quijote; el segundo “oro” es el *oro* del mundo moderno, del mundo burgués.

También, contrariamente a la oposición *bueno-bueno*, el referente es otro.

La estrofa segunda propone un nuevo ‘Unamuno’: el ‘Unamuno’ en su dimensión pedagógica, profética, en el sentido de que los profetas afirman valores sustanciales, y además Unamuno se implica en la realidad de la historia. También don Quijote asume esta actitud docente, intelectual, profética. Baste con referir el discurso de la Edad de Oro comentado, y el discurso que en el mismo capítulo se refiere a la esencia de la caballería, el discurso sobre las armas y las letras y los consejos que da a Sancho.

A un pueblo de arrieros,
lechuzos y tahures y logreros
dicta lecciones de caballería.
Y el alma desalmada de su raza,
que bajo el golpe de su férrea maza
aún duerme, puede que despierte un día.

El discurso de Unamuno sería un verdadero discurso, en el sentido de Benveniste, pues el emisor y el receptor aparecen implicados.

Miguel de Unamuno también ejerce esta actitud docente, profética, en sus ensayos filosóficos y políticos.

La estrofa tercera configura el Unamuno filósofo, que penetra en la esencia dialéctica de la historia, pues establece una síntesis

entre las dos realidades que ha opuesto enérgicamente y que quizá caracterizan el oxímoron establecido en el siglo XVII.

El caballero debe afirmar sus valores absolutos, como lo hace la caballería andante, como lo hace la Edad Media. Pero antes, previamente, debe analizar, debe aceptar la duda metódica, como Descartes, como Hamlet, como hace la Edad Moderna.

También en esta actitud, Unamuno se afirma en el discurso del *Quijote*, y en don Quijote. Pues don Quijote también duda, por ejemplo de la realidad de Dulcinea, y el texto del *Quijote* establece, como hemos indicado en el episodio del Yelmo de Mambrino, un paradigma que se acerca al nominalismo de Guillermo de Occam y a Berkeley.¹¹

Además, desde el punto de vista de la escritura de Machado, se establece una nueva tensión que disemina, otra vez, el sentido de la identidad.

"Antes de que cabalgue el caballero" configura un nuevo *coupling*, una nueva relación paradigmática con "jinete de quimérica montura" de la estrofa primera.

Lo que establece una estructura homóloga en el plano del fenotexto con la estructura del genotexto que hemos indicado. No se trata de una oposición sino de una síntesis.

La estrofa cuarta propone dos nuevos "Unamuno".

Un Unamuno otra vez insertado en la historia, como arquetipo del español:

Tiene el aliento de una estirpe fuerte
que soñó más allá de sus hogares
y que el oro buscó tras de los mares.

Esta estrofa configura, a su vez, desde el enunciado, una insistencia en la indeterminación organizando así una nueva estructura homóloga. La estrategia enunciativa cambia radicalmente. En las tres primeras estrofas 'Miguel de Unamuno' fue construido por su ser en potencia, por lo que quiere ser, y por su ser en acto, por lo que hace. Esta primera parte de la estrofa sexta lo construye descriptivamente, enumerativamente, con los elementos que lo constituyen.

La segunda parte de la estrofa cuarta muestra el estrato fundamental de la personalidad de 'Unamuno', y de Unamuno:

¹¹ Hugo W. Cowes, *op. cit.*, en n.7.

Él señala la gloria tras la muerte.

“Gloria” es semánticamente ambiguo. Puede ser la gloria mundana, histórica, a la que Unamuno y don Quijote no son indiferentes, y también puede ser la Gloria.

Los cuatro versos siguientes apuntan ya literalmente y simbólicamente, a la dimensión religiosa:

Quiere ser fundador y dice: Creo,
Dios y adelante el ánima española...
Y es tan bueno y mejor que fue Loyola:
sabe a Jesús' y escupe al fariseo.

El símbolo de Loyola es muy claro, por su significación religiosa, y además se instala en el discurso de Unamuno, pues Unamuno dialoga muchas veces con el Santo.

Cualquier lector atento de Unamuno puede aceptar esta vinculación Unamuno-Loyola. Pero todavía podemos escudarnos en la proverbial sabiduría de Raimundo Lida y en su exquisita penetración crítica y teórica: “De don Quijote a nuestro señor don Quijote”.¹² El texto de Lida supera esta interrelación pues, como corresponde, apunta a la comunidad espiritual Unamuno-Don Quijote-Cristo y Loyola.

El análisis de Lida funciona como un texto iluminador, que no es necesario seguir aquí en su totalidad. Solo agregaré una referencia que apunta directamente a una nueva dimensión de la interdiscursividad. Raimundo Lida escribe:

John Bowle [...], en una nota añadida a “Letter to Dr. Percy concerning a new edition of *Don Quijote*” (1781), apunta la posibilidad de que Cervantes, al escribir su novela, haya tenido en mente las aventuras de Ignacio de Loyola. (p. 47)

Si esta indicación de Bowle fuera acertada, cuando el discurso de Machado nombra a Loyola, retomaría el discurso de Unamuno, como hemos indicado, pero a su vez, este estaría presente en la creación concreta misma del discurso del Quijote, operación que reiteraría el discurso de Machado. Como quiere Eliot, los tres discursos ejercerían una comunidad esencial.

Este símbolo de Loyola es acompañado por una nueva inserción de “Miguel de Unamuno” en la historia del pueblo español y

¹² En *Estudios hispánicos*, México, El Colegio de México, 1988, 45-53.

con una connotación cultural: rescata el ataque de Cristo a los fariseos y filisteos, ataque que retoman Nietzsche (a quien por lo menos José Bergamín lo muestra como una presencia en el discurso de Unamuno) y Heidegger, con su exaltación de la vida auténtica.

También desde esta perspectiva Miguel de Unamuno es don Quijote. Cuando, ante una pregunta de Vivaldo, don Quijote se refiere a qué es la caballería andante, entre otras cosas afirma: "quiero decir, que los religiosos [...] piden al cielo el bien de la tierra, pero los soldados y caballeros ponemos en ejecución lo que ellos piden".¹³

Unamuno sostiene que la episteme española y por lo tanto su episteme, quedaría constituida por la episteme de los místicos españoles y por la episteme del quijotismo.

Para los propósitos de esta exégesis basta con que esta afirmación esté incorporada al discurso de Unamuno. No obstante, para darle a esta posición una adecuada objetividad dentro de la cultura de nuestro tiempo, pueden agregar que Bergson, cuya filosofía ha estado presente en esa cultura desde principios del siglo a nuestros días, sostiene que la episteme de San Juan de la Cruz coincide con su pensamiento epistemológico.

Además de Unamuno, por lo menos también Dostoievski y Rubén Darío consideran a Don Quijote como Cristo.

"Miguel de Unamuno" es, pues, en el texto de Machado, Don Quijote, y Cristo, e Ignacio de Loyola, y Hamlet, y un profeta. Como lo es el "Miguel de Unamuno" creado por el discurso de Unamuno, y por su vida.

Si consideramos este discurso de Machado con una categoría retórica, podríamos decir, paradójicamente, que se trata de un retrato realista. Pero no realista en el sentido habitual: "Nada hay más ambiguo que eso que se llama realismo en el arte literario", dice Unamuno en el prólogo citado.

En un poema, en una creación, la realidad no es la del que llaman los críticos realismo. En una creación la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad.

El discurso de Machado configura la realidad de "Miguel de Unamuno" de acuerdo con esta poética de Unamuno. No con hechos, sino con sentidos, con discursos. El emisor intertextualiza su discurso con el discurso de Unamuno. Y como Unamuno, en sus

¹³ Capítulo XIII, primera parte.

discursos y en la cotidianeidad quiso ser don Quijote, lo intertextualiza con el discurso del *Quijote*. Y como don Quijote quiso ser un caballero andante, lo intertextualiza con el discurso de la caballería. El emisor, además, como Unamuno y como don Quijote, se compromete con su referente. Esta "realidad" consiste en un "Elogio". Por fin esta textura intertextual del texto de Machado es la textura del texto por el que conocemos a Don Quijote. Texto que inventa a Bachtin, Antonio Machado ha creado este poema para dar razón de este discurso de Jean François Lyotard en *La Différence*. "La proposición crea el emisor, y el receptor, el referente y el significado". Para dar razón a la mejor teoría del siglo XX, no solo de la teoría literaria.

HUGO W. COWES

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

BIBLIOGRAFÍA

- ARSLEFF, HANS. 1982. *From Locke to Saussure*. Londres, Athlone.
- AVALLE-ARCE, JUAN. 1961. *Deslindes cervantinos*. Madrid, Edhigar.
- . 1975. *Nuevos deslindes*. Barcelona, Ariel.
- BARTHES, ROLAND. 1987. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós.
- CASTRO, AMÉRICO. 1972. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Noguer.
- . 1953. *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus.
- DERRIDA, JACQUES. 1977. *L'écriture et la différence*. Paris, Éditions Du Seuil.
- . 1978. *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- HATZFELD, HELMUT. 1976. *El Quijote como obra de arte del lenguaje*. Madrid, C.S.I.C.
- FOUCAULT, MICHEL. 1986. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI.
- GENETTE, GERARD. 1982. *Palimpsestes*. Paris, Éditions Du Seuil.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH. 1992. *Making sense. In life and Literature*. University of Minnesota Press.
- JAUSS, HANS ROBERT. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.
- . 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus.
- KRISTEVA, JULIA. 1978. *Semiótica*. Madrid, Espiral.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX. 1973. "El Quijote". Juego y significación" en *Dispositio*. Vol. III, 9, 315-336.
- QUINE, W. V. O. 1977. *Le mot et la chose*. Paris, Flammarion.

DISCURSO TRÁGICO Y REALIDAD HISTÓRICA EN *EN EL INFIERNO SE ESTÁN MUDANDO* DE JACINTO GRAU

En memoria de las víctimas
del exilio español
que murieron lejos de su patria.¹

El discurso del prólogo de *En el infierno se están mudando*,² "Al que lea o vea representar esta farsa", no deja lugar a dudas acerca de la crítica que propongo:

Los trasunté buscando recobrar mi habitual ecuanimidad, con todo el respiro del que se aligera de un peso, descargándolo en una vibración y aliviándose de la fatiga que ocasiona (para los que poseen unas antenas sensibles, recogedoras del latir de la tierra) el persistente rumor del mundo convulso, en pleno y asombroso florecimiento científico, el espectáculo de la política alejada cada vez más de la inteligencia, el de la miseria y el hambre de distintos países, el del malestar proliferante por el creciente y ruinoso dispendio en la fabricación de asoladores instrumentos destructivos, el del sordo rencor almacenado, el del miedo estéril como la doncellez, el de la resignación humillante, el del aumentativo pesar de los pueblos oprimidos como España, donde nací, a la que con hiriente cinismo, se incluye con otros países intervenidos o mediatizados (sobre todo si tienen petróleo o materias primas codiciables) en el hermoso enunciado de 'pueblos libres', y el del hipócrita empleo del apaciguamiento, cuyo camino, según feliz frase anónima, no es el de la paz, sino el de una sumisión por mensualidades. (14-15)

¹ Si no existieran otras razones para esta dedicatoria, las palabras de Grau el día de su muerte bastarían para justificarla: "Lamento mucho, y me pesa en el alma, no volver a esa tierra donde nací, siquiera aunque no fuese más que para vivir un solo día en ella." Introducción a JACINTO GRAU, *Teatro. En el infierno se están mudando. Tabarín. Bibí Carabe*, Buenos Aires, Losada, vol. II, 1959, 10.

² Las páginas de las citas de *En el infierno se están mudando* corresponden a la edición arriba indicada.

Grau aclara que no se trata de una "obra política" porque no se cree autorizado a proponer "tesis, ni apostolado, ni mensajes" (15).

Lo que me propongo mostrar es que no solo el nivel semántico, sino también el discursivo configuran la deleznable, absurda, constitución del mundo creado por el texto de Grau.

RETABLO PRIMERO

El discurso comienza con una dimensión policial. Don Homobono, instalado en el nivel de un capitalismo dominador de toda la economía de la nación y con abundantes relaciones internacionales, ha sido secuestrado, lo mismo que su hija, por un grupo de científicos revolucionarios que quieren cambiar la realidad del siglo XX.³

La primera tratativa propone una inversión, un volver el revés de la realidad. Porque los secuestradores no solo quieren una cantidad, "mucho dinero", para liberar a los secuestrados, sino que exigen una indemnización por "daños y perjuicios".

La paradoja, la desconstrucción es señalada por el texto:

Don Homobono. —[...] daños y perjuicios: es decir, los míos.

Presidente. —No, señor: los nuestros.

Don Homobono. —Bueno. Si les divierte la broma y el absurdo, es distinto. (20)

El pedido de los secuestradores es paradójico. Se sienten defraudados porque cuando quisieron robar unas joyas de Homobono, el secretario de este escondió las joyas en un cesto de papeles donde nadie pensó que pudieran estar. Quieren que se les indemnice "por la burla inflingida y por el trabajo estafado".(22)

Don Homobono se escandaliza, pues los secuestradores quieren que se les indemnice por un robo frustrado. Entonces los secuestradores identifican el robar con el negociar.

³ No trataré en este trabajo el problema de las didascalias ni ningún otro aspecto teórico relacionado con el texto espectacular virtual ni espectacular, ya que ellos se relacionan con una investigación que realizo en el equipo que dirige la Dra. Porrúa para el Conicet. Pero dada la índole "política" de la obra, quiero destacar la dimensión semiológica de la vestimenta de los "señores" que entran en la primera escena (los revolucionarios) "con guardapolvo negro y la cara medio tapada con antifaz encarnado oscuro" (17). Creo que está apuntando a los colores de la organización anarquista. De ellos se habla varias veces en el texto.

Presidente. —Es usted poco justo con nosotros, modestos imitadores de su genio y arte de rapiña en los negocios.

Enmascarado primero. —Negocios maestros en el manejo de estafar impunemente al mundo, sin salirse de la legalidad. (22)

Don Homobono propone, entonces, la posición central de la ideología capitalista.

Don Homobono. —Los negocios no son una estafa, sino una indispensable actividad social. Toda la vida es un negocio.

Presidente. —Empezamos a estar de acuerdo.

Don Homobono. (Tornando a irritarse) —¿Yo de acuerdo con ustedes? ¡Yo!

Presidente. —¿No es el negocio, en realidad, el arte de apoderarse del dinero ajeno? (23)

Don Homobono, como es habitual, se escuda en la racionalidad: “empieza a asustarme la sospecha de haber caído en un manicomio”.(25)

Entonces los secuestradores contaminan las dos posiciones:

Enmascarado primero. —Un Manicomio, por revuelto que esté, comparado con el mundo que vivimos, es una balsa de aceite.(25)

El nivel discursivo confirma el nivel semántico. La crítica al capitalismo está organizada con rigor conceptual y el discurso va desconstruyendo, invirtiendo, poniendo del revés, lo de arriba abajo y lo de abajo arriba, los conceptos fundamentales en que está asentado el mundo del siglo XX.

Los enmascarados explicitan entonces su finalidad esencial: destruir este mundo. Como **Don Homobono** pregunta cuándo acontecerá esa destrucción, el discurso insiste en su caracterización del mundo del siglo XX.

Enmascarado primero. —Que ojalá sea pronto, dada la repugnante descomposición del mundo actual. (25)

Funciona así una doble desconstrucción. El mundo actual ha sido desconstruido (“repugnante descomposición”). De lo que se trata es de descomponer esa descomposición.

La desconstrucción tiene otra forma de configuración. Cuando **Don Homobono** pregunta si los complotados cuentan con “salteadores y bandidos”, el **Enmascarado primero** responde: “Es de una elemental estrategia lanzar ladrones contra ladrones”. (26)

La destrucción de la racionalidad acontece inmediatamente. Como los secuestradores muestran que tienen los datos más importantes de la economía mundial, Don homobono exclama: "¡Es para perder la cabeza!" El Presidente le contesta: "¡Tendría gracia que usted, que concluyó por creernos locos, resulte ahora el único loco!"(27)

A la contaminación ética, el negocio como robo y el robo como negocio, se agrega la contaminación epistemológica. Ninguna de las dos posiciones coincidirían con la realidad.

Verdaderamente se trata de la oposición de dos realidades, de dos ideologías, entre las que se establecen vasos comunicantes.

RETABLO SEGUNDO

En el segundo retablo la destrucción de la realidad habitual avanza violentamente desde diversos vectores.

Por un lado desde la fábula.

El trabajo concreto de la revolución contra el mundo capitalista llega a su culminación.

Han secuestrado al ministro de trabajo, a tres militares en ejercicio y por fin al ministerio en pleno. El gobierno queda reducido entonces al presidente del consejo y a Don Homobono, que se ha constituido en Ministro de Hacienda: el poder económico, como en la estructura medieval, se ha apoderado del poder político.

Estos secuestros, además, suponen la impotencia absoluta de la clase gobernante: cada una de las medidas de precaución son instantáneamente conocidas por los revolucionarios, lo que produce en la clase gobernante, pavor y extrañeza ante la poderosa técnica intelectual de los revolucionarios.

Para poner un ejemplo. El secretario del Director General de la policía informa:

—Al minuto de haber ordenado el señor subdirector que fuese frente al Municipio una sección de guardias montadas y ametralladoras volantes con personal motorizado, y se exigiera un permiso a todos los que entran y salen de la Alcaldía... ¡plum!, estallan bombas a un tiempo, porque deben de haber sido varias, en el vestíbulo del edificio.(49)

Se ha dado orden de que la aviación que responde al gobierno haga vuelos de reconocimiento, pero los aviones que vuelan son los rebeldes.

Esta realidad aparece también destruida por el equívoco. Entre el discurso del Duque de Arlabanza y el de la hija de Don Homobono cuando cuentan por separado el secuestro de ella, se produce una serie de confusiones que solamente puede descifrar el lector porque conoce la escena última del Retablo primero.

La realidad común aparece destruida por el azar, por la despreocupación de Elvira, a quien no le importan los intereses ni la ideología de la clase dirigente. Tampoco se preocupa por ellos su novio, el Duque de Arlabanza. Los dos se muestran con una frivolidad extraordinaria. La realidad capitalista no se desmorona solamente por la acción de los revolucionarios, sino también por la absoluta incapacidad y torpeza de la mayoría de sus constituyentes. Pero es claro que también aparece destruida por la inconsistencia de los valores que propugnan. Por ejemplo, en la reunión de la oficina del Director general queda configurada la incapacidad de la policía. En esta posición, el secretario anuncia: "Por eso, un famoso médico español acaba de publicar un artículo en el que afirma que la riqueza, el poder y la organización de un gran Estado, se mide por la calidad y el número de su policía y no por su industria o su cultura". (41) Posición valorativa que se contrapone con la posición de los revolucionarios. Los aviones que sobrevuelan la ciudad, no tiran bombas, sino papeles en los que explican su posición. La posición central, la que lleva su ideología, su utopía, a un valor absoluto, aparece en este volante que lee el Funcionario:⁴

Las únicas filosofías y religiones, no extendidas ni practicadas libremente hasta ahora son las de la vida enriquecida por la sed de saber, o sea la ciencia, y por el arte, o sea el sentimiento estético llevado a todo con deleite de creación, de inquietud constante y de apatencia de un dios absolutamente desconocido aún. (51)

Esta posición del papel de los revolucionarios coincide con el proyecto del iluminismo, o del socialismo, o de la Edad de Oro, o de la Ciudad de Dios, del Paraíso Terrenal. Y coincide con la posición de Grau en la introducción a Tabarín:

⁴ Me he tomado la libertad de llamar Funcionario al que cuando habla se lo designa "Presidente"; en la indicación de "Personas" que intervienen en el retablo segundo, "Presidente del Gobierno", y cuando entra en escena se lo anuncia como "El señor Presidente del Consejo de Ministros". Si en mi trabajo lo hubiera llamado Presidente, se podría haber confundido con el "Presidente de la Junta Directiva Revolucionaria", al que cuando habla se lo designa "Presidente". Ni en la lectura, ni en el texto espectacular virtual esta confusión es posible. De cualquier manera, habría que pensar si no tiene alguna significación.

[...] en los países donde el teatro no vive, se advierte una especial tristeza. Es como si faltara una válvula de escape. La vida terrestre en sus formas superiores es dinámica. Pueblos de vida tranquila y adormida, ideal de todos los desencantados, son pueblos en reposo. Reposo y sueño son antecámaras de la muerte. Cuando el desencanto (tan perseguido y bien acogido por lo que se llama práctica sensatez) se lleva consigo el encanto, se acaba el cuento y la historia, expira toda leyenda y toda poesía y la princesa y el sortilegio del arte se disfundinan hasta morir. Cuando la doncella hechizada por el dragón, símbolo vetusto, vuelve a su ser natural se acaba el interés y el hilo de oro del poema y los relumbres de la fábula se ocultan tras los nublados hoscos de la razón adusta, dubitativa, insatisfecha siempre, y la poética cenicienta, huérfana de sus hadas providenciales, cría panza, se tornea en grasa, amamanta hijos y pasa a la categoría de ciudadana respetable, inscrita en el padrón municipal, entre otras cosas, para que pueda votar en las elecciones, donde las mujeres tienen voto. (105)⁵

La actitud metafísica del texto y del paratexto justifica desde lo absoluto la posición de los revolucionarios, y sobre todo —que es lo que aquí me interesa, ataca la lengua habitual que, según sostiene Barthes,⁶ quiere hacer pasar la realidad que crea como lo natural, como la verdadera realidad.

La desconstrucción de la lengua, de la mentalidad habitual de las clases dirigentes, tiene en ese “Retablo segundo” muchas formas de configuración:

Director. —[...] Lo urgente es salir cuanto antes de este insólito atolladero.

Don Homobono. —¡Qué cosas dice! ¡De eso se trata! ¡Pero el caso es que no salimos!(45)

Este juego de palabras, ‘hay que salir, pero no salimos’, configura la desesperación y la impotencia de la estructura dirigente.⁷ Cuando Don Homobono se queda a solas con el Director, le pide más información sobre la actuación de la policía (“¿Y qué han hecho hasta ahora?”); el Director le contesta: “Lo que todos, trabajar en vano... ¡Y nada!” Don Homobono expresa entonces la mentalidad burguesa, o capitalista, la necesidad de los resultados, de la eficien-

⁵ Las páginas corresponden a la edición de Losada citada en la nota 1.

⁶ ROLAND BARTHES, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

⁷ Cuando no indique lo contrario, los subrayados me pertenecen.

cia, del éxito: "Para nosotros, hombres prácticos y realistas que no creemos en milagros, ese nada no explica nada" (46). Las palabras claves de esa ideología son "prácticos", "realistas". Como si ellos manejaran la praxis, el éxito, y constituyeran la realidad. Todo esto se configura en sintagmas contradictorios. Pero esta praxis, esta realidad, es desconstruida, pues no funciona de ninguna manera. No aparece tampoco la eficacia, otra noción fundamental de esa mentalidad. El discurso manifiesta dicha desconstrucción, la nada no explica "nada".

