

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos



Número 7 (2020)

ISSN: 2297-2692

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

ARTENUEVO: REVISTA DE ESTUDIOS ÁUREOS

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director: Antonio Sánchez Jiménez - Université de Neuchâtel

Editores: Cipriano López Lorenzo - Université de Neuchâtel;

Adrián J. Sáez - Università Ca' Foscari Venezia

Secretario: Jacobo Llamas - Université de Neuchâtel

MIEMBROS DEL CONSEJO

Frederik A. de Armas - University of Chicago / Antonio Carreño - Brown University / Santiago Fernández Mosquera - GIC-Universidade de Santiago de Compostela / Robert Folger - Universität Heidelberg / Agustín de la Granja - Universidad de Granada / Ann L. Mackenzie - University of Glasgow / Felipe B. Pedraza Jiménez - Universidad de Castilla-La Mancha / Pedro Ruiz Pérez - Universidad de Córdoba / Germán Vega García-Luengos - Universidad de Valladolid / Julio Vélez Sainz - Universidad Complutense de Madrid

CONSEJO ASESOR EXTERNO

Roberta Alviti - Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale / Fausta Antonucci - Università di Roma Tre / Hugo O. Bizzarri - Université de Fribourg / Manuel Ángel Candelas Colodrón - Universidad de Vigo / Antonio Cortijo Ocaña - University of California, Santa Bárbara / Christophe Couderc - Université Paris Ouest-Nanterre La Défense / Enrico di Pastena - Università di Pisa / Raymond Fagel - Universiteit Leyden / Francisco Florit Durán - Universidad de Murcia / Luis Galván - GRISO-Universidad de Navarra / Jorge García-López - Universitat de Girona / Enrique García Santo-Tomás - University of Michigan-Ann Arbor / Rafael González Cañal - Universidad de Castilla-La Mancha / Carlos M. Gutiérrez - University of Cincinnati / Luis Iglesias

Feijoo - GIC-Universidade de Santiago de Compostela / A. Robert Lauer - University of Oklahoma / Itziar López Guil - Universität Zürich / José Manuel Lucía Megías - Universidad Complutense de Madrid / Fernando Plata Parga - Colgate University / Gonzalo Pontón - Universitat Autònoma de Barcelona / Marco Presotto - Università de Bologna / Victoriano Roncero - Stony Brook University / Javier Rubiera - Université de Montréal / Guillermo Serés - Universitat Autònoma de Barcelona / Diego Símini - Università del Salento / Christoph Strosetzki - Universität Münster / Luc Torres - Université du Havre / Alejandra Ulla Lorenzo - University College Dublin / Thomas Weller - Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Mainz

SUMARIO:

ARTÍCULOS:

Héctor BRIOSO	1
«El desdichado era poeta»: la caricatura del mal dramaturgo en «El coloquio de los perros» de Miguel de Cervantes.	
Sandra DÍAZ DE ZAPPIA	40
«A Knight's Tale»: reminiscencias de la investidura de armas en la obra de Bernal Díaz del Castillo.	
Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS	70
Printing Families: Incest and the Rise of the Novel in Early Modern Spain.	
C. George PEALE	102
Three Power Plays for the Duke of Lerma by Luis Vélez de Guevara.	
Antía TACÓN GARCÍA	135
La criada en las comedias de Ángela de Acevedo.	



UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

MONOGRÁFICO:

SONIDO Y SENTIDO EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO

Al cuidado de SIMON KROLL

Mercedes BLANCO	159
Percepción y crítica de las estructuras sonoras en la polémica gongorina.	
Jesús PONCE CÁRDENAS	193
Configuraciones de la <i>asprezza</i> en el panegírico: estructuras sonoras de la guerra y la tempestad marina.	
Gastón GILABERT	223
De un lector que se picó con un alfiler: oralidad y valores semánticos en la poesía del Siglo de Oro.	
Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ	242
¿Defecto métrico o efecto cómico? Las rimas consonantes en los romances teatrales de Lope.	
A. Robert LAUER	279
Efectos sonoros de la silva en los autos sacramentales calderonianos.	
Simon KROLL	300
Voces del horror y del amor: el sentido de las asonancias calderonianas.	

RESEÑAS:

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ	327
ARELLANO, Ignacio, ed., <i>Lope de Vega Carpio, Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos</i> , Madrid, Iberoamericana, 2019. ISBN: 978-84-9192-059-5. 790 págs.	
David ARBESÚ	341
SÁEZ, Adrián J., <i>Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro</i> , Madrid, Cátedra, 2019, ISBN: 978-84-376-3992-5. 302 págs.	
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ	348
PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., <i>Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega</i> , Madrid, Iberoamericana, 2019. ISBN: 978-84-9192-071-7. 208 págs.	
Luis GÓMEZ CANSECO	353
DÍEZ, J. Ignacio, <i>Fiebre de luz y río de corceles. Poesía y erotismo áureo</i> , Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2019. ISBN: 978-84-9716-117-6. 272 págs.	
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ	358
GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, ed., <i>Science on Stage in Early Modern Spain</i> , Toronto, University of Toronto Press, 2019. ISBN: 978-1-4875-0405-2. 278 págs.	
Fernando PANCORBO	363
ZAMORA CALVO, María Jesús, ed., <i>Mujeres quebradas. La Inquisición y su violencia hacia la heterodoxia en Nueva España</i> , Madrid, Iberoamericana, 2018, ISBN: 978-84-9192-018-2. 330 págs.	
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ	368
LÓPEZ POZA, Sagrario, Nieves PENA SUEIRO, Mariano DE LA CAMPA, Isabel PÉREZ CUENCA, Susan BYRNE y Almudena VIDORRETA, eds., <i>Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz</i> , A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, ISBN: 978-84-9749-704-6. 827 págs.	
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ	372
TABERNEIRO, Cristina y Jesús María USUNÁRIZ, <i>Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII</i> , Kassel, Reichenberger, 2019, ISBN: 978-3-944244-85-3. 557 págs.	

ARTÍCULOS





«EL DESDICHADO ERA POETA»:
LA CARICATURA DEL MAL DRAMATURGO
EN «EL COLOQUIO DE LOS PERROS»
DE MIGUEL DE CERVANTES

Héctor BRIOSO SANTOS

Universidad de Alcalá (España)

hbrioso@hotmail.com

Recibido: 27 de septiembre de 2019

Aceptado: 24 de octubre de 2019

RESUMEN:

Este artículo examina la imagen satírica del dramaturgo en las caricaturas cervantinas, por ser su autor el más conspicuo representante de la oposición teatral a Lope de Vega, o de la competencia frustrada con él, pero también por sus constantes referencias en varias obras suyas a comediógrafos aficionados, en distintos tonos y con algunas proyecciones autobiográficas y autocríticas, entre la sátira, una compasiva condescendencia y una cierta empatía gremial. Para examinarlas, establecemos en estas páginas las fuentes y el sentido de sus caricaturas, a menudo irisadas, matizadas y, sobre todo, discretas o amables. Entre ellas, destaca la que incluyó en la novela ejemplar «El coloquio de los perros» por ser obra aproximadamente de los mismos años del *Quijote* y por compartir algunos elementos con ciertos pasajes de esa novela en los que se debate sobre el teatro de la época.

PALABRAS CLAVE:

Cervantes; sátira; campo literario; mal dramaturgo; «Coloquio de los perros».

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

«EL DESDICHADO ERA POETA»:
THE CARICATURE OF THE BAD PLAYWRIGHT
IN MIGUEL DE CERVANTES'
«EL COLOQUIO DE LOS PERROS»

ABSTRACT:

This article examines the satirical image of the playwright in Cervantine caricatures, because their author is the most conspicuous representative of the theatrical opposition to Lope de Vega, or of the frustrated competition against him, but also because of Cervantes' constant references to amateur playwrights, in different tones and with some autobiographical and authocritical projections that oscilate between satire, compassionate condescension, and a kind of collegial empathy. In order to examine them, we explain the sources and meaning of these caricatures, that often appear nuanced, or that have a discreet and kind tone. Among them we underscore the caricature Cervantes included in the exemplary novel «El coloquio de los perros», because it dates approximately from the years of *Don Quijote* and because it shares with the latter some elements that appear in passages where characters debate about the nature of theater in the period.

KEYWORDS:

Cervantes; Satire; Literary Field; Bad Playwright; «El coloquio de los perros».



En la literatura del Siglo de Oro son frecuentes las sátiras y parodias contra poetas y dramaturgos¹. Después de 1600 menudearon las caricaturas de comediógrafos fallidos, en algunos casos insertas —un detalle relevante—, a modo de viñetas más o menos costumbristas, en novelas de escritores que también escribían teatro a ratos, como Cervantes y Quevedo.

Precisamente, me he fijado en las caricaturas cervantinas por ser su autor el más conspicuo representante de la oposición teatral a Lope de Vega, o de la competencia frustrada con él, pero también por sus constantes referencias en varias obras suyas a comediógrafos aficionados, en distintos tonos y con algunas proyecciones autobiográficas y autocríticas, entre la sátira, una compasiva condescendencia y una cierta empatía gremial. Trataré de establecer en estas páginas las fuentes y el sentido de sus caricaturas, a menudo irisadas, matizadas y, sobre todo, discretas o amables. Entre ellas, destaca la que incluyó en la novela ejemplar «El coloquio de los perros» por ser esta obra aproximadamente de los mismos años del *Quijote* y por compartir algunos elementos con ciertos pasajes de esa novela en los que se debate el teatro de la época.

Es preciso recordar que la más temprana de las estampas satíricas que nos interesan aquí fue la de ‘Mateo Luján de Sayavedra’ en su apócrifa *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* de 1602², cuando esbozó un «gentil entremés [una anécdota chusca] de un señor poeta que, con una capa larga de bayeta, como portugués, preguntaba por el autor», es decir, el empresario teatral (pág. 549). La graciosa escena concluía con una lectura teatral ridícula de la comedia *El cautivo engañoso*, «una jornada pastoril a la morisca» por la que el poetilla espera obtener no menos de mil reales (pág. 550):

Sacó su envoltorio el triste poeta, que no debiera, y empezó con unos versos que no les debió de sacar de botica de sedas, según les hubo tan mal medidos, y con todo, a cada redondilla levantaba los ojos y miraba a todos los oyentes, como si fuera un concepto milagroso; todos estábamos perdidos de risa, y no había orden de disimullalla, hasta que él lo echó de ver, y muy corrido, dijo: —«Yo creo que vuestras mercedes

¹ Véanse, sobre esta verdadera *figura metaliteraria*, los trabajos clásicos de Sobejano (1973) y Herrero García (1977), además de Brioso (2015, 2016, 2018 y 2019). Más en general, para la autoconciencia del escritor en el Siglo de Oro, son fundamentales los estudios de Strosetzki (1997), Sánchez Jiménez (2006), Ruiz Pérez (2009) y García Reidy (2013), entre otros.

² Como es natural, no viene al caso discutir aquí ni la identidad de Luján ni la posible atribución de esa novela. Sin embargo, sí parece lógico, aunque sea solamente al principio y a modo de recordatorio, mantener las comillas simples con las que Micó adornó en su día ese pseudónimo (pág. 44, n. 36).

tienen hecho el estómago al verso de Lope de Vega, y no les parece nada bueno». (pág. 551)

Aparte del homenaje al *Fénix de los Ingenios*, salta a la vista el contraste entre las pretensiones artísticas del poetastro y su pobre desempeño dramático. El cuadro concluye desastrosamente unas páginas después:

Entróse por ella [la comedia] como por viña vindimiada, porque la sabía de coro; pero teníamos a un dedo de reventar de risa. Uno de los caballeros hijos de vecino [...] disparó en una risa que no la pudo contener; y como no era menester brindarnos, salimos todos al paraje, que nuestro poeta se había hecho un matachín. Envolvió sus papeles y metiólos en las calzas, haciendo grande queja de la burla, y diciendo que no sabíamos qué eran farsas y versos. Colóse la escalera abajo y dejónos qué reír para todo el año. (págs. 553-554)

Este tipo de episodio *metateatral* fructificaría en otros similares de distintos autores, principalmente narradores, sin duda por el margen amplio que la novela prestaba a tales efusiones, sobre todo una vez que los dos *Quijotes* y *La pícara Justina* las consagraron como un ingrediente legítimo de la ficción barroca, rica en trampantojos narrativos, en refracciones autoriales y en todas las formas entonces imaginables de *metanovela* y autoconciencia. Nuestras escenas suelen consistir en la aparición de un aficionado que ofrece su repertorio a una agrupación teatral, en un contexto comercial y a cambio de unas succulentas ganancias; la comedia de muestra resulta ser disparatada; durante su lectura, salen a relucir sus graves defectos, que terminan por acarrear la humillación del escritorzuelo por los presentes, que se burlan de la obra y de su autor.

El caso se presenta con distintas variantes: el escritor puede compararse o no con escritores famosos y regatear en el precio de la pieza; en ocasiones no se lee esta ante una compañía, sino ante un espectador casual, que puede incluso ser un pícaro; esa lectura puede ser paródica; el plumífero a veces no llega a leer su obra, sino que la menciona, la describe o la ensalza vanamente, y a menudo su oyente logra esquivar la penosa o ridícula lectura; a menudo el simple título ya causa la risa de los presentes; otras veces, ya avanzado el siglo, lo que se expondrá será un disparatado catálogo de obras.

Las primeras innovaciones las traerá Quevedo, cuando transforme la *figura* satírica de 'Mateo Luján' y la distribuya en tres tipos *metaliterarios* repartidos por

dos pasajes de *La vida del Buscón don Pablos*³: un exsacristán viejo y necio que emborriona malos versos y una comedia nefasta, un oportunista *actor-dramaturgo* y un todavía más jugoso Pablos como *pícaro-actor-escritor*, en contraste con el simple pícaro-actor lujaniano, que se había limitado a escuchar la desastrada comedia. Cervantes, según veremos, manipulará con suma originalidad los modelos de Luján y Quevedo, introduciendo, entre otros elementos, rasgos de humanidad inéditos hasta entonces en el personaje del poeta.

Por orden, Pablos tropezará, cerca de Madrid, con un «clérigo muy viejo en una mula» (*La vida del Buscón*, II, 2; pág. 114), tan pedante como orgulloso de sus versos ridículos en honor de un imposible *San Corpus Christe*, de «un pedacito de un librito que tengo hecho a las once mil vírgenes, adonde a cada una he compuesto cincuenta octavas, cosa rica» y de una larguísima y absurda comedia, por completo irrepresentable:

El título era *El arca de Noé*. Hacíase toda entre gallos y ratones, jumentos, raposas, lobos y jabalíes, como fábulas de Isopo. Yo le alabé la traza y la invención, a lo cual me respondió:

—Ello cosa mía es, pero no se ha hecho otra tal en el mundo, y la novedad es más que todo; y, si yo salgo con hacerla representar, será cosa famosa.

—¿Cómo se podrá representar —le dije yo—, si han de entrar los mismos animales, y ellos no hablan?

—Esa es la dificultad; que, a no haber ésa, ¿había cosa más alta? Pero yo tengo pensado de hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter para el entremés monas. (págs. 115-116)

En el capítulo siguiente, Pablos le leerá una graciosa *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes*, aunque el clérigo letraherido no se sentirá en absoluto aludido. Bastantes capítulos después el mismo Pablos se mete a actor y empieza una sección de ácida crítica teatral donde destacan la cercanía de actores y público, propia de las loas, y las reacciones del auditorio:

Diéronme que estudiar tres o cuatro loas y papeles de barba, que los acomodaba bien con mi voz. Yo puse cuidado en todo y eché la primera loa en el lugar. Era de una nave, de lo que son todas, que venía destrozada y sin provisión; decía lo de «este es el puerto», llamaba a la gente «senado», pedía perdón de las faltas y silencio, y entréme. Hubo un vítor de rezado, y, al fin, parecí bien en el teatro. (pág. 210)

³ Para la influencia de la novela de Luján en la de Quevedo, véase, por ejemplo, la síntesis de Lázaro Carreter (1993: xvi-xvii).

Pablos seguirá progresando en la compañía hasta llegar a tener opinión sobre el repertorio y presumir de su familiaridad con poetas famosos. Incluso se mete a juzgar los pinitos teatrales de un colega:

Representamos una comedia de un representante nuestro; que yo me admiré de que fuesen poetas, porque pensaba que el serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega. Y está ya de manera esto, que no hay autor que no escriba comedias ni representante que no haga su farsa de moros y cristianos. (pág. 210)

Y hasta razona el fracaso de la pieza: «traía un rey de Normandía sin propósito, en hábito de ermitaño y metía dos lacayos por hacer reír; y al desatar de la maraña, no había más de casarse todos, y allá vas» (pág. 211). Es evidente que Quevedo mueve los hilos entre bastidores, estimulando la crítica contra el gremio teatral y en especial contra los tópicos más fáciles. El mismo autor del engendro desvela sus mañas de forma algo inverosímil:

Confesóme que los farsantes que hacían comedias todo les obligaba a restitución, porque se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil, y que el interés de sacar trescientos o cuatrocientos reales les ponía aquellos riesgos. Lo otro, que, como andaban por esos lugares, les leían unos y otros comedias: «Tomámoslas para verlas, llevámonoslas y, con añadir una necedad y quitar una cosa bien dicha, decimos que es nuestra». Y declaróme cómo no había habido farsante jamás que supiese hacer una copla de otra manera. (pág. 210)

Curiosamente, a renglón seguido, en lugar de escarmentar en cabeza ajena, el mismo Pablos se entregará a la escritura dramática:

Porque no escapase de ser divina cosa, la hice de Nuestra Señora del Rosario. Comenzaba con chirimías, había sus ánimas de purgatorio y sus demonios, que se usaban entonces, con su 'bu, bu', al salir, y 'ri, ri', al entrar; caíale muy en gracia el nombre de Satán en las coplas y el tratar luego de si cayó del cielo y tal. En fin, mi comedia se hizo, y pareció muy bien. (pág. 212)

Por los mismos años del *Buscón*, el quevedesco *flagelo de poetas memos* fue recogido por Cervantes, que reparó enseguida en la citada *Premática del desengaño contra los poetas güeros*, según ha establecido Azaustre en su edición de la misma

(2003: 5-6)⁴. Sobre ella armará sus propios *Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles*, que acompañan a la graciosa *Adjunta al Parnaso*. Incluso emulará y superará al gran satírico en el pretexto para añadir esos *Privilegios* a la carta delfica, a su vez dirigida, como sabemos, a un *pseudo*-Cervantes vuelto personaje receptor de esa *Adjunta*. La técnica de amalgama, la sátira de oficios y la parodia son genuinamente quevedianas. En lo esencial, el alcalaíno, para entonces ya un admirador del joven y brillante poeta madrileño⁵, debió comprender al instante que ese género de premática burlesca pegadiza venía como anillo al dedo para rematar el metaliterario *Viaje del Parnaso*. Así pues, convendrá en lo futuro repasar ambas obras para subrayar otras concomitancias entre ellas. (Al margen, tal influjo pudo ser un poco anterior, pues *El licenciado Vidriera*, datado tradicionalmente hacia 1605-1606 y quizás algo más tardío según Rico⁶, parece penetrado de criticismo quevediano en forma de apotegmas, con las salvedades que, con buenos argumentos, ya anotara Chevalier hace tiempo)⁷.

Mas lo que nos importa ahora es que el Cervantes viejo de unos años antes de 1613, casi al final de «El coloquio de los perros»⁸, nos presenta a otro pobre poeta en el trance de escribir, haciendo gestos de verdadero orate:

Cada mañana, juntamente con el alba, amanecía sentado al pie de un granado de muchos que en la huerta había, un mancebo, al parecer estudiante, vestido de bayeta, no tan negra ni tan peluda que no pareciese parda y tundida. Ocupábase en escribir en un cartapacio, y de cuando en cuando se daba palmadas en la frente y se mordía

⁴ Comp. la edición que seguimos del *Viaje del Parnaso* (n. 37, pág. 1353) y también Pérez Cuenca (2006: 194).

⁵ Véase Pérez Cuenca, que fecha su conocimiento personal hacia 1606, tras la vuelta de la Corte a Madrid (2006: 190). También aclara que la relación fue desigual, pues Cervantes conoció y aprovechó distintas obras quevedianas, aunque, a la inversa, «Quevedo, sin duda alguna, leyó a Cervantes, pero el aprovechamiento que hizo de esa lectura se transfiere a su obra en contadas ocasiones» y sobre todo mencionaría el *Quijote* (2006: 202; comp. también 2006: 206).

⁶ Comp. su estudio cronológico cervantino de 2005 (esp. págs. 162-163).

⁷ Véase Chevalier (2005), quien señaló ya el origen quevediano de muchas sentencias de Tomás Rodaja, una vez trasmutado en sabio descontentadizo (2005: 36), pero también nos advirtió prudentemente sobre la famosa *indulgencia, serenidad o discreción* cervantina —que todos esos nombres se le ha dado— frente a las sombrías *virulencia o agresividad* quevedianas (2005: 37).

⁸ La cronología de las *Ejemplares* y de «El coloquio» ha sido largamente debatida. La cuidadosa edición que manejamos recoge varias hipótesis cronológicas para el *Coloquio* y parece quedarse con una fecha en «los aleaños de 1610» (García López, 2001: lv). Rico propuso, a partir de un novedoso método estadístico, la tesis de una fecha más tardía para *El coloquio*, quizás posterior en «unos años» a la tradicional de 1603-1606 (2005: 163). Esa tesis se refuerza con nuestra idea de la inspiración quevediana de Cervantes para el pasaje *metaliterario* de *El coloquio de los perros*.

las uñas, estando mirando al cielo; y otras veces se ponía tan imaginativo, que no movía pie ni mano, ni aun las pestañas; tal era su embelesamiento. (pág. 611)

Cervantes supera novelísticamente a Luján y a Quevedo al concebir la caricatura horaciana del poetilla en acto, en plena efervescencia creativa, y no solamente en la exhibición de sus resultados, del producto de su creación. El logro cervantino es palmario y recuerda, en efecto, a la grotesca burla de Horacio contra el poeta «venático y furioso» del que las gentes huían:

Éste mientras sus versos levantados,
va vomitando, y yerra a su albedrío,
como algún cazador embeuecido
en las mirlas, cayó en un pozo, o fosa,
no aurá quien quiera de piedad sacarle [...] ⁹.

La raída bayeta de estudiante modesto, aparte de sus reminiscencias quijotescas ¹⁰, es, sin duda, un recuerdo de la vestimenta del desaforado dramaturgo del *pseudo-Guzmán*, curiosamente olvidada por Quevedo, aunque éste se la endosara de alguna forma al famélico licenciado Cabra del *Buscón*, el «hambre viva» en sotana de clérigo (págs. 66-68).

El perro Berganza resulta ser el observador objetivo de tal escena; y no es poca cosa que Cervantes dé a entender que incluso el avisado perro reconoce al poeta a simple vista:

Una vez me llegué junto a él, sin que me echase de ver; oíle murmurar entre dientes, y al cabo de un buen espacio dio una gran voz, diciendo: "¡Vive el Señor, que es la mejor octava que he hecho en todos los días de mi vida!". Y, escribiendo apriesa en su cartapacio, daba muestras de gran contento; todo lo cual me dio a entender que el desdichado era poeta. Hícele mis acostumbradas caricias, por asegurarle de mi mansedumbre. Echéme a sus pies, y él, con esta seguridad, prosiguió en sus pensamientos y tornó a rascarse la cabeza y a sus arrobos, y a volver a escribir lo que había pensado. (págs. 611-612)

⁹ Cito por la traducción contemporánea de Vicente Espinel (1591, fols. 165v-166r).

¹⁰ En II, 1, don Quijote aparece sentado en su cama, vistiendo lo que quizás es un atuendo de loco: «una almilla de bayeta verde con un bonete colorado toledano» (pág. 626). Era una «tela de lana muy floja y rala (...), que sirve para vestidos largos de eclesiásticos, mantillas de mujeres y otros usos» (*Autoridades*). A tenor del *Glosario* de Madroñal, también era la tela con la que vestían los hidalgos en los entremeses (Madroñal, 2000: 243).

El propio can repara también en los meneos del poetilla en pleno trance creativo, entre la exaltación y la autocomplacencia. Enseguida comparece un segundo personaje, que resultará ser un actor, dando pie a un debate típicamente cervantino sobre las manías de los dramaturgos respecto a la puesta en escena:

Estando en esto, entró en la huerta otro mancebo, galán y bien aderezado, con unos papeles en la mano, en los cuales de cuando en cuando leía. Llegó donde estaba el primero y díjole: «¿Habéis acabado la primera jornada?». «Agora le di fin —respondió el poeta—, la más gallardamente que imaginarse puede». «¿De qué manera?», preguntó el segundo. «Désta —respondió el primero—: Sale su Santidad del Papa vestido de pontifical con doce cardenales, todos vestidos de morado, porque cuando sucedió el caso que cuenta la historia de mi comedia era tiempo de *mutatio caparum*, en el cual los cardenales no se visten de rojo, sino de morado; y así en todas maneras conviene, para guardar la propiedad, que estos mis cardenales salgan de morado; y éste es un punto que hace mucho al caso para la comedia, y a buen seguro dieran en él, y así hacen a cada paso mil impertinencias y disparates. Yo no he podido errar en esto, porque he leído todo el ceremonial romano, por sólo acertar en estos vestidos». (pág. 612)

Como lectores, nos percatamos de que, en su extemporáneo historicismo, el ingenuo poeta llega a apelar al ceremonial romano y a distinguir con precisión fechas del calendario —el día de la Resurrección hasta el Concilio Vaticano II de 1962-1965¹¹—, a pesar de que la comedia nueva solía confundir siglos y aun épocas históricas distintas entre sí.

Las pretensiones materiales de ese dramaturgo son disparatadas e inasumibles para ninguna compañía, con una docena de purpurados y su séquito como meros figurantes. Lo que él considera un acierto estético e histórico no es más que un dislate y un exceso de celo.

No es casual que Cervantes elija aquí un punto intermedio entre las necesidades prácticas de esas empresas teatrales —economizar en el *atrezzo* y simplificar la puesta en escena— y su afán de impresionar al revoltoso *senado* con recursos

¹¹ Véanse, por ejemplo, Juan de Alcocer, *Ceremonial de la missa en el qual se ponen todas las rubricas generales y algunas particulares del missal romano que diuulgo Pio V y mando reconocer Clemente VIII...* (Zaragoza, Angelo Tauanno, 1607); el *Ceremonial de los oficios divinos: ansi para el altar, como para el choro* (Toledo, Pedro Rodríguez, 1591), o el *Ceremonial romano general* (Madrid, Imprenta Real, 1638). El grosor de los dos últimos tomos que cito como muestra —640 y 469 páginas, respectivamente— confirma la ironía cervantina, puesto que el desdichado dramaturgo insiste en que ha leído «todo el ceremonial romano, por sólo acertar en estos vestidos». Comp., asimismo, el pasaje del *Quijote* donde se alude a la *mutatio caparum*. (I, 21, pág. 228 y nota complementaria 228.35, con bibliografía)

efectistas. El punto de partida del razonamiento cervantino era, lógicamente, el teatro más espectacular de su juventud, aunque el compromiso más adecuado, bien afinado por Lope y otros, sería precisamente un teatro ilusionista, pero sustentado en palabras, con un despliegue de poesía descriptiva y decorados verbales.