Todavía funciona una nueva categoría de la mentalidad moderna cuando el Director afirma: "[...] Que no aparece la explicación, o sea la causa, por ninguna parte" (46). Ha desaparecido la noción de causalidad del mundo moderno. Además, el discurso de Don Homobono ha anticipado en el parlamento anterior la integración de esa mentalidad: "no creemos en milagros". La nada es, asimismo, una función decisiva de la lucha intelectual contra la modernidad. Es muy obvio en los filósofos existencialistas.

Paradójicamente, la praxis, la eficacia, la realidad se sitúan en el lugar de los revolucionarios. En cambio, los representantes de la ideología dominante no saben de qué se trata, ni pueden hacer nada. Están frente a la impotencia y la ambigüedad. Unos tienen el poder económico, los otros el poder de la inteligencia y de la moral. Claro que el poder económico trae el poder político y aun el judicial como se lo recuerda a Don Homobono el Funcionario.

En el texto funciona una desconstrucción que supone la inversión de ciertos valores. Fundamentalmente, la imposición del valor económico sobre el valor de la patria:

Don Homobono. —Surgen imprevistos en varios consorcios, apremios financieros de ventas y compras en grande escala, y necesito mi libertad de acción, lo que añadido a la rebusca de mi hija que me tiene exasperado... (47)

El Funcionario intenta interrumpirlo para señalarle cuál es su primer deber y Don Homobono lo corta para insistir en la búsqueda de su hija como primer deber, y como segundo: "cuidar mis múltiples obligaciones". El Funcionario vuelve a querer expresarse: "Ante la patria en peligro..." Don Homobono le contesta: "La patria viene luego". Tres parlamentos más adelante sostiene: "Hoy ya no va habiendo más patria que la imprescindible concentración del capital para salvar al mundo del despótico comunismo" (48).

Pero la desconstrucción definitiva, la que apunta al centro del

capitalismo financiero —que es el que el discurso configura como dominante— cuyo exponente máximo es Don Homobono, está dada por el siguiente texto:

Don Homobono. —[...] La riqueza ha sido siempre la gran palanca de la tierra. ¡Y pobre tierra si no hubiese hombres cual yo, creadores y cultivadores de esa riqueza, contribuyendo a aumentarla!
 Funcionario. —Usted no es un creador de riqueza.

[...]

Funcionario. —Usted no crea industrias, ni funda granjas agrícolas, ni fomenta transportes, ni inventa nada. Se limita solo a cosechar dinero. (50)

Lo decisivo aquí es que la desconstrucción no funciona desde fuera de la clase dirigente, desde los revolucionarios, sino dentro de ella misma, en el seno del gobierno. El discurso presenta así dos realidades. Una negativa y otra positiva.

Hay otras formas que proponen agudamente esa oposición. Las imágenes de locura, “pesadillas”, “rarísimo”, apuntan a mostrar la oposición de las dos realidades:

Don Homobono. —¡Es para enloquecer!

Director. —¡Ya estamos todos locos!(45) [...]

Don Homobono. —Yo debo de estar soportando una pesadilla.

Funcionario. —Rarísimo, rarísimo todo esto. (59) [...]

Don Homobono. —[...] ¡Me mareo! ¡A mí me va a dar algo! (58)

Ya el “Retablo primero” había anticipado la organización del discurso que propone esta oposición de realidades al configurar la destrucción de la racionalidad.

El ejemplo clásico, que está en el centro, es la locura de Don Quijote. En la praxis histórica, como ha mostrado Foucault,⁸ el manicomio es una de las respuestas a la otredad.

El “Retablo tercero” propondrá una nueva realidad histórica, de dimensión más profunda, que penetra en el centro metafísico de la realidad histórica.

⁸ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1967.

RETABLO TERCERO

En los dos primeros retablos, el texto ha contrapuesto el discurso de Don Homobono —del capitalista financiero— y el discurso de los revolucionarios.

En el retablo tercero el discurso establece un abanico que penetra diversas zonas de la realidad en un afán totalizador.

Aunque el texto no lo explicita, la estructura real produce siete escenas.

La escena primera propone la perspectiva de los pobres, la segunda contrapone la de los ancianos y de un joven; la tercera, la de un negro y de una negra que han venido de su tribu; la cuarta, la de dos señoras que representan la vulgaridad cotidiana; la quinta, la de los políticos, sostenida por tres diputados; la sexta, la de dos profesores; la séptima, la de dos jóvenes periodistas; la octava reintroduce la perspectiva del Presidente de los revolucionarios. Esta escena se divide en dos subescenas; la primera contrapone la perspectiva de los revolucionarios con la de los dos periodistas; la segunda la del Presidente de los revolucionarios con las de las Parcas, que representan la perspectiva de la historia, de la realidad histórica. Esta subescena tiene además una visión más profunda de la episteme humana: en realidad, el diálogo es un monólogo o, como diría Unamuno, un monodialogo. Las Parcas forman parte del subconciencia del Presidente de los revolucionarios.

El espacio dramático muestra la realidad concreta de la revolución, la empírica revolucionaria: todos los personajes dialogan frente a los restos de la ciudad destruida.

La escena primera propone una constancia negativa: siempre los pobres estarán sometidos. Las revoluciones no cambian nada. El proyecto de los revolucionarios que se ha presentado hasta ahora como positivo empieza a sufrir una fisura. Como dice el discurso de "Al que lea o vea representar esta farsa", "no tiene tesis ni apostolado, ni mensaje" (14).

La escena segunda contrapone dos expectativas. La de los dos ancianos y la de un joven. Los ancianos sienten la revolución como una farsa: "¡Música, música!" [...] "¡Charanga!" (72). El joven cree en el porvenir: "¡yo soy la esperanza!"

En la escena tercera los negros contraponen los valores de la civilización occidental con los valores de las tribus del "centro de África":

Mozo. —[...] ¡Aquí no estamos en el centro de África! Estamos en países civilizados.

Negro. —[...] ¡¡¡Civilizados, no, civilizados, no!!!

Negra. —¡¡¡Civilizados, no, civilizados, no!!! (75)

La escena cuarta propone la expresión de la vulgaridad más absoluta. Hay una revolución que intenta cambiar el mundo, por un mundo donde impere la inteligencia y la justicia, pero las señoras comentan la desgracia del hijo de una de ellas “que ha dejado un gran empleo”, “y a su novia ¡una chica formal y decente!” (76), para irse con una “sinvergüenza desquiciada”. Las señoras ponen así de relieve los dos valores absolutos del mundo habitual: el “gran empleo” y la “chica formal y decente”.

La escena quinta configura la banalidad del pensamiento político preponderante. Los señores diputados se trenzan en una discusión pseudo teológica en la que la vulgaridad del religioso es tan grande como la vulgaridad del ateo. No importan la religiosidad ni el ateísmo: lo que el discurso configura es la banalidad del pensamiento político. (77-80)

Este mundo inauténtico, este mundo de la lengua vulgar, que muestra el no ser, el nihilismo negativo, la charlatanería, queda reconfigurado por el diálogo de dos profesores en la escena sexta (80). Solo les interesan las opiniones negativas sobre sus obras y el problema de las oposiciones. No obstante, enuncian algunos pensamientos que intentan cierta profundidad:

Primero. —[...] investigamos y vemos que la humanidad es un trágico error de la creación.

El profesor segundo se refugia en el cristianismo, pero el profesor primero destruye su posición:

Primero. —¿Y cómo concilia usted su cristianismo con el odio manifiesto en las maldiciones y escupitajos que acaba de echar sobre la estatua. (81)

La estatua representa a un profesor muerto. Se inicia nuevamente una discusión teológica. El discurso a través del diálogo de los diputados y ahora, a través del diálogo de los catedráticos, apunta a mostrar el problema de la historia, desde un punto de vista profundo, metafísico. Desde el punto de vista de una metahistoria, la oposición el diablo y Dios, la oscuridad y la luz. Dios se enfrenta con la oscuridad, con el diablo, sostiene el catedrático primero:

Tuvo que encontrarlo invencible, y vivito y coleando. ¡Y, sin el diablo, adiós historia! (82)

Luego recurre a nuestra situación cósmica: "Esta tierra que pisamos se formó y navega en el espacio gracias a una catástrofe sideral".

La discusión no es adecuadamente profunda, pero introduce, como hemos indicado, la dimensión profunda de la historia. Esta escena funciona como una introducción a la presencia de las Parcas, que llevará el problema a su real densidad. La negatividad del catedrático primero es total: "nada más estéril que la virtud" (82), "no sé qué es el alma" (83).

En la escena séptima presenta a dos periodistas. A uno llama Reportero y al otro Joven. Los dos son extranjeros, el Joven es español. Pero en los dos existe una comunidad de visión. El discurso la configura a través de la lengua:

Reportero. —Y que usted iba a hablar mi idioma y yo el suyo [...] (85)

Estos dos personajes plantean el problema desde la inteligencia. El joven ya ha expresado así la cuestión:

[...] y mi familia positiva es el conjunto de los diversos libros contradictorios y de distintos mundos e índole que han nutrido y formado mi mente. Les debo más a Platón, a Confucio, a los Vedas, a Copérnico, a Goethe, a Nietzsche, a Montaigne, a Marx, a Einstein que a todos mis insignificantes abuelos que vinieron a la vida y se fueron de ella sin pena ni gloria (73).

El Joven acepta la revolución: "Por más espeluznante que sea [el espectáculo de la destrucción de la ciudad], la acepto si se consigue una humanidad mejor". Y entonces el Reportero identifica lo que pasa con un discurso decisivo de la cultura española: "Ustedes los españoles llevan a cuesta, más o menos, un Quijote". Y el Joven le responde: "El héroe más trágico y más sublime, encadenado al ridículo". El Reportero, sin embargo, manifiesta una distinción: "las arremetidas del loco manchego para favorecer la justicia en la tierra..., y estos cinco sabios cuentan con armas, que en vez de mejorar el mundo pueden destruirlo". Termina el Joven: "si el mundo ha de seguir pendiente abajo más vale que desaparezca" (84).

En la escena octava aparece el Presidente, el jefe de la revolución. Interesa destacar aquí cuáles son los valores que la revolución propone: "que nadie viva sin trabajar con amor y pericia en aquello

para lo que sea más apto, desenvolviéndose cada uno, con arreglo a sus capacidades y necesidades físicas y espirituales... que son muy diversas en los hombres, porque la Naturaleza es aristocrática" (89).

La segunda subescena de esta escena octava, el diálogo del Presidente de los revolucionarios con las Parcas, apunta a una dimensión universal. Por un lado en el tiempo: las Parcas suponen una permanencia a través de las diversas épocas históricas. La perspectiva es además universal desde el punto de vista vertical, la realidad está vista desde una dimensión mítica, metahistórica o religiosa.

Se quiebra así la coordenada capitalista, que supone un momento en la historia, y la coordenada revolucionaria que supone otro momento. La primera sería, para decirlo concretamente, una superación del momento feudal y aun burgués; la segunda, una etapa posterior al momento capitalista. Esta contraposición aparece en el discurso:

Presidente. —De creer al famoso Leibniz, nada más superfluo que las revoluciones ya que estamos en el mejor de los mundos posibles.

Con distintos matices, esto coincidiría con el fin de la historia, propuesto por Lyotard y en general por los teóricos de la postmodernidad.

Sin embargo, el Joven lo corrige: "A lo cual, Voltaire, fino y burlón, replicó lanzando su genial *Cándido o el optimismo*" (90).⁹

En la subescena siguiente, que hemos considerado como parte de la escena VIII, las Parcas y el Presidente proponen una filosofía de la historia opuesta.

El Presidente niega el valor significativo del mito: "Mitos inválidos, carcomidos por los siglos, sin ningún valor efectivo, ni antes ni ahora." Cloto niega el valor de la mentalidad moderna, científica: "¡El que no tiene ningún valor eres tú!" (92). Las Parcas manifiestan entonces el valor eterno, intemporal, de sus existencias:

⁹ Esto coincidiría con la posición de M. Berman: "Apropiarse de las modernidades del ayer puede ser a la vez una crítica a las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades —y en el hombre y la mujer modernos— de mañana y pasado mañana". Cfr. "Brindis por la modernidad" en *El debate modernidad posmodernidad* (compilación y prólogo de Nicolás Casullo), Buenos Aires, Puntosur, 1989, 67-91. Posición más desarrollada en *All that is solid mets into air*, New York, Simon and Schuster, 1982.

Láquesis. —¡Nosotras vivimos hace siglos!

Átropos. —¡Y tenemos infinidad de siglos por delante!

Cloto. —Mientras que tú y tu revolución sois tan efímeros como los mosquitos.

Presidente. —Me interesáis menos que un cero a la izquierda.

Láquesis. —Eso prueba tu miopía mental.

Átropos. —No ves más que lo que tienes cerca de los ojos.

Cloto. —Por eso te metes en camisa de once varas. (93)

El Presidente niega el valor total de las Parcas; pero estas niegan la epistemología de la modernidad. El Presidente se mantiene, según ellas, solamente en lo empírico. Esto motivaría su desviación ética.

El discurso vuelve a proponer el texto del Quijote, lo que supone una estructura dominante en esta obra:

Láquesis. —Ya sabes lo mal parado que salió Don Quijote, el chiflado. (93)

Usa la misma conceptualización que el discurso ha usado tanto para los revolucionarios como para Don Homobono. Inmediatamente agrega Átropos: "Y el trágico fin que tuvo". Cloto completa: "¡Volverse cuerdo!" (93). Lo trágico no es creerse un caballero andante; lo trágico no es ser don Quijote, sino volver a ser Alonso Quijano, que acepta la realidad común.

Para las Parcas, la posición de los revolucionarios no tiene salida espiritual, ni intelectual. El fracaso los llevará a dejar el mundo como está. Quieren salir del mundo capitalista, pero se quedarán en él. Quizá por falta de dimensión mítica, o metafísica, o religiosa.

Hay una realidad histórica de la que el hombre no puede salir. El enunciado lo dice directamente:

Presidente. —Sentencias vetustas, de un pasado fenecido.

Láquesis. —Del que eres hijo, y si intentas salirte de él te derrumbará con su peso. (94)

La ciencia, la filosofía, las ideologías, las revoluciones, tienen que acontecer en la realidad histórica, y la realidad histórica tiene una consistencia que se impone.

Esta posición del discurso resume la posición de Vico, Hegel, Marx, Nietzsche, y Heidegger. Posición que el discurso reitera:

Presidente. —Arrancad vuestras lenguas venenosas y arrojadlas entre estos escombros, donde deben estar, porque son también escombros que ya nadie escucha.

Láquesis. —La [sic] escucha la historia, fruto disecado del tiempo.
(94)

Pero todavía el discurso de las Parcas apunta a lo que podríamos llamar metahistoria. Uso esta palabra de Hayden White, pero en otro sentido, creo. En el sentido de lo que está más allá de la historia, pero sirve como subsuelo a la historia:

Láquesis. —El mundo es un detritus de los dioses: no tiene arreglo.
(93)

Y en el discurso sobre el Génesis dicen:

Átropos. —Por eso el esclarecido o los esclarecidos varones que escribieron el Génesis hicieron que Dios prohibiera el Árbol de la ciencia.

Cloto. —Porque cuanto más ciencia, más dolor.

Láquesis. —Porque la sabiduría engendra la soberbia.

Átropos. —Y la soberbia, la vanidad.

Cloto. —¡Y la vanidad, el viento!" (94)

Pero, contrariamente, las Parcas, que niegan la ciencia, exaltan la Razón:

Láquesis. —¡Invoca a la razón!

Presidente. —A la razón hay que dejarla en el vestíbulo cuando uno sale de casa, para poner proa a las estrellas.

Láquesis. —¿Qué sería de vosotros, desdichados bípedos mortales, sin la Razón?

Átropos. —¡La Razón es todo!" (95)

El diálogo anticipa la disputa entre la modernidad, o la cultura occidental en general, y la postmodernidad.

La polémica llega por fin al punto central:

Presidente. —[...] este débil bípedo humano alterará un día el curso de los astros y quizá gobierne el Universo.

Láquesis. —Pero no hallará lo que más necesita: a Dios.

Presidente. —Ya lo ha hallado.

Las tres. (Burlonas, a coro) —¿Sí? ¿Dónde?

Presidente. —En sí mismo. (96)

La visión de la historia de *En el infierno se están mudando* alcanza así una dimensión metafísica. El juego de los discursos ha establecido una plataforma desde donde se la avizora con profundidad y universalidad.

El presentar a las Parcas hubiera funcionado como un recurso meramente formal, como un *Deus ex machina*, con lo que la visión poética se hubiera degradado hasta una mera indicación conceptual. Sin embargo, el discurso salva adecuadamente este escollo:

Presidente. —Tal vez he hablado solo con figuraciones más. (97)

Al oír en boca de un hombre de ciencia esta afirmación antiempírica, los acompañantes del Presidente se asombran. Entonces este afirma una posición nominalista, que coincide con lo mejor de la cultura de Occidente. Lo que es, es el discurso. Lo que llamamos la realidad está creado por los discursos. No sabemos qué hay más allá:

Presidente. —En el mundo, hasta ahora, y no hay señales de que vaya a dejar de ser así, todo son, inclusive la verdad y las matemáticas, figuraciones. (97)

Para recurrir a la tradición española —a la que apunta, implícita y literalmente, este discurso—, ya que Quijote sabía, por ejemplo, que hay Bacia de Barbero y Yelmo de Mambrino. El discurso termina con la afirmación absoluta de esta posición:

Presidente. —¡Nada más que figuraciones! ¡De cómo sean ellas, depende todo! (98)

El texto no decide si el Presidente seguirá con la revolución. Pero sus respuestas a las Parcas y a los que lo acompañan implican que continuará viviendo con conocimiento de que son "figuraciones". Todo discurso crea su realidad. O como dijo Unamuno:

Liberales de España, pordioseros,
La realidad decís se nos impone
Pero esa realidad, Dios os perdone,
Es la majada de que sois carneros.¹⁰

¹⁰ "Soneto XLII" (MIGUEL DE UNAMUNO, *Obras completas*, Barcelona, Vergara, 1958, Tomo XIV, 520).

El discurso del Presidente propone una teoría y una praxis para mejorar la realidad habitual, pero reconoce que, más allá de la teoría, más allá de la realidad creada por el discurso común funciona una realidad que lo trasciende. Propone una teoría, una ideología y una praxis, pero comprende —el diálogo con las Parcas lo demuestra— los límites de esta teoría, de esa ideología y de esa praxis. Límites propuestos por los otros discursos que he analizado.

Además de los propósitos enunciados, esta revolución intenta insertarse en la realidad histórica, en la realidad real.

CONCLUSIONES

Si no hubieran aparecido en el discurso las críticas a la posición revolucionaria, especialmente en el discurso de las Parcas, *En el infierno se están mudando* sería la continuación de la crítica a la mentalidad burguesa y capitalista que ha acontecido en el plano del pensamiento y del arte europeo desde el barroco, el romanticismo y el modernismo; también desde el llamado, con alguna ambigüedad —según creo—, el postmodernismo o la mentalidad postmoderna. Sería lo que Grau no quiere, una “tesis”, un “apostolado”, “un mensaje” (14). Esto desde el punto de vista de la significación.

La estructura literaria se mantendría, además, en un nivel meramente dramático, estructura que se corresponde con la modernidad. La estructura genérica no se correspondería con la significancia, en cuanto apunta a una desconstrucción de la modernidad, especialmente en el nivel del discurso. Con estas críticas señaladas, especialmente con el discurso de las Parcas, la obra adquiere, insisto, una dimensión trágica, que trasciende la modernidad y alcanza niveles metafísicos, míticos, religiosos.

El hecho de que el discurso de las Parcas acontezca dentro del pensamiento del Presidente de los revolucionarios concede al discurso de estos la máxima dimensión histórica, la máxima inserción en la realidad. Su pensar no es un pensar abstracto, una finalidad dirigida a fines, como el pensar de las clases dominantes y como el pensar del revolucionario vulgar, que se contaminan mutuamente.

Esta dialéctica del pensar, esta estructura genérica, trágica, concede al discurso una profundidad que se corresponde con la crí-

tica del mundo del siglo XX. Creo que Walter Benjamin describe adecuadamente esta situación.¹¹

Tampoco funciona el discurso como la crítica habitual de la mentalidad postmoderna, que por momentos adquiere la posición de lo que se ha llamado nihilismo pasivo,¹² que desemboca en una nada estéril.

Esa estructura homóloga se corresponde con la profusión de la interdiscursividad, de la contaminación de los géneros y de la contaminación de las diversas artes; fundamentalmente con la parodia. Jameson analiza la significación de la parodia, el pastiche y el collage, como formas fundamentales de lo que se llama la lógica del capitalismo tardío.¹³ Muestra una cierta originalidad de la parodia postmoderna cuando la compara con lo que llama la parodia tradicional. La parodia postmoderna no disminuiría el valor del texto parodiado. La distinción de Jameson es acertada, pero entonces no incluiríamos al Quijote en la parodia tradicional. Esta observación es importante, creo, por la emblemática que le he asignado al Quijote en el texto de Grau.

El discurso de Grau se acerca también epistemológicamente a la posición de Habermas.¹⁴ Habermas acepta las deficiencias de la praxis del iluminismo, pero quiere continuarlo. El Presidente se enfrenta con una realidad más profunda, pero insiste en la revolución.

En el infierno... configura otro aspecto formal. El juego de los discursos organiza —como he adelantado— para usar la conceptualización de Lucien Goldmann, una estructura que se corresponde con la realidad histórica del siglo XX, donde las fuerzas se conflictúan sin lograr una unidad totalizante. Según Baudrillard, “nuevo orden” es un “nuevo desorden”.

¹¹ WALTER BENJAMIN, “Sobre el programa de la filosofía futura” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona, Planeta, 1986.

¹² Sintagma acuñado por Nietzsche. La presencia del pensamiento de Nietzsche en esta obra aparece implícitamente en el discurso y explícitamente en el epígrafe del prólogo: “El fin del arte es sacudir la imaginación con la fuerza de un alma que no admite la derrota, aun en medio de un mundo que se derrumba” (13).

¹³ FREDERIC JAMESON, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1992.

¹⁴ JÜRGEN HABERMAS, “Modernidad: un proyecto incompleto” en *El debate modernidad posmodernidad*, ed. cit. en nota 9. “Me parece que, en lugar de abandonar el proyecto de la modernidad como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que trataron de negar la modernidad” (141). Véase también, del mismo autor, *Discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1990.

Esa realidad histórica del siglo XX, y aun la modernidad, no funcionan, de acuerdo con Lukács, como un organismo, según lo hicieron el mundo griego y el medieval, donde las partes se integran al todo.

En el discurso de Grau, los hechos no están ahí, para que la lengua los nombre. Los hechos aparecen creados por los discursos. Tampoco los hechos están ahí, para que un movimiento revolucionario los destruya.

Los hechos, y la lengua, y el pensamiento revolucionario, forman una constelación dialéctica.

MARÍA DEL ROSARIO FERRER

Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL EN DISCURSOS FEMENINOS (PARDO BAZÁN, MARTÍN GAITE, RODOREDA)

Los lugares configuran espacios en los que se producen los acontecimientos narrativos. A veces la localización está claramente señalada, otras es la imaginación del lector la que suple la información. Lotman (1973) ha indicado que por abstracto que sea el lugar donde la acción se desarrolla, siempre el lector va a situarla en alguna parte, dada la preponderancia que lo espacial tiene en la imaginación humana.