Cabe pensar que el pasaje citado se inspire en la conversación, ya vista, de Pablos con el clérigo viejo, pero también en tertulias teatrales auténticas como la descrita sumariamente en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*¹² o la reflejada más en detalle en el *Quijote* (I, 48), por esos mismos años, y sin duda, en los *dimes y diretes* de Cervantes con los *autores* a los que ofrecía sus piezas teatrales, que no siempre se mostraban comprensivos con sus escrúpulos historicistas, su aristotelismo recalcitrante y sus exigencias dramáticas.

En cualquier caso, los reparos y la consulta de fuentes eruditas por el anónimo poeta del «Coloquio» para no *errar* le permiten evitar —o eso cree él— las *mil impertinencias y disparates*, es decir, los anacronismos en que, *a cada paso*, incurrieran los artífices de la comedia nueva, según acabamos de leer. Esa crítica, muy teñida de aristotelismo, había aparecido en el mencionado pasaje quijotesco de I, 48, en boca del canónigo, y de forma tan vívida, que sólo cabe imaginar que se inspiraría en esas discusiones reales de Cervantes con sus colegas dramaturgos y con los actores y directores de las compañías:

«Si estas [comedias] que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo». Y, aunque algunas veces he procurado persuadir a los actores que se engañan en tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que hagan el arte que no con las disparatadas, ya están tan asidos y encorporados en su parecer, que no hay razón ni evidencia que dél los saque. (págs. 551-552)

¹² «Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las subtilizaron y atildaron, que, a mi parecer, vinieron a quedar en punto de toda perfección» (pág. 23).

Unas líneas donde se resume admirablemente el dilema creativo, que Lope haría igualmente suyo, del *comer* frente a la *opinión* y de los *preceptos* aristotélicos o del *pro pane lucrando* frente al *arte*. Ambos escritores, de hecho, llegarían a parecidas conclusiones, aunque adoptarían finalmente soluciones opuestas y se enfrentarían entre sí, a raíz, muy probablemente, de ese pasaje del *Quijote*¹³.

No menos enjundiosa es, en ese mismo episodio, la arenga del cura, a renglón seguido y con graciosos ejemplos, extraídos sin duda de la naciente comedia nueva de Lope y sus adláteres:

En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo —dijo a esta sazón el cura—, que ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera scena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo rectórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y, así, se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? (I, págs. 553-554)

Unas críticas que, a su vez, recuerdan al pasaje ya citado del *Buscón* sobre la comedia que «traía un rey de Normandía sin propósito, en hábito de ermitaño y metía dos lacayos por hacer reír» (pág. 211). Y sigue el Canónigo quijotesco con sus objeciones, en especial en lo que hace al teatro sacro:

Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia, y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto,

¹³ Véanse, sobre esa trascendental y comentadísima enemistad, Montero Reguera (1999), Percas de Ponseti (2003) y Pedraza Jiménez (2006), entre otros muchos.

no con trazas verisímiles, sino con patentes errores de todo punto inexcusables? Y es lo malo que hay ignorantes que digan que esto es lo perfecto, y que lo demás es buscar gullurías. Pues, ¿qué si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia. Que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los ingenios españoles. (II, pág. 554)

Reparemos en que esa censura cervantina es más profunda y técnica que las dos sátiras quevedianas ya vistas de la grotesca *El arca de Noé* y de la manida comedia sobre la Virgen del Rosario de Pablos de Segovia. Respecto a esta última, recordémoslo, sólo se hacía hincapié en la ruidosa aparición de Satanás y en detalles pintorescos y espectaculares como las chirimías, las ánimas del purgatorio y los demonios «con su ‘bu, bu’, al salir, y ‘ri, ri’, al entrar», datos que poco tienen que ver con los reparos teológicos e historicistas o los milagros inventados o traídos a colación para dejar admirados a los ignorantes afeados por Cervantes. Al margen, el alcalaíno ya había sacado a escena, allá por los años ochenta del siglo anterior, a un demonio en *La Numancia*:

Aquí ha de salir por los huecos del tablado un DEMONIO hasta el medio cuerpo, y ha de arrebatar el carnero, y meterle dentro, y tornar luego a salir, y derramar y esparcir el fuego y todos los sacrificios. (Ocho comedias, pág. 1152)

Pero a la vista está que lo había hecho con una acotación que sugiere bastante menos espectacularidad y ruido que las descritas por Pablillos el Buscón para su mediocre comedia. Si se mira bien el asunto, es evidente que Cervantes, aunque incluye su didascalia en medio de la efectista escena de los sacrificios ofrecidos por los numantinos a sus dioses, no quiso sacar especial partido de la aparición demoníaca y dejó la vestimenta del tópico diablo –Pablos ya nos da la medida de lo habitual que debía ser tal aparición– al criterio del *autor* correspondiente.

Cervantes seguiría en sus trece toda su vida. Sin ir más lejos, hará sentir su irónica protesta al final del *Pedro de Urdemalas* (III, vv. 3166-3180) e incluso en la segunda parte del *Quijote* de 1615, en una respuesta airada del pragmático Maese Pedro ante las quejas historicistas del caballero andante, durante su guiñol, a caballo entre el romancero y la comedia nueva:

-No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo? Prosigue, muchacho, y deja decir; que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol.

-Así es la verdad -replicó don Quijote. (II, 26, pág. 850)

Porque no olvidemos que Percas de Ponseti ya comentó la crítica encubierta a Lope y sus comedias precisamente en esta escena (2003).

Pero volvamos al «Coloquio», donde, ante la obstinación historicista del dramaturgo, el actor aduce las razones prácticas para exigir tales vestimentas eclesiásticas y tal despliegue de actores, inasumible para una compañía, y ambos entran en otro curioso debate sobre la cuestión:

«Pues ¿de dónde queréis vos —replicó el otro— que tenga mi *autor* vestidos morados para doce cardenales?». “Pues si me quita uno tan sólo —respondió el poeta—, así le daré yo mi comedia como volar. ¡Cuerpo de tal! ¡Esta apariencia tan grandiosa se ha de perder! Imaginad vos, desde aquí, lo que parecerá en un teatro un Sumo Pontífice con doce graves cardenales y con otros ministros de acompañamiento que forzosamente han de traer consigo. ¡Vive el cielo, que sea uno de los mayores y más altos espectáculos que se haya visto en comedia, aunque sea la del *Ramillete de Daraja*!». (pp. 612-613)¹⁴

La exageración es notable, pues esa multitud de personajes y figurantes superaba con creces las posibilidades de cualquier compañía *de título*. En el fondo, el desventurado personaje expone el consabido dilema de la teatralidad frente a la realidad, del espectáculo frente a las servidumbres técnicas y materiales. Y ya sabemos la solución que escogería Lope de Vega con su teatro *pobre*, aunque él mismo, como muchos otros dramaturgos después de él, procuraría ofrecer a su público, aunque a poco coste, algunas *apariencias* y sugerencias *grandiosas*: milagros, batallas, escenas de acción, etc. De hecho, así lo aconsejaba un citadísimo pasaje de su

¹⁴ Debió de existir una comedia de asunto morisco y gran aparato escenográfico con ese título, hoy perdida y no recogida por Urzaiz en su repertorio, por ejemplo. Véase la nota del editor moderno del *Coloquio* (613.529), así como *La hora de todos* (cuadro XXVII), donde Quevedo parece mencionar, bien la novela de *Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán, bien la comedia del mismo nombre, atribuida en su día por el ínclito González de Amezúa a un tal Gonzalo Mateo Berrío (todo en nota de los eds. a *La hora*, págs. 252, n. 343).

Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, donde el Fénix insistía, no sin ambigüedad, en ofrecer *al vulgo y las mujeres* los acostumbrados *monstruos de apariencias llenos*:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo,
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (vv. 34-49)

Hay ironía en el pasaje cervantino del «Coloquio» que nos importa aquí, pero también advertimos unas gotas de verdad autobiográfica, puesto que su poetrastro tiene algo del Cervantes real, un parecido tenue y lejano, pero reconocible. Las frasecillas citadas del desventurado poeta «en todas maneras conviene», «para guardar la propiedad» y «este es un punto que hace mucho al caso para la comedia» a buen seguro eran parte de los razonamientos cervantinos ante los *autores* o empresarios teatrales cada vez que éstos tendían a simplificar la puesta en escena especificada por el detallista y terco dramaturgo que debió ser Cervantes, siempre atento al rigor histórico. Y lo era porque sabía bien que los empresarios, obligados a economizar en el atrezzo, le regatearían las costosas vestimentas, las armas de época y otros objetos precisos, provocando los conocidos anacronismos de la comedia y el drama áureos, que se resumen en el ya citado juicio cervantino contra las «mil impertinencias y disparates» del teatro contemporáneo. Que el de Alcalá adoptó en este terreno una actitud cerrada y beligerante, lo demuestran las palabras ya citadas del *Quijote*: «he procurado persuadir a los actores que se engañan en tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que hagan el arte que no con las disparatadas». De nuevo, vemos que se oponen en su crítica el *arte* y el *disparate* (mientras Lope enfrentaba el *arte* y los *preceptos* al *monstruo*

lleno de *apariencias*), aunque, en paradoja cervantina, el excesivo énfasis en el arte y el rigor histórico también podía resultar improductivo y disparatado.

Precisamente, nuestro personaje ficticio del «Coloquio» se negará a entregar la pieza al *autor* (empresario), en un gesto pueril y nada práctico para alguien de su oficio: «Pues si me quita uno tan sólo [...], así le daré yo mi comedia como volar», acaso un anticipo de la explicación para los fracasos teatrales que el mismo Cervantes reconocería al final del prólogo de las *Ocho comedias*. Porque, por un lado, ese dramaturgo exigía espectaculares *apariencias* y una detallada historicidad en armas y vestuario, y por otro el *autor* trataba de reciclar esos objetos y de recortar gastos a todo trance, con la mira de no arriesgar su capital y de no sobrecargar su *hato*, la impedimenta de la compañía¹⁵. Esa lucha debió empezar, como mínimo, con el aparatoso elenco de *La Numancia*, con 58 papeles de distinta monta, pero inasumible para cualquier empresario de la época y quizás sólo al alcance de los colegios universitarios.

En este punto el alcalaíno no halló el equilibrio funcional que encontraría Lope de Vega en su numerosa producción *en cadena*, después de los tanteos estudiados por Oleza (1981, 2001 y 2011). Y, además, frente al siempre bisoño Cervantes, que se limitaba a ofrecer obras teatrales un tanto incómodas o excéntricas y a lamentarse en sus novelas y prólogos¹⁶, el Fénix era consciente de que debía dejar manga ancha a las compañías, puesto que, como sabemos, acudía a los estrenos de sus piezas y apuntaba los fallos, los aciertos y las reacciones del público. Mientras el de Alcalá componía comedias y tragedias, no diré originales, pero siempre distintas entre sí, Lope se entregaba a una producción masiva según un esquema fijo y bien comprobado.

A fin de cuentas, todo lo descrito en el «Coloquio» tendrá el resultado final pragmático y un tanto irónico que cabe esperar del Cervantes maduro, víctima hasta entonces de tantas decepciones teatrales, algunas de ellas provocadas, sin duda, por sus *manías* en la puesta en escena y el atrezo:

Aquí acabé de entender que el uno era poeta y el otro comediante. El comediante aconsejó al poeta que cercenase algo de los cardenales, si no quería imposibilitar al autor el hacer la comedia. A lo que dijo el poeta que le agradeciesen que no había

¹⁵ Para las apariencias y la escenografía, véase el trabajo clásico de Ruano de la Haza (2000). Sobre los hatos teatrales, García García (2000), entre otros estudios.

¹⁶ Véanse Granja (1995) y Rufinatto (2003), con varias hipótesis sobre el fracaso teatral cervantino.

puesto todo el cónclave que se halló junto al acto memorable que pretendía traer a la memoria de las gentes en su felicísima comedia. (pág. 613)

La palabra *cercenar* alude a los *atajos* de los directores de las compañías sobre los sufridos manuscritos teatrales y el *cónclave* es otra indudable exageración cervantina, que asusta incluso al imprudente plumífero. La conversación entre ambos personajes es interesante porque, sin duda, Cervantes recordaría al escribirla sus posibles reflexiones y discusiones de juventud sobre sus multitudes de personajes en escena y sobre el peligro del anacronismo que ya trataba de conjurar cuando redactó las acotaciones de *La Numancia*¹⁷.

El resultado, al cabo de unos veinte años, es esta melancólica escena, en la que el ingenuo poetilla pergeña una *felicísima comedia* destinada a un infelicísimo fracaso anunciado. Con todo, el pragmatismo de este Cervantes añoso, que se ríe hasta de sí mismo, contrasta con el autobombo inicial del prólogo contemporáneo de las *Ocho comedias*, en el que encarece sus triunfos teatrales pasados y futuros y dedica elogios a su generación, la de 1580, totalmente *perdida* y olvidada en 1605 (y mucho más en 1615), aunque al final de esas mismas páginas reconozca que se ve obligado a imprimir sus dieciséis piezas porque los *teatreros* no las quieren estrenar¹⁸.

¹⁷ Por ejemplo, se muestra inexperto en *El trato de Argel*, con algunas advertencias ocasionales y poco útiles dramáticamente, como cuando aclara que ciertos personajes se quedan solos en escena (págs. 1035 y 1065) o cuando explica que unas expresiones «se usan decir en Argel», al comienzo de la 3ª jornada (pág. 1077). Ya en *La Numancia*, las acotaciones, más sueltas y eficaces en cuanto al movimiento y al atrezzo, exigen, por caso, que los romanos vayan «armados a la antigua, sin arcabuces» (pág. 1120) o que los numantinos salgan «vestidos como sacerdotes antiguos» (pág. 1148). Aun así, se excede claramente cuando advierte en esa misma tragedia que una lanza esté «barnizada de negro» (pág. 1155) o un «bizcocho ensangrentado» (pág. 1187), o recuerda que Marquino ya ha desaparecido (pág. 1167), o aclara prolijamente que Leoncio escucha inadvertidamente a otros (pág. 1178), o que unos enmascarados pueden ser mujeres u hombres (pág. 1193); y en cambio, da manga ancha a los cómicos al sugerir que un ruido se puede hacer indistintamente con cohetes o con el barril de piedras (págs. 1157-1158). Con todo, las didascalias de esa obra dan la sensación de estar muy estudiadas y pensadas para una obra nacional grandiosa y multitudinaria, sugieren que Cervantes ya conocía mejor el medio teatral y hasta nos permiten conjeturar que, sin duda por eso mismo, confiaba poco en los directores-empresarios de esos años y deseaba ser taxativo y hasta redundante en sus indicaciones escenográficas.

¹⁸ Simplifico un tanto las archiconocidas explicaciones de Cervantes en ese prólogo: en realidad, él declara que «volví a componer algunas comedias», pero «no hallé autor que me las pidiese» y las guardó en un cofre. Un librero le confesó entonces «que se las comprara si un *autor de título* no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada». Tras releerlas, «vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece» (págs. 27-28). Curiosamente, reduce su autocrítica (autor de título mediante) al *escrúpulo* del verso y no a cuestiones teatrales de más calado. Y, asimismo, a pesar de la frase «tan malas y tan malos», parece ceñir la crítica a las

A continuación, Cervantes, con sus características humanidad y ponderación, nos muestra la pobreza y generosidad del desventurado escritor del «Coloquio», reinterpretando a su modo el tópico de la *lacería* de los poetas:

Rióse el recitante y dejóle en su ocupación por irse a la suya, que era estudiar un papel de una comedia nueva. El poeta, después de haber escrito algunas coplas de su magnífica comedia, con mucho sosiego y espacio sacó de la faldriquera algunos mendrugos de pan y obra de veinte pasas, que, a mi parecer, entiendo que se las conté, y aun estoy en duda si eran tantas; porque juntamente con ellas hacían bulto ciertas migajas de pan que las acompañaban. Sopló y apartó las migajas, y una a una se comió las pasas y los palillos, porque no le vi arrojar ninguno, ayudándolas con los mendrugos, que morados con la borra de la faldriquera, parecían mohosos, y eran tan duros de condición que, aunque él procuró enternecerlos, paseándolos por la boca una y muchas veces, no fue posible moverlos de su terquedad; todo lo cual redundó en mi provecho, porque me los arrojó, diciendo: «¡To, to! Toma, que buen provecho te hagan». (pág. 613)

Se trata de una idea tan recurrente, que había dado origen al neologismo cervantino *poetambre*, acuñado por el Cervantes del *Viaje del Parnaso*, una obra monográfica donde hallamos numerosas alusiones a ese tópico, y en especial una muy reveladora:

Era cosa de ver maravillosa
de los poetas la apretada enjambre,
en recitar sus versos muy melosa:
éste muerto de sed, aquél de hambre.
Yo dije, viendo tantos, con voz alta:
«Cuerpo de mí con tanta poetambre». (II, vv. 391-396)

En todo caso, esa estampa del «Coloquio» da pie a otra reflexión, un tanto filosófica, del can sobre esa miseria:

«¡Mirad —dije entre mí— qué néctar o ambrosía me da este poeta, de los que ellos dicen que se mantienen los dioses y su Apolo allá en el cielo!». En fin, por la mayor parte, grande es la miseria de los poetas, pero mayor era mi necesidad, pues me obligó a comer lo que él desechaba. (págs. 613-614)

comedias (pues varios de sus entremeses están en prosa), niega sus defectos y atribuye su fracaso a las pocas luces de aquel *autor*.

Porque, en efecto, en un curioso quiebro, Cervantes ha imaginado un episodio de hambre *picaresco-canino-poética* verdaderamente *lazarillesca* y hasta escalonada, desde el perro mendicante hasta el poetilla todavía más menesteroso. Del mismo modo que ha pergeñado una crónica nunca vista de la creación poética observada por un can:

En tanto que duró la composición de su comedia, no dejó de venir a la huerta ni a mí me faltaron mendrugos, porque los repartía conmigo con mucha liberalidad, y luego nos íbamos a la noria, donde, yo de bruces y él con un cangilón, satisfacíamos la sed como unos monarcas. Pero faltó el poeta y sobró en mí la hambre tanto, que determiné dejar al morisco y entrarme en la ciudad a buscar ventura, que la halla el que se muda. (pág. 614)

E incluso desarrolla más el asunto, insistiendo en el motivo tópico de la miseria del coplero:

Al entrar de la ciudad vi que salía del famoso monasterio de San Jerónimo mi poeta, que como me vio, se vino a mí con los brazos abiertos, y yo me fui a él con nuevas muestras de regocijo por haberle hallado. Luego al instante comenzó a desembaular pedazos de pan, más tiernos de los que solía llevar a la huerta, y a entregarlos a mis dientes sin repararlos por los suyos, merced que con nuevo gusto satisfizo mi hambre. Los tiernos mendrugos, y el haber visto salir a mi poeta del monasterio dicho, me pusieron en sospecha de que tenía las musas vergonzantes, como otros muchos las tienen. (id.)

En clara alusión al tipo de pobres que no mendigaban públicamente por vergüenza, a los que un tratadista contemporáneo como Cristóbal Pérez de Herrera definió con precisión: «Los que padecen mayores necesidades por no pedirlo por las puertas» (pág. 209). Y el perro describe todo ello como un recuerdo del hambre lacerante de muchos pícaros, con un despliegue de mendrugos y bodigos genuinamente picaresco.

Lo que sigue es una reflexión cervantina sobre la limosna digna de un predicador o del mismo Pérez de Herrera:

Encaminóse a la ciudad, y yo le seguí, con determinación de tenerle por amo si él quisiese, imaginando que de las sobras de su castillo se podía mantener mi real; porque no hay mayor ni mejor bolsa que la de la caridad, cuyas liberales manos jamás están pobres; y así, no estoy bien con aquel refrán que dice: «Más da el duro que el desnudo», como si el duro y avaro diese algo, como lo da el liberal desnudo, que, en efeto, da el buen deseo, cuando más no tiene. (pág. 614)

En suma, todo este pasaje resulta ser una vasta *amplificatio* de dos motivos paralelos: la pobreza picaresca del escritor y su inadecuación literaria, es decir, la marginación social y picaresca del menesteroso junto a la marginación literaria del creador fallido de un teatro irrepresentable, y que, por lo tanto, quedará fuera de los circuitos comerciales. Cervantes se percata de las semejanzas entre ambas inadecuaciones y combina deliberadamente los dos temas, literatura y caridad, dibujando una pareja de hombre y can en la que el ser humano hace de poeta-pícaro y el perro —que también es un pícaro, a su modo—, ejerce primero de espectador de un debate literario y teatral, y después de mendigo en segunda instancia, pues recibe las migajas que el escritor le brinda generosamente.

Como en el tratado segundo de *Lazarillo de Tormes*, en el que el pedigüeño Lázaro mendigaba en Toledo para el hidalgo tronado, aquí, Berganza, instalado en el último eslabón social, recibe una limosna —el pan duro— de un poeta mendicante, en otra simbiosis perfecta y llena de ironía. Y el círculo se cierra si pensamos que el can podría ser considerado traslaticamente, también, en realidad, como un perro-lázaro, como otro destrón de ciego o perro-guía. En cualquier caso, Cervantes nos avisa de que el escritorzuelo granadino del «Coloquio», a los ojos de Berganza, *tenía las musas vergonzantes*, esto es, era poeta pobre material y estéticamente, en su vida diaria y en la creación teatral. Y a fin de cuentas, sus indigestas comedias vienen a equivaler a esas migajas incomibles de pan correoso que regala al simpático perro parlante. Tanto unas como otras nos mueven a ternura, pero también nos ponen sobre aviso de que estamos ante un entrañable fracasado social y artístico, bondadoso y caritativo con los demás, pero inhábil en lo que hace a su oficio. No en vano, demuestra una torpeza creativa a nivel práctico, una falta de vista comercial y teatral que radica en su esencial ingenuidad: al negarse a alterar su aparatosa y carísima puesta en escena y a entregar su manuscrito al empresario, lo retira de los circuitos comerciales: *así le daré yo mi comedia como volar*. Igual que regala sus migajas a un perro de la calle, está dispuesto a ofrendar sus obras a un público inexistente y pretende escribir *para nadie*.

Después de esta curiosa exposición *socio-literario-canina* de Cervantes, llega la escena que esperábamos, troquelada sobre los modelos arriba comentados, Luján de Sayavedra y Quevedo. Repasemos el relato del «Coloquio»: «De lance en lance, paramos en la casa de un *autor* de comedias que, a lo que me acuerdo, se llamaba Angulo el Malo, de otro Angulo, no autor, sino representante, el más gracioso que entonces tuvieron y ahora tienen las comedias» (págs. 614-615). La alusión tiene

miga porque, indudablemente, sitúa los hechos en plena historia viva del teatro del cambio de siglo, aunque la crítica no se ponga de acuerdo sobre la identidad precisa de este personaje, que bien pudo ser Andrés Angulo el Malo, que comparecerá en el segundo *Quijote* (II, 11; pág. 714)¹⁹ y que será también citado por Agustín de Rojas en *El viaje entretenido*²⁰. Posiblemente, tanto este pasaje del *Quijote* como el de «El coloquio de los perros» acusen la influencia del *Buscón*, pues convierten a sus personajes en actores y sale un mal poeta teatral caricaturizado, con ejemplos de la irrealdad y la irrepresentabilidad de sus malas comedias, en el caso del «Coloquio». En cualquier caso, Cervantes se apoya en un dato histórico, como ya había hecho Luján con la compañía de Heredia.

Y continúa el relato con otra variación sobre el modelo lujaniano: «Juntóse toda la compañía a oír la comedia de mi amo, que ya por tal le tenía; y a la mitad de la jornada primera, uno a uno y dos a dos, se fueron saliendo todos, excepto el autor y yo, que servíamos de oyentes» (pág. 615). Todo resulta humillante para el aficionado: los presentes no resisten más allá de unos cientos de versos y se escapan poco a poco de una estancia de la posada que alberga a los comediantes, hasta que se produce una insólita situación: un perro se convierte en espectador único y en oyente y crítico privilegiado de una primicia teatral. Y, como en el resto de esa novela, Berganza equivale al Pablos del *Buscón*, que también había ejercido de perito en comedias («Si alguno venía a leer comedia, yo era el que la oía», pág. 212).

Leemos entonces otras dos notas curiosas de Cervantes: «La comedia era tal, que, con ser yo un asno en esto de la poesía, me pareció que la había compuesto el mismo Satanás, para total ruina y perdición del mismo poeta (...)» (id.). Es decir, que el perro parlante dice ser un *asno* en cuanto crítico teatral y el poetastro llega a ser demonizado, en una hipérbole graciosa donde el diablo engaña al poeta y lo suplanta.

En principio, a partir de aquí, el cuadro viene a ser muy parecido al de Luján, con las burlas y la huida de la compañía, aunque también con detalles nuevos, puesto que el mal dramaturgo traga saliva (en gerundio), se percata de la situación y se disgusta. Y, para colmo, sus oyentes están a punto de mantearlo, en una innovación frente a sus modelos, que nunca habían llegado tan lejos:

¹⁹ En el mencionado pasaje quijotesco se alude quizás al auto de Lope *Las cortes de la muerte* (véase una síntesis de ésta y otras hipótesis en la nota complementaria de la edición que manejo, II, n. 714.25).

²⁰ Véase la nota del *Quijote* (n. 614.543).

[...] Ya iba tragando saliva, viendo la soledad en que el auditorio le había dejado; y no era mucho, si el alma, présaga, le decía allá dentro la desgracia que le estaba amenazando, que fue volver todos los recitantes, que pasaban de doce, y, sin hablar palabra, asieron de mi poeta, y si no fuera porque la autoridad del autor, llena de ruegos y voces, se puso de por medio, sin duda le mantearan. (pág. 615)

No contento con esa novedad, de sabor un tanto *sanchopancesco*, añadirá Cervantes otra, al introducir un caleidoscopio de reacciones humanas –y una canina– ante el fracaso teatral, entre las que destaca la del propio escritor, que no se limita, como en Luján, a sufrir el ridículo e invocar a Lope de Vega, sino que lo asume con toda la dignidad posible, dadas las circunstancias, y juzga indignos de sus versos a sus oyentes, mientras el perro llega a avergonzarse:

Quedé yo del caso pasmado; el autor, desabrido; los farsantes, alegres, y el poeta, mohíno; el cual, con mucha paciencia, aunque algo torcido el rostro, tomó su comedia, y, encerrándosela en el seno, medio murmurando, dijo: «No es bien echar las margaritas a los puercos». Y con esto se fue con mucho sosiego. Yo, de corrido, ni pude ni quise seguirle. (id.)

Impresiona el póker de reacciones de todos los presentes, desde el empresario hasta el cánido, que prefiere no seguir al que casi podríamos llamar su nuevo amo hasta ese momento. El poetilla disimula su enfado y, algo desencajado y hablando entre dientes, intenta devolver el golpe con la conocida frase proverbial, que implica culpar del fiasco a los oyentes, en el único rasgo de soberbia que se permite ese personaje, junto con la comentada exigencia de la puesta en escena. En el fondo, se trata de unos ingredientes muy parecidos a los de los modelos lujaniano y quevedesco.

Con todo, al parecer, ese sosiego, esa calma tensa y esa protesta por lo bajo podrían ser los mismos que el propio Cervantes exhibía cuando sus piezas eran desdenadas por actores, empresarios teatrales y hasta libreros, según refiere él mismo en el prólogo a las *Ocho comedias*: «Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí el dinero con suavidad, sin tener en cuenta con dimes ni diretes de recitantes» (pág. 28). No cabe duda de que Cervantes hubo de hacer acopio de esa paciencia teatral y gremial a lo largo de dos décadas largas de *dimes y diretes*.

Va sin decir que, frente a un Luján (quienquiera que fuese) que conocía el negocio de escribir para las tablas desde fuera y más bien anecdóticamente, aunque con cierta familiaridad con *autores* y actores, Cervantes lo vivió y lo sufrió desde

dentro, *con mucha paciencia, medio murmurando y aunque algo torcido el rostro*, soportando durante décadas las consecuencias de su inadaptación y del superior talento y habilidad lopescos y teniendo que publicar su teatro restante, arrumbado desde hacía años, en un dudoso volumen apenas antecedido por un atrabiliario prólogo, y no por los famosos estrenos que tendrían que haberlo precedido, como en el caso de las comedias publicadas de Lope desde 1604, primero sin su consentimiento ni su control y después bajo su supervisión. De hecho, cuando Cervantes entregó su manuscrito teatral del volumen de *Ocho comedias* en 1615, las *Partes* lopescas eran ya tres al menos (1604, 1609 y 1612), y todas contenían comedias ya estrenadas y, en general, muy bien recibidas por el público. Para mayor disgusto del maduro dramaturgo novel que en 1604 era todavía el de Alcalá, a sus casi sesenta años, Lope de Vega se había permitido el lujo de ofrecer a sus fieles lectores incluso una lista de sus estrenos hasta ese momento, que precedía ostentosamente a su aparatosa novela *El peregrino en su patria*²¹. Así pues, frente al eterno aspirante Cervantes, el *rey* Lope —que se había *alzado con la monarquía cómica*— era un experimentado y célebre *peregrino* en su propia y casi exclusiva *patria teatral*, y así lo había demostrado cada vez más claramente desde finales del XVI. En consecuencia, no es extraño que Cervantes, frente al homenaje que había dedicado Luján a Lope, no aluda a él en todo este largo pasaje monográfico. En realidad, casi nunca nombró directamente al Fénix, aunque a menudo se refirió a él en sus pasajes de crítica teatral desde 1604-1605.

Sin embargo, en el momento en que redactó «El coloquio de los perros», Cervantes quizás ya no confiaba en una gloria teatral que algunos años antes había acariciado, y más bien empezaba a decantarse acaso por la publicación de una suerte de inusual testamento dramático impreso, que terminaría por aparecer en el otoño de 1615, después de haber repasado y quizás reescrito algunas piezas antiguas. El contraste es palmario entre quien, como el *Fénix de los Ingenios*, veía publicado su teatro en ediciones piratas espoleadas por el mercado editorial y por el público de los corrales, y quien, como Cervantes, se veía obligado a editarlo por su cuenta y como a hurtadillas, sin siquiera haber estrenado todas las piezas y suponemos que cobrando apenas un adelanto del impresor.

En cualquier caso, no sabemos si la idea de publicarlo se la sugirieron los madrugadores volúmenes teatrales de Lope de Rueda (1567 y 1570), el de Juan de la Cueva (1583), las modernas *partes* del mismo Lope de Vega u otras obras parecidas,

²¹ Véanse Giuliani (2004) y Fernández Rodríguez (2014).

aunque —una nueva rareza— su tomo no era la habitual colección de doce comedias, sino que contenía unas inusuales dieciséis piezas, entre largas y cortas. El único parecido era con Cueva, que había presentado catorce: diez comedias y cuatro tragedias. Sea como fuere, sólo cabe imaginar aquí por un momento qué impresión pudo causar esa anomalía cervantina, junto con otra más: un personalísimo y polémico prólogo que sólo tiene parangón en el del *Quijote* de 1605 y en el de la *Segunda parte del ingenioso caballero*, que los lectores corrientes leerían con curiosidad por esos mismos meses, pues el segundo *Quijote* se tiraría durante la primavera de 1615 y las *Ocho comedias* se imprimirían al final del verano de ese año, casi sin tregua²². No cabe duda de que, en el general ambiente innovador del primer XVII, las obras cervantinas de madurez inauguraban sus propios géneros: novelas cortas a la española, teatro solamente impreso, novela extensa no picaresca y satírica, una nueva narración bizantina y —no menos importante— unos ingeniosos prólogos metaliterarios.

En el de ese volumen teatral de 1615 Cervantes historió primero el drama español del último medio siglo largo y después se despachó a gusto contra sus antagonistas: el *Monstruo de Naturaleza* Lope, que se había enseñoreado del negocio teatral durante más de dos décadas, el innominado *autor de título* que desdeñó las piezas cervantinas y el librero que lo secundó, aunque terminara por publicarlas²³. Con todo, el manco acometió su dulce venganza sin atacar al público, al que trató con más delicadeza, es decir, más o menos lo mismo que hará en el «Coloquio», donde, hábilmente y a la zaga de Luján, cargará la culpa sobre las espaldas de los *teatros* y, al mismo tiempo, las descargará del *senado*, ante el cual la malograda comedia del ingenio granadino amigo de los perros nunca llegará a escenificarse, siguiendo el modelo del plagio de Alemán. Es interesante este distingo porque Cervantes debía pensar que el público de los corrales era soberano y, a la vez, víctima de quienes, como Lope y los suyos, le suministraban su entretenimiento cotidiano y lo orientaban sutilmente hacia una fórmula teatral de fácil consumo, aunque empobrecedora²⁴.

²² Véase la nota 609.1 de la edición por la que cito esa inmortal novela.

²³ Se refería Cervantes, a todas luces, a Juan de Villarroel «mercader de libros», quien, según la portada, costeó la impresión en los talleres de la viuda de Alonso Martín. Sea como fuere, es de suponer que Villarroel no se molestó por la suave reconvención cervantina.

²⁴ A modo de síntesis de esta visión de los receptores, pueden servir los irónicos versos de Ocaña en *La entretenida*, III: «La verdad desta cuestión / quede a la mosquetería, / que hay tal que en él se cría / el ingenio de un Platón [...]» (vv. 2219-2222; pág. 743).

El escritor de Alcalá, imitando al continuador plagario del *Guzmán*, tampoco exonera al dramaturgo *manqué* del *Coloquio* de su responsabilidad artística y comercial, pero añade el matiz de la ternura y de su delicada caracterización como un poeta cándido e idealista, una verdadera alma de cántaro que, a pesar de su evangélica pobreza, no deja de alimentar a un perro callejero con las pocas migajas que lleva en sus faltriqueras, y que, a la vez, es incapaz de anticipar el fracaso anunciado de su disparatada comedia. Es como si Cervantes afirmara que se puede ser mal dramaturgo, pero buena persona, más o menos lo mismo que hará, a la postre, con el también inocente Licenciado Gomecillos en *El retablo de las maravillas*²⁵, con Pancracio de Roncesvalles y hasta quizás con el canónigo quijotesco —que tiene en borrador una novela de caballerías (I, 48; pág. 551)—, entre otros caracteres similares, todos en esa frontera tan cervantina entre lo personal y lo social, entre el genuino criterio artístico individual y la tiranía de la moda literaria, casi siempre asociada con el vulgo, lo vulgar y lo meramente comercial²⁶. Y esa sostenida reivindicación del *buen-mal escritor* vale igualmente para él mismo y para sus fracasos literarios, que suelen caracterizarse por ese *sí es no es* fallido, pero digno, que se insinúa en aquella citadísima autocritica de *La Galatea* expuesta por el cura de la aldea durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote: «Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada» (I, 6, pág. 86).

Es más, Cervantes va perfilando a lo largo de algunos pasajes metaliterarios el personaje del escritor ingenuo o del ingenuo metido a escritor, que cree en lo que juzga como su arte y olvida o desdeña las demás consideraciones, gremiales, comerciales y prácticas, quedando fuera de los circuitos del estreno o la publicación y cayendo en una suerte de ostracismo socio-económico. En parte, ese perfil humano es autobiográfico y en parte no, como sucede igualmente con los varios conocidísimos autorretratos sesgados e irónicos que Cervantes trazó de sí mismo.

Para colmo, se le ocurrió a nuestro escritor dar otra vuelta de tuerca final y definitiva en *El coloquio* a los motivos picarescos heredados de Luján y de Quevedo en su *Buscón*: no sólo el pícaro puede ser actor, según había mostrado el primero, y actor-dramaturgo, como había señalado el segundo, sino que un inusitado *perro-pícaro* puede mudarse sorprendentemente en *representante* de éxito y mudo *entremesista*, es decir, en un actor especializado en entremeses, aunque sin texto:

²⁵ Véase mi artículo de 2016 sobre ese personaje.

²⁶ Comp. mi artículo de 2016.

Yo, de corrido, ni pude ni quise seguirle, y acertélo, a causa que el autor me hizo tantas caricias que me obligaron a que con él me quedase, y en menos de un mes salí grande entremesista y gran farsante de figuras mudas. Pusiéronme un freno de orillos y enseñáronme a que arremetiese en el teatro a quien ellos querían; de modo que como los entremeses solían acabar por la mayor parte en palos, en la compañía de mi amo acababan en zuzarme, y yo derribaba y atropellaba a todos, con que daba que reír a los ignorantes y mucha ganancia a mi dueño. (pág. 615)²⁷

No debe caer en saco roto ese comentario final de Berganza contra los farsantes y su público de ignoraros, dispuestos a dar su dinero a cambio de una pobre y estúpida farsa casi circense o de una acrobacia canina callejera, indigna del canon entremesil cervantino. Recordemos que Cervantes desterró de sus piezas breves el plebeyo final *en palos*, que claramente consideraba mecánico y estúpido. Su crítica al teatro sofisticado de Lope y los suyos no excluye ni este bajonazo contra un entremés *perruno*, primitivo y crudo, que consiste en *arremeter, derribar y atropellar* para hacer *reír* a los *ignorantes* y obtener *mucha ganancia*, ni los avisos quijotescos contra los desaprensivos titiriteros-romancistas al estilo de Maese Pedro.

En todo caso, el cánido del *Coloquio* da en un poco más que un figurante y un poco menos que un actor, una figurilla o máscara muda y violenta, apta para entremeses, una suerte de *perro-matapecados* o de inversión visible, pero equivalente —si así queremos verlo— de las *sombras chinescas* (en cuanto mera evocación verbal y sugestión colectiva) de inexistentes toros, ratones, leones y «osos colmeneros» pseudo-teatrales invocados por los estafadores Chanfalla y Chirinos en *El retablo de las maravillas* (págs. 981-983). En ambos casos, novela corta y entremés, hallamos la propuesta fronteriza y *trans-genérica* del *antiteatro*: lo irrepresentable, lo inasumible, lo chocante, lo que va contra las modas y los hábitos técnicos, y en alguna medida contra la comedia y la novela al uso²⁸. De la misma manera que no

²⁷ El único ejemplo alternativo de entremés canino que he localizado es del siglo XIX: el curioso y pedagógico *¡Yo quiero ser perro!* de Maximiliano M. Monje, una larga pieza infantil decimonónica en verso (Madrid, Saturnino Calleja, c. 1876). Por otra parte, la ocurrencia del actor mudo volvió a aparecer, aunque encarnada en un hombre —y nada menos que un cómico judío—, en el famoso e irrepetible quinteto de los Marx Brothers, auténtico grupo de vodevil trasplantado a la pantalla cinematográfica en la década de 1930-1940. Dado que el hiperactivo Harpo era incapaz de recordar su papel, sus hermanos decidieron hacerlo pasar por mudo, aunque resultara elocuente por medio de gestos —una jerga que sólo su hermano Chico podía descifrar—, de silbidos y de la exhibición de bocinas de automóvil y otros objetos.

²⁸ Esta reacción anticonvencional es común a varias de sus comedias y ha sido comentada mil veces, pero bastará con recordar la advertencia cervantina al final de *La entretenida* y de *Pedro de Urdemalas* sobre que esas piezas —en la segunda la meta-comedia interna— *no acaban en casamiento* (respectivamente, v. 3084, pág. 772, y 3169, pág. 880).

hay perros en las novelas picarescas ni existen retablos teatrales invisibles, la posibilidad de un actor canino es bastante insólita en el panorama de los entremeses del Siglo de Oro y únicamente encaja en ese *Retablo* entremesil o en la atmósfera mágica, lucianesca e irónica del *Coloquio*. Precisamente, en esa novelita su autor puede sugerir con su inagotable invención todo lo que el teatro difícilmente admitiría, como la posibilidad de que un perro haga de actor mudo.

Tanto en el *Retablo* como en el *Coloquio*, Cervantes explora varios imposibles: por un lado, el retablo mágico que no es sino un decorado verbal reducido al absurdo, el músico Rabelín mudo y los animales inexistentes, pero que siembran el terror en el público, la lluvia que no moja; y por otro, el perro parlante que hará primero de personaje de novela, en largo diálogo con otro cánido, y que después ejercerá como actor sin gestos ni palabras. Y la comparación entre ambas piezas no es caprichosa, dado que sabemos, o al menos sospechamos, que nuestro autor traspuso piecillas teatrales en novelas, y quizás también viceversa, según ha observado Zimic (1992 y 2010). Con todo, el estudio de Bravo Ramón (2019) pone de manifiesto que el propio Cervantes invocó verbalmente lo animalesco y a bastantes animales –hasta siete por pieza–, pero sin sacar ninguno a escena en sus obras breves, en buena lógica teatral. Los citados en *El retablo* no pasan de ser, según he anotado, meras sugerencias y fantasmas de la psique colectiva, aunque sean capaces de desatar nominalmente, al igual que la cuestión racial de fondo de la pieza, un temor irracional en el público.

El largo pasaje del *Coloquio* concluye, al fin, con un juicio sumarísimo de la profesión de farandulero hecho por un can vuelto ya un actor profesional con un extenso currículum:

¡Oh Cipión, quién te pudiera contar lo que vi en ésta y en otras dos compañías de comediantes en que anduve! Mas, por no ser posible reducirlo a narración sucinta y breve, lo habré de dejar para otro día, si es que ha de haber otro día en que nos comuniquemos ¿Ves cuán larga ha sido mi plática? ¿Ves mis muchos y diversos sucesos? ¿Consideras mis caminos y mis amos tantos? Pues todo lo que has oído es nada, comparado a lo que te pudiera contar de lo que noté, averigüé y vi desta gente; su proceder, su vida, sus costumbres, sus ejercicios, su trabajo, su ociosidad, su ignorancia y su agudeza, con otras infinitas cosas: unas para decirse al oído y otras para aclamallas en público, y todas para hacer memoria dellas y para desengaño de muchos que idolatran en figuras fingidas y en bellezas de artificio y de transformación. (págs. 615-616)

Dejaré al margen esa curiosa definición cervantina de la novela picaresca: «¿Ves mis muchos y diversos sucesos? ¿Consideras mis caminos y mis amos tantos?», y me fijaré en lo que aquí nos importa: de nuevo, el can no nos ahorra el recuerdo quevediano de la ignorancia de los actores y de su vida dura pero amena, así como el tirón de orejas al público, demasiado crédulo e ingenuo ante un mundo artificioso y de oropel, crítica de fondo que también se hacía en *El retablo de las maravillas*, quizás con la mira puesta en la sempiterna comedia nueva y sus engaños, como el decorado verbal y otros efectos teatrales conseguidos a poco coste²⁹.

La *aclamación pública* de los secretos del oficio ya la había hecho, en cualquier caso, el actor-poeta Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* de 1603, y la volvería a hacer el mismo Cervantes en su *Pedro de Urdemalas* y en el segundo *Quijote*. La confidencia en privado, como hecha simbólicamente al oído, directamente de escritor a lector, está implícita en ese mismo pasaje del *Coloquio* y quedará rematada de modo sibilino en el prólogo de las *Ocho comedias*, donde nuestro escritor se desahogará a gusto contra las gentes de teatro y contra Lope de Vega, siempre entre líneas y después de sentar cátedra con una historia *ad hoc* del teatro español del Renacimiento y del primer siglo XVII, en la que se incluirá a sí mismo como un artífice importante de la revolución teatral obrada en ese tiempo y encajará su *curriculum vitae* como dramaturgo festejado en su juventud y arrinconado en su madurez. El sabor agri dulce de estas revelaciones cervantinas se queda en el paladar del lector, pero Cervantes confía en que también persistan en algún antiguo espectador con buena memoria el recuerdo de sus glorias pasadas —es un prólogo fuertemente retrospectivo— y el efecto renovado de su viejo y nuevo teatro, ahora editado en la suerte de tardío —pero merecido, al menos según su artífice— autohomenaje teatral de 1615.

Finalmente, la ironía de nuestro pasaje del *Coloquio* es más que manifiesta: el perro parlante resulta ser el espectador más ponderado de la creación dramática y el crítico más prudente de la cuestión teatral, una vez que el público profesional —el amigo actor, el empresario y su compañía— se muestra demasiado vehemente, e incluso agresivo con el desdichado dramaturgo.

Por lo demás, también añadirá Cervantes en el *Coloquio*, unas páginas después y por boca del mismo Berganza, lo que parece ser un apéndice *metaliterario*

²⁹ Comp. Brioso (2018a).

bastante mas tópico y quevedesco, en el que comparece otro poeta (a secas, no dramático), entre otras dos *figuras* satíricas —un matemático y un arbitrista—, recluidas en el Hospital de la Resurrección de Valladolid:

Digo, pues, que una siesta de las del verano pasado, estando cerradas las ventanas y yo cogiendo el aire debajo de la cama del uno dellos, el poeta se comenzó a quejar lastimosamente de su fortuna, y preguntándole el matemático de qué se quejaba, respondió que de su corta suerte. «¿Cómo, y no será razón que me queje —prosiguió—, que habiendo yo guardado lo que Horacio manda en su *Poética*, que no salga a luz la obra que, después de compuesta, no hayan pasado diez años por ella, y que tenga yo una de veinte años de ocupación y doce de pasante; grande en el sujeto, admirable y nueva en la invención, grave en el verso, entretenida en los episodios, maravillosa en la división, porque el principio responde al medio y al fin, de manera que constituyen el poema alto, sonoro, heroico, deleitable y sustancioso, y que, con todo esto, no hallo un príncipe a quien dirigirle? Príncipe, digo, que sea inteligente, liberal y magnánimo. ¡Mísera edad y depravado siglo nuestro!». (págs. 617-618)

De modo que ese *versista*, emparejado nada menos que con otros dos orates tan socorridos, ridículos y quevedescos como un arbitrista en busca del oro y de la piedra filosofal y un matemático en pos del *punto fijo* y de la cuadratura del círculo, se manifiesta como un poeta supuestamente horaciano y aristotélico que se detiene únicamente, después de muchos esfuerzos, ante el trivial obstáculo de elegir un dedicatario noble a quien dirigir su absurdo poema esdrújulo. La inspiración horaciana del episodio es aclarada por el propio poeta, que alude a los famosos «diez inviernos» y que invoca la armonía y la proporción entre las partes de la obra³⁰, aunque, como es evidente, él mismo no encaja en absoluto en el patrón del poeta modesto y sabio de Horacio. De hecho, la ironía cervantina lo presenta como un falso buen poeta que piensa que, por atenerse superficialmente al patrón clásico, será un creador excelso.

Por otro lado, la impronta quevedesca de esas líneas del *Coloquio* es fácil de rastrear en el *Buscón*, donde don Francisco —recordémoslo— ya había asimilado al mal poeta con otras dos figuras que lo precedían en la caricatura: un arbitrista

³⁰ En la traducción ya citada de Espinel leemos que el poeta no debería escribir «sin consentimiento de Minerva» y que debería guardar sus escritos, al menos, dos lustros: «Yo he encerrado en casa diez inviernos / lo que a luz no saliere estando dentro, / podrá en los pergaminos enmendarse» (fol. 163). La cuestión de la experiencia y sabiduría, que el poetastro cervantino también invoca al exponer su larga carrera de 32 años, estaba en varias partes de la epístola horaciana, por ejemplo: «Y con todo se atreve a hacer versos / un ignorante de experiencia y ciencia (...)» (id.).

«loco repúblico y de gobierno» (pág. 106) y un esgrimidor geómetra y «circunflejo» (pág. 108), de camino a Segovia y a caballo entre los capítulos 1 y 2 del libro II³¹. El matemático equivaldría al espadachín, con su dominio de la geometría.

La escena aludida del *Coloquio* prosigue cuando el alquimista le pregunta por el asunto de su libro y el delirante poetastro aclara:

Trata de lo que dejó de escribir el Arzobispo Turpín del Rey Artús de Inglaterra, con otro suplemento de la *Historia de la demanda del santo brial*, y todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo, en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno. (pág. 618)³²

El disparate es mayúsculo, amén de esdrújulo, puesto que el personaje se impone condiciones tan imposibles, y más aun juntas, como el relato épico-caballeresco sin verbos y el abuso nunca visto de tantas voces proparoxítonas, a pesar de su escasez en castellano. El pasaje acaso pone en solfa a *esdrújulistas* tan notables históricamente como Juan de Mal Lara, Bartolomé Cairasco de Figueroa —que acumuló hasta 468 esdrújulos consonantes en un solo poema y cuya *Esdrújúlea* permanece inédita³³—, Lope de Vega, Góngora o el más joven poeta y erudito portugués Manuel de Faria e Sousa³⁴. El mismo neologismo burlesco *esdrújulamente* quizás muestra la huella de Quevedo en este Cervantes anciano y harto permeable a muchas influencias que podían enriquecer su caleidoscopio narrativo de los últimos años. Así lo ha corroborado, por ejemplo, Rey Hazas en un valioso artículo de 2008:

Es evidente que Cervantes tenía *El Buscón* delante cuando acababa la redacción del *Coloquio*, que parece obra de madurez, y probablemente lo sea, en su última redacción, aunque hay una hipótesis reciente de [Francisco] Rico según la cual las *Novelas ejemplares* serían todas ellas anteriores a 1605, y no es disparate pensar que el *Coloquio* sea de esas fechas, en torno a 1605, aunque sin duda fue revisado después. (217)

³¹ Este paralelismo ya ha sido subrayado agudamente por Rey Hazas como una influencia directa del escritor madrileño en el de Alcalá (2008: 217).

³² Sobre ese presunto libro, comp. Calero (2017: 536). La idea del suplemento delirante lleno de erudición inútil pasaría directamente al segundo *Quijote* de 1615, donde el personaje del primo humanista dice estar redactando una obra de ese jaez (II, 22; pp. 812, y II, 24, pág. 830).

³³ No en vano, Cairasco moriría en 1610, el posible año de la redacción del *Buscón*, según algún crítico.

³⁴ Véase Carreira (2008: 300-301), que reseña unas notas de Antonio Alatorre tituladas «Versos esdrújulos», aparecidas en una recopilación de sus escritos métricos (2008).

Por lo demás, la escena de la tertulia o lectura literaria en público —aunque esta vez no sea de una obra teatral— también saldrá a relucir en *El licenciado Vidriera*, cuando Cervantes nos muestra en plena acción a un sonetista de mala mano, pero orgulloso de sus pinitos poéticos —«la idiotez y la arrogancia del mundo» (pág. 283)— y dispuesto a leer a todo trance un poema a sus amigos:

—¡Qué es ver a un poeta destos de la primera impresión cuando quiere decir un soneto a otros que le rodean, las salvas que les hace, diciendo: «Vuestas mercedes escuchen un sonetillo que anoche a cierta ocasión hice, que, a mi parecer, aunque no vale nada, tiene un no sé qué de bonito !»; y en esto tuerce los labios, pone en arco las cejas, y se rasca la faldriquera, y de entre otros mil papeles mugrientos y medio rotos, donde queda otro millar de sonetos, saca el que quiere relatar, y, al fin, le dice con tono melifluido y alfeñicado. Y si acaso los que le escuchan, de socarrones o de ignorantes, no se le alaban, dice: «O vuestas mercedes no han entendido el soneto, o yo no le he sabido decir, y así, será bien recitarle otra vez, y que vuestas mercedes le presten más atención, porque en verdad en verdad que el soneto lo merece». Y vuelve como primero a recitarle con nuevos ademanes y nuevas pausas. (pág. 284)

Descubrimos poco más abajo, en ese mismo pasaje del *Vidriera*, que, a la hora de afear a esos petulantes poetillas sus ásperas censuras mutuas, los describe curiosamente como perros, recordando de lejos el artificio canino del «Coloquio»: «¿Qué diré del ladrar que hacen los cachorros y modernos a los mastinazos antiguos y graves?» (pág. 284). No menos notables son ahí la insistencia cervantina en la maravilla de la pura poesía y en la mediocridad de casi todos sus cultivadores, en la escasez de los poetas excelentes, en la soberbia y la falsa modestia de la *poetambre*, perceptibles en el tono *melifluido y alfeñicado*, en el diminutivo que endilga a sus oyentes el poetón —con tal de encasquetarles su mal soneto— y en su peculiar *elocutio* y su recitación repetida. Por último, el detalle de insistir en la doble lectura no está presente en ninguna otra aparición del tipo del mal poeta en otros autores áureos.

Se trata de una escena que recuerda, a su vez, a dos pasajes del *Viaje del Parnaso*, en los que Cervantes se burla en especial de la poesía amorosa, ya en plena creación, con tintes verdaderamente grotescos:

Todos los del bajel se entretenían:
unos glosando pies dificultosos,
otros cantaban, otros componían;
otros, de los tenidos por curiosos,
referían sonetos, muchos hechos
a diferentes casos amorosos;

otros, alfeñicados y deshechos
 en puro azúcar, con la voz suave,
 de su melifluidad muy satisfechos,
 en tono blando, sosegado y grave,
 églogas pastorales recitaban,
 en quien la gala y la agudeza cabe;
 otros de sus señoras celebraban,
 en dulces versos, de la amada boca
 los escrementos que por ella echaban.
 Tal hubo a quien amor así le toca,
 que alabó los riñones de su dama
 con gusto grande y no elegancia poca. (III, vv. 16-33; págs. 1260-1261)

O ya en su recitación:

Era cosa de ver maravillosa
 de los poetas la apretada enjambre,
 en recitar los versos muy melosa:
 éste muerto de sed, aquél de hambre. (II, vv. 391-394; pág. 1257)

En el mismo *Viaje* asistimos a la aparición de otro poetastro y pseudo-dramaturgo, que presume, aunque haya sido ya vencido por las tropas apolíneas, de que logrará triunfar con una comedia:

Al caer de la máquina excesiva
 del escuadrón poético arrogante
 que en su no vista muchedumbre estriba,
 un poeta, mancebo y estudiante,
 dijo: «Caí, paciencia; que algún día
 será la nuestra, mi valor mediante.
 De nuevo afilaré la espada mía,
 digo mi pluma, y cortaré de suerte
 que dé nueva excelencia a la porfía;
 que ofrece la comedia, si se advierte,
 largo campo al ingenio, donde pueda
 librar su nombre del olvido y muerte.
 (...)»
 Cinco vuelcos daré en el propio infierno
 por hacer recitar una que tengo
 nombrada *El gran bastardo de Salerno*. (VIII, vv. 1-18; pág. 1332)

Pocos meses antes de morir, examinado el asunto teatral desde las alturas de la novela bizantina y desahogada ya su cólera de escritor dramático incomprendido y marginado, nuestro novelista se mostrará en el *Persiles* mucho más duro con el escritorzuelo y arreglista de comedias que viaja con la compañía, un ser codicioso, acomodaticio y bastante repelente a los ojos del lector de la novela (III, 2). Quizás la razón de esa dureza sea el elegante género bizantino al que pertenece la obra, y no debe sorprendernos que los amantes peregrinos se resistan a participar en el oscuro y vulgar negocio de los corrales, al menos visto desde la encumbrada perspectiva de la *Historia setentrional*.