Lo interesante es, además, comprobar de qué manera ese uso de la localización espacial puede ser absolutamente diferente según la intencionalidad del autor. Evidentemente esto no es casual como tampoco son casuales las implicancias narrativas o simbólicas que se conforman en la materia textual.

La novela y el cuento son especialmente sensibles a este tratamiento ya que espacio y tiempo configuran aquello que Bajtín denomina cronotopo y que sitúa la fábula en un contexto interno claramente establecido; digo especialmente, no únicamente, tal como lo demuestran trabajos sobre el género lírico en general o sobre un poeta en particular (Barrenechea, en prensa; Hamon 1988). En narrativa, las diferentes épocas y la preponderancia de determinados subgéneros han elaborado claras y notables diferencias en este sentido. La utilización morosa del espacio, la configuración exacta del lugar es uno de los elementos de "verosimilitud" de los que se ha valido la literatura realista (verosimilitud de la que se han ocupado extensamente Barthes y Hamon entre otros), recurso del que veremos un ejemplo en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán. Pero incluso en este caso, la autora va más allá de los pronunciamientos realistas para lograr que el espacio descrito sirva a su propósito de instaurar un personaje femenino con cualidades altamente moralizantes y ejemplificadoras. Desde esta concepción realista, podemos avanzar a lo largo del siglo hasta encontrarnos

con una particular disolución del tiempo y del espacio, cualidad que, de diferentes maneras, caracteriza la novela posmoderna (Juan Goytisolo, por ejemplo), pasando por situaciones intermedias como puede ser la correlación entre encogimiento de espacio y ensanchamiento de mundos interiores, característica de la última novelística de Martín Gaité, o la tematización del espacio que logra Rodoreda en algunas de sus obras.

I. El caso de doña Emilia conduce, como dije, a las postulaciones del realismo. Cumple el pacto previsto y sus escenas se desarrollan en espacios claramente determinados, que conforman el consabido "milieu". En el caso de *La Tribuna*, la ciudad de La Coruña (Marineda) constituyendo un espacio social cuidadosamente estudiado (Varela Jácome 1978; Clemessy 1982) y dentro de éste, la fábrica de tabacos que es el lugar en el que me quiero detener. La fábrica de tabacos, "la vieja Granera", representa para la protagonista "un poder misterioso, el Estado, con el cual sin duda era ocioso luchar, un poder que exigía obediencia ciega, que a todas partes alcanzaba y dominaba a todos [...]". Primer punto: la fábrica como representación del poder. Segundo punto: la fábrica como representación del/adentro/afuera. "Para Amparo la calle era la patria...". Por lo tanto, la fábrica se convierte en lo extraño, lo diferente, un espacio de cautiverio. Junto con esto, en la misma categoría, los colores amarronados en los que se fundían la materia prima de los cigarros, las ropas y los semblantes, contrastaban con los gustos de la muchacha amante de los coloridos brillantes y fuertes. No obstante, y aquí quiero establecer un tercer punto, al poco sintió "ese orgullo y apego inexplicables que infunden la colectividad y la asociación: la fraternidad del trabajo". Y por fin, un cuarto punto: con el correr del tiempo, la fábrica se convierte para Amparo en un lugar de emancipación. Es aquí donde Pardo Bazán se desprende de los *clichés* del realismo para los que las mujeres eran normalmente dependientes de los hombres y la protagonista, a más de tratar de instruirse, de comenzar a adoptar un lenguaje público y al parecer privativo de lo masculino, logra ilustrar un pensamiento de Stuart Mill al elegir un cambio en su lugar de trabajo y pasar de fabricar puros a liar pitillos (Porrúa 1989). El taller de cigarrillos difiere totalmente de aquel donde se había iniciado en el oficio de cigarrera. Se trata ahora de un lugar iluminado, con vista al mar y las montañas en el que los colores son más gratos: "La limpia blancura de los librillos, el amarillo bajo de las fajas, el gris de estraza de las cajetillas componían una escala de tonos simpáticos a la pupila".

En otras palabras, este lugar descripto morosamente con técnica casi zoliana y producto de la observación directa, sirve para configurar el futuro del personaje. Estamos ante la dignidad proletaria, cobijada en un interior, enfrentada a la "calle" donde acechan los peligros y donde se puede hallar la indignidad.

II. Un juego alternado entre el adentro y el afuera es el que aparece en la primera novela importante de Carmen Martín Gaité. Me refiero a *Entre visillos* de 1957. El afuera es una ciudad que exhibe su paisaje en el que aparecen lugares de conjunción (el casino, la plaza de toros, el bar del hotel), de uso colectivo como los márgenes del río o totalmente privados como la casa de Nati, en la que sobresale el cuarto del mirador, verdadero gozne entre ese adentro y afuera al que hice referencia. Pero *Entre visillos* es, para mí, solamente el punto de partida para demostrar la evolución que el elemento espacial tuvo en la obra posterior de esta escritora. Ya en *Ritmo lento*, de 1963, el espacio se angosta en el chalet de la ciudad lineal donde sobresalen dos lugares, uno masculino —el despacho— y otro femenino —la cocina— que funcionan como compartimientos estancos y que representan al padre y a la madre, quienes se comunican por las ventanas de sus respectivos reductos, contiguas en la fachada trasera. De cualquier manera, todavía el espacio no juega aquí el papel preponderante que tendrá en otras obras. Este es el espacio de David pero hay otros espacios ajenos como la Facultad de Filosofía y Letras, la tertulia del pintor, la finca del tío Alejandro o el cuartel.

Es en *Retahílas* de 1974 donde los interlocutores ocupan un espacio que no les es propio. Un espacio al que han arribado, un espacio geográficamente alejado de sus lugares habituales. Ese espacio es un pazo gallego y dentro de él una habitación en la que finalmente se produce otro espacio donde han permanecido los personajes toda la noche: "su castillo inexpugnable de palabras [...]". *Fragmentos de interior* de 1976 no ofrece novedades en este aspecto aunque se ha de advertir que el espacio se ha reducido y que correlativamente, el mundo interior de los personajes se ha diseminado. Los espacios interiores son fundamentalmente un piso neutro "donde nunca podría ocurrir un crimen", cuya contemporaneidad concuerda con la nueva mujer "más que necia y provocativa, mucho más joven que Agustina", de la misma manera que esta última, lo hace con el antiguo chalet familiar.

Pero es *El cuarto de atrás* de 1978 donde este fenómeno de relaciones invertidas es más notable. El espacio exterior se ha

reducido a una habitación mientras que el mundo interior se ha ensanchado. Esta habitación se duplica con los recuerdos de infancia. Se logra que la relación entre el espacio exterior al personaje y su mundo interior se contrapongan violentamente.

Vuelvo sobre la evolución que he observado en este aspecto: Centrándonos en los personajes, observamos que estos poseen dos mundos: uno exterior (los espacios habitados y sus contornos) y otro interior (sus miedos, deseos recónditos, recuerdos profundos, marcas de educación, represiones y escapismos). La correspondencia entre esos mundos se da en una relación mayor/menor. A mayor mundo interior menor espacio. Por ejemplo en *Entre visillos* el mundo interior de los personajes está apenas esbozado; en contraste, los espacios en los que se mueven son variados y fundamentalmente sociales. En *Ritmo lento*, la novela de la locura y la marginación, los espacios se han reducido al chalet de la ciudad lineal fundamentalmente, y en cambio el mundo interior del personaje se despliega y abarca sus peculiaridades. En *Retahlas* el espacio exterior se ha reducido a la casa de Louredo donde los dos personajes-interlocutores tienen un verdadero diálogo psicoanalítico en el que ambos, por una serie de asociaciones, se enfrentan a sus verdaderas vidas sin evasiones y pueden elaborar una relectura de sus pasados y sus presentes.

En *Fragmentos de interior* también se ha reducido el espacio narrativo pero, correlativamente, el mundo interior de sus personajes se ha diseminado y ellos exponen sus pensamientos íntimos y sus intrincadas relaciones. Una suerte de procedimiento deconstructivo deja al descubierto las motivaciones subconscientes de cada una de las conductas.

En *El cuarto de atrás*, la relación entre espacio exterior y mundo interior llega a una virtual posición de antípodas, ya que en esa habitación se mezclan el pasado, el presente y el futuro, lo posible real y el mundo de lo fantástico, la creación y lo cotidiano, lo histórico y lo literario, lo objetivo y lo subjetivo. Y la habitación contiene, además, armarios y cajones, con su "espacio de intimidad" (Bachelard, 1957, p. 112) o sea espacios cada vez más reducidos, y capaces de contención, hasta llegar a la cajita dorada, la de los caramelos de color, la que queda funcionando como gozne entre la realidad y el misterio.

III. La costa catalana, cerca de Barcelona, es el espacio en el que se configura la novela *Jardín junto al mar* (1967) de Mercé Rodoreda. En ella se da preferencia marcada a los espacios exterior-

res ya desde el título. Ese jardín puede conducir, a través de la vista, a lugares aún más lejanos como la playa y el mar. Los espacios interiores no tienen relevancia excepto en algunas ocasiones para la clase de los patrones: la tribuna, el mirador, la casa fisgoneada por Eugeni pero nunca descrita. En cambio sí es objeto de minuciosa descripción el jardín donde reina el narrador. Esa descripción no es sistemática, no sirve de marco sino que está acoplada funcionalmente a la narración mostrando lo que se planta —y cuándo—, lo que se arranca, lo que se pierde, lo que se arruina, lo que se reforma, lo que se ostenta. Espacio y tiempo confluyen justamente en las estaciones y los diferentes momentos de las labores. El jardín de Rodoreda está tematizado, es un espacio semántico con valor de personaje. No es un marco, es un “lugar de actuación” y se prolonga en el espacio cerrado de mayor significación que es la casita del jardinero con sus bulbos y simientes.

El jardín es además zona de paso, de conjunciones y disyunciones, de intrigas y revelaciones. Queda en medio de las dos torres, la vieja a la que pertenece la de los “señoritos” y la de los nuevos ricos, que se construye en el tiempo de la narración.

Las relaciones de este espacio con otros elementos huye de los estereotipos, incluso en escenas como el encuentro entre Miranda y su patrón.

El jardín queda inmortalizado en la pintura de Eulalia, y queda sin funcionalidad al terminar la novela. Vuelve a su estado original, antes de la compra por parte de los señoritos, de la construcción de la otra torre, de la develación de las ocultas razones de Eugeni, de las distorsiones de la verdad y su posterior reposición. Pareciera que esta última razón (la reinstauración de la verdad) fuera, en definitiva, el motivo de la presencia de ambas torres. Una vez puesta a la luz, los señoritos venden y se van, el nuevo rico se autentifica casándose con la morena Miranda, y el jardín retorna a la situación pre-textual.

Pero se puede insistir aún en ciertos aspectos enunciados. El jardín de Rodoreda cobija al personaje narrador. Este ha establecido con la autoridad de su oficio y de los años en contacto con ese espacio, sus señalizaciones (el viejo eucalipto, por ejemplo), que logran establecer parámetros geométricos en lo que no está definido (no hay medidas ni siquiera aproximadas) así como también contribuyen a este aspecto el tamaño de los paterres, los macizos, la lejanía del mar, etc. Pero puede haber otros espacios que permitan una comparación. Por una parte el espacio marítimo, una “campo todo azul” (91), por el otro, un jardín “pequeño”, un jardín

“medio loco” un jardín ciudadano, el que poseen los padres de Eugeni en su casa de Barcelona, jardín que, comparativamente, ensancha el que está junto al mar, lo agiganta y lo ennoblece. A esto debemos añadir el espacio apresado en la pintura al que ya hice referencia (“Había pintado el eucaliptus, pero solo un trozo porque decía que todo no le cabía en la tela. Un trozo de corteza, y la pintura parecía de musgo y de niebla”) (87). Ahora bien, ese espacio se puebla, además de las plantas que varían cada año según los pedidos del amo o según la voluntad del jardinero, además de los personajes que se reiteran o se añaden cada estío, con la presencia de diferentes animales: los caballos de silla que establecen una de las primeras acciones competitivas con los nuevos vecinos, tema sobre el que volveremos, la mona Tití, identificada con Miranda por su procedencia y por sus proceder, y el cachorro de león que el señorito Sebastián lleva de África a Cataluña. Cada una de estas especies animales conlleva una acción determinada en el jardín: destrucción, destreza, exotismo.

Dije también que el jardín era zona de conjunciones y disyunciones. Encuentros casuales y concertados, búsquedas, paseos, infidelidades, exhibiciones, ocultamientos, se producen en sus senderos, entre sus árboles, al amparo de sus sombras. Es también atalaya: atalaya sobre los movimientos en la playa y en el mar, atalaya sobre la torre vecina, y lugar de observación sobre la casa principal. Es justamente esta torre vecina, a la que aludo, un punto de contención del espacio exterior al mismo jardín. Interrumpe, interfiere, es lo nuevo que desequilibra lo que ya está. La nueva torre “quita la vista” (56), es un espacio arquitectónico y endurecido, una construcción que obliga a que en la “vieja” torre a la que pertenece el jardín, se hagan refacciones y obras de mantenimiento, se levante una caballeriza, se rehaga un invernadero. La competencia, la rivalidad entre ambas torres se desata. Se traen los caballos porque en la “otra” los habrá, y el espacio yermo de la “nueva” —“un campo de hierbas y de lagartijas” (10)—, se convertirá también en jardín. Los espacios representan las clases. La tradición y el arribismo, el “señorito” y el nuevo rico.

Algo más. La noche. La noche es la aparición del “todo ha desaparecido” (Blanchot 1955, p. 153). Las tinieblas nocturnas ponen en evidencia la intranquilidad y zozobra de Rosamaría, la relación extramarital de Francesc con la criada, el cuerpo de Miranda reluciendo como una aceituna, después de bañarse en un mar de tinta. Y es también la aparición de lo extraordinario, de los saraos elegantes, de los castillos de fuegos artificiales o de lo íntimo

como es la costumbre de dormir en el tejado que tiene el jardinero en las noches de calor.

Dije que prevalece lo exterior. Los pocos espacios interiores se identifican con el afuera. Ya he citado la casita del jardinero, contenedora de simientes y de bulbos, con su tejado que puede ser dormitorio; la casa urbana de los padres de Eugeni, prolongada en el cuidado y anémico jardincillo; la casa grande, apenas entrevista excepto en aquello que es transición entre el adentro y el afuera: terraza, tribuna, balcones; la posada de Bergadans donde el narrador encuentra un empapelado de girasoles que consigue para su propio comedor, que adquiere así aire de exterior.

Y por fin, el paso de las estaciones en el jardín. El narrador las señala con dos recursos. Uno son las llegadas y partidas de los dueños; el otro son sus faenas. Los ejemplos posibles serían innumerables y solo me voy a detener en la especial mención de un invierno en particular donde el mes de enero "fue el mes más frío de toda mi vida. Parecía que el mundo se hubiese vuelto blanco. No de nieve sino de una especie de escarcha y de una especie de claridad que el cielo nos regalaba" (78). Este invierno evocado aumenta como dice Bachelard (1957) el valor de habitación de la casa. El narrador guarda todas las plantas que puede en la "casita de vidrio", se encierra en su propia casa con sus simientes y sus bulbos, permanece en la cama por las mañanas y no cuida el jardín. Al mar, ni lo mira. Está recogido en su propio espacio íntimo. Hasta que la primavera incipiente comienza a ordenarlo todo "la rosa en el rosal y el pájaro en la rama". Al concluir el texto que, como dije, vuelve al jardín a su estado inicial, éste se animifica en las palabras del jardinero:

Mire como está el jardín. Para sentir su fuerza y su perfume, esta es la hora mejor. Mire los tilos... ¿Ve las hojas cómo tiemblan y nos escuchan? Usted se ríe... Si un día se pasea de noche por debajo de los árboles, ya verá usted cuántas cosas le dice este jardín... (265)

Podemos concluir diciendo que ha quedado manifestado que estas tres escritoras representan tres maneras diferentes de valer-se del uso del espacio. La utilización según las pautas realistas de Emilia Pardo Bazán, tanto de la ciudad segmentada socialmente como del ámbito cerrado de la fábrica de tabacos, pone de manifiesto su voluntad de denuncia y su defensa de la dignidad femenina.

En cuanto a Carmen Martín Gaité, es notable su evolución del tratamiento del espacio a lo largo de veinte años de obra. No he

abundado en ejemplos en este último caso, pero, además a la ya vista relación entre lo exterior y lo interior (a menor relevancia de lo externo, mayor tratamiento del mundo interior) habría que añadir que también los espacios interiores se reducen y que resulta notable la aparición de los pequeños espacios capaces de contención como armarios, cajones y cajitas. El deleite de lo minúsculo y del detalle "que puede ser el signo de un mundo nuevo" (Bachelard 1955, p. 192).

Me he detenido particularmente en el texto de Mercé Rodoreda porque lo que la escritora ha logrado, sin lugar a dudas, es la apropiación de un espacio que es a la vez íntimo y público, tanto que a veces tiene características de plaza (Acconci, 1990) y que por su ubicación dentro de la fábula, es la apertura a muchos otros espacios, pero que es, a la vez, capaz de constreñirse en una pintura o en una fotografía (uno de los últimos huéspedes, Humbert, "estuvo dos o tres días quieto, paseando por la playa y tomando vistas del jardín") (243) y que cobra una funcionalidad, tal como se vio, que se aleja totalmente de los tratamientos convencionales.

MA. CARMEN PORRÚA

Universidad de Buenos Aires
Consejo de Investigaciones
Científicas y Técnicas

BIBLIOGRAFÍA

- ACCONCI, V. 1990. "Public Space in a Private Time", *Critical Inquiry*, 16, n°4, Chicago, 900-918.
- BACHERLARD, G. 1957. *La poética del espacio*, ed. española, 1965. México, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, M. 1979. *Estética de la creación verbal*. Ed. española, 1982. México, Siglo Veintiuno.
- BARRENCHEA, A. M. "Metamorfosis de espacios, acontecimientos y sujetos textuales en un poema de Susana Thénon", en prensa, en *Homenaje a David Lagmanovich*.
- BARTHES, R. 1964. *Ensayos críticos*, ed. española. 1967. Barcelona, Seix Barral.
- BLANCHOT, M. 1955. *El espacio literario*, ed. española, 1992. Barcelona, Buenos Aires, Paidós
- CLEMESSY, N. 1982. *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid, Fundación Universitaria Española.

- HAMON, PH. 1988. "Texte et architecture", *Poétique*, 73 (Paris, Seuil), 3-26.
- LOTMAN, Y. M. 1973. *Estructura del texto artístico*, ed. española, 1982. Barcelona, Itsmo.
- PORRÚA, M. C. 1989. "Una lectura feminista de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, XXXVII, 1.
- VARELA JACOME, B. 1978. Introducción a E. Pardo Bazán, *La Tribuna*. Madrid. Cátedra.

OBRAS ESTUDIADAS:

- MARTÍN GAITE, C. 1858. *Entre visillos*. Barcelona, Destino
- . 1963. *Ritmo lento*, Barcelona. Seix Barral.
- . 1974. *Retahílas*, Barcelona, Destino.
- . 1976. *Fragmentos de interior*. Barcelona, Destino.
- . 1978. *El cuarto de atrás*. Barcelona, Destino.
- PARDO BAZÁN, E. 1882. *La Tribuna*. ed. de B. Varela Jacome, 1978,. Madrid, Cátedra.
- RODOREDA, M. 1967. *Jardí vora el mar*, ed. española, 1983. Barcelona. Edhasa.

PRECISAR LA ESTRUCTURA SOCIAL DE *FORTUNATA Y JACINTA*

1. La idea que origina y justifica este artículo es que *Fortunata y Jacinta* propone una estructura social. No por obvia es esta idea simple ni el estudio de su objeto irrelevante.

Su mera enunciación implica la existencia objetiva discernible de esa estructura social y ello, consecuentemente, unos rasgos que la particularizan. El género supone, naturalmente, que esa existencia es ficticia y, por lo tanto, su objetividad y sus características son exclusivamente textuales. En principio, pues, se debe partir de la idea de que los significados novelísticos y, por lo tanto, la estructura social que propone la novela, son propios de la obra. Sin embargo, que se escriban estas líneas supone, claro, que la novela puede leerse; su legibilidad, una asimilación.

En una primera lectura, esa asimilación no parece difícil: en general, la estructura social que muestra la novela se hace inmediatamente comprensible a la enciclopedia del lector porque el discurso que la significa se presenta como un posible referencial que, en este sentido, organiza la estructura de la novela. Si se parte de la idea de que los significados textuales son propios de la obra, se plantea, pues, una dicotomía. Es decir que parece posible, en principio, percibir los significantes discursivos como conciliando dos significados a la vez, los de la novela y los de la enciclopedia del lector: el texto, cuya ficcionalidad supone significados propios, se presenta, asimismo, como coincidente con un posible discurso referencial, con un discurso que el lector utiliza para pensar la realidad objetiva. Resulta obvio, pues, que esos significados que el texto pone en contacto tienen componentes semánticos comunes.

Insistamos en que esta dicotomía de significados puede plantearse porque se trata de un texto artístico, porque los significados de las categorías sociales que proponen los significantes textuales son propios de la obra, son idiosincrásicos, plantean una concepción que es privativa del texto. Las coincidencias semánticas y lo obvio

de las relaciones entre los contenidos textuales y la realidad social de la España contemporánea del texto parecen justificar que se traten las categorías sociales sin reservas. Insistamos también en que es la posibilidad de usar significantes perceptibles como de contenido ya fijado, sin embargo, lo que dificulta entender, en una primera lectura, el valor significativo idiosincrásico que tienen en el texto.

Para la crítica es de primera importancia percibir el peligro de adjudicar un valor no textual a los significantes del discurso ficcional; resulta necesario determinar cuál es el valor de las categorías sociales que contienen esos significantes en el texto, cuáles son las relaciones entre ellos y qué estructura social constituyen. Solo si se descubre esto podremos entender que la asimilación textual por parte del lector pasa por una confrontación y un ajuste; sólo si se determina la especificidad de los contenidos textuales podrán entenderse las relaciones de la obra con los contenidos de la enciclopedia del lector y con la realidad objetiva, es decir, se entenderán los rasgos propios que esa estructura propone.

Al discutir la estructura social de *Fortunata y Jacinta*, la crítica se ha enfrentado (en oportunidades sin comprenderlo), en principio, con dos problemas principales: 1) qué categorías sociales es relevante y legítimo usar, y 2) cómo entender las que están presentes en el texto. El poder mimético de la novela es tal, que es fácil olvidar la especificidad de los significados novelísticos. La transgresión más grave es la adjudicación de los significados que la novela propone a unas categorías sociológicas que no están en ella. Al utilizarse éstas para ofrecer una visión particular de la estructura social de la obra, se efectúa una superposición mecánica al texto de una determinada apreciación ideológica. Es lo que pasa, por poner un ejemplo extremo, cuando se dice que *Fortunata* pertenece a la clase obrera, se juzgan sus relaciones sociales de acuerdo a ello y se generalizan unas conclusiones que fijan el conjunto de la concepción social de la obra consecuentemente.

La tarea de descubrir el contenido de los significantes textuales que se refieren a las categorías sociales principales supone, además, un ajuste del valor significativo de los significantes que responde a la dicotomía propuesta más arriba: sin ir tan lejos, hay que pensar asimismo, que los significados que las categorías "cuarto estado", "burguesía comercial", "bloque de poder", "vieja oligarquía", "conciencia de clase", "pueblo bajo", etc.¹ tienen en

¹ Resulta claro que Sinnigen maneja una idea de "capas medias" que corresponde a la sociedad estadounidense contemporánea. Los Santa Cruz nada tienen de

sociología o en historia tampoco pueden adjudicarse sin reservas a nuestro texto.

Quizás sea necesario insistir en la idea, ya anunciada, que subyace en todas las proposiciones anteriores, de que si los contenidos textuales tienen un valor significativo propio y queremos descubrirlo, habrá que considerar que ese valor está determinado por códigos que son propios de la obra e investigar, si se considera pertinente, sus relaciones con la historia, con la ideología en general o con la realidad objetiva de acuerdo a ello. Esto supone que debemos pensar el texto como sistema codificador capaz de producir sus signos particulares.

Una premisa que determina este estudio es que hay ciertas categorías sociales principales cuya determinación significativa se presenta como tarea primordial. Nuestra investigación de esos sig-

medio, son los que detentan el poder del mundo social de la novela. Su asimilación mecánica a cualquier idea de clase media en una sociedad desarrollada actual es disparatada. "Individual, Class, and Society in *Fortunata y Jacinta*", 49. *Galdós Studies*, II, Edited by Robert Weber, London, Tamesis Books, 1974.

Blanco Aguinaga, en un artículo que anota inteligentemente los hechos relevantes de la historia contemporánea presentes en la novela, resume, en el mero comienzo, esencialmente la trama de la novela y agrega: "Todo ello, a su vez, en el contexto político de los años que van de la Gloriosa al principio de la Restauración" y dice después: "[...] y socio-económicamente, según llega al poder la burguesía comercial y financiera presionada y, en última instancia, dominada ideológicamente por la vieja oligarquía". Con la perspectiva de que "[...] las referencias históricas no son 'contexto', no son de la realidad 'extraliteraria' dentro de la cual se supone que ocurren los hechos de nuestra ficción (ahí está el error), sino que *son el texto mismo*." se concluye que "Claramente, pues, todo lo que les ocurre a *Fortunata* y a los demás, *les ocurre dentro del contexto de un difícil proceso histórico que va desde el optimismo liberal popular que trae y provoca la Gloriosa, con su consiguiente 'caos', hasta el 'orden' restablecido por los dos golpes militares en que se fundará la 'legalidad' restaurada*. A nivel puramente histórico, por lo tanto, *visto todo ello desde una perspectiva conservadora [...]*". Hay que objetar, naturalmente que el hecho de que los acontecimientos históricos formen parte del discurso novelístico no quiere decir que sean "el texto mismo", que es una narración ficticia, con un narrador ficticio, unos actantes ficticios y una historia ficticia. La igualación significativa de textos que pertenecen a formaciones discursivas diferentes es, naturalmente, inaceptable; en este caso porque aquel no tiene referente real y este sí y por lo tanto, las categorías de todo tipo que rigen a los dos son radicalmente diferentes. Es perfectamente legítimo inquirir sobre la función que la mención de hechos referenciales tiene en la novela pero se sabe que las relaciones de la ficción con la realidad eluden cualquier asimilación. Los problemas de la mimesis son más complejos que eso. "Entrar por el arco: restauración del orden y educación de *Fortunata*", 51, 54, 55. *La historia y el texto literario, 3 novelas de Galdós*, Madrid, Editorial nuestra cultura, 1978.

nificados categóricos sociales partirá del análisis de los sentidos que, para esas categorías, propone el texto como sistema codificador.

Naturalmente, la particularidad de la concepción social de *Fortunata y Jacinta* no es tal que al autor se le haya planteado la necesidad de crear nuevos signos en forma radical. Lo idiosincrásico de la concepción no hace que Galdós invente palabras nuevas; toma las que la lengua española le ofrece para hacer referencia a unos contenidos que ya están registrados. Sin embargo, se crean nuevos significados, por lo cual hay que deducir que si la conservación de los significantes no impide las nuevas particularidades de los significados, habrá que concluir que *lo que se propone el texto es, pues, una modificación de lo ya existente*. Toda variación significativa supondrá una operación que se registra mediante la acción de la obra, como código, sobre unos significantes cuyo contenido es, en principio, comprensible al lector porque ya está fijado. Esta asimilación subrepticia de los significados que permite la manipulación de las relaciones dicotómicas de los significantes con los significados supone, por una parte, que el lector debe descubrir el valor de las palabras mediante un proceso de lectura que las ubica en la obra como sistema significador, y por otra, que hay una voluntad de mantener la relación de esos nuevos significados con el contexto que tenían previamente, dado que se mantienen los significantes. Es decir, que hay una voluntad radical de establecer una relación compleja entre el texto y la enciclopedia del lector.

2. El siguiente texto es uno de los más comentados por la crítica que se ocupa de las relaciones de *Fortunata y Jacinta* con la ideología, la historia y la sociedad de la época:

Es curioso observar como nuestra edad, por otros conceptos infeliz, nos presenta una dichosa confusión de todas las clases, mejor dicho, la concordia y reconciliación de todas ellas [...] sus miembros se introducen de una en otra, tejiendo una red espesa que solidifica la masa nacional [...] ²

La sociedad a que se refiere el narrador de *Fortunata y Jacinta* es, como queda claro inmediatamente después, la de las relaciones de los Santa Cruz, que tienen "... amigos en todas las esferas, desde

² *Fortunata y Jacinta...* México, Porrúa 1979, 64-5. En adelante, se cita siguiendo esta edición.

la más alta a la más baja". Esas relaciones se justifican geneo-históricamente y el "dilatado y laberíntico árbol" que compone esta sociedad "madrileña" se identifica con las familias de Santa Cruz y Arnáiz y sus relaciones. Las "noticias" que resultan de la conversación de Estupiñá con el gordo Arnáiz, que el texto trae inmediatamente, son de primera importancia porque especifican la composición de esa sociedad y, por lo tanto, sientan las bases de la concepción de la estructura social de la novela.³

A partir de ellas, tres ideas quedan claras. 1) La *sociedad* madrileña que se presenta en *Fortunata y Jacinta* se reduce al ámbito de la burguesía; y nada más: no hay otros grupos constituyentes de la sociedad de la novela que tengan relevancia alguna (el narrador sugiere que la nobleza ha pasado a él, puesto que la desigualdad social "... se ha resuelto sencilla y pacíficamente... El nacimiento no significa nada entre nosotros, y todo cuanto se dice de los pergaminos es conversación", p. 65).⁴ 2) Las *clases* sociales son las que se diferencian dentro de ese ámbito. Las relaciones de los Santa Cruz incluyen a gente de diversa posición dentro de ese universo social como dejan claro no solo el muestrario que se trae a colación en la conversación, sino la disparidad entre las familias de Juanito y Jacinta, que el texto recalca extensivamente. A ese grupo, aunque en un ámbito social separado e inferior, pertenecen los Rubín, desigualdad que el texto significa diversamente y no de modo poco importante en el plano estructural (recordemos que el primer capítulo se llama "Juanito Santa Cruz" y el primero de la segunda par-

³ Se ha dicho, bien, que la fecundidad de Isabel Cordero se perfila como índice que propone un estatuto de privilegio para la madre de Jacinta. (S. GILMAN, "The Birth of Fortunata", *Anales Galdosianos*, I, 1., 1966, 71-83). Mucho más interesante que el papel de Isabel Cordero como actante del mundo que prefigura al del tiempo principal de la trama, sería pensar en ella como proveedora de una fecundidad cuyo significado codificará las futuras relaciones de las protagonistas con respecto a la maternidad.

⁴ Sinnigen dice que "la mezcla de clases" que propone el narrador refleja la realidad solo parcialmente "... is only partially true", y dice que se excluye al pueblo; es decir que piensa en el pueblo con la concepción de que este forma parte de la sociedad y de que, por lo tanto, su exclusión de ella y su privación de la categoría de clase social constituyen una falta que hay que adjudicar solo a un olvido del narrador; en ningún momento se le ocurre que la novela proponga una concepción de "clase" o "sociedad" que se aparte de la que su concepción de lector moderno tiene (*op. cit.* 54). Blanco Aguinaga subraya que la concepción de la sociedad que ha servido para analizar la novela es la del narrador. Dice que este se perfila como parte de la clase dominante y constituye una voz que no es la única a tenerse en cuenta para elucidar los rasgos que determinan la ideología de la novela, *op. cit.* 84.

te "Maximiliano Rubín") no solo porque sus antecedentes los ubica en el comercio madrileño (aunque es un comercio que se desgaja de una profesión liberal) sino porque las relaciones que van a establecerse entre los hermanos Rubín y doña Lupe con los miembros del círculo de los Santa Cruz son eminentemente "sociales", en el sentido de que participan, junto a ellos, ya de la política, ya del reparto de puestos eclesiásticos, ya en la obra de beneficencia de Guillermina. El elemento fundamental de la diferenciación es la fortuna, pero las formas sociales tienen una importancia capital: toda otra distinción se ha borrado, (incluso las que determinan a la iglesia como grupo social caen en el ámbito de la burguesía).⁵ 3) El texto no deja duda de que en la *cúspide de esa sociedad* está don Baldomero ni de que, en el futuro, lo estará Juanito, a un punto en que resulta imposible no correlacionar la determinación de los Baldomeros como I y II, o la de Juanito como "Delfín", con la idea de genealogía dinástica. La característica de dinastía que tiene la historia de los Santa Cruz propone una nobleza de otra índole: una nobleza del dinero que se nivela (irónicamente) con la otra, la de la sangre, lo que refuerza la idea de la tan comentada igualdad de las clases que sostiene el texto citado pero, claro, a un nivel jerárquico que significa orden y selección.

Quizás deba leerse que la importancia capital que en la obra tienen las relaciones familiares no oblitera el mantenimiento de las de sangre como factor esencial en la determinación de los vínculos sociales y que los cambios sustanciales que parece sugerir la voz del narrador no signifiquen, todavía, lo cualitativamente distinto que el proceso social de estas familias parece anunciar: las peripecias que traen los relatos del ilegítimo Pituso (que pasan por el intento de adopción) y, posteriormente, del hijo legítimo de Fortunata, con la familia Santa Cruz, proponen justamente eso. Todo esto propone que estamos ante una sociedad cuyas características son eminentemente idiosincrásicas, responden a una concepción que es, esencialmente, privativa del texto.

Las características de los enunciados en 3) suponen una primera corroboración de dos ideas principales: hay cambio (de la cla-

⁵ Léanse, para ver cómo la iglesia ha pasado a ser parte de la actividad de la burguesía y cómo se adaptan sus principios ideológicos y su actividad a los intereses de la nueva clase dominante, las excelentes páginas que sobre Guillermina Pacheco escribe J. SINNINGEN, en su artículo "Individual, Class, and Society in *Fortunata y Jacinta*", 49-68. *Galdós Studies*, II, Edited by Robert Weber, London, Tamesis Books, 1974.

se que sustenta el poder, en este caso) pero se mantiene una tendencia a la conservación que pasa por una asimilación (en este caso, doble y correspondiente, de la nobleza a la burguesía y de la burguesía a la nobleza). Resulta notable pensar cómo esa conservación y esos cambios se corresponden perfectamente con el proceso a que se someten las relaciones de los significantes textuales con respecto a los de la enciclopedia del lector, cómo la mencionada necesidad de ajustar los significados enciclopédicos de acuerdo a la estructura que propone la novela se revela, desde el principio, como hecho ineludible, que descarta la posibilidad de asimilar los significados textuales a los que las categorías sociales tienen fuera del texto.

Lo escrito plantea dos asuntos principales: a) una concepción, que es particular de este texto, de lo que significan "clase", "sociedad", "concordia social" y, naturalmente, "mezcla de clases"; b) la exclusión que la presencia de Fortunata como protagonista propone a semejante concepción: la exclusión del "pueblo".

Con la nobleza sin perfil propio y la iglesia asimilada, la burguesía parece presentarse como único objeto de la atención social del texto. Los significantes "sociedad" y "clase" tienen, pues, un contenido particular que no puede asimilarse *a priori* con las nociones del lector, que debe pensarse.

Lo que primero se infiere es que la sociedad no es, aquí, la suma de los hombres, sino la suma de las clases. Ser parte de la sociedad es ser sociedad como grupo con significación social en el sentido de que se juega un papel en la dirección de la misma. La idea de sociedad supone, pues, las de prestigio, poder, dinero, relaciones específicas de grupo con las demás clases. Esa es la razón principal de que se nos den las genealogías de los protagonistas y, por oposición, se nos diga que Fortunata es una huérfana. Obsérvese que la familia, en el caso de los Santa Cruz, que constituye la cumbre de la pirámide social de la novela, integra y representa a la burguesía en todos los niveles, podría decirse que es el resultado último del desarrollo de la burguesía. Asimismo, por su parte, la de los Arnáiz, en la síntesis que significa para la estirpe la familia de Jacinta, tiene en Isabel Cordero la cifra culminadora de un pasado y, obviamente, el inicio de un futuro diverso. La novela trae las fechas del desarrollo de las familias hasta el presente: aproximadamente una centuria. Se establece explícitamente, pues, un paralelismo, modificado por lo idiosincrásico de la sociedad de los Santa Cruz-Arnáiz, con una posible síntesis de la historia de la centuria de auge de la burguesía madrileña.

El grupo no solo se determina por sus ocupaciones, por sus posesiones, por su vida en sociedad, por sus relaciones con los centros de poder (que en la novela, además del dinero, son la política, la iglesia, la cultura, los negocios) sino por sus relaciones familiares. La sociedad y la familia de los Santa Cruz y los Arnáiz están tan íntimamente ligadas que se propone el nombre (si no ya la sangre) como un privilegio, como una marca social que, con la perspectiva de su desarrollo histórico (dado en la novela), identifica un poder asentado tradicionalmente.

La "concordia y reconciliación de todas las clases", que caracteriza una generación que ve "perfectamente enganchados la aristocracia antigua y el comercio moderno", significa tres cosas. 1) La ruptura de los viejos esquemas sociales de la nobleza: la falta de valor que la burguesía en la novela da a la nobleza como institución queda expuesta agresivamente en el hecho de que los Santa Cruz prefieren a Jacinta como nuera, a pesar de que Juanito puede elegir casarse con una mujer con título ("Toda la parentela suponía que los señores de Santa Cruz tenían puestas sus miras en alguna de las chicas de Casa-Muñoz o de Casa-Trujillo o de otra familia rica y titulada"). 2) La constatación de que la movilidad social es propia de una nueva realidad, el mejor ejemplo de lo cual es, sin duda, la propia historia de los Santa Cruz ("Ya sabemos que la madre de don Baldomero Santa Cruz y la de Gumersindo y Barbarita Arnáiz eran parientes y venían del Trujillo extremeño y alabardero"[p. 65]. Es decir que los Santa Cruz no son solo de origen plebeyo, sino, en principio, extraños a la sociedad madrileña). 3) No se deja duda, sin embargo, de que las distinciones sociales que supone la diferencia de fortuna proponen un nuevo fraccionamiento que es igualmente claro, y que la diferencia de poder de la burguesía con respecto a las capas medias es de una entidad que implica una separación clarísima (piénsese que en la escena de máximo enfrentamiento de los protagonistas representantes de ambas clases, cuando Santa Cruz y Rubín se pelean, la desproporción de fuerza de los dos hombres es tal que Juanito tiene que cuidarse para no matar a Maxi). Hay que subrayar que las diferencias entre Juanito y Maxi no se resuelven en absoluto. La mezcla y la concordia pueden cambiar la suerte de un individuo, hecho que la movilidad propia de este mundo permite, pero el grupo que detenta el poder (los Santa Cruz) constituye un sector claramente diferenciado; de eso no queda duda alguna. Hay concordia siempre que se acepten las diferencias, por las buenas, o por las malas. La visión idiosincrásica de la novela incluye, pues, ideas que pertenecen a la

enciclopedia social del lector (como por ejemplo la noción de nobleza o la adjudicación de valor social de acuerdo a la fortuna) pero que se incorporan a un código nuevo.

Prueba de ello es el significado del sema común que preside las apreciaciones del texto sobre las ideas de clase, mezcla de clases, concordia de clases, *igualdad*, que, claro, tiene un valor positivo. Se dice "los graves pleitos históricos de la igualdad", y "dichosa confusión de todas las clases". En España, las diferencias sociales se han resuelto ("para dicha de la sociedad...") 1) gracias al temple democrático de los españoles, 2) gracias a la pobreza (se refiere a la de los nobles), 3) gracias a la empleomanía (en las oficinas se han hecho amigos "el noble tronado y el plebeyo ensoberbecido por un título universitario; y de amigos pronto han pasado a parientes"). Esta igualdad unificadora, que confunde todas las clases, da coherencia social: "amarra y unifica la masa nacional". Pero entre "... la dichosa confusión de todas las clases" se distingue: "mejor dicho, la concordia y reconciliación de todas ellas". Como se ha señalado, lo que distingue es el dinero: "La otra determinación positiva de clases, el dinero, está fundada en principios económicos tan inmutables como las leyes físicas y querer impedirla viene a ser lo mismo que intentar beberse la mar" (65). Hay, pues, movilidad social, del noble para abajo, por pobre, y del plebeyo para arriba, por educado, pero, sobre todo, por rico.

Esto propone la fuerza arrolladora de una clase que se encumbra y se asimila a la que detentaba el poder, de una clase que invade la sociedad en todos los niveles. La tendencia a unificarse se da en torno al quehacer social, la tendencia a separarse solo por lo que vale la fortuna. La mezcla y la concordia no supone, pues, que se borren los límites entre las clases; solo hay concordia siempre que se pertenezca a "la sociedad" y se acepten las diferencias que impone la fortuna. Se da, sin embargo, debido a la posibilidad de cambio, a la movilidad social, a la posibilidad de poseer y ascender socialmente, una confusión que termina con las delimitaciones absolutas que proponían las normas nobiliarias, cosa que se refleja, mejor que en nada, en el matrimonio mixto y en la compra de títulos. Las diferencias parecen ser, pues, puramente humanas ("eternas como el espíritu mismo"), no sociales; pero cuidado, siempre que se exceptúe el dinero: el democratismo de la concepción social de *Fortunata y Jacinta* es claramente ideológico.

La generalización que significa ese principio unificador e igualador, que justifica "la mezcla y la concordia de clases", permite incluir en el mismo ámbito de ideas unas nociones de democracia y

de socialismo que son, asimismo, idiosincrásicas. En el ámbito en que se menciona ("Aquí se ha resuelto el problema sencilla y pacíficamente, gracias al temple democrático de los españoles y a la escasa vehemencia de las preocupaciones nobiliarias" [65]), resulta claro que "lo democrático" es, exclusivamente, la posibilidad de la burguesía de desplazar a la nobleza como clase dominante.

Asimismo, en este marco, la idea de socialismo no tiene nada que ver con quienes poseen la riqueza social, ni con cómo se relacionan los hombres con respecto a la producción; se refiere solo al hecho de que miembros de distintas clases sociales compartan el mismo ámbito social en algún sentido, aunque sea a la hora del café (las "costumbres turcas" son, quizás, el mejor ejemplo de lo que el texto significa cuando dice socialismo):

Esta confusión (de todas las clases) es un bien, y gracias a ella no nos aterra el contagio de la guerra social, porque tenemos ya en la masa de la sangre un socialismo atenuado e inofensivo (65).

Hay, pues, otro socialismo, el socialismo real, el no atenuado, que se define, pues, no por su contenido, sino por ser violento, radical, peligroso.

Claro que el democratismo y el socialismo de esta sociedad tienen unos límites muy claros y muy coherentes con la visión de lo que significa pertenecer a la sociedad y estar fuera de ella. Hay que recordar que la primera separación radical entre sociedad y pueblo está dada en términos extremos: el subtítulo "Perdición y salvamento del 'Delfín'" propone una división entre pueblo y sociedad de proporciones absolutas, porque aunque sabemos que la perdición es de índole social (y muy radical, porque, como su nombre lo indica, el "Delfín" es nada menos que el heredero de la estirpe de los Santa Cruz y en determinado momento piensa, en serio, casarse con Fortunata), la referencia religiosa que se connota supone ámbitos opuestos, supone una disyunción entre el bien y el mal, entre lo diabólico y lo divino, implica caída moral, pecado, condenación, que, felizmente, dados los esfuerzos de Barbarita y el instinto de Juanito, no se consuman.

El texto significa, pues, mensajes diversos. Esa capacidad de significar diversamente no se restringe al nivel de la palabra. Las cadenas sintagmático-significativas ofrecen los mismos rasgos propios de significación que posibilitan, mediante su relación con los significados paradigmáticos, unos contenidos que se determinan estructuralmente. La voz del narrador denota contenidos que el

texto significa de varios otros modos. Es obvio que los significados extremos, irónicos, de las proposiciones denotativas (tanto el democratismo y el socialismo de los que habla el narrador como proponer la incursión popular de Juanito como una perdición) anuncian ya una doblez significativa que el texto confirma de mil maneras.

3. Pero ante todo lo dicho hay que hacer una salvedad gigantesca: nada de ello se aplica al pueblo. Fuera de esta "mezcla", "unión" y "concordia", queda "el cuarto estado". Se sabe que Fortunata es la representante privilegiada del "pueblo" ("... soy ... pueblo", 322) en la novela. El texto se presenta como excluyendo de la sociedad, de cualquiera de las clases que integran la sociedad, tanto a la protagonista como al resto de los miembros del cuarto estado. La omisión es obviamente significativa porque la relación de Fortunata con los Santa Cruz y los Rubín tiene, desde el principio, una importancia, en el sentido social, que determina una concepción que supone un significado que va más allá de la peripecia mimético-individual.

Hay dificultad de categorización en cuatro aspectos principales: 1) si la idea de sociedad excluye al pueblo, ¿cómo referirnos a él cuando aplicamos categorías sociales?; 2) si el pueblo, el cuarto estado, no es una clase constitutiva de la sociedad, ¿qué es?; 3) si la mezcla de clases no incluye al cuarto estado, ¿cómo categorizar un grupo social que se excluye teóricamente pero que se presenta como esencial en las relaciones que propone el quehacer de las otras clases? y 4) si es verdad que hay concordia de clases, también es verdad que la novela, mediante la presencia activa de Fortunata, propone unas oposiciones que dislocan y reacondicionan esa idea de concordia.

Resulta claro, pues, que se proponen, denotativamente, unas ideas sobre la sociedad que se contraponen a lo que el propio texto connota mediante su estructura.