En conclusión, Quevedo aprovechó hábilmente el episodio concebido por Luján de Sayavedra y lo transmitió a Cervantes, quien, a su vez, imitaría a su modo particular el tipo de caricatura metaliteraria quevediana. En las obras de madurez del manco nos topamos, en efecto, con varias viñetas de poetastros, en principio, concurrentes, aunque tocan distintos registros de ese novedoso arquetipo satírico: en «El coloquio de los perros» y «El licenciado Vidriera», en las dos partes del *Quijote*, en *El retablo de las maravillas*, en el *Viaje del Parnaso* y en el póstumo *Persiles y Sigismunda*.

En particular, «El licenciado Vidriera» presenta la ridícula lectura de un mal poeta y el *Viaje del Parnaso* insiste en dos o tres escenas parecidas, y según hemos visto, *El coloquio de los perros* presenta a un verdadero escritor ermitaño o a un *náufrago estético*, dispuesto a sacrificar su éxito comercial por un prurito a artístico. Ese personaje ignora que si el poeta lírico podía escribir para unos pocos, e incluso preciarse de ello como el Góngora cultista, el novelista, y aun más el dramaturgo, necesitaban a todos sus receptores, o al menos a una muchedumbre de ellos.

A la vista de los pasajes cotejados en estas páginas, es evidente que mientras Quevedo partía del lenguaje para iniciar un viaje esencialmente verbal —aunque con él pretendiera enjuiciar una realidad profesional, gremial, poética y teatral que no le gustaba—, Cervantes, como la mayoría de los escritores, se sirvió del lenguaje para descubrir y describir el mundo, incluida su propia creación literaria, con sus tanteos y sus fracasos. Ambos se acercaron al tipo del aficionado o del escritorzuelo: Quevedo, para denigrarlo y escarnecerlo, siguiendo a Luján de Sayavedra; Cervantes quizás para criticarlo, pero con una pizca de empatía, indagando en el misterio del arte literario y en la escritura fallida como una parte inseparable de ese enigma. Por ello, mientras el *Buscón* nos ofrece una galería de escritores ridículos, entre ellos el tramposo protagonista, «El coloquio de los perros» nos presenta a un entrañable dramaturgo *manqué* tras el que adivinamos la sombra alargada de Cervantes. De

hecho, no es del todo difícil identificarse un poco con él, puesto que su fracaso nos resulta cercano y familiar, y no repugnante y venal, como el de los compañeros de fatigas de Pablos. Ya lo intuyó Rey Hazas en su artículo citado:

A consecuencia de su infancia palaciega, Quevedo reverenciaba a los nobles y despreciaba a los humildes. Cervantes no despreciaba a nadie. Su mirada era siempre tolerante, comprensiva, humana, y más aún con los más débiles, con los de baja cuna, justo al revés que la de don Francisco. (2008: 204)

De modo que si el madrileño había deseado despuntar por su agudeza y dedicó sus esfuerzos juveniles a hacer reír y a zaherir ciertas conductas risibles, el de Alcalá parece más interesado en comprender, en *psicoanalizar* —antes de fecha— a los escritoruelos dramáticos y en insinuar, de paso, algunas cuestiones de técnica teatral y de puesta en escena que él mismo se había planteado décadas antes.

Tanto en esa sección del *Coloquio* como en las del *Buscón*, el relato se detiene morosamente en temas que interesan a ambos escritores. Quevedo y Cervantes explotan el filón metaliterario sin escatimar los párrafos y a despecho de la materia y el ritmo picarescos, aunque también cabe pensar que ambos escritores pudieron considerar a los plumíferos como especímenes propios del género iniciado por *Lazarillo de Tormes*. Más lejos, el desaprensivo Luján parece más concentrado en remedar exteriormente la fórmula alemaniana que en aprovechar su hallazgo, que se queda en una anécdota graciosa.

El método narrativo cervantino es opuesto al quevediano: donde el madrileño nos presenta, en perspectiva fija, un descarnado desfile de *figuras* —incluso traídas por los pelos en plena novela picaresca y con Pablos como improvisado testigo—, el alcalaíno desarrolla un ajedrez complejo de posibilidades, reflejos y hasta trampantojos, en el que pasamos del mundo humano al animal, y de vuelta, del sujeto literario al objeto y a través de la frontera entre el narrador y lo narrado. No desdeña las *figuras*, e incluso remeda a Quevedo, pero confiere otra profundidad literaria y humana al material legado por él.

De modo que Cervantes practica un inteligente arte combinatorio: dos canes humanizados, un *perro-pícaro*, estudiante o alcahuete, un *perro-pastor* o un *pastor-perro* (cuyos amos son los lobos *de facto*), un perro bailarín, corcel, *sabio*, actor, etc. Y en ese contexto, no es extraño que un cánido pueda ser testigo de un relevante mini-debate de estética y pragmática teatral entre un dramaturgo y un actor y de una lectura dramática ante una compañía, o incluso que ese perro se ejercite como actor sin palabras, por no mencionar la posibilidad implícita (y sólo parcialmente

negada) del perro *entremesista* o autor de entremeses. Y todo ello en muy pocas páginas y siguiendo al mejor amigo del hombre por todos los vericuetos por los que éste deambula.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos de arte poética*, México, DF., El Colegio de México, 2008.
- AZAUSTRE, Antonio, ed., Francisco de Quevedo, *Premática del desengaño contra los poetas güeros*, en *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, págs. 3-18.
- BRAVO RAMÓN, Francisco Javier, «La presencia de los animales y de lo animalesco en los entremeses de Cervantes», en *Bestiario cervantino. Cervantes y los animales: figuraciones de lo animal en la literatura cervantina*, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 15, 2019, págs. 235-248.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, «‘Atrévime a una comedia’: el tópico del mal autor teatral desde el *Buscón* de Quevedo hasta Moreto, Calderón y Villaviciosa», en *La transmisión de Quevedo*, ed. de Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, págs. 153-174.
- , «Las tribulaciones del mal poeta dramático, según Cervantes: *El retablo de las maravillas*», en *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, ed. de Luis Gómez Canseco y María Heredia Mantis, Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2016, pp. 11-32.
- , «Cervantes frente a la comedia nueva: *El retablo de las maravillas* y las maravillas del nuevo teatro», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 38, 2018a, págs. 723-745.
- , «‘Los poetas de farsantes’: Quevedo, Mateo Luján de Sayavedra y la caricatura del mal dramaturgo a comienzos del XVII», en *Figuras, figurillas y figurones quevedianos*, ed. de Fernando Plata Parga, *La Perinola*, 22, 2018b, págs. 39-64.
- , «‘Véote y no te conozco...’: el escritor dramático y su (auto)crítica en el Siglo de Oro», en *Actas del seminario Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*, ed. de Miguel Zugasti y Joseba Cuñado, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2019, págs. 73-92.
- CALERO, Francisco, *Estudio de autoría de Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *Philosophía antigua poética y Novelas ejemplares*, Madrid, Dykinson, 2017.

- CARREIRA, Antonio, «*Diabolus in re metrica*: hacia un genuino arte del verso», *Crítica*, 103-104, 2008, págs. 309-329.
- CERVANTES, Miguel de, «El coloquio de los perros», en *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- , *Don Quijote de la Mancha*, dir. por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López y estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.
- , *Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, CEC, 1995.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002.
- CHEVALIER, Maxime, «El licenciado Vidriera y sus apotegmas», en «*Por discreto y por amigo...*». *Melanges offerts a Jean Canavaggio*, ed. de Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, págs. 35-38.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8, 2014, págs. 277-314.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, «Los hatos de actores y compañías», en *El vestuario en el Teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Mercedes de los Reyes Peña, *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, págs. 165-190.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- GRANJA, Agustín de la, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en *Cervantes*, ed. de Anthony Close *et al.*, Alcalá de Henares, CEC, 1995, págs. 225-254.

- GIULIANI, Luigi, «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, ed. de Xavier Tubau, Lérida, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, págs. 123-136.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «De la profesión a la inadaptación (La sátira social contra los poetas)», en *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977, págs. 231-258.
- HORATIUS FLACCUS, Quintus, «Arte poética», en Vicente Espinel, *Diversas rimas de Vicente Espinel...; con el Arte Poetica, y algunas Odas de Oracio traducidas en verso Castellano...*, Madrid, Luis Sánchez, 1591, fols. 150r-166v.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, ed., «Estudio preliminar», en Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, págs. vii-xxiv.
- MADROÑAL, Abraham, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Mercedes de los Reyes Peña, *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, págs. 229-302.
- MICÓ, José M^a., «Introducción», Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 1987.
- MONTERO REGUERA, José, «Una amistad truncada: sobre Lope y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39, 1999, págs. 313-336.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de filología. III, Literatura: análisis*, 1-2, 1981, págs. 153-223.
- , «El primer Lope: un haz de diferencias», *Teatro Lope de Vega: Género, escena y recepción*, *Ínsula*, 658, 2001, págs. 12-14.
- , «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego», *El “Arte nuevo” de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*, *RILCE: Revista de filología hispánica*, 27.1, 2011, págs. 144-160.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Cervantes y Lope, historia de una enemistad*, Barcelona, Octaedro, 2006.

- PERCAS DE PONSETI, Helena, «Cervantes y Lope de Vega: postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23. 1, 2003, págs. 63-115.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, «Cervantes y Quevedo», en *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el Quijote*, Madrid, Eneida, 2006, págs. 187-211.
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, *Amparo de pobres*, ed. de Michel Cavillac, Madrid, Espasa, 1975.
- QUEVEDO, Francisco de, *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. de Jean Bourg et al., Madrid, Cátedra, 1987.
- , *Premática del desengaño contra los poetas güeros*, ed. de Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, Alfonso Rey, dir., Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, págs. 3-18.
- , *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
- REY HAZAS, Antonio, «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela, lenguaje, ideología y organización textual en las *Novelas Ejemplares*», en *Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 1982*, Madrid, Universidad Complutense, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, págs. 119-143.
- , «Sobre Quevedo y Cervantes», *La Perinola*, 12, 2008, págs. 201-229.
- RICO, Francisco, «Sobre la cronología de las novelas de Cervantes», en «*Por discreto y por amigo...*». *Melanges offerts a Jean Canavaggio*, ed. de Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, págs. 159-165.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. de Jacques Joset, Madrid, Espasa, 1977.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUFFINATO, Aldo, «El arte viejo de hacer comedias y fracasar», *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario*, *Theatralia: revista de poética del teatro*, 5, 2003, págs. 361-374.

- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética, de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, ed. de David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2007.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006.
- SOBEJANO, Gonzalo, «El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII», *Hispanic Review*, 41, 1973, págs. 313-330 (consultado en www.cervantesvirtual.com/obra/el-mal-poeta-de-comedias-en-la-narrativa-del-siglo-xvii-0/, 1-9-13).
- STROSETZKI, Christoph, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- URZAIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 2011.
- , *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. de Felipe Pedraza y Pedro Conde Parrado, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.
- , *De esto y aquello en las obras de Cervantes*, Newark, Juan de la Cuesta, 2010.



«A KNIGHT'S TALE»:
REMINISCENCIAS
DE LA INVESTIDURA DE ARMAS
EN LA OBRA DE BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO

Sandra DÍAZ DE ZAPPIA
Universidad del Salvador (Argentina)
sandra.diaz.zappia@gmail.com

Recibido: 9 de mayo de 2019
Aceptado: 22 de junio de 2019

RESUMEN:

A lo largo de las siguientes páginas se propone una indagación sobre el punto de encuentro entre la caballería y los cronistas de Indias a través de la obra de Bernal Díaz del Castillo, mediante el análisis de la reminiscencia, en la obra de este último, del ideal caballeresco y de las características de la institución de la caballería, con el objeto de rastrear toda evocación de aspectos de la misma o su influencia tardía en el tiempo y extendida en el espacio, particularmente en referencia a los distintos participantes que tomaban parte en la ceremonia de investidura, el ritual de la misma y los privilegios y obligaciones derivados de ella.

PALABRAS CLAVE:

Investidura de armas; Bernal Díaz del Castillo.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

«A KNIGHTS' TALE»:
REMINISCENCES OF THE ARMS INVESTITURE CEREMONY
IN THE WORK OF BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO

ABSTRACT:

In the following pages we propose an investigation of the point of encounter between chivalry and American chroniclers through the work of Bernal Díaz del Castillo, by means of analyzing the reminiscence, in his book, of the chivalric ideal and the characteristics of the institution of chivalry, with the intention of tracing all evocations of the latter or its influences, in later time and different spaces, particularly regarding the different participants who joined the ceremony of investiture, the ritual regarding it, and the privileges and obligations thereof derived.

KEYWORDS:

Arms Investiture; Bernal Díaz del Castillo.



Las menciones a los caballeros —y a sus aventuras— en la producción literaria occidental son tan numerosas que el tema sigue sorprendiendo aún hoy al historiador de las mentalidades, ejerciendo una fascinación especial. Alusiones a personas caracterizadas como de «mucho ser» y valor, pletóricas de vigor y fortaleza y portadoras de inigualables condiciones morales, contribuyeron a conformar el atrayente tópico del ideal caballeresco.

A ello se suma otro tema que durante mucho tiempo ocupó el interés de los estudiosos, probablemente motivado por el respetable número de producciones escritas que salieron de las imprentas desde el siglo XVI: los cronistas de Indias, un colectivo variopinto que reúne a personas de diferente procedencia y formación, y que fueron objeto de estudio por parte de investigadores del campo de la historia y de la literatura, tanto desde lo general (Esteve Barba, 1992) como en particular. El caso de Bernal Díaz del Castillo es uno de ellos, y su figura continúa siendo analizada en la actualidad (Martínez Martínez, 2018; García Única, 2018).

A lo largo de las siguientes páginas se propone una indagación sobre el punto de encuentro entre estos dos tópicos que ofrece la crónica de Díaz del Castillo, mediante el análisis de la reminiscencia, en la obra de este último, del ideal caballeresco y de las características de la institución de la caballería, siguiendo en particular el modelo de análisis de la investidura de armas castellana elaborado por Nelly Porro Girardi (Porro Girardi, 1998).

Para ello, se contextualizará brevemente al cronista; a continuación, se observará en la crónica bernaldina las reminiscencias¹ de la anterior institución de la investidura de armas, es decir la evocación de aspectos de la misma o su influencia tardía en el tiempo y extendida en el espacio, particularmente en referencia a los distintos participantes que tomaban parte en la ceremonia de investidura, el ritual de la misma y los privilegios y obligaciones derivados de ella.

1. LA VIDA

Probablemente, Bernal Díaz del Castillo nació en Medina del Campo, Castilla la Vieja, en 1492, hijo de Francisco Díaz del Castillo, regidor del lugar, y de María

¹ Se entiende reminiscencia en el sentido atribuido por Lalande, esto es, «retour à l'esprit d'un texte, d'une image antérieurement perçus, mais qui ne sont pas reconnus pour tels. Par suite, emploi par un artiste, d'un motif ou d'une forme qu'il se figure créer et dont, en réalité, il ne fait que se souvenir» (Lalande, 1996: 919).

Díez Rejón². Muy joven, «impulsado por el espíritu que animaba a sus coetáneos, por ardor caballeresco o por afán de lograr fortuna»³, se embarcó hacia América en 1514 junto a Pedro Arias de Ávila, gobernador de Tierra Firme. Tras haber arribado a la ciudad de Gracias a Dios, «dio pestilencia», a consecuencia de la cual «se nos hacían unas malas llagas en las piernas» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. I, pág. 17).

Poco después salió de Cuba con la expedición de Francisco Hernández de Córdoba, con quien descubrió Yucatán el 8 de febrero de 1517. Sufrió numerosas penurias, hasta que por fin se encontró con el gobernador Diego Velázquez en Santiago de Cuba.

Más tarde, en el transcurso del año 1518 completó viajes de exploración junto a Juan de Grijalva. Al organizar Hernán Cortés la expedición que habría de llevar a la conquista del imperio mexicano, Bernal Díaz se alistó en ella, y fue testigo de los principales episodios de esa empresa: como él mismo relata en su historia, presenció la matanza de Cholula; salvó la vida durante la Noche Triste; presenció el aprisionamiento de Moctezuma y el tormento de Cuauhtémoc. Varias veces logró escapar (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CCXII, pág. 1077) y, en otras, resultó herido (cap. LXVI, pág. 229; cap. CCXII, págs. 1076-1077 y 1079; cap. CLIII, pág. 659; cap. CLVI, pág. 686).

Rendida la capital azteca, Díaz del Castillo se dirigió con Gonzalo de Sandoval a la conquista de los pueblos de Tuztepeque, Pánuco y Coatzacoalco, después de lo cual se estableció en este último. Más tarde volvió a integrar las tropas de Cortés, quien se proponía controlar la rebelión dirigida por Cristóbal de Olid en las Hibueras.

Se afincó luego en la Villa del Espíritu Santo de Coatzacoalco, donde fue regidor hasta que se trasladó a la ciudad de México, una vez despojado de las encomiendas que se le habían otorgado.

En 1540 —después de lograr que se le reconocieran los servicios prestados— viajó a España munido de dos cartas de recomendación, una de Cortés y otra de

² Sin embargo, Francisco del Paso y Troncoso encontró una carta de Bernal Díaz del Castillo dirigida a Felipe II con fecha 29 de enero de 1567, en la que asegura que contaba setenta y dos años de edad, indicando que habría nacido en 1495 (González Obregón, 1936: 11).

³ Según González Obregón, sus quejas repetidas sobre el reparto del botín y sus reiteradas instancias para asegurar las encomiendas demuestran los móviles que lo animaban, si bien el mismo Bernal asegura que nunca persiguió otra cosa más que el servicio a Su Majestad y a la Fe Católica (1936: 11).

Antonio de Mendoza —primer virrey de Nueva España—, con el propósito de obtener algún beneficio. Por dos reales cédulas obtuvo la promesa de unas encomiendas en Guatemala, o un corregimiento en la Nueva España⁴. Con estos papeles regresó a América a mediados de 1541, y se radicó en Guatemala, donde se casaría en 1544 con Teresa Becerra, hija única de uno de los conquistadores, y con quien tuvo varios hijos (Suñe Blanco, 1991; Serés, 2011: 1269).

Dado que las encomiendas de Zacatepeque, Joanagacapa y Mistén le resultaban insuficientes para subsistir, regresó a España en 1551 y obtuvo, por real cédula de 1º de diciembre de ese año, dirigida al licenciado Alonso López de Cerrato, un corregimiento en Guatemala (González Obregón, 1936: 16). Durante su estancia en la península, asistió a las juntas de Valladolid en calidad de antiguo conquistador.

Regresó a Guatemala, donde decidió empuñar la pluma para escribir su obra, la cual finalizó el 27 de febrero de 1568 y no llegó a ver impresa. Vivió allí y ejerció el cargo de regidor perpetuo de la villa de Santiago de los Caballeros de Guatemala hasta su muerte, acaecida cuando contaba más de noventa años⁵. La historia que empezó a escribir ya octogenario, no fue acogida con entusiasmo y permaneció inédita por espacio de ochenta años, hasta que finalmente fue publicada en Madrid en 1632 por la Imprenta del Reyno (Simón Díaz, 1971: 376; Serés, 2011: 1256).

⁴ A pesar de la guerra sorda que le hizo el fiscal Villalobos, consiguió con no poco trabajo dos reales cédulas, dirigidas a Pedro de Alvarado, Madrid 9 de junio de 1540, al licenciado Cerrato, 3 de junio del propio año, y al virrey Mendoza otra con fecha el 2 de julio, en la cual se le ordenaba que en caso de que Alvarado no impartiera completa justicia a Díaz del Castillo, le hiciera gracia a éste de un corregimiento en Mincapa, Suchetitán o Soconusco (González Obregón, 1936: 16).

⁵ La fecha de su fallecimiento fue objeto de discusión entre los investigadores: González Obregón consigna que Víctor Miguel Díaz afirma que fue en 1568, apoyándose en el dicho de Fray Domingo de Reyes. Según Agustín Mencos se inclina por 1574, mientras que Batres Jáuregui —basándose en Juarros— afirma que falleció en 1582. Finalmente, González Obregón señala que Bernal falleció en 1583, pues según Jorge García Granados, Bernal vivía aun en 1582, según consta en un pleito judicial en que fue testigo; posteriormente, su nombre no aparece en ningún documento, por lo que su muerte no pudo acaecer más allá del año 1583 (González Obregón, 1936: 17). La cuestión fue zanjada definitivamente por Vicenta Cortés Alonso, quien la fijó en 1584 luego de una minuciosa compulsión documental (Cortés Alonso, 1962).

2. EVOCACIÓN DE LA INVESTIDURA DE ARMAS SEGÚN LA HISTORIA VERDADERA DE LA CONQUISTA DE LA NUEVA ESPAÑA

2.1. El oficiante de la investidura.

En toda ceremonia de investidura eran necesarias dos personas: el que da u oficiante y el que recibe o recipiendario. Sólo algunas personas estaban facultadas para investir caballeros, en virtud del principio según el cual nadie puede dar aquello que no posee. De esta forma, y según los testimonios recogidos por Porro Girardi, no todos los caballeros podían armar: así, el grupo de oficiantes se reducía al rey, su familia y los ricos hombres y hombres grandes del reino. Ello se explica por el hecho de que al resto de los integrantes de la caballería —hidalgos, nobles de menor jerarquía, etc.— le resultaba prácticamente imposible costear las dádivas que, según la costumbre, debían ser entregadas al novel (Porro Girardi, 1998: 37-39).

Asimismo, debe aclararse que existían otras restricciones por las cuales determinadas personas no podían armar caballeros, como las mujeres, los «desmemoriados», los clérigos —exceptuando a aquellos que habían sido armados antes de abrazar el estado religioso⁶— y ciertos funcionarios del rey. A pesar de ello, las mujeres podían pedir investidura para terceros. La crónica bernaldina recoge un ejemplo de ello en el caso de María Mendoza, quien intercedió ante el monarca para que «hiciera mercedes» a Cortés⁷, lo que constituye además una prueba adicional de lo expresado por Susan Migden Socolow en relación a la influencia que poseían entonces las esposas de altos agentes de la administración española (Socolow, 2015: 91).

Según la tradición castellana, la importancia del acto y la honra para el novel eran proporcionales a la dignidad del oficiante. Es comprensible pues, la razón por

⁶ Tal es el caso de fray Diego Altamirano, pariente de Cortés, «y hombre que antes que se metiese a fraile había sido soldado, hombre de guerra, e sabía de negocios» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CLXXXIX, pág. 909).

⁷ «Y diré cómo escribió luego en posta la señora doña María de Mendoza al comendador mayor de León, su marido, sublimando en gran manera las cosas de Cortés y que no era nada la fama que tiene de sus heroicos hechos para lo que ha visto y conocido de su persona y conversación y franqueza; y le representó otras gracias que en él había conocido y los servicios que le había hecho, y que le tenga por su gran servidor y que Su Majestad le haga sabidor de todo y le suplique que le haga mercedes [...] Y así Su Majestad lo hizo, como adelante diré» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CXCV, pág. 950).

la que el soberano era el oficiante más requerido por los noveles, incluso entre los extranjeros, que llegaban a Castilla con el deseo de hacerse armar por un monarca de renombre.

Desde el *Ordenamiento de Madrigal* (1476), sólo el rey podía armar caballero; por lo tanto, alejado físicamente éste del Nuevo Mundo, la caballería en América se encontraba «legalmente huérfana de la mano dispensadora» (Porro Girardi, 1983: 363). De todas maneras, y ya en el caso de la crónica de Díaz del Castillo, el rey podía «dar y hacer mercedes a caballeros que le sirvieron» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CCX, pág. 1059) a través de determinados hidalgos, quienes hacían concesiones a su tropa –voluntarias o por petición de los soldados— que recuerdan las dádivas con las que el oficiante favorecía al novel en las ceremonias de investidura. Esas mercedes podían materializarse mediante el reparto de tierras o indios (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CCX, pág. 1058; cap. CCXI, pág. 1062; cap. CLXIX, págs. 808-809), o bien con parte del equipo que todo caballero necesitaba: armas o caballos, lo que evoca el caso del hidalgo Alonso Hernández de Puertocarrero, quien como «no tenía caballo ni de qué comprarlo, Hernando Cortés le compró una yegua rucia» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. XXI, pág. 83).

2.2. El recipiendario de la investidura.

La condición que ostentaban⁸ aquellos personajes no sólo se heredaba sino que debía ser afianzada por sus obras. De ahí el comentario de ciertos caballeros de la corte de Madrid:

Porque si miramos en ello [todos los logros de Cortés en México], nosotros de nuestros antepasados (que hicieron heroicos hechos y sirvieron a la corona real, a los reyes que en aquel tiempo reinaron, como Cortés y sus compañeros han hecho) lo heredamos, y nuestros blasones y tierras y rentas. (cap. CLXX, pág. 820)

Las numerosas menciones a los caballeros e hidalgos y sus hazañas en la obra de Díaz del Castillo lo confirman⁹. Además, se identifica al caballero como a una

⁸ «Si bien se quiere tener noticia de nuestras personas, éramos todos los demás hijosdalgo, aunque algunos no pueden ser de tan claros linajes, porque vista cosa es que en este mundo no nacen todos los hombres iguales, así en generosidad como en virtudes» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CCVII, págs. 1041-1042).