La idea de sociedad de *Fortunata y Jacinta* se ajusta, pues, a una concepción jerárquica que impone una exclusión fundamental. Es una idea que no acepta matices, que propone oposiciones excluyentes: se es sociedad si se pertenece, en algún nivel, a las clases dominantes. Por lo tanto, Fortunata es, principalmente, una extraña a la sociedad de la novela. Por eso es determinante pensar que su posición de "outsider"⁶ está dada por su condición de pueblo.

⁶ Aunque su visión del lugar que Fortunata, como representante del "pueblo", ocupa en la sociedad de la novela responde a unas ideas del orden social que no son

Esta es la oposición estructural propia y fundamental de la novela. El pueblo está desposeído y no existe como grupo social que se presente con influencia en el conjunto, no existe como grupo social significativo con historia. La desposesión significa la condición de no-social, de no-clase.

Los rasgos definitorios del pueblo proponen, asimismo y coherentemente con su condición de no-social, una particularidad que es propia de este texto. El pueblo como esencialidad, como materia prima, como constructo cuyos rasgos se oponen a la idea de civilización, como ente irreflexivo que solo es capaz de utilizar sus intuiciones, como poseedor de valores que son propios de lo natural por oposición a lo civilizado, como no social, pues, forma parte de la concepción ideológica no solo de Juanito, de Guillermina, del narrador, sino de la propia Fortunata.⁷ Particularidad notable señalada con insistencia porque es Fortunata como "outsider" privilegiado a esa sociedad la que determina la puesta en marcha, la acción y el desenlace de la trama.

Desde la perspectiva de la burguesía y de las capas medias, vale decir, desde las perspectivas de los Santa Cruz y de los Rubín, se piensa en Fortunata como en un objeto que servirá para la consecución de unos fines que responden exclusivamente a sus intereses, quizás con la excepción de Maxi.

Por lo tanto, hay que inferir que cualquier variación con respecto a esta concepción social está dada por el esfuerzo propio de Fortunata, es decir del propio pueblo, por oposición a la concepción de las otras clases (es decir de "la sociedad"), que no solo le niegan su esfuerzo para convertirse en integrante y partícipe, sino que la

las de la obra, Sinnigen dice, con perspicacia, que "Social criticism and the search for new values go hand in and a throughout the obra *galdosiana*. Structurally these themes are frequently presented in terms of the opposition of an outsider, a representative of new, positive values, to a stagnant, retrograde society [...]" *op. cit.*, 50.

⁷ En este sentido, los textos más explícitos son los siguientes: "Nada, enteramente primitiva —pensaba el *Delfín*— el bloque del pueblo, al cual se han de ir a buscar los sentimientos que la civilización deja perder por refinarlos demasiado." (p. 324); Fortunata declara que es pueblo: "¿Lo dices porque me he civilizado algo? ¡Quiá! No lo creas; yo no me civilizo, ni quiero; soy siempre pueblo; [...]" y Juanito dice "¡Pueblo, eso es! —observó Juan con un poquito de pedantería— en otros términos: lo esencial de la Humanidad, la materia prima, porque cuando la civilización deja perder los grandes sentimientos, las ideas matrices, hay que ir a buscarlos al bloque, a la cantera del pueblo" (322) Guillermina le dice a Fortunata: "Usted no tiene sentido moral; usted no puede tener nunca principios porque es anterior a la civilización; usted es una salvaje y pertenece de lleno a los pueblos primitivos" (478).

manipulan como a un objeto. En el caso de Juanito y de Guillermina, el trato con los miembros del cuarto estado es de tal naturaleza que supone la cosificación en un grado extremo, supone la negación consecuente de su humanidad.⁸ Tanto que la novela puede leerse como la negación de tal objetivación. La orfandad de Fortunata, que corresponde a su desamparo y a su desposesión social,⁹ no es privativa de la protagonista, se constituye en rasgo propio del cuarto estado.

Lo idiosincrásito de la concepción de lo popular se da, pues, en forma casi explícita. Denotativamente, el pueblo de *Fortunata y Jacinta* se identifica con la pobreza, con una ubicación habitacional precisa, con el desclasamiento, con los servicios como ocupación, con la picardía y la dependencia con respecto a la "sociedad" y con todos los vicios sociales que ello trae: abuso, obsecuencia, autohumillación. El pueblo depende completamente de las demás clases.

Esa dependencia de la voluntad de las clases poseedoras toma su expresión más explícita en la caridad, que establece relaciones que descansan en lo personal, lo que supone, y esto es lo que aquí interesa destacar, la falta de valor social normativamente establecido, la falta de derechos fuera de los que quiera adjudicar personalmente, de acuerdo a sus propias ideas del mundo, el miembro de la clase superior que se ponga en contacto con cualquier miembro del "cuarto estado".

Es notable que el texto especifique al pueblo como "cuarto estado", expresión que pertenece a la sociología. Porque no se trata en *Fortunata y Jacinta*, como en la ciencia, de la clase trabajadora privada de los medios de producción y con solo la fuerza de sus brazos, que surge en las sociedades de economía industrial liberal. No es que Galdós desconozca que hay una clase obrera, prueba de lo cual es el resumen de la visita a una fábrica barcelonesa, durante el "Viaje de novios", de Juanito y Jacinta. No es casual que el brevísimo episodio en que se menciona la clase obrera se dé fuera del ámbito madrileño, que es el propio de la novela. La exclusión es significativa. Es que, simplemente, la clase obrera no tiene papel en el mundo galdosiano de esta época. Aquí está excluida, no tiene importancia social.

El texto nos dice, sugestivamente, que es Jacinta quien

⁸ Sinnigen lo ha notado bien. *Op. cit.*, 55.

⁹ Que apunta bien Blanco Aguinaga, *La historia y el texto literario*, *op. cit.*, 88.

muestra sensibilidad social y entiende cómo la alienación a que el trabajo somete a las obreras es causa de su conducta moral, mientras que la ironía de Juanito (“—Filosófica está mi mujercita”, 51) significa exactamente lo contrario. Hay que pensar que la insensibilidad de Juanito, que se disfraza con racionalizaciones cuya ironía implica siempre una duplicidad significativa, una duplicidad vocal que incluye la voz autorial, propone una alienación consecuente y de sentido opuesto; una alienación que hace que su aparente objetividad con respecto a las tareas humanas primordiales se presente como propia del alejamiento que le impone su condición social, como una alienación racionalizable. La norma, puede inferirse, ha tomado tal importancia que se vive solo de su forma; los contenidos que la justifican parecen haberse olvidado. Esta alienación es ajena a Jacinta cuya posición socialmente intermedia, por su origen, anuncia desde allí una coincidencia con su función actancial que debe explicarse consecuentemente. Esta racionalización con respecto a lo que significa el trabajo asalariado es significativa porque es antecedente coherente inmediato de las que el Delfín utiliza en el mismo capítulo para justificar su actitud hacia Fortunata.

4. Esto supone que la expresión “cuarto estado”, aplicada a lo que el texto llama el pueblo, constituye una disyunción, dados el conocimiento de la existencia de la clase obrera alienada por su trabajo (como lo muestra el episodio citado) y las características de los miembros que constituyen el grupo humano que la primera visita de Guillermina introduce.

Esta disyunción tiene un antecedente inmediato. Es notable constatar que en la novela anterior, *Lo prohibido*, la exclusión se verifica en forma similar. Se menciona a la clase obrera en una única ocasión. Es en un resumen, dado en la voz del rico negociante convertido en rentista que es autor-narrador-protagonista de la novela, quien, enfermo por segunda vez (de una enfermedad inexplicable científicamente, que atañe a lo espiritual y es la expresión en él de un mal de familia que, como se recordará aqueja a todos los Bueno de Guzmán, que se presenta inmediatamente que llega a Madrid y se reitera en previsión de su primera transgresión moral), mira por su ventana cerrada, con envidia y añoranza románticas, cómo los albañiles comen en la calle. La obvia correlación que el texto propone entre los ámbitos físicos y los ámbitos sociales, hace que el episodio signifique, a la vez, la exclusión de la clase obrera del ámbito novelístico y la añoranza de una vida sim-

ple que la enfermiza maraña social niega a los actantes del mundo de *Lo prohibido*.¹⁰

En estas novelas es rasgo propio de ese "cuarto estado" presentar a la vez, y en forma casi paradójica, caracteres inmediatamente asimilables con un objeto social identificable en la sociedad madrileña de la época (las descripciones de las viviendas, las formas de vestir, el aspecto físico, las penurias de su pobreza y la actitud psicológica de los miembros del cuarto estado son agresivamente miméticas) junto a rasgos de excepcionalidad que los colocan en un ámbito significativo que está totalmente fuera de lo referencial. No solo con respecto a Fortunata, sino también con respecto a Mauricia y a Ido del Sagrario son esos rasgos de una excepcionalidad que significa un apartamiento de lo real. Esos rasgos radicalmente irreferenciales ubican el ámbito, claramente, en la esfera de lo ideológico.

Hay que subrayar que el elemento generativo de esa visión ideológica particular reside en la transgresión social que significa la índole de lo popular y, sobre todo, su inclusión como elemento indispensable del futuro social. Esto es lo que se plantea como elemento crítico de la sociedad del presente novelístico.

5. Ahora bien, debe tenerse presente que esa sociedad está ubicada históricamente, está inserta en un proceso que la novela significa autosuficientemente. Temporalmente, la visión es totalizadora: el texto es una microhistoria que comprende todas las determinaciones. La historia tipificada en las familias se presenta como una sucesión ordenada, como una serie de cambios que suponen variaciones cuantitativas dentro de un proceso que culmina en el presente novelístico. En este sentido,¹¹ la peripecia novelística que constituye el presente se presenta como resultado de un proceso de acumulación y se explica y se justifica solo como culminación del pasado.

La trama aparece enmarcada en ese proceso histórico, que el propio texto incluye, como un hito crucial, como un momento de crisis, como un conflicto que se extiende a todo ese universo, como una encrucijada que exige elecciones imprescindibles ante problemas

¹⁰ *Lo prohibido*, edición de José F. Montesinos, Madrid, Castalia, 1971, 93.

¹¹ Por incomprensión de la significación que el texto, como sistema semiótico, genera mediante las series significativas propuestas por las genealogías, Gilman descarta su valor y se refiere a ellas como aburridos pormenores costumbristas. S. GILMAN, "On the birth of Fortunata", *Anales Galdosianos* I, 1966.

fundamentales, como una tensión entre la realidad presente y ese orden establecido que se ha dado como antecedente histórico explicativo de la acción. El pasado, pues, se convierte en código que informa el presente y, que, consecuentemente, informará el futuro, porque se presenta como elemento esencial para comprender una acumulación cuantitativa que exige crisis. La especificación de esos pasados, que tan larga y detalladamente ofrece el texto en los apartados que se encargan de describir el origen familiar y el proceso de ascenso de las familias protagónicas, es parte imprescindible de la determinación de los significados sociales del presente y, por lo tanto, de las previsiones del futuro.

6. En contraste, lo popular no tiene historia y su concepción constituye el polo de la estructura social que tiene rasgos más idiosincrásicamente ideológicos. Es el valor único de Fortunata, que se aparta también de lo típico de su clase (como es en *Lo prohibido* la radical separación de Camila de su mundo social) lo que permite las proposiciones más radicales de la novela, en todos los niveles de significación: sus rasgos propios, la lucha por su posesión, la vacilación entre su inclinación hacia Juanito, que se le presenta como natural, y su deseo de integrarse a una vida con valor social que la empuja al matrimonio con Maxi, y, principalmente, sus "ideas" (así como la locura de la maternidad de Camila) proponen desviaciones de la norma que tienen un contenido íntimamente ligado a su condición popular y que se origina en los elementos de la voz autorial que responden más claramente a una concepción que es ajena a la realidad objetiva, a una concepción esencialmente ideológica.

Esa ideologización extrema del concepto de pueblo propone, en la voz que constituye el personaje de Fortunata, lo doloroso de una integración social que es una iniciación y cuyos frutos, por lo tanto, no están en el presente, sino sugeridos como propios de un futuro en el que los rasgos de lo popular, integrados a la sociedad, supondrán una ordenación diferente. *La incorporación del pueblo a la sociedad* se concibe, pues, como una transgresión extrema.

En las novelas mencionadas, la transgresión se presenta como de diverso grado, de acuerdo a la posición de inclusión o exclusión que registra el pueblo con respecto al mundo social novelístico. Esa transgresión implica un sacrificio cuya significación es notablemente distinta en las dos: la superación de las diferencias sociales implica en *Fortunata y Jacinta* la muerte de la protagonista. En *Lo prohibido* el elemento popular no solo subsiste, sino que hereda a su opuesto, al protagonista, lo que afirma su futuro histórico-social.

Los sacrificios tienen, en esas dos novelas, signos contrarios: muere Fortunata, muere José María. El rechazo social representado por el castigo de la transgresión de la norma, está negado por la incorporación del elemento rechazado a la sociedad. *Lo que se presenta como urgencia natural (el amor por Juanito, la radicalidad irracional de las "ideas") parece responder, pues, a una necesidad de supervivencia social que, en definitiva, constituye una negación de la oposición sociedad-naturaleza, una proposición del impulso natural amoroso como portador de un significado connotativo que responde a una ley social superior a cualquier consideración psicológico personal.*

Las oposiciones principales con respecto a lo social, aquellas que determinan la estructura de la voz autorial en ese sentido, las que fundamentan la estructura narrativa de la novela: civilización-naturaleza, sociedad-pueblo, clase-desclase, posesión-desposesión, valor normativo-valor intuitivo, la sociedad como resultado de una unión conciliadora de clases, y su desarrollo significativo, proponen una concepción que es propia de *Fortunata y Jacinta*, y que, con excepción de *Lo prohibido*, significa diferencias sustantivas con respecto a las novelas anteriores de Galdós. *Lo prohibido* es, en lo que tiene que ver con la concepción de la sociedad, el antecedente más cercano de *Fortunata*... Aquella y esta son las novelas que se proponen un análisis categorizador de la burguesía con respecto a la sociedad pero *Fortunata y Jacinta* plantea una diferencia cualitativa. Aquí el pueblo juega un papel principal en un sentido social. Y esto ocurre por primera vez en la novelística galdosiana. Los rasgos generales de esa concepción ya se dan en *Lo prohibido*: las capas medias como única clase que históricamente tiene la energía suficiente como para asimilarse a todas las otras clases e invadir todos los ámbitos con un papel dirigente; la idea, consecuente, de que la sociedad se reduce, esencialmente, a la burguesía; la idea de que la asunción del poder significa un vivir normativo que aparta de la naturaleza y conduce a la decadencia y a la esterilidad; la idea de que esa esterilidad compromete el futuro social; la idea de que el remedio está en la asimilación a la sociedad de la intuición, la energía y la fecundidad populares; todas ellas están planteadas como principales del significado de *Lo prohibido*.

Sin embargo, en esa novela todo el ámbito social se reduce estrictamente a la burguesía: las características populares se asimilan a uno de sus miembros, Camila, que es el antecedente más claro de *Fortunata* como concepción paradigmática propia de la novelística galdosiana. Pero Camila pertenece a una familia cuyo

rasgo social propio es ocupar un lugar medio. Galdós, en *Lo prohibido*, no ha concebido, todavía, al pueblo como ente independiente que va a oponerse al conjunto social, a incidir en él y a cambiarlo. En *Fortunata y Jacinta* ya no hay vacilaciones, ya no se trata de asimilar las características populares a un personaje de la burguesía (como se hace con Camila), sino de crear un protagonista cuya independencia cuestione la burguesía como clase autosuficiente para perpetuar la sociedad.

En lo que tiene que ver con la concepción social de la obra galdosiana, esta idea del papel protagónico del pueblo es *lo* característico de nuestra novela y, por lo tanto, tiene una importancia de primera no solo para su lectura sino para la idea de conjunto que el *corpus* galdosiano ofrece de la sociedad. No es casual que esta primicia coincida con el hecho de que la actividad social del pueblo se perfile como nueva, como incipiente, como fundamentalmente “de futuro”, lo cual debe reflejarse en las ideas principales de la novela, quizás constituirse en meollo de la voz autorial.

7. RECAPITALUCIÓN

La novela propone, en principio, una estructura social cuyos rasgos propios más generales son dos: un dominio de la burguesía que esquematiza al extremo la concepción de lo que constituye el cuerpo social y una exclusión esencial que supone, desde el comienzo, una excepcionalidad de lo popular que el texto confirma. Esto plantea la primera dicotomía social/no social que a) refleja perfectamente las oposiciones paradigmáticas principales de la obra y su andadura actancial y b) se presenta, consecuentemente, como la fundamental y confirma que la sociedad de *Fortunata y Jacinta* es un objeto solo definible en su propio marco.

Los caracteres más salientes de lo que constituye esa sociedad son los siguientes: 1) la asimilación de todo el cuerpo social al ámbito de la burguesía, que invade todos los espacios sociales (la política, los negocios, la especulación, la cultura, la iglesia, etc.); 2) el dinamismo y el cambio¹² como inherentes a este orden y, por lo

¹² La historia de las familias Santa Cruz-Arnáiz, que constituye el “árbol enredadera” que ha invadido toda la sociedad novelística es la historia de un cambio que supone el ascenso al poder de la burguesía. A ese ascenso corresponde, en el terreno político, una postura progresista que hace pensar a don Baldomero que si bien para él mismo “Todo fue rigor, trabajo, sordidez”, a ese sistema educativo: “[...] lo tenía

tanto, la justificación del ascenso de las capas medias a una posición dominante; 3) la capacidad de la burguesía para conciliar, como grupo dirigente, las diferencias de clase; 4) la conciencia clarísima de que lo que distingue socialmente es el dinero; 5) la posibilidad de que su carácter democrático y dinámico incluya cambios que alteren ese orden, hecho que se significa, fundamentalmente, en la índole decadente de la clase dirigente personificada en Juanito Santa Cruz y se confirma mediante las oposiciones estructurales principales que propone la trama. Quizás haya que recalcar que la oposición entre Juanito/Maxi es por la posesión del pueblo y proponer que las características de ambos hombres determinan esa lucha agregando que las "ideas" de Fortunata constituyen una autoafirmación que significa a) independencia y b) impreparación e impotencia y c) conciencia social y d) proposición de un futuro diferente en cuya dirección el pueblo sí, estará representado.

Los rasgos principales del pueblo son los siguientes: 1) Es no sociedad, no clase. 2) Se presenta como correspondiendo, muy miméticamente, al referente constituido por un sector pobre de la población madrileña de la época que se caracteriza por su desclasamiento y su dependencia personal de la clase dirigente. Todo lo que se sale de estos parámetros se presenta como excepcional y constituye un elemento activo principal de la acción, ejemplos principales de lo cual, en grados diferentes que se determinan por sus capacidades para integrarse al orden social, son Mauricia la dura y Fortunata. 3) El pueblo se presenta, a la vez, paradójicamente, muy sublimado, muy esencializado, poseedor de unos valores que se salen de lo social y se dan como intemporales, como constantes que están más allá de la circunstancia social. Estos valores solo son apreciables como polo de una oposición cuya contraparte es la norma social. Esta dicotomía sustenta la oposición civilización/naturaleza, con la que se ha identificado la oposición Juanito/Fortunata y, más generalmente, sociedad/pueblo, que tiene como correlativos, por una parte, una normatividad que aleja de la realidad y esterili-

por deplorable tratándose de su hijo. Esto no era una falta de lógica, sino la consagración práctica de la idea madre de aquellos tiempos, el progreso. ¿Qué sería del mundo sin progreso?, pensaba Santa Cruz, y al pensarlo sentía ganas de dejar al chico entregado a sus propios instintos" (18). El sentido del progresismo de don Baldomero corresponde a ese cambio que se ha producido gradualmente y que explica la elección de Jacinta como nuera. Es un dinamismo social cuyos límites, en la novela, son los que impone la idea de sociedad Fortunata no es aceptable, justamente, porque pertenece a un ámbito radicalmente ajeno.

za, y por lo tanto produce decadencia, y por otra una intuición que niega el valor normativo establecido y afirma que el alejamiento de lo natural que propone la norma social debe cuestionarse si se quiere preservar el mundo. 4) El pueblo constituye, pues, un constructo textual cuyos rasgos propios lo muestran intensamente ideologizado.

Es de primera importancia el hecho de que la trama se ubica históricamente con insistencia. En una historia ficcional, en una historia que es parte del texto novelístico. En una historia que determina, pues, directamente, los rasgos propios de los personajes y sus relaciones. Las ojeadas al comercio matritense, a las familias Santa Cruz y Arnáiz y sus relaciones, la historia de su ascenso al poder, no solo dan cuenta de los cambios que posibilitan esa subida sino que determinan el carácter de los protagonistas.

La trama novelística propone, socialmente hablando, unas relaciones que amenazan con cambios radicales. La diversidad que determina los cambios aquí es la presencia de Fortunata, elemento extraño a la sociedad cuya irrupción propone las relaciones sociales ya no como continuidad sino como conflicto, como crisis, como transgresión que anuncia rupturas que los esfuerzos de la sociedad presente no pueden evitar.

Consecuentemente, la continuidad histórica que asegura estabilidad se refiere a la burguesía y lo nuevo que provoca el cambio al pueblo. Si se tiene en cuenta que el paradigma privilegiado de la burguesía es Juanito y se aprecia su papel social temporalmente, lo que propone el texto es un proceso de cambio que asegura, por una parte, su ascenso al poder y, por otra, su decadencia. Por el contrario, el pueblo, privilegiadamente representado por Fortunata, no tiene historia pero mantiene su vigor intacto. Se plantea, pues, una dicotomía compleja. Historia (que es de clase pero que está anclada en lo personal, como corresponde al individualismo propio de la burguesía: de ahí la insistencia hipertrofiada en la familia como eje de la sociedad que cierta crítica no comprende) —ascenso social—, decadencia-apartamiento de los valores esenciales que aseguran la supervivencia de la sociedad se opone a falta de historia personal (de ahí la orfandad de Fortunata), que se opone a —energía social-capacidad de sacrificio-presencia intacta de unos valores que permiten la supervivencia de la sociedad. Esta dicotomía, que corresponde a la más importante del desarrollo actancial, constituye el sustento ideológico principal de la concepción social de la novela.

Naturalmente, la cadena lógico-significativa que propone al presente ficcional como resultado del pasado, se proyecta al futuro

consecuentemente, como repetición que responde al código temporal establecido. Es decir, que ese hito crítico que es la trama novelística, al estar informado históricamente, se propone como crisis que dará origen a un cambio que predice un futuro distinto. La secuencia social representada por la familia Santa Cruz, que culmina con Baldomero I y Baldomero II se completa en un presente novelístico en que el heredero tiene unos rasgos propios marcadamente diferentes que registran lo diverso del nombre y del título (el Delfín no es, ya, otro Baldomero). Don Baldomero entiende la diversidad que proponen los "tiempos diferentes" y tolera y justifica el señoritismo de Juanito, que le es tan ajeno.

La trama propone, sin embargo, que la posibilidad de transgredir (y el progresismo de los Santa Cruz) tiene un límite y que la unión socialmente válida de Juanito y Fortunata es inconcebible. El hijo de esa unión, sin embargo, es aceptable siempre que, como en la historia del Pituso muestra sin dejar duda, no se cuestione la legitimidad de la paternidad. Que el heredero sea hijo de Juanito y de Fortunata tiene, pues, significado principal.

Aunque el propósito de estas líneas no es proponer una lectura de la novela, el establecimiento de la estructura social en el marco temporalmente dinámico que propone el texto no queda completo si no se entiende que la secuencia que comienza el antepasado alabardero, y completan Baldomero I, Baldomero II, el Delfín y el Delfinito propone una progresión en que se anuncia un cambio cuyo punto de ruptura, cuyo cambio cualitativo, es resultado de un presente socialmente traumatizado por la inclusión en la sociedad de lo no-social (de Fortunata), cambio cualitativo que, si se tienen en cuenta el carácter socialmente decadente de Juanito y la esterilidad de Jacinta, se presenta, por otra parte, como necesario, por lo cual, se cimienta y se justifica como resultado de *todos* los elementos constitutivos de la acción novelística.

Estamos, pues, ante un universo social que se releva como totalidad. Esta totalidad está constituida por unos componentes que significan una esquematización que, con respecto a la realidad objetiva, abstrae extremadamente. Se presentan como excepcionales, con la particularidad de que la excepcionalidad de Fortunata escapa a las coordenadas temporales y la muestra, a la vez, como depositaria de unos valores permanentes y como vector de un futuro cuyo cometido es cambiar, mediante su sacrificio, la realidad presente.

Las relaciones y los resultados de las relaciones de los actantes son, consecuentemente, excepcionales. Esa excepcionalidad

plantea una concepción del valor de los componentes sociales y sus relaciones que escapa a la realidad referencial, que se presenta como una posibilidad volitiva. Ello significa, pues, que las determinaciones esenciales de esa sociedad son ideológicas, responden a una voz autorial que parte de una concepción de lo que la sociedad *podría ser y*, por lo tanto, que cualquier intento de identificación mecánica con la realidad referencial resulta un absurdo.

No puede haber duda, sin embargo, como la crítica ha mostrado suficientemente, de que la obra plantea relaciones con la realidad como parte esencial de su significado. El elemento discursivo más revelador de ello es el tremendo esfuerzo que hace el texto por presentarse como referencial. Tanto por su capacidad mimética en todos los órdenes como por su prurito de hacer referencia a hechos y lugares contemporáneos e históricos que el lector reconoce, justamente, como discurso referencial o discurso histórico. Es de primera importancia, para lo que aquí se trata, entender que la función principal de esta heterogeneidad discursiva es la intención de teñir de extensionalidad el texto ficticio.

Ahora bien, que el discurso se presente como posible referencial, como imitando el discurso que el lector utiliza para pensar la realidad objetiva a la vez que organiza una concepción ideológica particular, pone de manifiesto la intención de que el planteo ideológico que propone la obra constituye un instrumento relevante, actuante sobre la enciclopedia social del lector.

La lectura implica, pues, una asimilación solo en principio: la novela constituye un modelo social al que se someten los significados de categorías sociales extratextuales. Estas, que están fijadas en la enciclopedia del lector parecen poder asimilarse a las del texto porque hay una coincidencia de significantes que escatima las diferencias existentes entre los campos semánticos de los significados del lector y del texto; pero la lectura destruye esa asimilación al poner en relación dialéctica unos valores significativos que están sometidos a dos sistemas modelizadores diferentes, a saber, la enciclopedia social del lector y la estructura social de la obra, que es ideológicamente idiosincrásica. Lo que se percibe como una asimilación es, en realidad, una confrontación que modificará no solo el valor de las categorías sociales particulares, sino las relaciones que estas mantienen entre sí.

El texto tiende a establecer, pues, unos significados que incluyen la experiencia previa del lector mediante coincidencias semánticas que, en definitiva, constituyen un subterfugio en el proceso pedagógico de la obra, porque lo que importa no son las coinciden-

cias semánticas entre las categorías sociales de la obra y las del que lee, sino las diferencias, que se harán más claras, y se contrapondrán. A partir de una coincidencia significativa parcial que la igualación de los significantes propone, intencionalmente, como absoluta, se procesa, pues, una corrección subrepticia de los significados que tiene como objeto subvertir las ideas del lector; la corrosión de esa coincidencia es parte capital del programa ideológico de *Fortunata y Jacinta*.

MANUEL VIVERO

Medgar Evers College
of the City University of New York

POETA EN NUEVA YORK: DESCUBRIMIENTO DE LA MULTITUD

La lectura de *Poeta en Nueva York* muestra claramente que todos sus poemas son el resultado de la conjunción de varios tipos de experiencias personales, estéticas, artísticas y sentimentales, sin olvidar que Lorca se encuentra con el Nueva York de la "Depresión" y que le fue imposible sustraerse, por lo menos, a los signos más evidentes de esa crisis. No hay que olvidar, por último, que los Estados Unidos fue el primer país extranjero que Lorca visitó y, aunque parezca superfluo decirlo, el choque y los contrastes que la ciudad le ofreció al poeta deben de haber sido intensísimos. Una considerable cantidad de libros aparecieron por entonces describiendo la ciudad. Uno de los que Lorca tendría muy presente fue sin lugar a dudas, y por más de una razón, el *Diario de un poeta recién casado*, que Juan Ramón Jiménez había publicado en 1917. Memorias en prosa y en verso, gran parte de sus páginas está dedicada a Nueva York pero vista desde la sensibilidad tan particular de Juan Ramón: preponderancia de su yo, introspección, visión impresionista; pero sin embargo, la presencia de este libro no puede ser soslayada.¹ La obra de Juan Ramón, como muchos libros y artículos periodísticos acerca de Nueva York, a los que es imprescindible agregar el famoso film de Fritz Lang, *Metrópolis*, de 1926, crea una suerte de tradición literaria y estética sobre la visión e interpretación de la ciudad.² Puede comprobarse que Lorca conoció esa tradición.

Sin dejar de tener en cuenta las distintas noticias y motivaciones literarias y personales, el impacto que la ciudad de Nueva York ha de haber causado tanto al poeta como al hombre debió de ser notable. El contraste de Nueva York con Madrid y Granada fue ine-

¹ Mario Hernández ha señalado coincidencias notables en la sección titulada "Alta noche". Véase Mario Hernández, "Federico García Lorca, 1929-1940: El significado de su muerte", en *FGL, Poeta en Nueva York*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, 21-22.

² Véase Luis Fernández Cifuentes, "Lorca en Nueva York: arquitecturas para un poeta", en *Boletín de la Fundación FGL*, Año IV, Nº 10 (febrero 1992).

vitabile, violento y muy fácil de imaginarlo. Descubrir la ciudad, entre muchas revelaciones, lo enfrenta con dos presencias que van a ser constantes: la multitud y la arquitectura. Estas dos presencias se hallan íntima y contiguamente relacionadas, la una existe para la otra. El espacio exterior como el interior así lo exige, la ciudad aparece con dimensiones que contienen a “esta Babilonia trepidante y enloquecedora”.

Si bien, como ya dije, la presencia de la arquitectura y la multitud es constante y configura una suerte de punto de partida o soporte para el desarrollo temático en lo que se refiere a los poemas cuyo espacio es Nueva York, a su vez, la mayoría de las veces estas dos realidades se complementan. Voy a ocuparme aquí de la *multitud* tal como aparece en los textos (“Paisaje de la multitud que vomita”, “Paisaje de la multitud que orina”) o en metonimias que aluden con mayor o menor distancia a espacios o dimensiones contiguas al concepto de ‘multitud’.

La visión que predominaba en Lorca —por lo menos hasta antes de su contacto con Nueva York— parecía haberse centrado en dimensiones y espacios que concordaban con la escala humana. Sus preferencias más marcadas enfocaron, la mayoría de las veces los espacios reducidos, pequeños grupos humanos o individualidades bien caracterizadas. Algunos ejemplos de *Romancero Gitano*, libro inmediatamente anterior a su viaje a Nueva York, corroboran esta modalidad:

La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.³

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.⁴

Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.⁵

Es curioso que en la primera carta que Lorca envía a su familia desde Nueva York (28 de junio, 1929) relate una experiencia que ratifica lo antes apuntado:

El viaje por mar ha sido prodigioso. El transatlántico tenía 46.567

³ “Romance sonámbulo”.

⁴ “La monja gitana”.

⁵ “Muerte de Antoñito el Camborio”.

toneladas, y la mar no se ha movido en los seis días. Han sido seis días de sanatorio, y me he puesto como a mí me gusta estar, negro negrito de Angola. La vida del barco es alegre y todo el mundo toma gran confianza. Yo he tenido un amiguito de 5 años, un niño bellísimo de Hungría que iba a América a ver por vez primera a su padre, que se fue antes de que él naciera. Jugaba conmigo y me tomó tanto cariño que se echó a llorar cuando me despedí de él, y no tengo que decirlo que yo también. Es éste el tema de mi primer poema; este niño al que nunca veré más, esta rosa de Hungría, que se mete en el vientre de New York en busca de su vida, que puede ser cruel o feliz, y donde yo seré un recuerdo lejanísimo unido al ritmo del inmenso barco y el océano.⁶

Lorca concentra su atención en una imagen distintiva y bien diferenciada (niño húngaro) que como él va a meterse en el *vientre de Nueva York*. Este proyecto de poema (si lo escribió, nunca fue encontrado) contrastará con las enumeraciones plurales, colectivas o anónimas que los poemas futuros, los del choque con la nueva realidad, lograrán expresar en su conflictivo presente.

La ciudad parece haber suscitado en el poeta una visión del entorno caracterizada por la pluralidad y el anonimato:

¡Oh gentes! ¡Oh mujercillas! ¡Oh soldados!⁷

No hay remedio para el gemido del velero japonés
ni para estas gentes ocultas que tropiezan con las esquinas.⁸

Haya un panorama de ojos abiertos
y amargas llagas encendidas.
No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.⁹

A esa pluralidad y ese anonimato corresponden las desmesuradas dimensiones del contenido y el continente de la ciudad que alberga la multitud:

Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche.¹⁰

⁶ *Poesía* (Madrid). Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana. Nos. 23-24 (1985), 35.

⁷ "Paisaje de la multitud que orina" en *Poeta en Nueva York* (ed. M. C. Millán), Madrid, Cátedra, 1987. En adelante PNY.

⁸ *Ibíd.*

⁹ "Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)" en PNY.

¹⁰ "Danza de la muerte".

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras.¹¹

Todos los días se matan en Nueva York
cuatro millones de patos
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes¹²

los interminables trenes de leche
los interminables trenes de sangre.¹³

No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.¹⁴

la muchedumbres de martillo, de violín o de nube.¹⁵

No es casual que la multitud aparezca en dos poemas ("Paisaje de la multitud que vomita" y "Paisaje de la multitud que orina") que marcan intensamente uno de los temas del libro que se impone a los demás por su desgarrada autenticidad: la ciudad, el entorno frente a la crisis del poeta. Estos dos "nocturnos" reflejan el sentir del poeta ("Yo, poeta sin brazos, perdido/entre la multitud que vomita") y se enfrentan constantemente a la muerte que acecha ("son los muertos que arañan con sus manos de tierra/las puertas de pedernal donde se pudren nubes y postes"), a la incomunicación y a la multitudinaria falta de solidaridad:

Se quedaron solos y solas,
soñando con los picos abiertos de los pájaros agonizantes,¹⁶

con el agudo quitasol que pincha
al sapo recién aplastado,
bajo un silencio con mil orejas¹⁷

El poeta proyecta en la multitudinaria ciudad el sufrimiento de sus propias experiencias, las preguntas sin respuesta, la traición y la

11 "La aurora".

12 "New York (Oficina y denuncia)".

13 *Ibíd.*

14 *Ibíd.*

15 "Grito hacia Roma (Desde la torre de Chrysler Building)".

16 "Paisaje de la multitud que orina".

17 *Ibíd.*

injusticia. Nueva York pierde así su estructura de ciudad para convertirse en partes de ese todo: escaleras, arcos, esquinas, calles. Solo la multitud y sus correlatos hiperbólicos permanecen constantes, sus contiguas presencias van a configurar reiteradamente esta "ciudad mundo".

Todo el compromiso que el libro ostensiblemente expresa, toda la "denuncia" a la impía ciudad insensible a cualquier dolor y al desamparo, derrotada por la técnica, confluirán en la *Danza de la Muerte*. Este género originario del siglo XV, le permitirá una vez más recrear la tradición, renovarla como lo ha hecho con sus *Canciones y Romancero Gitano*. La funcionalidad temática y estructural de la *Danza de la Muerte*, única posibilidad de igualdad, única verdad para todos, desfile enumerativo y descriptivo, le permitirá a Lorca invertir el mensaje y centrarse en la caída de la Bolsa, es decir, una localización clara e indiscutible (Nueva York), una referencia concreta (Wall Street). Una carta del poeta a su familia, contemporánea de la composición de la *Danza de la Muerte*, permite conocer las motivaciones referenciales del poema, teniendo siempre en cuenta la presencia de la ciudad y la multitud:

Estos días he tenido el gusto de ver... (o el disgusto)... la catástrofe de la bolsa de New York. [...] Esta era la gente que se quedaba en la miseria de la noche a la mañana. [...] Las calles, o mejor dicho los terribles desfiladeros de rascacielos, estaban en un desorden y un histerismo que solamente viéndolo se podía comprender el sufrimiento y la angustia de la muchedumbre. [...] Este espectáculo me dio una visión nueva de esta civilización, y lo encontré muy natural. [...] Desde luego era una cosa tan emocionante como puede ser un naufragio, y con una ausencia total de cristianismo. Yo pensaba con lástima en toda esta gente con el espíritu cerrado a todas las cosas, expuestos a las terribles presiones y al refinamiento frío de los cálculos de dos o tres banqueros dueños del mundo.¹⁸

Otra vez la presencia del poeta, se incluye como observador del singular espectáculo ("Yo estaba en la terraza luchando con la luna") y ve pasar no a los muertos sino a "los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos/los que duermen en el cruce de los muslos y llamas duras". Lorca no hubiera podido encontrar un género más apropiado que la *Danza de la Muerte* para su alegato. Su compromiso renueva la tradición partiendo de circunstancias precisas. Parece imposible prescindir de la multitud y sus derivaciones para

¹⁸ *Op. cit.* en nota 6, 81-82.

mostrar este apocalipsis. Si en la *Danza de la Muerte* tradicional ningún estamento se libraba de una Muerte alegórica, con un esqueleto y una guadaña, aquí es la mujer gorda (de "Paisaje de la multitud que vomita") o el mascarón africano los que arrastran a la ciudad/multitud escupiendo "veneno de bosque/por la angustia imperfecta de Nueva York!".¹⁹

El conflicto lorquiano se materializó en la escritura de *Poeta en Nueva York* a través de dos símbolos que por ser aparentemente opuestos aclaran la problemática de su autor: el hueco y la multitud. Entre polos inconciliables descubrió una de las caras ubicuas de la ciudad: la multitud.

ROBERTO YAHNI

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

¹⁹ *Danza de la Muerte* en PNY.

RESEÑAS

Cancionero del Marqués de Santillana [B.U.S. Ms. 2655]. Presentación de Pedro M. Cátedra, transcripción de Javier Coca Senande. Salamanca, Universidad, 1990, 2 tomos, 371 pp. y un facsímil sin foliación.

Desde antiguo los editores de Don Iñigo López de Mendoza sabían que el códice, ahora catalogado como Ms. 2655, de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, junto con el 3766 de la Biblioteca Nacional de Madrid — dos de los varios cancioneros personales que sobrevivieron— representan excelentes testimonios en la tradición textual. Han servido de base de transcripciones a partir de la edición de Amador de los Ríos (1853). Amador, sin embargo, privilegió en la elaboración de su texto otros testimonios. La condición superior y conjunta de estos dos manuscritos frente a otra tradición textual, representada básicamente por todos los otros testimonios, ha sido puesta de relieve recién en 1976, en la introducción a la edición crítica a la *Comedieta de Ponza* por Maximilian P. A. M. Kerkhof, y fue aceptada por otros estudiosos en los últimos quince años. Se ha establecido que representan una segunda versión de muchas de las obras, y que se trata de la versión definitiva. De estos dos códices, el que, de entre sus tesoros, edita ahora la Universidad de Salamanca, es el más antiguo. Todo indica que proviene del escritorio mismo del Marqués. Es un manuscrito fácilmente legible y dispuesto con gracia, peca de poquísimas faltas y la lectura en sus tan cuidadas letras originales constituye un auténtico placer. Se presta, por todas estas condiciones, a una edición para bibliófilos, mientras que el manuscrito madrileño, apenas su inferior en calidad textual, es una copia del siglo XVI y mucho menos representativo en su aspecto externo.

Hoy día se puede decir que Iñigo López de Mendoza ha pasado a ser uno de los poetas mejor estudiados y mejor editados del siglo XV, a lo que contribuyó un buen puñado de especialistas. Kerkhof y otros estudiosos que colaboraron con él (Dirk Tujin en los *Sonetos* y Ángel Gómez Moreno en las *Obras completas*, Planeta, 1988 —el segundo, además, presentó otros textos, *Proemio y carta*, 1991—, y Miguel Ángel Pérez Priego —que preparó otra edición de las *Obras Completas*, Alhambra, 1983 y 1991—) han contribuido a establecer ediciones críticas valiosas de los textos del Marqués. Las ediciones de Gómez Moreno y Kerkhof y de Pérez Priego, basadas en criterios críticos innovadores que privilegian justamente la versión textual representada por los códices mencionados, han desplazado el ya histórico texto de Amador. Estas ediciones demuestran, como queda dicho, que hubo una reelaboración por parte del autor, conservada en

dichos manuscritos, frente a la tradición aceptada en las ediciones anteriores que privilegian la versión más antigua sustentada por la mayoría de los testimonios. El valor relativo de las nuevas ediciones tendrá que determinarse todavía, y es susceptible de mejorar en sucesivas reediciones. La de Planeta es una edición divulgadora que no demuestra todos los pasos críticos que llevaron al establecimiento del texto. Se conforma, además, en algunos casos —constituidos por parte de la obra doctrinal y religiosa— con transcripciones del mejor manuscrito: como tal se considera, cuando no se trata de fuentes diferentes, el códice salmantino, sin esperar a producir un texto crítico. La de Pérez Priego adolece de muchas erratas en su segundo tomo, además de excluir del tratamiento crítico parte de aquellos testimonios que se consideran de segunda importancia. En otra línea, Rubio García y Pérez Bustamante publicaron sendos libros con documentos que dan cuenta de pormenores de la vida de Santillana; Julián Weiss estudió en su contexto el *Proemio y carta* y numerosos otros especialistas contribuyeron a aclarar el panorama de sus obras.

Es como para rematar todo este empeño, que salió ahora este precioso facsímil del cancionero personal, un códice adornado con cierto lujo: en tres de sus folios trae iniciales miniadas, iluminadas con arabescos y flores, y en el primero de ellos, figuras humanas y la divisa de Santillana, "Dios e vos". En muchas partes las mayúsculas en los comienzos de las estrofas están coloreadas, rojas o azules, y hay algunas mayúsculas en los comienzos de obras importantes, con fondo dorado y adornado.

El códice Salmantino 2655 contiene la mayoría de las obras poéticas conocidas de Santillana: además de las cartas introductorias, 42 poemas de forma tradicional (canciones y serranillas, decires cortos y decires largos, incluyendo todos los títulos de peso), y 36 sonetos. Faltan para completar todas las obras solo 6 sonetos y 21 otras composiciones: canciones y decires, dos serranillas, el primero de los decires largos contra Don Álvaro de Luna ("De tu resplandor, o luna"), y varias de las preguntas y respuestas. Algunas de estas obras se han encontrado hace poco en cancioneros poco divulgados, pueden haber sido desechadas por el Marqués en el momento de establecer su canon. Otras, ante todo los sonetos, deben haberse compuesto después de transcrita el códice. En prosa, el códice contiene el *Proemio y carta*, los prólogos y las glosas a los *Proverbios*, y el proemio al *Bías contra Fortuna*. Meritoriamente, en la transcripción tanto como en el facsímil, donde desde luego no podían faltar, están completas las glosas, incluyendo aquellas que compuso Pero Díaz de Toledo, que comentan cada uno de los proverbios, y constituyen una buena fuente para estudiar significados escondidos del texto, a través de la erudición letrada del comentarista. Acotemos al margen que de los 252 folios los *Proverbios* ocupan desde el 82r hasta el 175r, posición central que realza su importancia además de que, con sus glosas, constituyen un tercio del volumen total.

En el segundo tomo, que contiene la presentación y la transcripción del códice, la introducción, debida a la pluma de Pedro M. Cátedra, constituye otro placer auténtico, en perfecta concordancia con la belleza del tomo

facsimilar. Narra en forma sucinta y amena la posición y actuación del Marqués, esclarece con nítidos trazos los diversos escalones de su vida política y militar, basándose en la rica bibliografía innovadora a que hicieramos alusión. Dedicar también algunas páginas a su erudición, que no fue nada sistemática (diletante: como también, lo llama Weiss, 1990), cuyas condiciones materiales refleja su famosa biblioteca que todavía existe.

Describe también pormenorizadamente el soporte material, la mezcla de papel y pergamino del códice, con esquemas que muestran cómo se conforma cada fascículo, reproduce las filigranas de papel y da cuenta del trabajo del amanuense. A la presente reseñadora no le convencen bastante los argumentos acerca de que el ms. sea aquel que se preparó para mandárselo a Gómez Manrique. Un argumento más en esta dirección sería que los primeros cuatro folios, con la plegaria del sobrino y la respuesta del Marqués, constituyen un fascículo aparte, cuyas carillas exteriores ni siquiera están ocupadas. Pueden haberse agregado a la colección establecida. La primera hoja ornamentada, la más rica del ms. y que parece ser la portada, no es aquella en que comienza el manuscrito, sino la que sigue a este primer fasciculillo, o sea, la que contiene el comienzo del *Proemio y carta*.

Donde pueden surgir dudas es en la transcripción de Coca Senande. El manuscrito es muy legible, no ofrece abreviaciones de difícil resolución, y es, por ende, la fuente a que deberá dirigirse todo erudito y todo bibliófilo. A mi modo de ver, hace falta transcribir un facsimilar cuando es preciso un especialista para entender el original. El referido ms. 2655, en efecto, es tan legible como, por ejemplo, el cancionero impreso de Juan del Encina. Según mi opinión, una transcripción del presente facsimilar podría tener sentido si hubiera dado cuenta de esas pequeñas dudas paleográficas que surgen a lo largo de los textos y, si bien nunca se puede aspirar a no introducir ninguna falta, si no tuviera faltas. Estos criterios no han regido en el presente caso, un cotejo de algunas coplas de la transcripción de la *Comedieta de Ponza* con el facsimilar muestra entre las páginas 107 y 119 (escogidas al azar) las lecturas inexactas que siguen: Copla IIIc: *estilo* por 'stilo'; VIIc: *lector* por 'letor'; XIIc: *açervos* por 'açerbos'; XIXa: *Ilustre* por 'Ylustre'; XXVIIIh. *laureo* por 'lauieo' (que habría que enmendar); XXXIc: *Ceva* por 'Cena' (que habría que enmendar); XXXIV: *cimiento* por 'çimiento'; XLIIc *la* por 'las'.