⁹ Por ejemplo, v. cap. XVII, pág. 69; cap. XX, págs. 79-80; cap. XXI, págs. 82-83; cap. XXII, pág. 89; cap. XXIV, pág. 93; cap. XXXVI, pág. 132; cap. XLII, pág. 151; cap. XLVIII, pág. 173; cap. LIII, pág. 188; cap. LVI,

persona preeminente, «de mucho ser y valor», de una calidad reconocida entre sus congéneres¹⁰, leales y grandes servidores de Su Majestad, personas que «en todo [daban] señales de gran señor» (cap. CXCIV, págs. 935 y 942; cap. CXCV, pág. 948; cap. CCIV, pág. 1004). Ello queda de manifiesto al examinar en la persona del caballero ciertos rasgos paradigmáticos de carácter físico y moral. Con respecto a la edad con la que contaban, Díaz del Castillo consigna entre otras las de Gonzalo de Sandoval —de 24 años— (cap. CCVI, pág. 1036), Diego de Ordás —de 40 años— (cap. CCVI, pág. 1037), Cristóbal de Olí, que tenía —como Juan Velázquez de León— treinta y seis años de edad al momento de la campaña bernaldina (cap. CLXV, pág. 764; cap. CCVI, pág. 1037), y la de Pedro de Alvarado, quien «sería de obra de treinta e cuatro años cuando acá pasó» (cap. CCVI, pág. 1035). Respecto a las características físicas, los relatos peninsulares destacaban la apostura personal de los investidos castellanos, a pesar de que la exigencia del código alfonsí se limitaba —en este tema— a exigir que el candidato no fuera —según las *Partidas*— «defectuoso» (Porro Girardi, 1998: 83)¹¹. Las descripciones que de los caballeros incluye Díaz del Castillo en su relato parecen coincidir con este ideal. Efectivamente, de Juan Velázquez de León, de Cristóbal de Olí, de Gonzalo de Sandoval, de Pedro de Alvarado y hasta del propio Cortés, afirmó que eran «de muy buen cuerpo y ligero», «rebustos», «membrudos», de «altor» o estatura bien proporcionada, «bien entallados» y «de pecho alto y la espalda de buena manera»¹². Además, hizo hincapié en el tema del rostro, en el que se reconocía «buena presencia», robustez, «en los ojos en el mirar amorosos, e por otra parte graves» (cap. CCIV, pág. 1008;

págs. 198-200; cap. LXVI, pág. 233; cap. LXXVII, pág. 264; cap. LXXX, pág. 275; cap. LXXXIX, pág. 315; cap. CXXII, págs. 440, 443, 449 y 450; cap. CLX, pág. 722; cap. CLXII, págs. 732 y 738; cap. CLXVIII, pág. 794; cap. CLXX, pág. 820; cap. CXCI, págs. 919 y 921; cap. CCXI, págs. 1062 y 1063; cap. CCXII bis, págs. 1085-1086.

¹⁰ Cap. LVIII, pág. 204; cap. LXXXIX, pág. 316; cap. XCIV, pág. 346; cap. CVI, pág. 391; cap. CXIV, pág. 413; cap. CXLVI, pág. 600; cap. CLXVI, pág. 766; cap. CLXVII, pág. 803; cap. CLXIX, págs. 807-808; cap. CLXXVIII, pág. 867; cap. CCV, págs. 1014-1021.

¹¹ Para entonces, se definía «defectuoso» como «todo aquello que no está cumplido, ni cabal» (Covarrubias, *Tesoro*, 1611: 301). Ya en el siglo XVIII, el tratadista Lorenzo Guardioli y Sáez incluía a los defectos físicos como impedimento para ser jueces seculares (Guardiola y Sáez, *El corregidor perfecto*, parte II, § II, núm. 2, pág. 36), y se sabe que dicho impedimento fue invocado en el ámbito rioplatense por algunos individuos para lograr ser eximidos del desempeño de alcaldías de barrio (Díaz de Zappia, 2018: 312-313).

¹² Cap. LXXX, pág. 276; cap. CXX, pág. 432; cap. CLXV, pág. 765; cap. CCIV, pág. 1008; cap. CCVI, págs. 1035 y 1037. Por el contrario, en otro caso Díaz del Castillo advirtió: «Digo yo miren cuánto vale no decir mal de lo bueno, que digo de verdad que cuando dimos sobre el Narváez, uno de los más cobardes fue el Salvatierra [...] e no porque no tenía membrudo cuerpo y fuerzas, mas era mal engalibado, y no de la lengua» (cap. CXIV, págs. 413-414). Aunque el cronista negara que la censura estuviera fundada en la contextura física del sujeto referido, es de interés que no dejara de mencionarla.

cap. CLXV, pág. 765; cap. CCVI, pág. 1035). Especial mención merece el caso de Pedro de Alvarado, al que los naturales llamaban «Tonatio, que quiere decir el sol» (cap. CCVI, pág. 1035), por ser de «muy linda gracia» (cap. LXXX, pág. 276) y «el rostro y cara muy alegre e en el mirar muy amoroso» (cap. CCVI, pág. 1035). Y es que «ansí en el rostro como en su persona, y que parecía como al sol» y «que se estaba riendo» (cap. LXXX, pág. 276).

Díaz del Castillo resume las virtudes morales del caballero en una sola: portarse como «varones»¹³, expresión en la que se incluye la buena plática (cap. CLXV, pág. 765; cap. CCIV, pág. 1008; cap. CCVI, págs. 1035 y 1037), una formación considerable en leyes y conocimientos notariales, además de cualidades respetables en materia de música y bellas letras (cap. XCVI, pág. 355; cap. CCIV, pág. 1009). Asimismo, destaca la franqueza (cap. CXIII, pág. 410; cap. CLXV, pág. 765; cap. CCVI, pág. 1035), el «buen corazón» (cap. CLXXIV, pág. 838) y —a su juicio— un desinterés hacia las cosas materiales, puesto que sus «grandes servicios son por Dios Nuestro Señor y por Su Majestad» (cap. LVI, pág. 199; cap. LIII, págs. 188-189). Díaz del Castillo insiste en el deber de encaminar «siempre todas las cosas a Dios, y seguillas en su santo servicio» (cap. LXIX, pág. 242), cuidando sus prácticas devotas, y cita como ejemplo la actitud de Cortés, quien

Rezaba por las mañanas en unas horas, e oía misa con devoción; tenía por su muy abogada a la Virgen María Nuestra Señora, la cual todos los fieles cristianos la debemos tener por nuestra intercesora e abogada; e también tenía a señor San Pedro, a Santiago, e a señor San Juan Bautista; e era limosnero. (cap. CCIV, pág. 1009)

Similar actitud se observa en el resto de los que participaron en las cuantiosas batallas relatadas por Díaz del Castillo, especialmente en aquella que precedió a la captura de Moctezuma, antes de la que velaron «en oración rogando a Dios que fuese de tal manera que redundase para su santo servicio» (cap. XCV, pág. 349). Y en otra oportunidad, «el valiente y animoso Sandoval» les decía: «¡Ea, señores, que hoy es el día que hemos de vencer; tened esperanza en Dios que saldremos de aquí vivos para algún buen fin!» (cap. CXXVIII, pág. 488).

Díaz del Castillo marca la diferencia respecto de los móviles que habían animado a los caballeros castellanos de antaño, quienes «fueron ensalzados y puestos en grande estado», aun cuando «no iban a las tales guerras ni entraban en las batallas

¹³ Cap. LXV, pág. 228; cap. CXXVII, pág. 475; cap. CXXVIII, pág. 476; cap. CXXXVI, pág. 530; cap. CXLV, pág. 586; cap. CLXII, pág. 741; cap. CLXIX, pág. 807; cap. CLXXIV, pág. 838; cap. CCIV, pág. 1007.

sin que primero se les pagasen sueldos y salarios» además de «villas y castillos y grandes tierras perpetuos y privilegios con franquezas, las cuales tienen sus descendientes». En consecuencia, reclamó fuera puesta «en una balanza y medida cada cosa en su cantidad», de lo cual resultaría que «somos dinos y merescedores de ser puestos y remunerados como los caballeros por mí atrás dichos» (cap. CCVII, págs. 1042-1043).

Asimismo, Díaz del Castillo resalta que los conquistadores se mantenían siempre atentos, «de sangre en el ojo» al punto de que «andábamos la barba sobre el hombro»¹⁴, «nunca nos hallaban descuidados» (cap. CXLV, pág. 591). Ante situaciones adversas¹⁵ y conflictos armados, preferían «prudencia y saber, para bien vencer los contrarios, que con osadía» (cap. CXXII, pág. 443). Cristóbal de Olí era «valiente por su persona, así a pie como a caballo» (cap. CLXV, pág. 764; cap. CCIV, pág. 1011; cap. CCV, pág. 1014), así como Sandoval, que arengaba a los soldados expresando como si pertenecieran a una orden de caballería: «¡Oh hermanos, poné fuerzas en que no lleven el bergantín!». Y tomamos tanto esfuerzo, que luego le sacamos en salvo» (cap. CLII, pág. 646). Además, cuando Cortés conseguía una victoria, «por seguilla muy mejor decía: “¡Adelante, caballeros!”» (cap. CLII, pág. 645). En adición, Díaz del Castillo insiste en describir a sus colegas como personas «de calidad», justos¹⁶ y de quienes «se podía fiar» (cap. XXIII, pág. 89; cap. CLXXIII, pág. 833).

Respecto de los vicios, la crónica es predeciblemente parca en detalles, y se limita a incluir una mención a la afición de Cortés por «juegos de naipes e de dados», y «en demasía dado a mujeres e celoso en guardar las suyas» (cap. CCIV, pág.

¹⁴ «Sangre en el ojo»: se dice de aquellos sujetos perspicaces, previsores de los conflictos que podían surgir (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. XCIX, pág. 366. V. también XCIV, pág. 347). «Andábamos la barba siempre sobre el hombro»: dicese de los que son atentos o están en actitud de vigilancia (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. LXXXVI, pág. 300). Según Covarrubias, «tener sangre en el ojo, es ser hombre de valor» (Covarrubias, *Tesoro*, pág. 568), mientras que «traer la barba al hombro» significa «vivir recatado, y con recelo, como hacen los que tienen enemigos, que van volviendo el rostro a un lado y a otro, de donde nació el refrán» (*Tesoro*, pág. 121).

¹⁵ «Velábamos, que ni porque lloviese ni vientos ni fríos, y aunque estábamos metidos en medio de grandes lodos y heridos, allí habíamos de estar. Y aun esta miseria de tortillas y yerbas que habíamos de comer, o tunas, sobre la obra del batallar, como dicen los oficiales, había de ser» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CLI, pág. 624).

¹⁶ Tal el caso del virrey de México, don Antonio de Mendoza, «que fue un muy ilustrísimo varón, dino de buena memoria, que haya santa gloria, y gobernaba tan justificadamente y con tan reta justicia» (CLXXII, pág. 831).

1012). No obstante, Díaz del Castillo menciona que el mismo Cortés había mandado que «ninguna persona jugase caballo ni armas por vía ninguna, con gran pena» (cap. CXLVIII, pág. 605), lo que —como se verá— guardaba relación con la importancia que, entre las obligaciones de la investidura, se le daba al uso de armas y del caballo.

2.3. Las motivaciones de la investidura

Reducida a un motivo base, expuesto tácita o expresamente, la investidura de armas en el ámbito peninsular esperaba acrecentar la honra personal de los caballeros. Este aspecto también está presente en la crónica de Díaz del Castillo, quien incluye frecuentemente en su obra referencias al respecto. Así, el cronista caracterizó a Gonzalo de Sandoval como un hombre que solamente aspiraba a «tener fama e hacer como buen capitán esforzado» (cap. CCVI, pág. 1036) y señala esa motivación medieval en los conquistadores de México al decir que «por ganar honra cada uno de nosotros se quería adelantar de los primeros a encontrar con los enemigos» (cap. CXXII, pág. 443).

Una vez cosechados suficientes méritos como para considerarse poseedores de dicha honra, el caballero se preocupaba de que fuera conocida entre sus pares. Esta es la idea subyacente en las acciones llevadas a cabo por Cortés para que el duque de Béjar tuviera conocimiento de «sus grandes riquezas, juntamente con sus heroicos hechos e hazañas» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CLXXI, pág. 826)¹⁷. En virtud de ello, se entiende que los caballeros procuraran a toda costa que su honra no se viera menguada, encomendándole —según Díaz del Castillo— a sus más leales hombres que velaran por ella (cap. CLXII, pág. 736), a punto tal que «valía más morir por buenos [...] que vivir deshonorados» (cap. LXIX, pág. 243).

Asimismo, la defensa de la propia honra era premiada por el mismo rey; y en una suerte de acción recíproca, competía al caballero velar no sólo por el honor propio, por el de su casa y hacienda, sino también, y muy especialmente, por la del soberano. Esta idea es recogida por Díaz del Castillo, quien afirma que «como buenos caballeros somos obligados a volver por la honra de Su Majestad y por las nuestras, y por nuestras casas y haciendas» (cap. CXXII, pág. 442).

¹⁷ Es importante recordar que Juana de Zúñiga, con quien Cortés contrajo matrimonio, era sobrina del duque de Béjar (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CXCV, pág. 950).

De esta forma, la fama personal se vería afianzada y perduraría en el tiempo, emparentando el renombre de su poseedor con el de los representantes históricos de su grupo. En este sentido se expresó Díaz del Castillo, quien reclama que a Cortés se le debía

todo honor y prez y honra de todas las batallas y vencimientos hasta que ganamos esta Nueva España, como se suele dar en Castilla a los muy nombrados capitanes y como los romanos daban triunfos a Pompeyo y a Julio César y a los Escipiones; más digno es de loor nuestro Cortés que no los romanos. (cap. CXXIX, pág. 501)

2.4. El ritual de la investidura

Si bien Díaz del Castillo no consigna en su obra ninguna ceremonia de investidura en suelo americano, describió con detalle a lo largo de un capítulo de su historia (cap. CXCV, págs. 945 y ss.) aquella por la cual Cortés recibió en la corte de Madrid los títulos de marqués y de capitán general de la Nueva España. Los pormenores allí relatados muestran algunas semejanzas con el antiguo ritual castellano por el que se armaban caballeros. En efecto, cuando el rey Carlos I de España supo que Cortés había llegado a Castilla, tuvo «deseo de ver y conocer su persona, de que tantos buenos servicios le ha hecho y de quien tantos males le han informado que hacía con mañas y astucias», interiorizándose de los antecedentes del «novel», inclinándose a creer —según lo que sigue— la parte favorable a Cortés de los rumores. En virtud de ello, y una vez «llegado Cortés a la corte, Su Majestad le mandó señalar posada», recibiendo de sus pares indudables muestras de reconocimiento, ya que el «duque de Béjar y [el] conde de Aguilar y otros grandes señores sus deudos le salieron a recibir e se le hizo mucha honra». En el relato nada se menciona acerca de una cierta preparación del «novel» Cortés; sin embargo, Díaz del Castillo expresa que otro día, Cortés se presentó con licencia real «a le besar sus reales pies», llevando consigo a sus «intercesores, por más le honrar, al almirante y al duque de Béjar y al comendador mayor de León». Estos últimos recuerdan la figura del padrino, pues tras arrodillarse Cortés ante el rey, y habiéndose levantado acatando real orden, «el almirante y el duque de Béjar dijeron a Su Majestad que era dino de grandes mercedes». En virtud de ello, el rey «le hizo marqués del Valle»; acto seguido, le «mandó dar ciertos pueblos» (García de Valdeavellano, 1984: 622), quizás a modo de regalo de parte del «oficiante». Finalmente, le hizo también capitán general de la Nueva

España y mar del Sur y le mandó «dar el hábito de Señor Santiago» (cap. CXCV, pág. 951)¹⁸.

Curiosamente, el relato finaliza con un beso (Porro Girardi, 1998: 155), signo de fe, paz y hermandad con el que se daba por terminada la ceremonia de investidura en la Castilla de Alfonso el Sabio: «Y Cortés se tornó a humillar para besalle sus reales pies, y Su Majestad le tornó a mandar levantar». Sin embargo, Díaz del Castillo apunta que Cortés aspiraba que también se le diera la gobernación de la Nueva España¹⁹, actitud que dista bastante de la idea de servicio desinteresado a Dios y al rey mencionada anteriormente como una de las virtudes morales de todo caballero.

Cabe destacar que Díaz del Castillo no refiere que en dicha ceremonia se produjera ninguna bofetada o «rostrada», parte esencial del antiguo ritual castellano. Por el contrario, utilizó el término «pescozada» en otra ocasión diametralmente diferente, con un sentido negativo, de carácter más punitivo que ceremonial o de prueba. Se trata del hecho protagonizado por Andrés de Duero, quien castigó a un hombre llamado Cervantes «el loco», a quien Díaz del Castillo califica de truhán:

Porque lo iba diciendo de aquella manera [diciendo malicias y haciendo gestos y chocarrerías] le dio de pescozazos el Andrés de Duero, que iba allí junto al Diego Velázquez, y le dijo: «¡Calla, borracho loco, no seas más bellaco!». (cap. XIX, pág. 77)

2.5. Los privilegios derivados de la investidura.

De las cuatro clases de privilegios que ostentaban los caballeros castellanos (Porro Girardi, 1998: 187-220) —esto es, honoríficos, de vestido y adorno, jurídicos y fúnebres—, la obra de Díaz del Castillo sólo presenta reminiscencias de los de tipo honorífico y los fúnebres.

¹⁸ Adela Estudillo Gómez explica que dicho hábito era muy anhelado porque «dentro del estamento nobiliario, la condición de “caballero de un hábito” simbolizaba la vinculación de dos conceptos muy presentes en la época: nobleza y fe. El afán que les movía a los caballeros en su servicio a la monarquía era el de ascender en la escala social y formar parte del grupo de grandes títulos nobiliarios» (Estudillo Gómez, 2014: 274).

¹⁹ No obstante ello, «creyendo que tenía muy entablado su juego con tener privanza con tan grandes señores [...] comenzó a suplicar con mucha importancia a Su Majestad que le hiciese merced de la gobernación de la Nueva España [...] y Su Majestad les respondió que se contentase, que le había dado el marquesado de más renta y que también había de dar a los que le ayudaron a ganar la tierra, que eran merecedores dello, que, pues que lo conquistaron, que lo gocen. Y desde allí adelante comenzó a decaer de la grande privanza que tenía» (cap. CXCV, págs. 950-953).

Con respecto a los primeros, las *Partidas* ordenaron que había que tratar con respeto al caballero, idea que fue recogida por Díaz del Castillo cuando afirma que los conquistadores «éramos muy buenos servidores de la real corona y dinos de mercedes, y no de ser por palabras afrentados» (cap. LVI, págs. 198-199). Por consiguiente, el cronista destaca que el rey mandó a los caballeros de la corte

que mirasen y tuviesen noticia que Cortés con sus compañeros habían ganado tantas tierras, que toda la Cristiandad les era en cargo; y que ellos que los estados que tenían que los habían heredado de sus antepasados por servicios que habían hecho, y que por estar desposado Cortés con su sobrina, Su Majestad le mandaba honrar. (cap. CXCV, pág. 952)

Asimismo, el caballero merecía ser tratado con deferencia en las instituciones reales; un ejemplo de ello es consignado por Díaz del Castillo al ocuparse del tratamiento que se le había brindado a Cortés cuando se presentaba en el Consejo de Indias: según el cronista, aquél era recibido por un oidor que lo llevaba hasta el estrado. Allí, «un poco apartado» de las sillas que ocupaban el presidente del Consejo y los demás oidores, «le ponían a Cortés otra silla» (cap. CCI, pág. 995). Análogamente, el caballero gozaba de la prerrogativa de ocupar una posición privilegiada en la iglesia; en la misma crónica se da cuenta de que Cortés, «como se tenía por tan privado de Su Majestad», disfrutó de este privilegio, en virtud de una licencia del rey y a pesar del disgusto de algunos caballeros de la corte que criticaron su «gran presunción y osadía». Ante ello, el duque de Béjar, el almirante de Castilla y el conde de Aguilar manifestaron «que aquello no se le había de tener a Cortés a mal miramiento, porque Su Majestad, por le honrar, le había mandado que se fuese a asentar cerca del conde de Nasao» (cap. CXCV, pág. 952).

Por otro lado, el código alfonsí contemplaba también la posibilidad de una honra futura, a la cual no podían acceder de no haber sido investidos previamente. En la crónica bernaldina, esa condición ya se había cumplido con las glorias alcanzadas por varios hidalgos ya difuntos, entre los que se contaban Pedro de Alvarado, comendador de Santiago y adelantado y gobernador de Guatemala, Honduras y Chiapa (cap. CCVI, pág. 1035); Francisco de Montejo, adelantado y gobernador de Yucatán (cap. XXIII, pág. 89); un hidalgo «que se decía Hulano de Cabrera», capitán de Benalcázar y maestre de campo de Vasco Núñez Vela (cap. CLXXXV, pág. 899); y, finalmente, el mismo Cortés (cap. CCV, pág. 1014).

En el caso de los privilegios fúnebres de que gozaba el caballero, y según la tradición castellana en la cuestión, se manifestaban en expresiones de dolor. El sepelio se llevaba a cabo con solemne pompa, con mucho luto y pesar de los demás caballeros. Al examinar la obra de Díaz del Castillo, todos estos elementos aparecen en ocasión de los fallecimientos de Ponce de León, Sandoval, Francisco de Garay y del propio Cortés:

[Muere Ponce de León] Y Cortés, con todos los más caballeros de aquella cibdad, se pusieron luto y le llevaron a enterrar con gran pompa a señor San Francisco, y con toda la cera que entonces se pudo haber; fue su enterramiento muy solene para en aquel tiempo. (cap. CXCII, pág. 926)

Y el Sandoval [...] dio el ánima a Nuestro Señor Dios [...] y Cortés con todos los caballeros que iban en su compañía se pusieron luto ¡Perdónele Dios, amén! Y luego Cortés [...] hizo saber [...] cómo Gonzalo de Sandoval había fallecido [...] Pues el duque de Béjar y el conde de Aguilar y otros caballeros se holgaron en gran manera, puesto que a todos les pesó de la muerte del Sandoval. (cap. CXCV, págs. 947-948)

Pues ya muerto [Francisco de] Garay, ¡perdónele Dios; amén!, le hicieron muchas honras a su enterramiento, y Cortés y otros caballeros se pusieron luto. (cap. CLXII, pág. 742)

[Fallece Cortés] Y llevóse su cuerpo a enterrar con gran pompa y mucha clerecía e gran sentimiento de muchos caballeros de Sevilla, e fue enterrado en la capilla de los duques de Medinacedonia; y después fueron traídos sus huesos a la Nueva España, y están en un sepulcro en Cuyuacán o en Tezcucó. (cap. CCIV, pág. 1006)

En particular, Díaz del Castillo se ocupa *in extenso* de la muerte de Pedro de Alvarado, describiendo con detalle las honras fúnebres que se le prodigaron, así como el luto de los que le conocían (cap. CCIII, pág. 1002). La demostración de pesar se exteriorizaba entre otras formas a través de la mesadura (Porro Girardi, 2008); en el caso de la crónica de Díaz del Castillo, se incluye una descripción de la tristeza de la esposa de Alvarado, Beatriz de la Cueva²⁰, quien se

²⁰ Para una semblanza biográfica de Beatriz de la Cueva, v. Gómez-Lucena, 2013: 163-186. Sobre la muerte de Alvarado, v. González Villanueva, 2007.

se mesó los cabellos y lloró mucho y se rasguñó su cara, y por más sentimiento, mandó que todas las paredes de su casa se parasen negras con una tinta y betún negro. Y después de hechas las honras por su querido marido, pareció que echaba menos cada día al adelantado, su marido, y daba gritos y voces y hacía muchos sentimientos y no quería comer ni recibir consolación. (cap. CCXII bis, pág. 1086)

Los caballeros, en actitud fraternal, ofrecieron sus condolencias a doña Beatriz, diciéndole «palabras con que se consolase y no tuviese tanta pena» (cap. CCXII bis, pág. 1080). Más tarde, los restos de Alvarado fueron trasladados a la ciudad de Guatemala, donde fueron depositados junto al altar de la iglesia (cap. CCIII, pág. 1003, nota 9).

2.6. Las obligaciones de la investidura

2.6.1. Obligaciones para consigo mismo. En este aspecto el código alfonsí constituye un verdadero repertorio de los deberes del caballero, entre los que se cuentan la moderación en la conversación y el cuidado de los modales (Porro Girardi, 1998: 224). Díaz del Castillo observa que Cortés, con una respuesta mesurada pero severa causó vergüenza a ciertos soldados «que le decían palabras muy descomedidas». Al contrario, el cronista dice que Cortés «no les respondía cosa muy sobrada ni mala; y aunque había materia para ello, lo más que les decía era: “Callá e oid” o “Id con Dios, y de aquí adelante tené más miramiento en lo que dijéredes, porque os castigaré por ello”» (cap. CCIV, págs. 1009-1010). De Juan de Velázquez dice que «era muy del palacio», es decir, distinguido y refinado (cap. CXX, pág. 432, y nota 3). Gonzalo de Sandoval reprendió severamente a ciertas personas principales de Francisco de Garay, puesto que habían sido los responsables de ciertas revueltas ocurridas por entonces, diciéndoles

«Señores, en lugar de me lo tener a bien cómo, gracias a Dios, os hemos venido a socorrer, me han dicho que decís cosas que para caballeros como sois no son de decir; yo no os quito vuestro ser y honra en enviar a los que aquí hallé por caudillos, capitanes; y si hallara a vuestras mercedes que érades caudillos, harto fuera yo de ruin si les quitara el cargo». (cap. CLXII, págs. 747-748)

El uso del caballo era una obligación perentoria de todo caballero, como también lo era llevar «espada ceñida» mientras montara (Porro Girardi, 1998: 227 y 229), así como la portación de armas (Huber, 2019: 39), ya fueran de tipo ofensivo

—las mencionadas espadas, escopetas, ballestas, arcabuces, y lanzas— como defensivo —gorjales, papahigos, antiparas y rodela (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. LXIII, págs. 221-223; cap. CXLVIII, págs. 604 y 605; cap. CCIII, pág. 1000)—. De hecho, Cortés ordenó que

Ningún soldado, ni hombre de caballo ni ballestero ni escopetero, duerma sin estar con todas sus armas vestidas y con los alpargates calzados, eceto si no fuese con gran necesidad de heridas o de estar doliente, porque estuviésemos muy aparejados para cualquiera tiempo que los mexicanos viniesen a nos dar guerra. (cap. CXLVIII, pág. 605)

De esta manera, durante el día y aun en la noche debían estar apercebidos (cap. LXXXVIII, pág. 314; cap. CVIII, pág. 397; cap. CXI, pág. 405; cap. CXXXI, pág. 508; cap. CLXVI, pág. 771), como el mismo Díaz del Castillo refiere: «íbamos con nuestras armas a cuestas, que jamás las quitábamos de día ni de noche» (CXLV, pág. 597). De ello puede deducirse el esfuerzo que se requería de parte de los soldados, dado el peso de las mismas y la incomodidad que su uso constante les ocasionaba (Wise, 1995: 13-14), incluso con consecuencias mortales; tal lo ocurrido a un soldado llamado Enrique, quien «se ahogó de cansado e de peso de las armas y del calor que le daban» (cap. CCV, pág. 1031). En otro pasaje, el cronista recuerda lo que le sucedió en Trujillo al hidalgo Rodrigo Mañueco. Este maestresala de Cortés y hombre de palacio apostó con otros caballeros «que subiría armado de todas armas a unas casas que nuevamente habían hecho los indios de aquella provincia para Cortés», tras lo cual recibió justo castigo puesto que «subiendo armado reventó al subir de la cuesta, y murió dello» (cap. CLXXXV, pág. 899).

Otra circunstancia que refuerza el deber de portar armas de continuo era su escasez. Al respecto de ello, Díaz del Castillo refiere que era tan corto su número que «por un peto o capacete o casco o babera de hierro» estaban dispuestos a dar «cuanto nos pidieran por ello y todo cuanto habíamos ganado» (cap. CXXII, pág. 445).