Otro problema es la independencia de lecturas, que no se da en todos los casos. Por ejemplo: Serranilla VII, 6: *Calatraveño* por 'Calatreveno'. Soneto VII, 4: *que en el ánimo* por 'que en l'animo' (en el ms. hay borratura y corrección en tinta clara, la 'l' podría considerarse parte de la palabra borrada; en el facsimilar se ve una mancha que solo permite conjeturas), Soneto XXIX, 10: *tantos son e tales* por 'tantos e tales'. En estos lugares, que no representan un cotejo exhaustivo, la lectura concuerda con las ediciones existentes, en vez de dar la versión conservada en el ms.

En el caso del Soneto XXIX, 9: *o puede quitar* por 'o puedo quitar'. Aquí Coca Senande transcribe correctamente el ms. pero no el facsi-

mil. Según pude comprobar ante el ms., se trata de un caso falaz: el facsímil muestra una 'o' por la e del ms. La labor de aclaración de trazos ha llevado a una ultracorrección.

Cierta vacilación puede observarse en el muy reducido aparato de enmiendas o variantes, pues se dan casos donde la enmienda es señalada por el asterisco que remite al pie de página y otros en que además la letra que reemplaza la desechada está enmarcada entre corchetes, cuando normalmente los corchetes señalan adiciones del editor. Tampoco es del todo claro por qué en ciertos casos no muy disímiles se optó una vez por enmendar (*orgullosa** por 'argullosa', p. 234), y en otros casos por señalar con un "(sic)": *Precediesse (sic)* por 'procediesse', p. 167. Las adiciones del copista (enmiendas eliminadoras del editor moderno) no fueron señaladas con corchetes, se remite a pie de página; las omisiones (enmiendas intercaladas), en cambio, se señalaron con corchetes. A mi modo de ver, hubiera sido más útil la labor de quien transcribía si hubiese descrito pormenorizadamente los trazos paleográficos que pudieran dar lugar a dudas en la lectura, y el estado actual del códice: donde están recortados los títulos que aparecen en los márgenes, donde una mancha que cubre el pasaje en el facsímil deja lugar a una cómoda lectura en el original, donde se traspapeló una hoja, y aun ciertos problemas de conformación textual, por ejemplo, podría observar algunos títulos, de entre los que citaré tan solo el caso de "La Visión", cuyo título se acompaña con la mención "del Marqués". Se ve que, tal como el autor lo dice en su *Proemio e carta*, poemas con este epígrafe se deben de haber extraído de cancioneros colectivos, dado que esta mención no tiene razón de ser en un cancionero personal. No deseo alargarme en tales dudas, pero no puedo dejar de observar que la presente transcripción aumenta los materiales a consultar sin mejorarlos.

Ello no quita, felizmente, a la belleza y al valor documental del tomo principal, que será, de ahora en más, una contribución a los estudios santillanescos, aunque, como muestran los casos de *puedo* y *en l'*, no pueda ser la versión decisiva. Tampoco alcanza para borrar las pinceladas nítidas de la Introducción, de modo que todo bibliófilo se sentirá feliz si puede adquirir un ejemplar de esta importante producción.

REGULA ROHLAND DE LANGBEHN

MARINA SCORDILIS BROWNLEE. *The Severed Word, Ovid's "Heroides" and the "Novela Sentimental"*, Princeton, Princeton University Press, 1990, 272 pp.

Este libro es lo que se podría decir un lazarillo ideal para conducir a una nueva generación a la lectura de ese difícil grupo de textos que constituye la novela sentimental del siglo XV. Ofrece una aventura de lecturas que hace florecer textos de apariencia rígida y con mediocre cohesión poética interna como experimentos sobre el lenguaje y su forma de funcionar en

la sociedad. Aventura apasionante, pues reconoce en los textos preocupaciones que sus autores compartieron con los lingüistas del siglo XX, aunque no establecieran teorías al respecto, sino que la huella de estos pensamientos se ve impresa en la configuración textual.

La base del razonamiento expuesto se remonta a las *Heroidas* de Ovidio y su intención desmitificadora frente a las leyendas heroicas que reinterpretan. Se discute su recepción en los antecedentes italianos de la novela sentimental y en los dos pasos en que estas cartas ficticias fueron adaptadas a la literatura española: en la *General Estoria* integrándolas en un discurso autoritario, pero exponiendo nuevamente a la duda su contenido en las traducción de Juan Rodríguez del Padrón por medio de epígrafes que lo contradicen. La autora estudia el mecanismo de contraminar el sentido de las palabras escritas o expuestas en los discursos tan típicos de la novela sentimental, bien sea con medios explícitos como lo son las rúbricas, o implícitos, como el valor de los parlamentos en la acción.

Solo habla de los textos anteriores a la *Celestina*, pues considera a esta como el texto que incluye dichos rasgos sobrepasando el género al integrar estratos de naturaleza diferente (pp. 213-214). Lamentablemente, no da cuenta de lo que pasa con el lenguaje cuando ya la novela sentimental tiene que competir con la caballeresca, la cual pertenece a un polo apuesto, pues en ella la palabra es performativa (p. 216, nota 16). Por lo menos dos textos sentimentales tuvieron un éxito editorial rigurosamente coetáneo y numéricamente superior al de cada uno de los caballerescos, pues existe una veintena de ediciones de *Cárcel de Amor* y *Cuestión de Amor*, impresas ya juntas, ya separadas en el siglo XVI. Además se escriben casi media docena de textos nuevos en ese siglo, entre los que figura precisamente *Cuestión de Amor*, prolongando la modalidad de este pequeño género.

Scordilis Brownlee contempla los textos a través de un caleidoscopio de teorías sobre la lengua y la literatura. Son Saussure, Bajtin, Searle, Austin, Foucault, Kristeva, que han sido utilizados en un campo de aplicación felizmente escogido, ya que dan constancia de preocupaciones comparables entre sí aunque no uniformes. A esta diversidad de enfoques se debe la dificultad de definir el género para los estudiosos, y es mérito de Scordilis Brownlee haber detectado precisamente un nuevo denominador común en el manejo crítico de su material constituyente: la palabra. Al trabajar los textos con los métodos nuevos los ilumina con una vitalidad moderna que no alcanzaban anteriormente.

No falta una discusión de la bibliografía especializada y de muchos elementos literarios de la época, dando así relieve a las aseveraciones innovadoras.

Hay, desde luego, algunos reparos. En un plano formal, falta toda indicación de que en algunos capítulos se trata de estudios publicados anteriormente, reelaborados para integrarlos en el conjunto. A la presente reseñadora parece más convincente el conjunto de estudios que cada uno por sí. En cuanto a contenidos, surgen cuantiosas preguntas de índole y

valor muy disímil entre ellas. Por ejemplo, si se puede decir que nombrar personajes de otros textos es utilizarlos, como sugiere el término "exploits" (p. 130), usado al hablar de personajes del *Decamerone* cuyo nombre aparece en los catálogos de *Triste deleytación*. O, si algunos textos no se hubieran descrito mejor, por ejemplo, a partir de libros como el de D. H. Green, *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge, 1979, en vez de a través de la visión reductora de Bajtín en lo que al género "romance" (novela medieval) se refiere. Asimismo habrá que debatir más extensamente sobre la incidencia del modelo dantesco en *Servo libre de Amor*. También deberíamos preguntar por el unificador de las diferentes teorías que respaldan las interpretaciones, insinuando que el mero hecho de que se trata de teorías fundamentalmente lingüísticas ya alcanza para constituir un sistema. Son preguntas que en su mayoría servirán para desencadenar debates que llevarán a una mayor precisión en nuestro enfoque de los textos.

Desde el punto de vista de las conclusiones, hay algunos lugares en los que la labor realizada convence menos que en otros. Por ejemplo, es muy sugestivo el trabajo realizado sobre la *Sátira de felice e infelice vida* y sus glosas (cap. VI), pero se podría quizá dudar de si se pueden mantener sus afirmaciones desde una perspectiva filológicamente rigurosa. Según la autora la imagen de la dama queda sepultada bajo el peso de los textos explicativos, que además no exponen sus materiales de manera conclusiva y coherente sino que adolecen de contradicciones internas y dudas expresas. Posiblemente habría que recordar que el acto de habla del texto principal es una súplica amorosa y no una representación de la dama, y que este texto se somete recién en una segunda vuelta al juicio de otra destinataria, la hermana del autor. Vistas desde el texto principal, las glosas son textos suplementarios que realzan su sentido dándole perspectiva. Para remitirnos a una comparación en cuanto al valor relativo entre texto y glosa, no podríamos decir que las *glosas ordinarias* disminuyen la importancia de los textos bíblicos o legales que acompañan. Tampoco se puede comparar la exégesis practicada en las glosas de la *Sátira* con la de la prosa de la *Vita Nuova* (en p. 108 lo hace con reservas) porque Dante instala el elemento ficcional en la prosa a la que integra los poemas confiriéndoles sentidos que no tuvieron en el momento de su creación, subordinándolos a la exégesis posterior que forma un acto de habla en sí concluido. Esto no se da en la *Sátira*, pues las glosas son textos suplementarios que acompañan al principal y se nutren de su gesto. Por otra parte, la interpretación múltiple y la duda metodológica son características de la erudición. Pueden observarse en tratados como las respuestas a diez cuestiones sobre mitología de Alfonso de Madrigal, un soberbio conocedor de esos temas. Y si bien el Tostado suele resolver cada duda sistemáticamente y con toda la complejidad que el caso requiere, mientras que Don Pedro no alcanza a diluir las dudas, es probable que ello se deba a la ignorancia de un autor muy joven o a la impaciencia de un gran señor. Esto confiere a las glosas el carácter de una broma escolar, difícilmente el de una crítica contra el propio texto o contra la práctica exegética. Los materiales glosados a mediados del siglo

XV no eran aún viejas cosas mil veces repetidas, sino conocimientos de adquisición novedosa, apasionante, y que inspiraban orgullo. Es verdad que considerar estos elementos como crítica consciente permite detectar la característica buscada en la *Sátira*, pero tal vez se trata de una sistematización inducida y no extraída de lo que el texto permite observar. La postura crítica que la autora atribuye a esta obra puede hallarse, sin embargo, en uno de aquellos textos cuyo lugar en el sistema sentimental siempre ha planteado dificultades a los estudiosos. Me refiero a *Repetición de amores*, de Luis de Lucena, texto algo posterior a la *Celestina*, que se dedica llanamente a desmembrar los valores a cuya contaminación contribuyen, según bien se ve en el presente libro, todos los textos del género.

Asimismo, concluir (cap IX) de la continuación de las acciones en moldes más comunicativos, como la realizó Nicolás Núñez en su *Tratado sobre Cárcel de Amor*, que entendiéndose la propuesta de Diego de San Pedro en su alcance del valor performativo de la palabra posiblemente fuerza los hechos. La fábula de Núñez corrige la trama de San Pedro ante todo en su plano vivencial, cuya elaboración trae consigo necesariamente diferencias narracionales, pero no implica una conciencia a nivel lingüístico de estas diferencias. De vuelta parece ser la ley de la serie lo que llevó a la interpretación.

Pero en general considero fructífero e importante el enfoque, pues enriquece de manera notable el debate sobre la novela sentimental y lo lleva a un nuevo plano.

REGULA ROHLAND DE LANGBEHN

JORGE SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, 698 pp.

Probablemente se trate de una condición inherente, de un momento ineludible en todo proyecto de historización de las vanguardias: tanto la instancia de subrayamiento del propio presente mediante la ruptura con lo anterior, como la de enfatización del futuro a través de la evidente preocupación programática, por parte de las vanguardias, contrasta a veces abruptamente con la mirada puramente retrospectiva y apriorísticamente integradora del antologista. Esta relación que parecen establecer los textos vanguardistas como objeto de recopilación o de historización se verifica también en el trabajo de Jorge Schwartz: una voluntad —bien lograda, por cierto— de detener para su descripción y de integrar clasificatoriamente un importante grupo de textos, en principio producidos para la dinámica y para la desintegración. En la medida en que Schwartz ordena la antología considerando como ejes los manifiestos y las dicotomías polémicas, se evidencian en el recorrido textual los componentes corrosivos y destructivos

de las vanguardias, su proclividad a la confrontación, su exaltación del presente: la "glorificación de la sincronía" que se le atribuye a la revista brasileña *Klaxon* (235); la postura de Oswald de Andrade, renegando de su pasado, o, de un modo inverso pero correlativo, un caso como el de la revista uruguaya *La Pluma*, que elude el gesto rupturista y se hace cargo de la integración de su pasado, pero que por eso finalmente se autoexcluye de una vanguardia definida en sentido estricto; por último, decir, por ejemplo, de *Martín Fierro* que "siempre estuvo marcada por las polémicas" (101), para recorrer los cruces antagónicos con Huidobro, con Mariani, etc. De modo que el objeto se inscribe con toda su carga de activo belicismo y su vocación de renovación; pero es obvio decir que una antología, por una parte, comentada, y por otra parte ordenada de una forma productiva para el análisis, no ofrece solo su objeto sino también su mirada, la lectura de ese objeto. Y el efecto es que esa mirada, la que dispone el trazado de *Las vanguardias latinoamericanas*, tiende a borrar su propio presente, a disolver toda la problemática que, precisamente por ser una mirada distanciada o exterior a su objeto, es capaz de introducir en él, mostrando lo que solo desde la extraposición puede volverse visible en el análisis crítico. Lo que en este caso aporta ese presente es solamente la disponibilidad de un mayor caudal informativo sobre el tema ("actualmente se sabe" que el "Manifiesto regionalista" fue redactado en 1952; "hoy se sabe" que Mario De Andrade fue director de la revista *Klaxon*), o bien —según lo propone Alfredo Bosi en su prólogo— un mejor criterio selectivo para "(descartar) lo superfluo y (recoger) lo esencial" (18). Pero esa mirada desde el presente no apunta a invadir a su objeto para formularle nuevas cuestiones, sino a transitarlo en sus propios términos y planteos, cuya problematicidad parece estar ya superada o por lo menos atenuada.,

En una de las formulaciones iniciales de este texto, Jorge Schwartz explicita sus objetivos en este sentido: "No fue mi intención discutir ni glosar las cuestiones teóricas sobre las vanguardias sino describir su vigencia en América Latina" (10). Esta misma autodefinition designa los propósitos tendientes más a lo descriptivo que a lo cuestionador en este trabajo; por eso mismo ese presente desde el cual se lee, se compila y se escribe sobre las vanguardias, no impregna su objeto más que, por ejemplo, para advertir el estilo de Borges en un texto originalmente sin firma, o para simplemente señalar la actualidad, en el nivel ideológico, de revistas como *O homen do Povo* o *Amauta*.

Cuando circunstancialmente se piensa la problemática vanguardista a partir de una problemática actual, la disposición de una y otra línea se constituye en una relación de paralelismo, como en dimensiones ajenas, sin lugares de cruce o de superposición: "Tal como en la actualidad el debate gira alrededor de lo posmoderno y de la posmodernidad, las corrientes estéticas de los años veinte buscaban definir lo que en aquella época se llamaba, por influencia directa de Apollinaire, el espíritu moderno" (245). Esta aislada mención a una problemática del presente no contamina la "descripción" de los textos vanguardistas. En alguna medida, porque se

parte de la no demostrada premisa de que la vigencia de las vanguardias es antes un objeto a describir que una cuestión teórica a someter a discusión, ocurre que el debate sobre el fin o no de las vanguardias, instalado en el centro mismo del debate "alrededor de lo posmoderno", no es pensado a través de esa puesta en relación.

Estas son las fronteras que Jorge Schwartz traza para su trabajo y dentro de las cuales se propone ser leído: recortar los espacios más propicios —textos, ejes temáticos, polémicas— desde donde contemplar lo que las vanguardias latinoamericanas han sido a lo largo de las décadas del veinte y del treinta.

Otro tipo de cuestiones, como la de la continuidad misma de las inflexiones vanguardistas, son consideradas no desde la mirada crítica sino a través de la de los propios protagonistas: desde los alcances y los límites que los propios participantes les otorgaron a los diferentes movimientos. Se consigna así, por ejemplo, el posterior antivanguardismo de Borges, su toma de distancia con respecto a los manifiestos o a los ataques a los escritores precedentes, su irónica desestimación de la polémica Boedo-Florida; o la conmemoración del cincuentenario del Movimiento de Vanguardia de Nicaragua, a cargo de quienes habían sido sus fundadores; o la evocación, también a medio siglo, de la peruana Madga Portari, quien "recuerda con nostalgia esa época y esos folletos" (180).

Pero la antología de Jorge Schwartz se ubica más allá —o más acá— de la conmemoración, de la ironía crítica, o del considerable sentimiento de nostalgia. Sus objetivos fundamentales —ilustrar las inflexiones vanguardistas en sus momentos más significativos, ser didáctico, articular las vertientes estética e ideológica, integrar a Brasil al conjunto latinoamericano— se cumplen acabadamente. En este sentido, el ordenamiento del texto contribuye a recorrer la producción de vanguardia no solo con amplitud, sino desde entradas diversas, que propician el análisis y la reflexión. Schwartz propone una subdivisión del material en textos programáticos y textos críticos. Entre los primeros, se presentan los manifiestos, o los textos o los que se atribuye el valor de tales, artículos de diferentes revistas y prólogos a distintas antologías vanguardistas. El criterio organizativo sigue en este caso las pautas geográficas y cronológicas, pero una permanente puesta en relación por parte de los comentarios introductorios de Schwartz —la superposición de Mario de Andrade con Borges en el propósito de acercar la lengua escrita y la oral, las comparaciones posibles entre el estridentismo mexicano, el ultraísmo argentino y la semana del 22 de Brasil, la conexión de la vanguardia venezolana con el creacionismo de Huidobro y con Borges, por ejemplo— contribuye a dar una visión de conjunto y a captar la dimensión latinoamericana del fenómeno vanguardista. La segunda parte del trabajo, la correspondiente a los textos críticos, se ordena a partir de ejes temáticos a través de los cuales pueden leerse diferentes líneas de articulación de las vanguardias como conjunto: en primer término, los núcleos reflexivos sobre los principales referentes estéticos (futurismo, constructivismo, expresionismo, surrealismo); luego, los polos de tensión

que sostuvieron el polemicismo vanguardista (los enfrentamientos, maniqueos con frecuencia, de revolución estética y política, de nacionalismo y cosmopolitismo; o las disputas específicas de antropofagia y verde-amari-llismo en Brasil, y de Florida y Boedo en Argentina); finalmente, *Las vanguardias latinoamericanas* recoge los textos que han producido los autores de vanguardia, pero en el registro de una reflexión sobre las identidades nacionales: brasilidad, indigenismo, criollismo, negrismo, etc.

El libro en su conjunto ofrece un panorama amplio y representativo de los textos de vanguardia; los textos introductorios de Schwartz proporcionan la información necesaria para su contextualización y su mejor comprensión, a veces precediendo el corpus completo de cada país o, en el caso de Brasil, precediendo a cada manifiesto o a cada revista. Se aporta una completa bibliografía que apunta tanto al nivel general como a las investigaciones que en los diferentes países se han desarrollado sobre los respectivos movimientos. En el final, se presenta la bibliografía reunida y un glosario de autores latinoamericanos, portugueses y españoles. Los objetivos planteados inicialmente, acotados en dirección a una tarea descriptiva y didáctica, encuentran en *Las vanguardias latinoamericanas* una realización amplia y variada, yendo más allá de las elecciones más previsibles al abordar una tarea de este tipo. Igualmente, el propósito de integrar a Brasil al conjunto latinoamericano se consigue a través del generoso espacio dedicado a presentar y ejemplificar las huellas de la vanguardia en esa zona habitualmente postergada y en la que el propio Schwartz trabaja en la actualidad. La idea global de una América Latina articulada se concreta en el libro por medio del doble movimiento de reconocimiento de rasgos locales específicos (como lo denota el empleo de la bibliografía) y de puesta en relación de características consignadas en un nivel transnacional.

Si estos son los alcances del trabajo en términos generales, los que hacen de *Las vanguardias latinoamericanas* un texto más que propicio para la consulta en cualquier investigación sobre el tema, la segunda parte —la que Schwartz designa como “textos críticos”— deja ver con mayor nitidez lo que en verdad funciona y se sabe desde un principio: que la tarea de selección no es neutra ni inocente, que existe aquí la mediación de una lectura y una interpretación. Los tres ejes principales de esa segunda parte —corrientes estéticas, polémicas, definiciones de identidad— ponen en juego los límites entre los cuales se produce la emergencia de una vanguardia en América Latina. Las influencias o las apropiaciones de las propuestas de la escuela futurista o surrealista, por ejemplo, ponen a estas vanguardias en el plano de aquello que excede lo latinoamericano, pero que las inscribe en su actualidad estética. Los términos de las polémicas sostenidas en los veinte y los treinta —como por ejemplo: estética vanguardista/revolución— exceden tanto las fronteras geográficas como las cronológicas. Y la indagación por una identidad nacional o continental (desde el negrismo o el indigenismo o la ruptura con España) va más allá, obviamente, de las vanguardias, para abarcar toda una franja de búsqueda y de reflexión que sí es específicamente latinoamericana. Entre lo que es propio de las van-

guardias y lo que las excede, entre lo que es propio de América Latina y lo que la excede, se define en esta investigación el espacio del vanguardismo latinoamericano, ubicándonos frente a sus principales manifestaciones de autodefinición y vislumbrando sus problemas básicos.

MARTIN KOHAN

Romancero Tradicional de Costa Rica. Michèle S. de Cruz-Sáenz, recopilación y edición. Delaware, Juan de La Cuesta, 1986. xxxiii + 138 pp.

El Romancero Tradicional de Costa Rica (RTCR) reúne un conjunto de textos romancísticos procedentes de tres calas efectuadas por Michèle de Cruz-Sáenz en la tradición oral costarricense (años 1973, 1975 y 1979). El producto de estas encuestas es un *corpus* constituido por 25 tipos documentados en aproximadamente 250 versiones, que evidencian el estado actual de la tradición en ese país.

La obra está precedida por un esclarecedor prefacio de Samuel Armistead en el que se destaca la importancia del *RTCR*, ya que viene a cubrir un vacío en la tradición hispanoamericana, e incorpora al estudio del romancero panhispánico un *corpus* cuya existencia se sospechaba, pero hasta el momento se desconocía. A continuación, Cruz-Sáenz presenta un breve estudio introductorio en el que se detallan las características de la recolección llevada a cabo en sucesivos trabajos de campo. La descripción de los hábitos de la región y el señalamiento de cambios en las costumbres campesinas a partir de la invasión creciente de los medios de difusión urbanos, son algunos de los temas que esboza la recolectora. Los aportes más significativos de esta introducción están representados por la bibliografía del romance en Costa Rica, que completa ampliamente las seis entradas de la obra de Merle Simmons (*A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America*, Bloomington, 1963), y las observaciones que acompañan el listado de los temas documentados.