En cuanto a los caballos, fueron también muy escasos, puesto que no los había en la Nueva España «sino pocos y caros, y no los alcanzaba a comprar sino cual a cual» (cap. CLX, pág. 722). Esta escasez —sumada a su importancia en la conquista y a las cualidades especiales de algunos ejemplares (Salas, 1988: 108-112; Wise, 1995: 9-10)— determinó su altísimo valor económico. Al respecto, Díaz del Castillo afirma que se conseguían ejemplares corrientes por una cifra que rondaba los ciento cincuenta a doscientos pesos, mientras que los de mejor calidad podían

adquirirse por trescientos, seiscientos, ochocientos y «aun algunos costaban a más de mil» (cap. CLI, págs. 620-621; cap. CCIII, pág. 1000; cap. CLXXXVII, pág. 903). De ahí que sus dueños no quisieran «aventurarlos» (cap. CLI, pág. 620) si la batalla se presentaba particularmente difícil. Se comprende, pues, el pesar que causaba la pérdida de alguno de estos animales, pena que se equiparaba con la pérdida de algún compañero (cap. CXXVIII, págs. 476-493; cap. CCXII, pág. 1078). El valor que se atribuía a las monturas justificó la inclusión de una pormenorizada enumeración de los más destacados equinos en el relato de Díaz del Castillo; en particular, el cronista afirma que el mejor ejemplar era propiedad de Gonzalo de Sandoval. Era este animal «el mejor caballo e de mejor carrera», y su fama era tal que

decían se había visto días había en Castilla ni en otras partes, e era castaño e una estrella en la frente, e un pie izquierdo calzado; decíase Motilla, e cuando agora hay diferencias sobre buenos caballos se suele decir: «En bondad es tan bueno como fue Motilla». (cap. CCV, pág. 1036)

Las manifestaciones externas de la dignidad de caballero están representadas en la crónica bernaldina por el uso de estandartes —los que se colocaban delante de las casas donde se alojaban (cap. XXI, pág. 82; cap. XXIII, pág. 88)—, y por la ostentación de un escudo de armas, cuyo diseño representaba el espíritu del caballero que lo portaba. Ello se observa, por ejemplo, en el escudo de armas de Cortés, que Bernal describió en detalle:

La letra e blasón que traía en sus armas e reposteros fueron de muy esforzado varón y conforme a sus heroicos hechos, e estaba en latín, e como yo no sé latín, no lo declaro, e traía en ellos siete cabezas de reyes presos en una cadena. E a lo que a mí me parece, según vi e entiendo, fueron los reyes que agora diré: Montezuma, gran señor de México; e a Cazamacin, su sobrino del Montezuma, que también fue gran señor de Tezcuco; e a Coadlavaca, ansimismo señor de Istapalapa e de otro pueblo; e al señor de Tacuba e al señor de Cuyucán e a otro gran cacique, señor de dos provincias que decían Tulapa, junto a Matalcingo. [...] e el postrer rey fue Guatémuz [...] Y estos siete grandes caciques son los que el marqués traía en sus reposteros e blasones por armas, porque de otros reyes yo no me acuerdo que se hobiesen preso que fuesen reyes. (cap. CCIV, págs. 1007-1008)

Asimismo, otro tipo de manifestaciones de dicha dignidad era el número de personas a su servicio, como también la presencia o abundancia de objetos suntuarios en su patrimonio. Cortés disfrutó de ambas cosas, puesto que vivía «como gran señor»: disponía de dos maestresalas, mayordomos y muchos pajes, «e todo servicio

de su casa muy cumplido, e grandes vajillas de plata e de oro» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CCIV, págs. 1008-1009).

Pero es seguramente el vestido y adorno personal lo que a primera vista diferenciaba al caballero de los demás estratos sociales. Así, Juan de Velázquez llevaba —según Díaz del Castillo— «una cadena muy grande de oro echada al hombro, que le daba dos vueltas debajo del brazo; parecíale muy bien como bravoso y buen capitán» (cap. CXX, pág. 432). Por su parte, Pedro de Alvarado «en el vestirse era muy polido y con ropas costosas e ricas; e traía al cuello una cadenita de oro con un joyel y un anillo con una esmeralda» (cap. CCVI, pág. 1035). Sin embargo, en el caso de Gonzalo de Sandoval y del propio Cortés, la nota que marcó su arreglo era la discreción y la extrema pulcritud, lo cual debía de ser —según las *Partidas*— escrupulosamente observado por los caballeros, a fin de que cumplieran mejor con su misión de luchar (Porro Girardi, 1998: 231). En efecto, Gonzalo de Sandoval, «no era hombre que traía ricos vestidos, sino muy llanamente» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CCVI, pág. 1036). Cortés, por su parte, no vestía

muchas sedas ni damascos ni rasos, sino llanamente e muy polido; ni tampoco traía cadenas de oro grandes, salvo una cadenita de oro de prima hechura con un joyel con la imagen de Nuestra Señora la Virgen Santa María con su Hijo precioso en los brazos, e con un letrero en latín en loor de Nuestra Señora; e de la otra parte del joyel a señor San Juan Bautista, con otro letrero; e también traía en el dedo un anillo muy rico con un diamante. Y en la gorra, que entonces se usaba de terciopelo, traía una medalla, no me acuerdo el rostro que en la medalla traía figurado ni la letra dél; mas después, el tiempo andando, siempre traía gorra de paño sin medalla. (cap. CCIV, págs. 1008-1009)

Si las *Partidas* reglamentaron la medida en los modales del caballero es, pues, comprensible que también regularan el comer y el beber; en este punto, el comportamiento de Cortés se ajustaba —según la crónica bernaldina— a este mandato, pues

Comía bien e bebía una buena taza de vino aguado que cabría un cuartillo, e también cenaba; e no era nada regalado ni se le daba nada por comer manjares delicados ni costosos, salvo cuando vía que había necesidad que se gastase e los hobiese menester. (cap. CCIV, pág. 1009)

Todo caballero debía ser un experto en el arte de lidiar, por lo que, en tiempos de paz, los torneos y las justas eran considerados como las ocupaciones ideales, ya

que servían al mismo tiempo de distracción y de entrenamiento. La crónica bernaldina recogió el relato de las celebraciones que, con motivo de la paz convenida entre Carlos I y Francisco I, tuvieron lugar en la ciudad de México. Las autoridades de entonces —esto es, el virrey Antonio de Mendoza y Hernando Cortés, marqués del Valle— y demás funcionarios reales resolvieron hacer «grandes fiestas y regocijos», por lo que hubo, entre otras cosas, «encontrarse unos caballeros con otros»²¹.

2.6.2. Obligaciones para con la Orden. Según explica Porro Girardi, los «deberes esenciales hacia la institución» de la caballería implicaban conocer, respetar y mantenerla (1998: 247). El respeto hacia la Orden se refleja, en el caso de la *Historia verdadera*, en el reconocimiento que los caballeros hicieron de sus pares, puesto que todos ellos eran «hermanos en el amor e amistad» (cap. LXXXIX, pág. 316). El relato de las hazañas de los conquistadores en suelo americano corrió en la corte española, donde se afirmó que no sólo Cortés, sino todos sus soldados y compañeros «son dignos que Su Majestad les haga muchas mercedes» (cap. CLXX, pág. 820). Esto llegó a oídos del monarca, quien

desque lo vio y entendió, fue tanto el contentamiento que mostró, y los duques y marqueses y condes y otros caballeros que estaban en su real corte, que en otra cosa no hablaban por algunos días sino de Cortés y de todos nosotros los que le ayudamos en las conquistas y las riquezas que destas partes le enviamos. (cap. LVI, págs 199-200)

Sin embargo, este reconocimiento no se limitó al grupo en general, sino que se vio fortalecido por la consideración particular de cada uno de ellos, ya fuera por parte del señor o de sus pares; en ese sentido, vale citar el manifestado por el mismo rey, señor de Cortés, en ocasión de la enfermedad de este último:

El duque de Béjar y el comendador mayor, don Francisco de los Cobos, suplicaron a Su Majestad que, pues que Cortés tan grandes servicios le había hecho, que le fuese a visitar a su posada antes de su muerte. Y Su Majestad fue acompañado de duques, marqueses y condes, y del don Francisco de los Cobos, y le visitó, que fue muy gran

²¹ «E por honra e alegrías dellas, el virrey don Antonio de Mendoza e el marqués del Valle y la Real Abdiencia y ciertos caballeros conquistadores hicieron grandes fiestas. [...] Acordaron de hacer grandes fiestas y regocijos. Y fueron tales, que otras como ellas, a lo que a mí me parece, no las he visto hacer en Castilla, así de justas y juegos de cañas, correr toros, encontrarse unos caballeros con otros, y otros grandes disfraces que había en todo» (cap. CCI, págs. 986-987).

favor, y por tal se tuvo en la corte. (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CXCV, pág. 951)

En cuanto al reconocimiento entre pares, entre las menciones consignadas por Díaz del Castillo se cuenta la que Cortés hizo de su par Juan de Escalante —a quien se dirigió en público como a su hermano (cap. LVIII, pág. 204)— y en ocasión de las reuniones que los conquistadores tenían con Cortés, y que se convocaban en ocasión de situaciones concretas (cap. CXIV, pág. 414). Son numerosas las menciones en la *Historia verdadera* a consejos de caballeros²² dado que

Como entre todos nosotros había caballeros y soldados, tan excelentes varones y tan esforzados y de buen consejo, que Cortés ninguna cosa decía ni hacía sin primero tomar sobre ello muy maduro consejo y acuerdo con nosotros. (cap. LXVI, pág. 233)

El respeto hacia otros caballeros se evidencia, finalmente, en el auxilio que mutuamente se prestaban. Así, por ejemplo, Díaz del Castillo relata cuando Cortés recibió a Ponce de León tras haber éste soportado una larga jornada de camino: en esa oportunidad, lo llevó en compañía de toda la caballería, a «sus palacios, donde le tenían todo entapizado y una muy solene comida» servida en vajilla de oro y plata; estaba todo dispuesto «con tal concierto, que el mismo Luis Ponce dijo [...] que Cortés en todos los cumplimientos y en sus palabras y obras que era de muchos años atrás gran señor» (cap. CXCI, pág. 921). Otro tanto hicieron Cortés y otros caballeros con Díaz del Castillo y sus compañeros: en dicha ocasión se preparó un banquete²³ y se les proporcionó aposento, ropas adecuadas y riquezas en

sus palacios, donde nos tenían aparejada una solene comida, y muy servida. Y ya tenían aderezada la posada de Pedro de Alvarado [...] y al capitán Luis Marín llevó Sandoval a posar a sus casas; e a mí e otro amigo, que se decía el capitán Miguel Sánchez nos llevó Andrés de Tapia a las suyas y nos hizo mucha honra. Y el Sandoval me envió ropas para me ataviar e oro e cacao para gastar. (cap. CXCIII, pág. 931)

²² Cap. LIII, pág. 188; cap. CLII, págs. 637-638; cap. LXIX, págs. 239-241; cap. LXXVII, pág. 264; cap. CXXVI, págs. 467-468; cap. CXXVIII, pág. 476.

²³ Varias son las menciones que Díaz del Castillo hace de los banquetes realizados entre caballeros. Al respecto, cfr. cap. CLXII, pág. 739; cap. CXCI, pág. 919. Haciendo gala una vez más de su memoria, describe el banquete que, con motivo de la ya mencionada paz entre los monarcas español y francés, tuvo lugar en la ciudad de México (cap. CCI, págs. 986-993).

2.6.3. Obligaciones hacia el oficiante y el padrino. En este tema la obra de Díaz del Castillo presenta una similitud bastante precisa con la institución castellana de la caballería. En efecto, la crónica bernaldina ofrece una referencia concreta respecto de la dualidad oficiante-padrino y de la superposición de vínculos que ello ocasionaba al reciente caballero; y es que éste se encontraba en la disyuntiva de ser fiel a dos señores. Díaz del Castillo se declara en contra de ello, diciendo «no pueden servir a dos señores» (cap. XLVIII, pág. 173), y confirmando así la condena —bajo pena de muerte— que la ley castellana había hecho de esta circunstancia (Porro Girardi, 1998: 76).

El tema de la lealtad hacia el superior, que puede compararse con la que el caballero debía tener para con su señor, es extensamente tratado por Díaz del Castillo a lo largo de su relación. Al respecto, recuerda haberse pregonado que «el soldado que deja a su capitán en la guerra o batalla e huye, pena de muerte» (cap. CXLVIII, pág. 605), «conforme a las leyes de lo militar» (cap. L, pág. 177), y que Cortés tomó juramento a maestros y pilotos de «que no saldrían de su mandado e que le obedecerían en todo lo que les mandase» (cap. CXXIV, pág. 453). La crónica pone especial énfasis en esa lealtad al describir los combates; así, se dice que Cristóbal de Olea «escapó de muerte a don Hernando Cortés en lo de Suchimilco»; a pesar de encontrarse mal herido, Olea «mató e acuchilló e dio de estocadas a todos los indios que llevaban a Cortés, que les hizo que lo dejasen; e así le salvó la vida, e el Cristóbal de Olea quedó allí muerto por le salvar» (cap. CCVI, pág. 1039). El caso de Cristóbal de Olí resulta de particular interés, puesto que aunque en casa de su señor —Diego Velázquez— había recibido malos consejos, reconoció «el pan que en su casa comió», si bien debía más a Cortés que a aquél²⁴.

De todos modos, Díaz del Castillo destaca la lealtad que todos le profesaban a Cortés, ya que fueron múltiples las ocasiones en que le «besan las manos»²⁵. El vínculo se exteriorizaba en la institución caballeresca incluso en ausencia del señor, mostrando respeto y obediencia a ciertos objetos que le pertenecían a aquél. De

²⁴ «Y era al principio cuando estaba en México, gran servidor de Cortés, sino que esta ambición de mandar y no ser mandado lo cegó, e con los malos consejeros, y también como fue criado en casa de Diego Velázquez cuando mozo, e fue lengua de la isla de Cuba: reconociole el pan que en su casa comió, mas obligado era a Cortés que no a Diego Velázquez» (cap. CLXV, pág. 765). Sobre los criados de crianza, v. Porro Girardi, 1995: 1221-1253.

²⁵ Cap. CXX, pág. 432; cap. CXXII, pág. 450; cap. CXXIV, pág. 453; cap. CLVIII, pág. 700; cap. CLXXIX, pág. 873; cap. CLXXXIII, pág. 883; cap. CLXXXV, pág. 892; cap. CLXXXIX, pág. 911; cap. CXC, pág. 914.

forma análoga, Díaz del Castillo comenta que cuando Cortés recibió ciertas cartas del rey

con mucho acato las besó y puso sobre su cabeza. Y dijo que las obedecía como mandamiento e cartas de su rey y señor, y las cumplirá los pechos por tierra; y así hicieron todos los caballeros conquistadores y cabildo y oficiales de Su Majestad. (cap. CXCI, pág. 921)

2.6.4. Obligaciones para con Dios. Ya se ha hecho referencia a la devoción del caballero; baste recordar aquí que según Díaz del Castillo los conquistadores se hallaban plenamente convencidos de que sus «hechos [...] no los hacíamos nosotros, sino que venían todos encaminados por Dios» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. XCV, pág. 354). Además, todo caballero tenía la obligación, expresada también en el código alfonsí (Porro Girardi, 1998: 264), de morir por la ley de Dios, «pues —según Díaz del Castillo— nuestra vida y honra está después de Dios» (cap. CXXII, pág. 444).

El respeto por la institución de la Iglesia Católica exigía a los caballeros mostrar obediencia y sumisión a todos los miembros que la representaban, desde el arzobispo hasta el último de los frailes. De este modo, cuando los conquistadores recibieron a doce frailes franciscanos, Cortés fue «el primero que se arrodilló delante del fray Martín de Valencia» (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. CLXXI, pág. 824). En el caso de los altos dignatarios, los caballeros debían recibirlos con todo boato; así se trató a fray Julián Garcés, primer obispo de Tlascala, quien fue recibido —de acuerdo con la crónica bernaldina— «con toda la pompa y cruces y clerecía y religiosos y cabildo e conquistadores y caballeros y soldados que en México se hallaron» (cap. CXCIV, pág. 942).

2.6.5. Obligaciones para con los demás. La vocación de ayuda al prójimo y la idea de la vida concebida como servicio a la comunidad (Porro Girardi, 1998: 265-266) también se encuentra presente en la *Historia verdadera*, concretamente cuando describe a Gonzalo de Sandoval; se dice que era éste un caballero muy querido por los vecinos de la Villa Rica,

porque a los que halló que estaban dolientes él les proveía lo mejor que podía y les mostraba mucho amor, y a los pueblos de paz tenía en mucha justicia y les favorecía en todo lo que podía, y en la fortaleza comenzó a enmaderar y tejar. Y hacía todas las cosas como convienen hacer: todo lo que los buenos capitanes son obligados a hacer; y fue harto provechoso a Cortés y a todos nosotros. (cap. XCVI, pág. 357)

Aunque el caballero debía defender a su rey, a su señor y a su reino, sus deberes también se extendían a los débiles y desamparados, especiales destinatarios de su protección. Dentro de estos últimos la tradición ubicaba a la mujer, hacia quien el caballero debía profesar una atención particular (Porro Girardi, 1998: 267). La obra de Díaz del Castillo procura reflejar esta actitud hacia el sexo femenino en la mención al «gran acato» que los conquistadores mostraron hacia las damas y doncellas que llegaban a la Nueva España (cap. CXCV, pág. 949; cap. CLX, pág. 724)²⁶ y de cómo eran los primeros en desagruarlas, como con Juana de Mansilla, quien había sido acusada injustamente de hechicera y azotada. Para rehabilitarla, el tesorero de México «mandó cabalgar a caballo a todos los caballeros de México», mientras él mismo «la llevó a las ancas de su caballo por las calles de México. E decían que como matrona romana hizo lo que hizo, y la volvió en su honra de la afrenta». En adelante fue llamada «la señora doña Juana de Mansilla. Y dijeron que era dina de mucho loor» (cap. CLXXXVIII, pág. 908). Asimismo, y en ocasión de celebraciones y fiestas, agasajaban a las mujeres presentes, convidándolas con bebidas y confituras (cap. CCI, págs. 989-990).

Finalmente, Díaz del Castillo incluye otro tipo de servicios que realizaban los caballeros, como era el desempeño de ciertos cargos públicos. De esta forma, la *Historia verdadera* menciona a muchos que se destacaron como procuradores (cap. CCXI, págs. 1062 y 1063), oidores (CCXI, pág. 1062), jueces (cap. CLXVIII, págs. 796, 801 y 804), miembros de consejos reales (cap. CCXI, pág. 1062; cap. CLXVIII, pág. 793), embajadores del Papa (cap. CXCV, pág. 955), virreyes (cap. CXCVIII, pág. 972) y arzobispos (cap. CLXVIII, pág. 804).

3. EPÍLOGO.

Alguna vez se afirmó que Bernal Díaz del Castillo era iletrado; sin embargo, existen sobradas pruebas de que llegó a actuar como escribano en el Nuevo Mundo y de su actuación como regidor en el cabildo de Santiago de Guatemala, cargo para cuyo desempeño la tratadística de la época recomendaba la posesión de ciertos conocimientos²⁷. Turner ha estudiado las lecturas del cronista (Turner, 2016),

²⁶ Al respecto, Gómez-Lucena destacó cómo Díaz del Castillo incluyó en su obra una prolija enumeración de los caballos que llevaron a Nueva España los conquistadores, «pero se olvidó de anotar el nombre de las mujeres embarcadas o, al menos, mencionar el número» (2013: 227).

²⁷ Solórzano y Pereira expresó que para cubrir los cargos capitulares, «aunque es lo mejor y más conveniente, que para estos oficios se escojan hombres nobles, graves, prudentes, y si ser [sic] pudiere letrados, como

mientras que Martínez Martínez ha demostrado documentalmente que «la escritura no era para él un secreto»; su crónica evidencia que estaba «familiarizado con el mundo de la pluma» y sus contemporáneos testimoniaron su afición y habilidad por la escritura (Martínez Martínez, 2018: 401, 405 y ss.).

Ahora bien, la cuestión sería analizar el por qué de la aparición del significativo número de elementos propios de la institución medieval de la investidura en la crónica bernaldina. Para ello, podría aplicarse el paradigma que Diego López Medina enunció para explicar la relación existente entre los que denomina «sitios de producción» de teoría jurídica y los «sitios de recepción» de dicha teoría. Según resume Duncan Kennedy en el prólogo de la obra de López Medina, se trata de un modelo de «influencia» en tres pasos: en primer lugar los «países prestigiosos» — es decir, los «sitios de producción» — generan y aplican una estructura teórica transnacional —en este caso, de carácter jurídico—, ignorando en gran medida la existencia de una audiencia de teóricos residentes en los «países periféricos», a los que designa «sitios de recepción». A continuación, estos teóricos de la periferia estudian dicha estructura teórica y producen en el lugar su propia teoría local, de alcance nacional o regional, mediante la realización de trabajos de variada naturaleza. Finalmente, esa teoría local influye en el conjunto de ideas que predominan en el lugar, surgiendo entonces otras producciones escritas. En definitiva, lo que el modelo de López Medina sugiere es que el proceso por el que los autores locales reciben la teoría elaborada en los «sitios de producción» involucra una «transformación» o «transmutación» de dicha teoría (Kennedy, 2008: XI-XII).

Sobre este modelo teórico, es posible ensayar una plausible explicación utilizando los conceptos vertidos por Irving A. Leonard en su clásico y todavía actual

lo dispone una cédula del año de 1536, bien se permite, que se nombren los que no son tan nobles, ni tan letrados, o entendidos, como según su capacidad, por sí, y por asesores letrados, puedan, y sepan dar el despacho, y corriente necesario a los negocios que se ofrecieren, como lo enseñan algunos textos, que aun permiten ser jueces a los que no saben leer, ni escribir» (Solórzano Pereira, *Política indiana*, libro 5º, capítulo 1º («De los cabildos, y alcaldes ordinarios de las ciudades, y villas de las Indias, y de su elección, y jurisdicción»), pág. 387). Por su parte, María Isabel Seoane —siguiendo a García Marín— afirma la legislación castellana había identificado una cinco factores que comprometían la idoneidad de un individuo para el desempeño de un cargo público: «los físicos eran la edad, el sexo, la enfermedad y los defectos físicos; los morales apuntaban a las cualidades que, desde esta perspectiva, debía reunir el aspirante; los económico-sociales se referían a la capacidad económica, reconociéndose en la clase media una mayor aptitud para acceder a los oficios; los jurídicos originaban causas de incapacidad permanente, tales como la adquisición ilícita del oficio, la extranjería y la condena real y causas de incapacidad temporal como la pluralidad de oficios, la terminación del periodo de ejercicio y la servidumbre; los técnicos, finalmente, indicaban los conocimientos que el aspirante debía tener para reputarlo particularmente idóneo para ejercer la función» (Seoane, 1992: 225-226).

trabajo sobre los libros del conquistador (Leonard, 2006: 71-85). De esta manera, los libros de caballería reconocen como «sitio de producción» el ámbito de la península ibérica, donde entre las postrimerías del siglo XV y hacia finales de la centuria siguiente los libros de caballería constituyeron una verdadera moda literaria, que tuvo su pico de esplendor entre 1508 y 1550 con la publicación de cincuenta obras de caballería. Esta afición literaria tuvo cultores en todos los ámbitos de la sociedad, despertando incluso el interés de los monarcas, entre ellos el propio Carlos I, quien inclusive se llevó a su retiro algún exponente del género. Parte de ese público que leía con avidez estas producciones estaba conformado por los que se lanzarían a la conquista de América, y por tanto llevaban consigo estas ideas en su aventura, ya fuera en formato físico —como el caso de Fernando Colón, quien contaba con varias obras del género en su biblioteca— o quizás de manera inmaterial: en este sentido, no es desdeñable el dato de que Garci-Rodríguez de Montalvo, autor de *Amadís de Gaula* —la más popular de todas estas composiciones y que fuera publicada por primera vez en 1508— y Bernal Díaz del Castillo compartían un origen geográfico común: Medina del Campo. Se sabe que tanto el autor como el abuelo del conquistador fueron regidores de la villa (Martínez Martínez, 2018: 402), circunstancia que debió jugar un papel importante para que Díaz del Castillo —que declaró ser oriundo de allí— tuviera acceso a la obra de su popular coterráneo.

Ya en el «sitio de recepción», en este caso Nueva España, ese bagaje cultural propio del universo caballeresco, en el que la cuestión de la investidura de armas es parte importante (Porro Girardi, 1998: 317-349; Porro Girardi, 1973), se arraigó en terreno americano y, como sucedió con otras instituciones peninsulares, generó nuevas formas que reflejaron la peculiaridad del sitio de recepción, produciendo la transformación del bagaje cultural elaborado originalmente en tierras ibéricas. De esta manera, la obra de Díaz del Castillo representaría dicha transformación o transmutación, plasmando a través de su pluma una serie de acciones propias de caballeros que, independientemente de deliberados silencios o exageraciones, emulan el imaginario del *Amadís*.

Paralelamente, esa transformación también se produjo en el ámbito lexicográfico, pues la realidad americana inspiró una revisión de ideas y concepciones propias del viejo mundo. De hecho, para describir *cosas* del nuevo, cronistas como Díaz del Castillo utilizaron más que palabras, descripciones y comparaciones que garantizaran una mejor comprensión para el lector peninsular. De esta manera —y como dice Moreno Fernández— «las viejas palabras de España iban adquiriendo

en América nuevos significados ligados a unos referentes tan nuevos como deslumbrantes» (Moreno Fernández, 2017: 120).

BIBLIOGRAFÍA

- CORTÉS ALONSO, Vicenta, «Cuándo murió Bernal Díaz del Castillo», *Boletín americanista*, 10-18, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1962, págs. 23-25.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- DÍAZ DE ZAPPIA, Sandra L., *Conduciendo al orden y felicidad pública: los alcaldes de barrio en la ciudad de Buenos Aires (1772-1821)*, I, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho, 2018.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- ESTEVE BARBA, Francisco, *Historiografía indiana*, Madrid, Gredos, 1992.
- ESTUDILLO GÓMEZ, Adela, «Hábitos de órdenes militares: caballeros de Estepa (XVI-XVII)», en *Actas del V Congreso Nacional sobre la cultura en Andalucía. La orden militar de Santiago. Fortificaciones y Encomiendas*, Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 2014, págs. 274-284.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, *Curso de Historia de las Instituciones españolas*, Madrid, Alianza, 1984.
- GARCÍA ÚNICA, Juan, «Modernidad de la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz del Castillo. Refutación y afirmación», *Revista de literatura*, 80, 159, 2018, págs. 89-118.
- GÓMEZ-LUCENA, Eloísa, *Españolas del Nuevo Mundo*, Madrid, Cátedra, 2013.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Ilvis, *Cronistas e historiadores*, México, Ediciones Botas, 1936.
- GONZÁLEZ VILLANUEVA, Gustavo, *El testamento del adelantado Don Pedro de Alvarado. El hombre y el mito*, San José de Costa Rica, Promesa, 2007.
- GUARDIOLA Y SÁEZ, Lorenzo, *El corregidor perfecto y juez exactamente dotado de las calidades necesarias y convenientes para la recta administración de justicia...*, Madrid, Imprenta Real, 1796.
- HUBER, Vitus, *Die Konquistadoren. Cortés, Pizarro und die Eroberung Amerikas*, München, C. H. Beck, 2019.

- KENNEDY, Duncan, «Prólogo», en *Teoría impura del Derecho. La transformación de la cultura jurídica latinoamericana*, ed. de Diego Eduardo López Medina, Bogotá, Universidad de los Andes/Universidad Nacional de Colombia/LEGIS, 2008, págs. XI-XIX.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- LEONARD, Irving A., *Los libros del conquistador*, México, F. C. E., 2006.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María del Carmen, «Bernal Díaz del Castillo: memoria, invención y olvido», *Revista de Indias*, LXXVIII, 273, 2018, págs. 399-428.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco, *La maravillosa historia del español*, Barcelona, Instituto Cervantes/Espasa, 2017.
- PORRO GIRARDI, Nelly R., «La investidura de armas en el Amadís de Gaula», *Cuadernos de historia de España*, 57-58, 1973, págs. 331-407.
- , «Rasgos medievales en la caballería indiana. La institución a través de cronistas peruanos (1533-1653)», en *VI Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano, Valladolid- Diciembre de 1980*, Valladolid, Casa-Museo de Colón, 1983, págs. 359-407.
- , «Los criados en Indias: presencia y significado (siglo XVI)», en *Memoria del IX Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano*, II, México, Escuela Libre de Derecho/Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 1221-1253.
- , *La investidura de armas en Castilla. Del Rey Sabio a los Católicos*, Valladolid, Junta de Castilla y León/Consejería de Educación y Cultura, 1998.
- , «La mesadura en Indias. Un trasplante jurídico-cultural (siglos XV-XVII)», en *Derecho, Instituciones y procesos históricos. Actas del XIV Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano*, ed. de José de la Puente Brunke y Jorge Amado Guevara Gil, II, Lima, Instituto Riva Agüero/Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008, págs. 119-140.
- SALAS, Alberto M., *Las armas de la conquista de América*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1988.
- SEOANE, María Isabel, *Buenos Aires vista por sus procuradores (1580-1821)*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho, 1992.

- SERÉS, Guillermo, «Estudio», en Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Real Academia Española, 2011, págs. 1117-1457.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, IX, Madrid, CSIC/Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica, 1971.
- SOCLOW, Susan Migden, *The Women of Colonial Latin America*, New York, Cambridge University Press, 2015.
- SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de, *Política indiana...*, Amberes, Por Henrico y Cornelio Verdussen, 1703.
- SUÑE BLANCO, Beatriz, «Bernal Díaz del Castillo y sus descendientes. Contribución a la formación de la élite concejil de Santiago de los Caballeros de Guatemala», en *Castilla y León en América*, I, Valladolid, Caja España, 1991, págs. 175-186.
- TURNER, Guillermo, *La Biblioteca del Soldado Bernal Díaz Del Castillo*, México, Ediciones el Tucán de Virginia-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- WISE, Terence, *Los conquistadores*, Madrid, Ediciones del Prado, 1995.



PRINTING FAMILIES: INCEST AND THE RISE OF THE NOVEL IN EARLY MODERN SPAIN

Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS
University of Michigan (Estados Unidos)
enriqueg@umich.edu

Recibido: 29 de octubre de 2019
Aceptado: 25 de noviembre de 2019

ABSTRACT:

The short story enjoyed unparalleled success in the seventeenth century, either independently or as a short piece gathered in a collection. Although it frequently dealt with different variations of love, honor, leisure, and friendship, it also explored unspeakable acts like incest, rape, pederasty, and even bestiality. Scholars working on its trajectory from Miguel Cervantes to Francisco Santos have for the most part shied away from examining these transgressive themes. Incest, in particular, presents a fascinating paradox: its treatment in contemporary theater, usually drawn from myth and folklore, has been widely studied, whereas its narrative presence, freed from tradition and more attuned to the time, remains largely unexplored. Drawing on historical parameters like the decrees on marriage by the Council of Trent as well as on recent debates active in the social sciences and literary studies, this article examines a selection of short stories published at different moments of the century that delved into this taboo. Rather than a form of Baroque excess, the narrative construction of incest should be examined as a fertile tactic through which the novel engaged with national history, societal expectations, civil and canon law, and the institutional control over the genre.

KEYWORDS:

Short Story; Incest; Marriage; Juan Pérez de Montalbán; Luis de Guevara.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

FAMILIAS DE IMPRENTA: INCESTO Y SURGIMIENTO DE LA NOVELA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO

RESUMEN:

La novela corta disfrutó de un éxito sin precedentes en el siglo XVII, ya fuera publicada de forma autónoma o en una colección. Aunque con frecuencia examinó diferentes variaciones de temas clásicos como el honor, el ocio o la amistad, es cierto que también se adentró en asuntos como el incesto, la violación, la pederastia e incluso el bestialismo. La crítica que ha abordado su trayectoria desde Miguel de Cervantes a Francisco Santos ha evitado por lo general tocar estos asuntos. El incesto, en concreto, presenta una fascinante paradoja: su tratamiento en el teatro de la época, usualmente inspirado en mitos y folklore, ha sido ampliamente estudiado, mientras que su presencia en la narrativa áurea, liberada de estas tradiciones y más conectada a los problemas de su tiempo, continúa fundamentalmente inexplorada. Partiendo de parámetros históricos como los decretos en torno al matrimonio del Concilio de Trento así como de debates contemporáneos provenientes de las ciencias sociales y los estudios literarios, este artículo examina una selección de novelas cortas publicadas en diferentes momentos del siglo que novelizaron este tabú. Más que como historias de exceso barroco, la construcción narrativa del incesto debe leerse como una fértil táctica a través de la cual el género se acercó a la historia nacional, a las expectativas sociales, a la ley civil y canónica y al control institucional del momento.

PALABRAS CLAVE:

Novela corta; incesto; matrimonio; Juan Pérez de Montalbán; Luis de Guevara.



1. INTRODUCTION: OPEN FOR BUSINESS

In his 1663 novel *Día y noche de Madrid* (*Day and Night of Madrid*) the writer Francisco Santos (1623-1698) depicts a maid whose employer spends all his means to keep her clean and decorous. But such an effort constitutes, the narrator humorously adds, a pointless endeavor, «porque cuida del rostro sin hacer reparo que rostro y cuerpo tienen el título que el libro de Montalbán» («because he provides for her looks without objecting that [her] face and body have the title of Montalbán's book») (2017: 149-150).¹ The joke, as many others in this unapologetically crude novel, pays homage to one of Santos' literary forefathers, in this case the most daring one, the poet, novelist, and playwright Juan Pérez de Montalbán (1602-1638). The gullible *Madrileño*, writes Santos, is not aware that his promiscuous servant offers her face and body to anyone interested, as if she was taking the cue from Pérez de Montalbán's miscellany, *Para todos* (*For Everyone*, 1632). Much can be argued about the comical irony resulting from a title that sought to curb the excesses of its contemporaries with a selection of provocative stories, offering the pleasures of fiction to all of those (*para todos*) who wanted solace and entertainment. What I find most remarkable about these lines, however, is that Santos's gesture not only seems to be pointing towards a time when the *novela corta* was beginning to confirm its appealing versatility, but also serves as a reminder to keep conceiving the genre as an uncompromising and rebellious domain, much like the maid's body.² Shock value is achieved here twice, in both the crassness of the joke and in the sarcasm behind the mention of a book that broke new ground when it was first published, signaling that such editorial strategy could cater to a wide readership. Pérez de Montalbán was, after all, a maverick for his time, a young novelist who—with the help of his father, the influential bookseller Alonso Pérez de Montalbán³—

¹ The author is here taking advantage of the dual nature of the word *rostro*, exploiting both its figurative (external appearance) and literal (face) meanings. All translations into English are mine.

² I use 'novel' in the title as an umbrella term that encapsulates the evolution of the genre, since I will be drawing in this essay from examples pertaining to the tradition of the *novela corta* as well as from lengthier *novelas*.

³ Pérez de Montalbán was named *librero del rey* in 1604. As Cayuela has pointed out, «el papel de Alonso Pérez en la difusión del género no carece de audacia» («His role in the rise of the novel did not lack in audacity») (2005: 76). On his son's career as a novelist, see Rey Hazas, as well as the introduction by Giuliani (1992: XIII-XVIII) in his edition of the *Sucesos*. Juan's work was, according to Rey Hazas, «de extraordinario éxito» («extraordinarily successful») (1995: 434), as he was «uno de los escritores más leídos del siglo XVII» («one of the most read writers of the seventeenth century») (1995: 434).

challenged and delighted his readers with stories delving into subjects that went from the sublime to the abject.

This essay engages with questions of language, secrecy, and the limits of expression. It examines the presence of incest in the cultural imaginary of the early modern Spanish novel, taking as a starting point a piece by no other than Pérez de Montalbán and finishing with the little-known novelist Luis de Guevara. The Watts-ian flavor of its title may suggest that this survey is at both a programmatic and a provisional stage, as I aim to fill a critical lacuna that remains unstudied in an otherwise well-trodden field.⁴ Early critics like Agustín González de Amezúa (1881-1956) found incest unworthy of analysis, and called Pérez de Montalbán's novel *La mayor confusión* "monstrous, repugnant, and fetid" (*monstruosa, repugnante y hedionda*), the product of a *degenerado* (1929: 91). While subsequent *siglodoristas* have limited themselves to brief mentions in their surveys of the genre,⁵ a new generation of Renaissance scholars working on other national traditions has turned its attention to the cultural meaning of incest in its relation to narrative, memory, and history, drawing on the modern anthropological theory of Lévi-Strauss, Lacan's reading of Freud's writings on incest, as well as Foucault's theses on the deployment of sexuality and alliance.⁶ Building on some of these conversations, but also considering important historical parameters like the Council of

⁴ The most useful surveys of the genre are those by Ferreras (1988), Laspéras (1987), and Colón Calderón (2001). Its theoretical underpinnings are examined in Rodríguez Cuadros (2014). Two gestures in Watt's work are relevant to my approach, even though he dealt with eighteenth-century England: one was his stress on the city and the new reading public; the other was his attention paid to the shift from a patriarchal to a conjugal model of the family.

⁵ See, for instance, Colón Calderón (2001: 87-88); Rabell (1997) provides some useful observations from a legal perspective, which cover a number of delicate subjects including incest.

⁶ The most important scholarship of the last fifty years has come from the Anglophone world, with a particular focus on early modern England. For a general approach in English and American literature, see Barnes, who reminds us that «Ancient mythologies of dynastic gods and folklore heroes almost inevitably originate in (often twin) brother-sister incest» (2002: 24). On incest as an «unspeakable» experience, see Luis-Martínez (2002); Pollak (2003) situates her readings in the context of changes in class and kinship organization that were taking place in the late seventeenth and eighteenth centuries; Quilligan explores the presence of «incest schemes» in the works of a small number of Renaissance women writers; particularly relevant to my discussion is her inaugural chapter, «Halting the Traffic of Women: Theoretical Foundations» (2005: 3-32). Quilligan's thesis can be detected in one way or another in most of these analyses: «The interdiction against incest is a constant in all human societies, pivotal at all periods and in all places, however mutually exclusive the specific tabooed permutations and sexual combinations may have been from one culture to the next» (2005: 9).

Trent's decrees on marriage (1563), I read incest as a phenomenon that was conceived by Cervantes's heirs as a self-reflexive trope to comment on both the state of the novel and on the readership who promoted its growth.⁷ I argue that this taboo manifested itself in these first decades of the century through two interconnected phenomena: on the one hand, as the radical condition from which to express a literary and social endogamy that was essential to the success of its agents; on the other hand, as one of the greatest reasons for the success of a new publishing formula, that of the short-story collection. In order to release all of its transformative potential, I take as case studies two significant elaborations of the topic—one at the early stages of the formation of the Baroque novel, the other near its swansong—that employ incest to reflect on processes that redefine acceptable choices in sexual partners, while simultaneously questioning class structures and means of promoting kinship.⁸ Through a selection of novels by Juan Pérez de Montalbán and Luis de Guevara, I interrogate the family's relationship to itself and to the state in the transition of a society highly stratified along feudal lines to one faced with different possibilities for social advancement. The narrative construction of incest, I conclude, should be examined as a fertile tactic through which the novel engaged with national history, societal expectations, civil and canon law, and the (ever increasing) institutional control over the genre.

INCEST IN PERSPECTIVE

Incest, which appears on numerous occasions in early modern European theater, is usually invoked through allusions either to the Greco-Roman tradition, or to Patristic, Judaic, and Biblical writings, as has been thoroughly documented in recent times.⁹ As Richard A. McCabe (2002) has argued, its centrality to all human

⁷ For a recent assessment on textual transmission in Cervantes and his contemporaries, see Boutcher (2016).

⁸ A number of pivotal considerations have been recently theorized by Bell (1993). She has argued that, paradoxical as it may seem, incest is actually produced and maintained by social order in a male-dominated society (1993: 57).

⁹ On the relation of incest to natural law in English Renaissance and Restoration drama, see McCabe (2002); on the father-daughter relationship in playwrights like Shakespeare, see Ford (2017); on the ties between incest and specific monarchs like Henry VIII and James I, see Boehrer (1992). On the construction of incest in early modern Spanish tragedy, see Álvarez Sellers (1997); Sáez has tied aesthetics with law when writing that «la presencia del incesto produce un efecto catártico que favorece la función moralizante [...], un valor reiterado en los debates sobre la licitud del teatro» («the presence of incest triggers a cathartic effect that favors the moralizing function [...], an asset highlighted in the debates on the lawfulness of theater») (2013: 625). The

relationships and the mutual reflection of familial politics and the patriarchal state made incest a powerful metaphor for the ambivalence of all concepts of natural authority, and for different manifestations of social and cultural conflict. Influence, co-authorship, and plagiarism, for instance, placed early modern Spanish writers in a creative proximity considered by some as *incestuous*, at a time in which biological or reproductive tropes like childbearing, swaddling, miscarrying, wet-nursing, and midwifing became common currency when depicting the cultural field and its internal dynamics.

However, incest also connected to the political sphere. If, on the one hand, the practice was considered the vice of the untutored and uncultured, on the other hand its fictional renderings mirrored, and in some cases critiqued, the weakening endogamy of the Spanish monarchy in a century that paradoxically experienced increasing social hybridity and miscegenation. The motto of the Habsburg dynasty—*Alii bella gerant. Tu, felix Austria, nube* («let others fight in wars but you, merry Habsburgs, get married»)–exacerbated the tendency towards endogamy. The results for its last monarch, Charles II (1665–1700), were disastrous, as he was severely sick throughout his short life and died without an heir. His ancestry was nothing but a tangled sequence of royal marriages, supporting the genetic argument that inbreeding produces defective offspring: his father, Philip IV, was the uncle of his mother, Mariana of Austria; his great-grandfather, Philip II, was also uncle of his great-grandmother, Anne of Austria; and his grandmother, Mary Anne of Austria, was also his aunt. As a result, Charles II's quotient of consanguinity (0.25%) was the same as that of the child of two siblings.

This institutional crisis did not go unnoticed for the writers of the time. Although novelized incest has traditionally been tied in Spain to its Romantic period,¹⁰ culminating decades later in novels such as Eduardo Zamacois's *Incesto* (1900), an examination of its intellectual background reveals changing concepts of natural law and consequent reassessments of classical tradition taking place two

treatment of incest in Calderón de la Barca—the Baroque playwright who most thoroughly explored the subject—was first tackled by Rodríguez López-Vázquez (1980), and has been lately revisited by Delgado Morales (2001), Giles (2011), and Intersimone (2014).

¹⁰ See Sebold (1973: 669–670). The sublime nature of some Spanish *tragedias de incesto* fascinated a number of English and German poets. On November 16, 1819, commenting on the lines «Si sangre sin fuego hiere / ¿qué hará sangre con fuego?» («If blood without fire wounds, / what would blood with fire do?'), uttered by Amnón in Calderón de la Barca's *Los cabellos de Absalom*, Percy Bysshe Shelley wrote in a letter to Maria Gisborne that «incest is, like many other *incorrect* things, a very poetical circumstance» (1912: 749).

centuries earlier. The Italian influence of Giovanni Boccaccio and later *novellieri* such as Matteo Bandello laid the ground for new perspectives on the incest taboo.¹¹ The uncertainty and secrecy surrounding its commission—traits that the Spanish Baroque inherited and skillfully exploited—were partly responsible for its fertile narrative genealogy. The Bible (Leviticus 18: 20) had already condemned it, with exceptions like the marriage between Abraham and his half-sister Sarah (Genesis 20: 11-12), and the story of Lot's daughters, who seduced their father and bore his sons Moab (Hebrew «for from the father») and Ben-Ammi («son of my people») (Genesis 19). This particular episode was immortalized by Renaissance and Baroque artists such as Lucas van Leyden (1530), Jan Massys (1565), Peter Paul Rubens (ca. 1610), Hendrick Goltzius (1616) and Abraham Bloemaert (1630), releasing a problematic tension between the elegance of its visual elements and the inevitable abjection stemming from its contents. But, perhaps most importantly, these and many other portraits of the era ultimately revealed a fascinating phenomenon shared by the pieces that I will examine in this article. If in these visual renditions there was a gradual erasure of their Biblical references in order to better interrogate the shame brought over by incest, its narrative iterations followed a similar trajectory in which the contextual parameters were secondary to the agonizing dilemmas experienced by their characters. As a result, certain cues in these Biblical paintings, such as the burning cities, the allusions to drunkenness and the different symbols of lust in the form of animals and food, gradually lost their prominence much like specific settings like the urban *milieu* did in the Spanish novels of incest.

Seen as both a crime and a sin, incest was severely punished in the Iberian Middle Ages.¹² In its early stages, the Church defined incest as «*actus carnalis consanguineorum, vel affinem intra gradus ab Ecclesia prohibitos*», and first punished it with excommunication in the Council of Elvira (ca. 300).¹³ Subsequent councils, like the Second Council of Toledo (517), the First Council of Lérida (546),

¹¹ There is ample bibliography on the subject. On the specific case of Boccaccio and Guevara, see Giordano Gramegna (1988).

¹² See Lacarra Lanz (2010) and Chicote (1988). Gutiérrez Esteve (1978) analyzes four ballads—*Delgadina*, *Silvana*, *Blancaflor*, and *Tamar*—in which incest appears. As Severino González Rivas indicated, the punishments varied according to the different types of transgression and the degree that separated those who sinned. Contrary to its presence in the Middle Ages, incest rarely appears in early modern poetry; Colón Calderón (2006: 156-159) has examined the ambiguous nature of Catalina Clara Ramírez de Guzmán's «Soneto a su hermano Don Pedro» («Sonnet to her brother Don Pedro»).

¹³ See Brundage (1987: 362).

and the Second Council of Barcelona (599), constantly harped on the problem of reinforcing these laws. The ecclesiastical jurists were mostly concerned with marital incest, and soon established the degrees in the canon law of what was allowed in marriage. The Fourth Lateran Council (1215) determined that marriages should be celebrated in church, but did not prohibit clandestine unions. In Castile, Alfonso X dealt extensively with the subject in pieces like *Cantiga* 17, addressing in the influential *Siete Partidas* (Seven-part code, 1256-1265) the anxiety provoked by incest in a society in which infanticide and the abandonment of children were endemic.¹⁴ Scholars like John Boswell (1982) have demonstrated how the fear of incest as the result of not recognizing one's daughter was prevalent since Roman times and ended up as a literary topic in early modern Europe.¹⁵ As Richard A. McCabe has written, the position of the Popes in subsequent decades was erratic. A figure like Cardinal Juan de Torquemada believed that Levitical prohibitions retained the force of divine law «despite the granting of occasional dispensations, for to dispense in the case of privileged individuals is to recognise the general validity of the law in question. The matter, however, continued to prove controversial, and theologians were often forced to alter their opinions, as the precedents established earlier in the century became known» (2002: 49-50). Given all these precedents, how would writers of fiction approach a phenomenon that was so intimately embedded in the national ethos, sometimes even as a salvific feat? Renaissance libraries were not lacking in incest plots: the myth of Oedipus had been transmitted through Seneca's homonymous *fabula crepidata*; and Ovid, through the *Heroides* and the *Metamorphoses*, had delved into the topic with characters such as Phaedra, Philomena, and Myrrha, influencing the transmission of some hagiographic stories gathered in *Flos Sanctorum*.

The Council of Trent reconfirmed the incest prohibitions issued by the Fourth Lateran Council, with the exception of relaxing kinship rules established through godparenthood and extra-marital affairs. Its decree on the reformation of

¹⁴ On the motif of the flight from the incestuous father in Medieval ballads, see Francomano (2007); for the British tradition, see Archibald (2001: 147-183). Gutierre Díez de Games's *El Victorial* (ca. 1435) tells in the 57th chapter the story of the widowed Duke of Guienne's love for his daughter, who resembled her dead mother. On incest in Medieval books of chivalry, see the first part of Gracia's study (1991); on its presence in Medieval French literature, see Gravidal.

¹⁵ See Boswell (1982: 96, 107, 161, and 371-375).

marriage titled *Tametsi* (November 11, 1563) determined the first and second degrees of consanguinity (between parents and children, and among siblings respectively) as the impediments that banned or dissolved marriage, unless it was among great princess and/or for a public cause.¹⁶ At the Council, there was resistance against the abolition of clandestine marriage despite heavy lobbying by the kings of Spain and France for a reform that would make parental consent mandatory. Until the Council and perhaps beyond, as Jutta Sperling has written in a recent article, informal domestic partnerships were common form in most Catholic countries, especially in the Iberian Peninsula. But church politics changed significantly after Trent, as indicated by a greater tolerance of «cousin marriages» and the recognition of dowry exchange. Endogamy, as Sperling identifies in three pivotal stages,

was the order of the day, then, with non-dotal marriage among kin replacing dowry exchange among unrelated social equals. Post-Tridentine papal administrators promoted—perhaps even initiated?—this trend by granting marital dispensations at exponentially increased rates to couples who planned to marry within the previously forbidden fourth degree of kinship (that is, among couples who shared at least one out of eight possible sets of great-great-grandparents), so long as they conformed to the new Tridentine requirements of publicity and in-church celebration [...] The church agreed to merge its formerly couple-oriented and private concept of marriage based on spiritual friendship with the laity's notion of marriage as kinship-oriented and public, and as a contract regulating property relations. Also, the church mitigated the enforcement of kinship prohibitions, that both clandestine marriages and dowry exchange were meant to achieve, albeit through different means. [...] The Holy Penitentiary thus followed the pre-Tridentine church's judicial practice of fostering already existing relationships (*favor matrimonii*), in line with its policy of regarding the fight for monogamy as more important than the battle against «incest». (2002: 74, 78, 86)

The consequence of all these measures was that, ironically, after the Council the notion of marriage became less stable in countries like Spain. Following the dispositions established in *Tametsi*, the Jesuit theologian Tomás Sánchez (1550-1610) wrote the famous manual *De sancto matrimonii sacramento disputationum: Tomi*

¹⁶ See Morales Tenorio (2010: 5, n9); Brundage (1982: 562-567).

tres (Antwerp, 1602), which for centuries would be considered the primary authority on the matter. Although informal domestic partnerships were targeted with criminalization by church and state alike, incest was not considered among the worst offenses by confessors. With sodomy and bestiality topping the hierarchy in their manuals, incest was deemed a lesser crime, paired in gravity to adultery and rape.¹⁷ One of the delicate caveats that was later reflected in early modern fiction was that of ignorance on the part of those who committed incest, which opened the door to the possibility of pardon, or of a more lenient punishment. In an illuminating essay, Eukene Lacarra Lanz (2010) has summarized all these concerns when discussing a phenomenon that sparked heated debates on its religious, philosophical and legal parameters: on the one hand, there was a clear pedagogic goal, which led its readers to confession in order to abide by the guidelines established by the Fourth Lateran Council that required it annually; on the other hand, one must also consider the concerns triggered by canon and civil laws that condemned marriage among relatives, and that could impose punishments of excommunication, exile and even death. But, most importantly, she writes, «el éxito de estas historias radicaba en que podían también servir de advertencia al peligro de abandonar a los hijos pequeños y darlos a criar a otras familias, ya que la ignorancia del parentesco podía llevar a cometer incesto sin saberlo» («the success of these stories stemmed from the fact that they could serve as a reminder of the dangers of abandoning children or leaving them with strangers, since this unawareness of family ties could lead to unintended incest») (2010: 19). This *unawareness of family ties* constitutes one of the most useful narrative tools in the novels that I will examine here—and certainly one of the factors that could save or sink the chances of getting published. While *unawareness* inevitably points to a dramatic genealogy of fatal encounters going all the way back to Antiquity, the word *parentesco* allowed for a reflection on what was its acceptable degree when taking the leap, either deliberately or unknowingly, into an incestuous relationship. If early modern Spanish theater put the emphasis on the former, the novel did so on the latter, updating incest to modern times through different scenarios triggered by new forms of domesticity and family dynamics.

¹⁷ Clavero (1990: 75-76).

NOVELIZING INCEST

The period of Spanish cultural history when the novel emerged witnessed the advent of a burgeoning print culture and a realignment of the categories of class. The genre enjoyed unparalleled success in the seventeenth century, either independently or as a short piece gathered in a collection. Although it frequently dealt with different variations of love, honor, leisure, and friendship, it also explored unspeakable acts like incest, rape, pederasty, and even bestiality. Portrayals of actual, averted, or imagined incest in the early modern novel reflected changes in kinship organization that were taking place with the emergence of new social structures and representational forms.¹⁸ If the notion of *family*, which in the Iberian Peninsula varied ethnically and geographically, was conceived for the most part as the community sharing the same quarters,¹⁹ the world of the printers, as Anne Cayuela (2005: 53-55) has argued in her survey of Alonso Pérez de Montalbán's collaborators, was highly endogamous. As a number of surveys and analyses of different printing families has revealed in recent years, this situation created a «system of artificial kin with its attendant social support network» that allowed for an «intense fraternization» through the act of godparenting.²⁰ The novel that dealt with incest took advantage of these historical realities to tease the waters of the permissible not only by capturing a specific familial bond, but also by proposing it as another form of kinship. This resulted in an exercise in relativism, as the question of degree became pivotal in the legal consequences of the act itself as well as in its production and dissemination in relation to other novels, sometimes printed in the same collection. But, as the following stories remind us, incest appeared in different forms and with multiple nuances. At the dawn of the famous ten-year ban on novels and comedies decreed in 1625 by the Junta de Reformación (Council of Reformation) in consultation with the all-powerful Count-Duke of Olivares,²¹ the writers of fiction in Philip IV's Spain faced a number of questions that, as scholars such as Manuel Peña Díaz (2015) and Virgilio Pinto Crespo (1982) have examined, determined the fate of their work: Could cousins get married? Should intent be a deciding legal

¹⁸ See Martínez Camino (1996: 33); Romero-Díaz (2002: 23-56).

¹⁹ See Chacón Jiménez (1990: 22-23).

²⁰ Griffin (2005: 208; see also 17). On the fortunes of foreign printers and typesetters in Spain such as the Loe and Cromberger families, see Griffin (1988).