El cuerpo central del *RTCR* está constituido por la transcripción de las versiones recolectadas. Cada tipo romancístico aparece presentado con un título aparentemente elegido por la recolectora, seguido por la especificación de la asonancia y dos códigos que indican la correspondencia del tipo con clasificaciones precedentes: la utilizada por Gisela Beutler en sus *Estudios sobre el Romancero en Colombia* (Bogotá, 1977) y la monumental obra de Samuel Armistead, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal* (Madrid, 1979, 3 vols.), que debido a su exhaustividad se ha convertido en punto de referencia obligado para todo abordaje serio al romancero panhispánico. Entre los 25 tipos documentados, 22 tienen amplia difusión en el área hispanoamericana: 1. ¿Por qué no cantáis la bella? (a lo divino) (3 versiones); 2. La fe del ciego (10 versiones); 3. Delgadina (6 versiones); 4. Blancaflor y Filomena (1 versión); 5. Bernal Francés (18 versiones); 6. La

vuelta del marido (19 versiones); 7. La recién casada (1 versión); 8. El marinero al agua (1 versión); 9. Alfonso XII (9 versiones); 10. Escogiendo novia (2 versiones); 11. Don Gato (5 versiones); 12. El torito (20 versiones); 13. La viudita del Conde Laurel (1 versión); 15. El hermano incestuoso (24 versiones); 16. El barquero (40 versiones); 17. Mambrú (12 versiones); 18. A Atocha va la niña (17 versiones); 19. Santa Catalina (7 versiones); 20. La pastora y su gatito (13 versiones); 23. El piojo y la pulga (12 versiones); 24. Mañana domingo (2 versiones); 25. Los diez perritos (4 versiones).

Cruz-Sáenz no encuentra correspondencia en la tradición panhispánica para dos de sus entradas: N° 14, La muerte del príncipe, 2 versiones semitradicionalizadas del poema de José Martí "Los dos príncipes", y N° 21, Doña Ana (9 versiones), poema que tiene la estructura típica de un juego infantil que se efectúa a través de un crescendo de preguntas y respuestas.¹ La entrada N° 22, Arrullos (8 versiones), incluye canciones de cuna diversas, muy difundidas en la tradición hispanoamericana; no se indica correspondencia de los tipos pero se señala una amplia bibliografía referida al cancionero infantil en la introducción.

El encabezamiento de cada tipo (título, asonancia y correspondencia con otras tradiciones) va seguido de breves referencias a la circunstancia de recolección (lugar, nombre y edad del informante, fecha, versión cantada o recitada) y la transcripción de las versiones. Los textos se copian en versos largos divididos en dos hemistiquios; se agregan notas aclaratorias referidas indistintamente a variantes lexicales de la región o a características de la actualización del poema (por ejemplo, en la página 170: "4. Se canta el estribillo del verso 2 y se repite todo el verso"). Hubiera sido deseable que el material documentado estuviera provisto de referencias más puntuales al contexto en que se produjo la actualización, ya sea a través de precisiones sobre los informantes (nacionalidad, ocupación), los textos (ocasión de aprendizaje y de transmisión) y los detalles de las circunstancias de producción. Estos datos permitirían una reconstrucción medianamente fidedigna del funcionamiento de la tradición costarricense.

Las versiones romancísticas se completan con 36 transcripciones musicales realizadas por Christina Braidotti; no se especifica si se hizo una selección de melodías o si se publicó el total de transcripciones correspondiente a las versiones cantadas. La obra finaliza con una sección de "Bibliografía General" que repite los títulos sobre el romance en Costa Rica incluidos en la "Introducción", y agrega unas pocas entradas sobre el romancero panhispánico. Cierran la publicación una lista alfabética de

¹ Me permito señalar que dos versos, el 3° y 4° de la mayoría de las versiones, "Doña Ana no está aquí, anda en su vergel, / abriendo la rosa y cerrando el clavel" (RTCR, N° 21 c, d, g, h), se asemejan a los versos iniciales de una canción infantil que he recogido recientemente en la provincia de Buenos Aires (Argentina), "Felicitana no está en casa, está en el jardín, / regando las flores de marzo y abril". La coincidencia de estructuras sintácticas y semánticas me hacen pensar en la posibilidad de que ambos textos sean variantes formulísticas de un mismo motivo.

los informantes (nombre, edad, lugar, versiones que proporcionó), índice de primeros versos, índice de títulos, índice de músicas y fotografías.

El *corpus* romancístico reunido en el *RTCR* evidencia una tradición con características homólogas a otras áreas de Hispanoamérica. Tal como lo señala S. Armistead, el *RTCR* ofrece, al igual que el resto de la tradición americana, una reducción de temas narrativos (p. xvi), hecho que consideramos relacionado con la difusión del romance como poema infantil, cada vez más frecuente. La consecuente adición de elementos líricos, como estribillos y repeticiones, hace que se impongan sobre el elemento narrativo, ocupando un lugar central en la situación de juego, que es la principal ocasión de actualización romancística en nuestro continente. Los romances hallados en Costa Rica se documentan en el resto de América generalmente vinculados al mundo de la infancia. "La vuelta del marido", "El marinero al agua", "Don Gato", "Mambrú", "Escogiendo novia" y muchos otros aparecieron en las primeras colecciones de romancero oral reunidas a principios del siglo XX, y volvieron a aparecer en las encuestas de las últimas décadas, desde México hasta Argentina, siempre conectadas con el ámbito de los niños. Tal vez esta íntima relación del romance con la canción infantil determine la dificultad en la clasificación de tipos que se acercan más a la lírica tradicional que al particular estilo lírico-narrativo del romancero. A este respecto consideramos que algunos de los textos incluidos por Cruz-Sáenz, como el N° 22, Arrullos, o el N° 24, Mañana domingo, debieran haberse tratado en una sección aparte, ya que no forman parte de la tradición romancística, si bien están conectados con ésta por la función común que desempeñan: poesía cantada que circula entre los niños.

Los estudiosos del romancero panhispánico, y especialmente quienes nos dedicamos a la subtradición hispanoamericana, agradecemos a Michèle de Cruz-Sáenz el valioso material presentado, que amplía la red de confrontaciones posibles con otras zonas del continente. A través de estas líneas también la instamos a que efectúe un estudio totalizador del vasto material ofrecido, que aporte precisiones sobre el funcionamiento de la tradición romancística en Costa Rica.

GLORIA BEATRIZ CHICOTE

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas

Ana M. Escobar *Los bilingües y el castellano en Perú*. Lima, IEP Ediciones, 1990, 2238 pp.

Ana M. Escobar ha elegido como tema de tesis doctoral —el libro que reseño es la versión española del original inglés presentado en la Universi-

dad Estatal de Nueva York— la problemática del bilingüismo en un país americano, curiosamente, un área poco investigada en estas latitudes. Ya por este motivo, el trabajo debe ser bienvenido, pues informa y da cuenta de una realidad lingüística cercana y, sin embargo, en gran medida desconocida.

Perú es un país multilingüe: según la última proyección del Ministerio de Educación, el 72,62% de los habitantes son hablantes de castellano y el 27,38% hablan lenguas americanas nativas. Este último porcentaje representa a 5.004.572 personas, de las cuales 2.979.347 son bilingües de castellano y una lengua nativa y el resto es monolingüe (Escobar 1988). Anna Escobar se ocupa de los bilingües de quechua y español, migrantes, con residencia en Lima. La población bilingüe quechua-castellano constituye la minoría más importante del Perú y se distingue por una gran heterogeneidad en cuanto a sus características sociales, distribución geográfica y competencia del castellano.

Por ello, la autora se propone establecer las diferencias lingüísticas del castellano hablado por los bilingües tomando en consideración características socio-psico-lingüísticas; tales diferencias verbales pueden servir como indicadores lingüísticos de diferentes etapas de adquisición del castellano como segunda lengua. El objetivo de A. Escobar es, sin duda, exigente: "Este estudio se propone dar luz sobre el uso de diferentes sistemas de reglas pragmáticas y/o semánticas por diferentes hablantes de castellano y así dar explicación a las interferencias en la comunicación que ocurren en la sociedad peruana [...]" (p. 22).

El libro está correctamente estructurado; consta de nueve capítulos: los tres primeros informan del planteamiento del problema (I), del marco teórico (II) y de la metodología (III). Los capítulos IV, V y VI se dedican al análisis de las tres categorías lingüísticas estudiadas en los hablantes bilingües; el capítulo VII presenta el análisis estadístico de las variables lingüísticas (dependientes) y de las variables socio-psico-lingüísticas (independientes). En el capítulo VIII estos resultados se correlacionan en tablas cruzadas a fin de determinar las combinaciones (dominantes) de variables sociales y lingüísticas. Por último, en el capítulo IX se resumen los resultados del análisis y se realizan observaciones sobre las posibles aplicaciones y extensiones de la investigación realizada.

El marco teórico que subyace a este trabajo es, como la temática lo exige, amplio: la adquisición de lenguas, el bilingüismo y la comunicación interétnica.¹ A. Escobar reseña sintéticamente los aportes que resultan de interés para su trabajo y simultáneamente especifica cuáles son sus puntos de vista o los criterios que juzga relevantes para su investigación. Me detendré brevemente en la segunda dirección teórica que menciona la autora —los estudios sobre bilingüismo— pues de ellos selecciona las variables psico-socio-lingüísticas que utiliza en el análisis de los datos.

¹ En la actualidad se prefiere el término *intercultural* que refleja más fielmente la realidad de las sociedades con fuerte inmigración.

Las primeras investigaciones centradas en bilingüismo (cfr. Weinreich, 1953) se han ocupado de establecer los factores no lingüísticos que intervienen en la adquisición y el comportamiento del habla bilingüe: la edad, la secuencia del aprendizaje (simultánea o consecutivamente), la motivación (el valor que el individuo asigna a la lengua en cuestión, la funcionalidad social, la cuestión emotiva, etc.); éste último factor es dejado de lado en este estudio por la autora, quien supone que las diferentes motivaciones (integracionista e instrumental) en el aprendizaje del castellano son igualmente altas en los bilingües del Perú. El siguiente factor vinculado estrechamente con la motivación se refiere a las actitudes, esto es, los sentimientos que los bilingües puedan tener con respecto a la segunda lengua, en este caso, el castellano. A. Escobar, mediante un razonamiento, a mi entender inválido, también desecha la actitud como un factor psicológico relevante en el bilingüe peruano:

Con respecto a las actitudes hacia el castellano y el quechua en el Perú, tanto Wolck (1973, 1975 y 1983) como von Gleich (1980) encontraron una gran lealtad lingüística hacia el quechua, a pesar del incremento del bilingüismo quechua-castellano luego de la oficialización del quechua en 1975. Por lo tanto este estudio asume la homogeneidad de las actitudes de los hablantes hacia el quechua y el castellano. Es decir se asume que los hablantes bilingües tienen una lealtad lingüística hacia el quechua, así como es evidente para ellos que el castellano es un medio de movilidad social (p. 35, subrayado mío).

De la lealtad lingüística hacia el quechua no pueden inferirse actitudes positivas hacia el castellano, aun cuando es evidente que esta lengua, mayoritaria e internacional, constituye un medio de movilidad social. La autora no incluye en su repertorio de variables psico-socio-lingüísticas factores referidos a actitudes hacia la lengua meta, hecho que debe lamentarse, teniendo en cuenta la gran importancia que se asigna a las actitudes en los estudios actuales sobre bilingüismo y los objetivos de la investigación de A. Escobar: analizar la incidencia de factores psico-sociales en el comportamiento bilingüe. En el repertorio de las variables no lingüísticas analizadas dominan los factores sociales; A. Escobar agrupa dichas variables en torno a: A) el hablante y B) el input lingüístico. Son las siguientes: A. 1) secuencia de adquisición, 2) edad de adquisición, 3) edad de llegada a Lima, 4) edad del informante al momento de la entrevista, 5) nivel educativo antes de llegar a Lima, 6) nivel educativo después de llegar a Lima, 7) lugar de origen, 8) clase social y ocupación, 9) sexo. Las variables relacionadas con el input lingüístico: B. 10) habilidad lingüística de los padres, 11) contexto de adquisición, 12) variedad de castellano al que está expuesto el hablante en Lima, 13) duración de la exposición al castellano, 14) intensidad de la exposición al castellano, 15) ola migratoria (llegada a Lima), 16) porcentaje de vida vivida en Lima, 17) años de residencia en Lima.

La investigación es de tipo cualitativo; la técnica utilizada para la selección de la muestra es la conocida dentro de los estudios etnográficos

como *perfil comunal*: fueron entrevistados 21 informantes representativos de la variación social existente dentro de la comunidad estudiada. La entrevista consistió en una conversación libre (= poco estructurada) sobre temas no comprometedores, centrados en el uso de ambas lenguas, antecedentes lingüísticos, etc., que la investigadora posteriormente transcribió y segmentó en unidades de discurso según los criterios corrientes.

Las categorías lingüísticas examinadas en el corpus se vinculan con la referencia: la deixis [ad oculos], en el caso de los adverbios de lugar demostrativos, el uso de preposiciones locativas y la anáfora, más específicamente, el pronombre objetivo anafórico. Estos fenómenos discursivos se expresan de manera diferente en ambas lenguas: en castellano mediante items léxicos, en quechua por medio de sufijos. La selección de las dos primeras variables, adverbios locativos demostrativos y preposiciones locativas, se fundamenta en la conocida importancia de los fenómenos espaciales en culturas orales; la pronominalización anafórica —*infiero*— en el orden de palabras diferente en quechua y castellano (en la primera lengua el orden es OV, en la segunda VO).

La presentación de los datos y su análisis para las tres variables lingüísticas es clara y ordenada; en los tres casos se llega a la postulación de tres sistemas diferentes para cada fenómeno, representativos de grados distintos de bilingüismo: el sistema A (habla bilingüe inicial), el sistema B (habla bilingüe intermedio) y C (habla bilingüe avanzado). Por ejemplo, en el caso de los adverbios locativos, la investigadora registra el uso de los siguientes sistemas:

- Sistema A: centro déctico narrativo²
 distancia
 lugar
- Sistema B: centro déctico: el evento comunicativo
 distancia
 lugar
- Sistema C: centro déctico: el evento comunicativo
 lugar

Las diferencias que se dan entre los hablantes bilingües de castellano se refieren a la elección del centro déctico narrativo o del evento comunicativo y el uso del significado de distancia en los adverbios; estas diferencias pueden subsumirse en la atribución de significado más general propia de etapas iniciales del bilingüismo (sistema A) y de significado más restringido, característica de etapas avanzadas en el uso de una segunda lengua (sistema C).

² Según consigna Anna Escobar, el quechua es una de las pocas lenguas que utiliza el centro déctico narrativo (en el sentido de Lyons (1977) *proyección déctica*). A ello se debería el centro de referencia en el sistema A, que representa al bilingüe inicial.

En el análisis de las preposiciones locativas A. Escobar registra en el habla bilingüe el empleo de *en* con verbos que incluyen el rasgo semántico (+ movimiento), usos de *a* y *de* con verbos caracterizados con (- movimiento) y la simple omisión de preposiciones cuando el cotexto lingüístico provee la información semántica necesaria. El análisis de los datos le permite postular tres sistemas en el uso de preposiciones, representativos de distintos grados de bilingüismo, paralelos a los postulados para los demostrativos.

Por último, el análisis del pronombre objetivo anafórico revela mayor variedad de uso de las formas nominales y pronominales en el castellano bilingüe que en el monolingüe, atribuible a las diferencias gramaticales de ambas lenguas (por ej. secuencias con omisión de pronombre anafórico en posición obligatoria —en quechua la forma pronominal objetiva para la tercera persona es el morfema *O*—, secuencias con el objeto directo nominal antepuesto al verbo en casos no topicalizados, etc.) El registro de distintas estructuras usadas por los informantes permite nuevamente la postulación de tres sistemas: el sistema A, que utiliza con más frecuencias estructuras bilingües que monolingües; el sistema B, en el que se usan tanto estructuras bilingües como monolingües; el sistema C, en donde predominan las estructuras monolingües.

El capítulo VIII incluye el análisis de las correlaciones; mediante los cruzamientos de cada variante psicosocial con cada sistema lingüístico de cada categoría, A. Escobar se propone arribar a una definición del usuario prototípico de los sistemas, correspondientes a grados diferentes de bilingüismo.

Las correlaciones ponen en evidencia la falta de relevancia de algunas variables psico-sociales para todas las categorías así como los diferentes grados de importancia de esas variables para cada categoría lingüística analizada. En promedio, las variables sociales relevantes en los distintos grados de bilingüismo son: la secuencia de adquisición, la edad de adquisición del castellano, el nivel educativo previo a la llegada a Lima, el lugar de origen, la clase social y la ocupación, la habilidad lingüística de los padres y la variedad de castellano a la que están expuestos en Lima.

La definición de los hablantes prototípicos para cada sistema es bastante clara para los sistemas A y C, esto es, para los grados inicial y avanzado de bilingüismo. En el caso de B, una caracterización resulta más difícil, pues estos hablantes comparten características de los prototipos A y C en lo que hace a las variables sociales.

El bilingüe inicial ha aprendido el castellano después de los 6 años de edad, proviene de zonas rurales de la región andina, su nivel educativo es nulo o muy bajo y pertenece por lo tanto a la clase baja de la sociedad limeña. Por el contrario, el hablante prototípico del grado avanzado es bilingüe nativo de quechua-castellano, procede de zonas urbanas y ha cursado estudios secundarios antes de llegar a Lima. Pertenece a la clase media y media alta y está expuesto a la variable monolingüe de castellano. En general, estos son resultados muy plausibles y esperables; la excepción

la constituye la variable social sexo, que A. Escobar juzga relevante para la caracterización del hablante prototípico del sistema C (avanzado): es hombre. Según la autora, esto no es llamativo pues son los hombres los que generalmente se relacionan con el contexto inmediato y tienen mayor probabilidad de continuar su educación. Sin embargo, la autora debería además tener en cuenta que de sus 21 informantes sólo 7 son mujeres, lo cual reduce notoriamente las posibilidades de representación del sexo femenino en la categoría C.

En los aspectos formales debe decirse que las frecuentes reiteraciones, algunas construcciones extrañas así como problemas de orden léxico (uso repetido del verbo *asumir* con el sentido de *suponer* —¿un caso de interferencia del inglés?—, confusión de términos, por ej. *lacayo* (p. 154) probablemente por *lego*) perturban la lectura. Sin embargo, estos problemas menores no desmerecen el trabajo que constituye un estudio serio y meritorio.

La autora logra su objetivo al distinguir grados de bilingüismo a partir del uso de estructuras lingüísticas y correlacionar los usos con factores fundamentalmente sociológicos. El trabajo constituye un aporte importante a la investigación del bilingüismo en el Perú y sería deseable, como apunta la autora, que estas investigaciones fueran tomadas en cuenta y difundidas en el ámbito educativo peruano, a fin de reducir los problemas de represión lingüística y de formación y consolidación de estereotipos, presentes en sociedades multiculturales.

GUIOMAR CIAPUSCIO

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas

REFERENCIAS

- Escobar, Alberto. 1988. "Perú" en: *Sociolinguistics / Soziolinguistik. An international Handbook of the Science of Language and Society*. Berlín/New York, de Gruyter, vol. 2.
- Lyons, John. 1977. *Semantics*. Cambridge, Cambridge University Press, vol. 2.
- Weinrich, Uriel. 1953. *Languages in contact* (Special publication of the Linguistic Circle of New York. Supplement to *Word* 9). Second edition, revised and enlarged, The Hague, Mouton, 1962.

SIGLAS

BAE	Biblioteca de Autores Españoles, Madrid
BNM	Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid
BRAE	<i>Boletín de la Real Academia Española, Madrid</i>
C	<i>Celestinesca</i>
CIADDEST	Centre Interuniversitaire d'Analyse du Discours et de Sociocritique des Textes, Montréal
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
HR	<i>Hispanic Review, Philadelphia</i>
KQR	<i>Kentucky Quarterly Review, Kentucky</i>
NRFH	<i>Nueva Revista de Filología Hispánica, México</i>
PhQ	<i>Philological Quarterly, Iowa City</i>
PMLA	<i>Publications of the Modern Language Association of America, New York</i>

ÍNDICE

ANA MARÍA BARRENECHEA, Homenaje a Marcos A. Morfnigo	3
ALDO RUFFINATTO, Literatura y Semiótica filológica (Prolegómenos a una nueva ciencia).....	5
MARÍA SILVIA DELPY, El "Buen Amor" y sus voces: una aproximación ..	29
M. ANA DIZ, Los notarios de Berceo	37
ANTONIO GÓMEZ MORLANA, Cómo surge una instancia discursiva: Cristóbal Colón y la <i>invención</i> del "indio"	51
SUSANA ARTAL, Animalización y cosificación en la prosa satírica de Quevedo: del <i>Buscón</i> a los <i>Sueños</i>	77
EMILIA I. DEFFIS DE CALVO, El viaje como modelo narrativo en la novela española del siglo XVII.....	89
ISAÍAS LERNER, Autores y citas españolas en la <i>Silva</i> de Mexía	107
MARÍA PILAR MANERO SOROLLA, Ana de Jesús cronista de la Fundación del Carmen de Granada.....	121
ALICIA PARODI, <i>El Abencerraje</i> y <i>la hermosa Jarifa</i> : un vivo retrato	149
CECILIA PISOS, Burguillos y Góngora frente a frente.....	167
MELCHORA ROMANOS, La construcción del personaje de Caupolicán en el teatro del Siglo de Oro	183
LÍA SCHWARTZ, Versiones de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo ..	205
JUAN DIEGO VILA, Eternidad y finitud de Alonso Quijano: Don Quijote, la Sibila y la jaula de grillos	223

HUGO W. COWES, El referente en "A don Miguel de Unamuno", de Antonio Machado	259
MARÍA DEL ROSARIO FERRER, Discurso trágico y realidad histórica en <i>En el infierno se están mudando</i> de Jacinto Grau	273
MARÍA DEL CARMEN PORRÚA, La configuración espacial en discursos femeninos (Pardo Bazán, Martín Gaité, Rodoreda).....	291
MANUEL VIVERO, Precisar la estructura social de <i>Fortunata y Jacinta</i>	301
ROBERTO YAHNI, <i>Poeta en Nueva York</i> : descubrimiento de la multitud	325

RESEÑAS

<i>Cancionero del Marqués de Santillana</i> , Regula Rohland de Langbehn	331
MARINA SCORDILIS BROWNLEE, <i>The Severed Word, Ovid's "Heroides" and the "Novela Sentimental"</i> , Regula Rohland de Langbehn.....	334
JORGE SCHWARTZ, <i>Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos</i> , Martín Kohan	337
MICHELE S. DE CRUZ-SAENZ, ed., <i>Romancero tradicional de Costa Rica</i> , Gloria B. Chicote	341
ANNA ESCOBAR, <i>Los bilingües y el castellano en Perú</i> , Guiomar Ciapuscio	345
SIGLAS	349

**Se terminó de imprimir en el mes de
diciembre de 1993 en Imprenta de los
Buenos Ayres S.A., Carlos Berg 3449
Buenos Aires - Argentina**

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

- Ángel 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 Mc Mahon (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).
- Poesías 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).