²¹ On the details and consequences of this ban, see Moll (1974).

factor when building a character or a plot? Did the existence of offspring make an incestuous relationship more deserving of condemnation?

These are three particular concerns that tie the novels examined in this essay. Inspired by the popularity of Cervantes's *Novelas ejemplares* (reprinted eighteen times in the seventeenth century), the short story enjoyed unparalleled success in the following decades. Alonso Pérez de Montalbán's commercial instincts made him the most important bookseller of his era, contributing to twenty of the seventy-four editions or re-editions of short story collections between 1613 and 1645. In 1624, his son Juan published *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (*Prodigious events of love in eight exemplary novellas*), which was translated into Italian, English, French, and Dutch, and was reprinted twenty-four times in the seventeenth century, thus becoming the most successful short story collection of the time. Two of its stories explored incestuous relationships: In *Los primos amantes* (*The cousins-lovers*) its protagonist Laura is expected to marry the rich Octavio, but she falls in love with her cousin Lisardo. In order to escape from the «tyranny» of her father, who embodies the old social order, she elopes with her cousin: «aconsejose con su deseo, que la decía se pusiese en manos de su primo, pues de aquí se seguía a vivir con gusto» («she followed her desire, which told her to put herself in the hands of her cousin, so she could live joyfully») (1987: 117; italics are mine).

Although the act of fleeing was not particularly new to the genre, the added layer of an endogamous relationship tied the piece to social and cultural parameters that played an important role in the demarcation between self and other, and between the honorable and the indecorous. Geographical displacements resulting from marital decisions were a common challenge to authorities, and had become a widespread concern in some parts of Europe. Elopements, in fact, had been one of the topics of discussion at the Council of Trent, as Sperling reminds us: «Demands for the abolition of clandestine marriage were particularly strong among delegates from countries like France and Spain, intent on persecuting 'elopements' and establishing the kind of agnatic inheritance and reproductive control Italians had achieved through dowry exchange and statutory law» (2002: 75). This story, however, does not focus on the financial aspects of this love affair, but rather on the complex nature of desire. The *gusto* that Pérez de Montalbán referred to in the aforementioned passage constitutes the transformative trait in this novel of modern sensibilities, in which lovers are led by a pleasure that could very well exemplify what Michel Foucault (1990) called a new «logic of concupiscence» (1990: 78). *Los primos amantes*, in fact, delves into this forbidden love that is eventually sanctioned

by the figure of Lisardo's father, a self-made, rich *indiano* who clashes in his «modern» views with his brother's understanding of familial boundaries, all the while capturing the popular belief that divorce, polygamy, and incest were rampant in the New World. Although the theme of the novel may sound undoubtedly audacious, if not controversial, to contemporary readers, the weight of the story rests not so much on incestuous lust, but rather on the clash between greed and love, between natural law and personal agency, and ultimately between different forms of fulfilling desire. Lisardo's father manages to appease his brother's rage, bringing a happy outcome to a piece that was reprinted several times in subsequent editions and miscellanies because of the acceptable degree of consanguinity of its protagonists.

Some of the questions posed by Pérez de Montalbán in *Los primos amantes* were further explored in a piece with a more ambiguous title, *La mayor confusión* (*The greatest confusion*), a story of double incest in which the protagonist unknowingly marries a woman who proves to be both his daughter and sister. The story is set in Philip IV's Madrid, and contains all the typical elements of a *novela cortesana*, such as mortal duels, epistolary exchanges, nocturnal serenades, and leisurely strolls in the city's promenades. Nothing, in fact, appears to be particularly distinct about this urban portrayal, as I suggested earlier when commenting the Biblical paintings of incest. It is, however, an innovative cast of characters that provides, once again, the necessary dose of novelty and appeal for the reading public. The protagonist, Casandra, ties together what could almost be considered two different stories. Initially, she commits incest with her cousin Gerardo, narrated by Pérez de Montalbán, according to Luigi Giuliani, «con una buscada ambigüedad» («with careful ambiguity») (1992: 137, n168), using Classical imagery and highlighting the contrast between white (lost purity) and red (spilled blood). This episode and all its surrounding conundrums could have constituted a short story in itself. However, a new plot develops when Casandra falls madly in love with her son Félix, thus rendering the previous pages somewhat irrelevant, as they are overshadowed by the magnitude of the following episodes.

The second part of the novel thus delves fully into the incest taboo featuring a number of secondary characters and (the now customary) geographical displacements. One night, Casandra manages to sneak into the bed of her maid Lisena, who happens to be Félix's lover, and has now become an accomplice of her employer. Pretending to be her, Casandra sleeps with her son, gets pregnant, and delivers a baby named Diana, who is adopted as an orphan in order to erase all traces of suspicion. When Félix returns home after fourteen years at the service of the Crown,

he unknowingly falls in love with his own daughter. A horrified Casandra tries at all costs to stop the courtship: she orders Diana to enter a convent and pays two thousand ducats to a former lover of Félix's named Fulgencia to denounce him for falsely promising her marriage. As a result, Félix is forced to live in exile—in this case, Peru—for a year and a half, before returning and marrying Diana. Incest triggers in this novel two opposing but simultaneous processes: on the one hand, it signals to Casandra that she has begun her own demise. Pérez de Montalbán writes that, when she learns about the unstoppable attraction between Félix and Diana, «se quedó difunta» («she felt dead inside»), thus starting a slow agony that lasts no less than two years, given that «no ha menester mucha causa quien vive muriendo» («not much is needed to the one who lives dying») (1992: 166). Conversely, incest is portrayed as a generative force that allows Félix and Diana to have several children who simultaneously become, as the author reminds us, siblings and cousins, Félix being grandfather, father, and uncle to his son.²² The piece ends with Casandra's death, and with her son reading a note written by her in which she reveals her daughter's true identity.

All of this would have made the story polemical enough at a time—the early 1620s—of increasing institutional control, but Pérez de Montalbán went a step further. In one last twist, a troubled Félix asks for advice from a Jesuit and some theologians at the universities of Alcalá and Salamanca, who encourage him to keep living with Diana, «pues él ni ella habían tenido culpa del delito» («since neither one was [deliberately] guilty») (1992: 163-164). By consulting with a Jesuit, Félix is reaching out to the most influential religious Order in Spain on these matters, and whose guiding written source, as I have indicated above in reference to Tomás Sánchez, solidified their theological prominence. The question posed by Pérez de Montalbán with this unusual outcome, as some critics have argued, is the choice between *amor sensitivo* and *amor racional* and love as a transgressive force that breaks with the social norms of the era. The sanctity of marriage prevails over any other circumstance as long as the sin is kept private, an astute maneuver that allows for a happy resolution without compromising the seminal features of the story. The author is also careful to point out that it is too late for Félix to undo his marriage «porque el cielo les había dado hijos» («because Heaven had given them children»),

²² On the tangled progeny that results from these unions, see Armon (1999). She argues that the piece participates «in the project of rewriting or propaganda that accompanied Philip IV's succession to the Spanish throne in 1621» (1999: 412).

thus highlighting a divine pardon that brings a happy outcome to the piece (1992: 167). Although its title initially refers to Félix's utter confusion after reading Casandra's posthumous note, I would argue that uncertainty and secrecy are the two features that best define *La mayor confusión* when stressing this notion of concealment. Casandra's final act of manipulation, Rodríguez Cuadros writes, «enfrenta a don Félix con los dos polos de la tragedia: la revelación de lo siniestro familiar oculto en el pasado y, por otro lado, su actualización en una especie de retorno a lo semejante, de espejamiento de su doble, al descubrir estar casado con su hija y hermana» («forces Félix to face both extremes of the tragedy: [on the one hand], the revelation of the familial-abject hidden in the past; and, on the other, its embodiment in a return to the self, in a mirroring of his double when learning that he is married to his daughter and sister») (1987: 55). Casandra is a master of manipulation and revelation whose death balances out the controversial nature of a match made out of incest. In the game of give-and-take that was the craft of the short story in these years of tight vigilance, her death allows this radical form of incest to survive in the public arena.

Pérez de Montalbán took inspiration from the fourth novella of the collection *Cento Novelle* (as it appeared in the 1562, 1563, 1566, and 1571 editions) published by Francesco Sansovino, although a number of French and Italian sources played a role as well, such as the novella XXIII of Masuccio Salernitano's *Novellino* and the *histoire* XXX of Marguerite de Navarre's *Heptameron*, among others.²³ Aware as he was, being the son of a seasoned bookseller, of the strategic role each story had in a given collection, he placed *La mayor confusión* fourth. Its centrality in the book, along with the dedicatory to his friend and mentor Lope de Vega, is indication of the importance he gave to it and the awareness that this was no ordinary piece. His Casandra predated in many ways the incestuous Casandra of Lope's *El castigo sin venganza* (*Punishment without revenge*, 1631), written a few years later. Montalbán's concerns were therefore aesthetic and not doctrinal, as he did not consider the contents of this story to be particularly scandalous. Being himself a priest and a Doctor in Theology from the Universidad de Alcalá, he was benefitting from the room for maneuver stemming from the inconclusiveness and disagreements in the Tridentine discussions on incest—and on marriage as a whole. His aim, as a result, was to reflect on the conditions of possibility of such episodes without incurring in

²³ It is believed that the piece was written by Giulio Brevio, who published it in his *Prose e rime volgari* (Rome, 1545). See also Bourland (1927: 13).

any moral judgment. If his friend Miguel de Cervantes had wisely re-written a few years earlier the (otherwise mild) bed scene of the trickster Loaysa and the married girl Leonora in *El celoso extremeño* (*The jealous man from Extremadura*, 1613), Pérez de Montalbán cautiously avoided all sexual details in the bed scene between mother and son: «Llegó el engañado don Félix y, ajeno de semejante maldad, pensando que estaba en los brazos de una criada, gozó la belleza de su indigna madre, de la cual se despidió arrepentido» («The deceived Félix arrived, and, ignoring such evil, thinking that he was in the arms of a maid, enjoyed the beauty of his unworthy mother, to whom he said farewell in repentance») (1992: 141).

Implicit in Pérez de Montalbán's gesture was the question, in this and subsequent incest plots, of whether the *novela corta* could effectively serve as a suitable genre at a time in which theater was beginning to reap the commercial rewards of a number of successful incest plots—including Pérez de Montalbán's own tragedy *Como padre y como rey* (*As a father and as a king*, 1629).²⁴ Consequently, it was not the private unfolding of incest that worried the censors, but rather the story's ending with a successful marriage as the starting point of a new lineage. After all, the narrator rested his case on the concept of unintentional error, as he was claiming a verdict of equity for his character.²⁵ It was the silence of Casandra, hostage to her own fatal flaws, that paradoxically allowed for a double transgression: a forbidden marriage followed by the absolution of its members. *La mayor confusión* must thus be examined not only in its unarguable singularity, but also in relation to the other pieces gathered under a title—*Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*—that left the door open to ambiguity. If the words *mayor* and *confusión*, as I indicated earlier, could be interpreted in several ways, the title of the collection was no less ambivalent: was incest thought of as an event (*suceso*), or as an anomaly (*prodigios*)? Was the pairing (*y*) of these two concepts an addition or a disjunction? How was that *amor* to be taken?

The text passed the first round of censorship. As part of a favor exchange system that has been well documented,²⁶ Pérez de Montalbán dedicated the piece to Lope de Vega, whose doctrine he had «always suckled» (*a cuyos pechos me he*

²⁴ See Sáez (2013), who provides a useful appendix of plays in which incest appears. For a pioneering take on the subject, see Valencia.

²⁵ On the phenomenon of *quaestio aequitatis* in the Spanish Baroque novel, see Rabell (1997: 72).

²⁶ There is ample bibliography on this phenomenon. For a recent reassessment that covers a wide range of examples (including some striking coincidences in their work), see Laplana Gil (1996).

criado siempre) (1992: 124). In his approval, Lope was careful to establish a father-son relationship with the novelist, praising «la corta experiencia de los tiernos años» («the brief experience of his tender age») and his enormous talent («excelente natural») (1992: 3-4), and helping solidify the image of the young Montalbán as *l'enfant terrible* of the Spanish Parnassus. Some of the dedicatory poems in this section of the collection penned by the writers of Lope's inner circle confirmed this genealogy, all the while providing new notions of authorship. To further blur the distance between authorial voices, Pérez de Montalbán detailed in the dedicatory to Lope that, rather than offering the novel to him, he was simply *returning* it («*restituyo a V. M. como cosa suya [...] más se debe llamar restitución que ofrenda*») (1992: 133; italics are mine). Therefore, if all personal merit was relative, so was, one could argue, all accountability. The piece had been written, the young novelist remarked, by «an ant» («siendo una hormiga») (1992: 133) who was part of a shared endeavor, but also by someone with very limited stature, standing, one could argue, on the shoulders of giants. As a result, *La mayor confusión* was introduced to the reader as a printed good in which many hands had a specific degree of agency, with Lope de Vega as the «ocean» from which everything stemmed and to whom everything returned («volver al mar lo que salió de su abundancia») (1993: 133). The complexity of its presentation no doubt responded to the existence of a delicate taboo, which had to be conveyed with a well-defined strategy, both fictional and material.

The theme of the novel thus mirrored the structure of the literary field and of this particular commercial endeavor. In what could be deemed today a conflict of interest bordering on the endogamous, Lope approved it as a story that was anchored in reality («cuyo caso tiene mucha parte de verdad» «whose case has a great deal of truth») (1992: 126), suddenly opening up a small crevasse between reality and imagination. The second round, however, was not that lenient, and Pérez de Montalbán ran afoul of the Inquisition in what it is still considered one of the most fascinating editorial conundrums of the century. The piece was subject to a number of immediate changes: in the 1624 edition, Félix was completely unaware of the kinship ties that united him to Diana; in the 1628 edition, Casandra's actions held no credibility whatsoever, thus confusing the plot and its outcome. In the 1633 edition, Pérez de Montalbán was forced to make three major changes, including a new

ending that killed Félix and sent Diana to a convent.²⁷ In any case, all of these hurdles did not seem to diminish his reputation among his ecclesiastical peers—a year later, he was appointed Notary of the Inquisition.

With the boundaries of fiction newly tested, the genre yielded some other fascinating examples of intra-familial desire. Gonzalo de Céspedes y Meneses narrated a love affair between two cousins in *Los dos Mendozas* (*The two Mendozas*, 1623); Alonso de Castillo Solórzano did so between Julia and her stepson Anselmo in *El premio de la virtud* (*The prize of virtue*, 1631); the passion between siblings was the theme of Andrés del Prado's *El señalado* (*The chosen one*, 1663); and in Cristóbal Lozano's *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (*Solitudes of Life, and Disenchantments of the World*, 1672), one of the protagonists of the «Soledad segunda» fell in love with his stepmother and killed his own father, prompting his wife to commit suicide in despair. Lastly, one of the most remarkable examples of these later stages in the development of the genre was penned by a woman. In 1660 Mariana de Carvajal (1600-1664) narrated a series of scenes of averted incest in *La industria vence desdenes* (*Ability vanquishes disdain*), a short story that embodied some of the most audacious writing of the second third of the century. The novel, the seventh in the collection *Navidades en Madrid* (*Christmas in Madrid*), staged a love affair that contained within it a number of fascinating family dynamics, with the figure of the pure and strikingly beautiful teenage boy («saçonado muchacho» [1999: 469]) Jacinto as the object of female *and* male desire. Evangelina Rodríguez Cuadros has spoken of an «extraño espejamiento, entre edípico y pederasta» («a bizarre mirroring, halfway between the Oedipal and the pederastic») (1999: 105) of his uncle Pedro, a priest.

However, the most comprehensive treatment of incest of this period, and one in which religious orders also took center stage, was penned by the writer-soldier Luis de Guevara. In 1683, the Catalan printer Joan Roca published his collection *Intercadencias de la calentura de amor* (*Irregular pulse rates of love fever*). As had been the case with Pérez de Montalbán, Roca placed the novels in a deliberate order. In this case, the sequence mirrored the pulsations of love, so that a highly charged story was followed by a mild one, followed by another *calentura*, and so on. In order

²⁷ It was only in the 1723 edition that its ending was expurgated. See Simón Díaz (1948), Giuliani (1992: xlv-xlvi), Dixon (1958: 17-18), and Rey Hazas (1995: 452, n19; 453). Additional details on its institutional fortunes have been provided by Rey Hazas (1995: 447), Dixon (1958), and Morales Tenorio (2010).

to «vindicate the rather frivolous content of the Spanish *novelle* with quotations from serious Neo-Latin and Latin writers», as Simon Vosters (1997: 320) indicated in a masterful study, Guevara stated in his Prologue that love manifested itself in seven ways according to authors like Maximus Tyrius and Horace. Love, he wrote, appeared as a disease, as an incurable affliction given that a lover does not want to be cured, but also as a self-inflicted wound, as a fever, as fire, as a feverish paleness, and finally as an irregular pulse. In this deduction, Guevara moved from the general to the particular, as opposed to what a physician should have done, offering a very unique and original design for a short-story collection whose common thread, I would argue, was the examination of the effects of desire upon the body.

The reason for this reversed order was the justification of the *Intercadencias* title by means of a climax. As part of this sequence of climaxes, two of these pulse rates came in the form of incest schemes, *La porfía hasta vencer* (*Persist until victory*) and *Los hermanos amantes* (*The sibling-lovers*). The first one returned to the topic of father-daughter incest, and was defined by Roca as a «suceso próspero, not trágico» («a prosperous event, not a tragic one») (1952: 275) on its opening page. In it, the young Juana gets pregnant with Félix's baby. Her father Pedro offers her in marriage, but before Félix has the chance to respond, they hear a baby cry. Juana pretends it is someone else's, and so the little Felisarda is raised in a nearby cottage (*un cigarral cercano*). Thirteen years later, Felisarda becomes the object of desire of her father and of don Carlos, Juana's cousin. The question here relates to class: Juana wants Carlos to marry her daughter, but Pedro, who still doesn't know the real identity of the girl, prohibits it on the grounds that she is a commoner who was found in the field. After a number of adventures reminiscent of a *comedia de enredo* between the four main characters, the truth is revealed and proper marriages—between Juana and Félix, and between Carlos and Felisarda—are arranged. Nature, the other defining theme of the story, plays an intermediary role throughout. The secrecy of childbirth has nature «as a midwife», says the narrator, and the baby is portrayed as the pearl inside a shell. The *cigarral*, as in the case of Mariana de Carvajal, becomes the space of leisure and possibility, and one whose natural innocence contrasts with the pollution brought over by incest.

The piece is also a meditation on the fraught relationship between language and desire. Guevara reflects on the effects of silence on the body but also on the ways in which body language can express feelings of guilt and shame within the family structure. At first, it is the lexicon of love that drives the plot in order to justify the existence of an incestuous relationship: «¡O, cuán mucho habla por los ojos

el amor!» («Oh, how much love speaks through the eyes!») (1952: 276). However, Guevara's true concern, as Vosters indicated, is with the somatic effects of desire, here termed «calentura del cuerpo» («bodily fever»). As a result, all references to honor and decorum are gradually replaced by the immediacy of lust: «esto tiene de diferente la calentura del amor de la del cuerpo, que esta suele salir a la boca y aquella a los ojos» («this is the difference between love-fever and bodily fever, the latter is released through the mouth, the former through the eyes») (1952: 285). The limitations of a self-imposed silence on Juana's body are also the mechanisms of power resulting from her own secret, given that «tenía en su poder a la causa de todos estos disgustos» («she had in her power the cause of all of these misdeeds») (1952: 301). The story thus becomes a domestic tragedy in which the consequences of the intrigue are so farfetched, so incomprehensible that they become a «barbarismo del amor» («barbarism of love») (1952: 294) and a «dicción [...] de maligna naturaleza» («a speech [...] of evil nature») (1952: 317).

The last piece examined in the essay, *Los hermanos amantes*, took matters much further. Set in a city «de las que sirven de preciosa margarita a la corona de España» («one of those [cities] that, as a precious daisy, embellish the Crown of Spain») (1952: 65), it featured a love triangle among the siblings Elisa, Fernando, and Baltasar, in which «no reparaba mucho el amor en los sagrados del parentesco» («love did not care about the sacred nature of kinship») (1952: 88). Elisa is initially portrayed as an unremarkable upper-class urbanite leading a decorous life. Guevara also introduces the character Pedro de Ponce, a friend of the family, whose identity Fernando usurps in order to sleep with his sister as an «imaginado don Pedro» (1952: 84). In order to counterbalance the nature of his desire, Fernando dignifies his persona and his pursuit with mythological references, calling himself «imitador de Amón» («imitator of Amnon»), and peppering his discourse with mentions of Myrrha and Semiramis. He is also defined by Guevara as a «vario Proteo» (1952: 80) to explain his fluid personality as he switches between his persona and that of Pedro's. However, the imagery soon turns into something less erudite and much more immediate. Using the image of the fortress just like Cervantes had done in *El celoso extremeño*, Guevara situates desire in the «battlefield» of domesticity: «tremoló de don Fernando el estandarte sobre la desmantelada fortaleza» («Don

Fernando's banner trembled over the dismantled fortress») (1952: 81).²⁸ A few pages are then devoted to the blissful life of the clandestine lovers before the plot takes a new turn when Fernando decides to become a priest in order to dispel all suspicion. However, he can only take minor orders, since he is a New Christian, with two «ugly blemishes» pointing to Jewish and Moorish blood: «deseando las mayores [órdenes], lo que no permitió el cielo, por ser muy sabido que era hijo de padres judaizantes, y por tales castigados, aunque la fama también publicaba serlo de cristianos nuevos de los que salieron de Granada, y por estos *dos feos lunares* no pudo conseguirlo» («wishing to enter into higher orders, which Heaven did not permit, being as he was the son of judaizers, and as such condemned; although rumor also spoke of him descending from new Christian blood from Granada, and because of *these two blemishes* he was not allowed to») (1952: 79; italics are mine). And although the narrative will repeat expressions like «amores tan viciosos» («vicious passions») (1952: 80), and «cortar las raíces de aquel cáncer que tan en último esfuerzo le puso el corazón» («sever the roots of that cancer that made her heart ache») (1952: 79), the household will soon welcome the other sibling—this one «ilegítimo» (1952: 79)—into the triangulation. While living with Fernando, Elisa falls in love with Baltasar, and her «pulso del amor» (1952: 87) renders her speechless: «enmudecíale la vergüenza de la torpeza, y como es calentura de amor de no salir a la boca, en breve se sintió mala» («the shame of turpitude stole her speech, and since love fever does not escape the mouth, soon she felt ill») (1952: 83). Her impulse to incest can be interpreted as a desire for stasis, as what Elizabeth Barnes has called «a refusal to circulate one's body, one's blood, even one's attention outside the sphere of one's own family» (2002: 4). However, such stasis results in a saturated space that soon turns sickly. Much like cancer, secrecy is the disease, the mastering of the flesh that slowly begins to kill a torn Elisa who «cumplía con don Fernando por la costumbre, y adoraba a don Baltasar por el amor. De día lo pasaba con éste, y de noche sufría los abrazos de aquel» («performed with Fernando out of habit, and adored Baltasar out of love. She spent the day with the latter, whereas at night she suffered the hugs of the former») (1952: 89). When she becomes pregnant and Fernando asks her with threats: «¿de quién estás tú preñada, infame aborto de nuestro linaje?» («who is the father of your baby, fatal miscarriage of our lineage?») (1952: 94), she hides behind a silence that embodies her agency in the domestic

²⁸ Little has been written on the Cervantine case. On traces of incest and rape in three of his exemplary novels, see Fine (2014: 86-110).

realm as symptomatic of a perverse form of family structure. Silence, once again, becomes a form of domination. As a result, Baltasar and Fernando «estaban *colgados de la boca* de Elisa, que era la que había de condenar o librar» («they were hanging from Elisa's mouth, which was in charge of sentencing or absolving») (1952: 95; italics are mine). The image is extraordinarily fertile: the incestuous brothers are pawns in her panopticon-like view of the household, as they helplessly swing, waiting for the verdict. The different family blemishes—Hebrew, Muslim, bastard—add the burden of the past of these sinners who are hanged, waiting to expire, as their sins are made public. Elisa, it could be argued, is simultaneously judge and victim: the *deus ex machina*, the insatiable body, and the ultimate storyteller; for if her siblings are left anxiously hanging, so is the reader.

Los hermanos amantes is a story of fallibility, in which incest is portrayed as both fatal and familiar: «siempre nuestra voluntad abraza lo menos útil, y quien ha de tropezar, *de ordinario* tropieza en lo peor» («our will always embraces the worst, and those who are prone to stumble, *frequently* do so in the extreme») (1952: 90). *Lo peor* appears here in the form of Elisa's cursed nature, which shifts from her incestuous tendencies to the ruin of a name, of a lineage that is defined as racially tainted. The author moves from the image of the viper to that of cancer, only to finish with *aborto*—not *abortion* per se, but rather *monster*. The whole story is conceived as a long gestation, as a *crescendo* with a fatal outcome. But not everything is figurative language, as Guevara also manages to take the reader to domains rarely seen at the time, particularly regarding the explicitness with which inner thoughts are revealed. While pregnant, Elisa «deseaba que fuera víbora lo que alimentaba en sus entrañas que antes de salir se las partiera y quedara sin vida; tal vez le pesaba de no haber hecho diligencias para abortar» («wished it was a viper what she was bearing, a viper that would shatter her womb and kill her before giving birth; she probably regretted not having done enough to have an abortion [at the right time]») (1952: 90). Characters and readers are left hanging, *colgados de la boca*, since Elisa's words can break the pact of narrative, which is none other than the family pact. The double murder (that of Pedro and Elisa) with which the story ends frees Fernando and Baltasar from their sister's upper hand, from «haber de estar sujetos a su lengua toda la vida» («being hostage to her word for the rest of their lives») (1952: 99). Elisa's death at the hands of her brothers marks the point where the novel must retreat if it wants to succeed. This gesture is significant when read in the context of its era, as has been recently highlighted by Maureen Quilligan: «When women are not entirely traded out, that is, when they remain in relation to their natal families,

especially their brothers, their endogamous position may allow them to exercise immense political power» (2005: 24). Elisa, the siren of the Classical tradition who had blinded her brother Fernando with her schemes («deslumbraba [...] con sus melindres») (1952: 90-91), dies in order not only to be stripped of this power, but also to bury the family secret.

CONCLUSIONS

Taking sexuality as a network that joins together physical sensations and pleasure while triggering resistance, a generation of short story writers led by Pérez de Montalbán reflected on family dynamics in novel ways. Part of what made these pieces so attractive for the reading public is that they were beginning to signal that the deployment of sexuality emerged within the confines of a family alliance. Incest was conceived not as a biological risk, but as a fluid and shifting limit on endogamy, feared because in its excessive forms it confused kinship and alliance. These stories not only took advantage of the blind spots laid bare after Trent and its concerns on monogamy over endogamy, but they also offered a counter-narrative of the exemplary novel in which the family could sometimes become, in Foucault's sage observation, «the germ of all the misfortunes of sex» (1990: 108). Whether the plots featured committed or averted incest, and whether the weight of the story rested on gender, class, provenance, or ethnic background, as I have argued through this selection of texts, novelists like Pérez de Montalbán and Guevara portrayed the space of the family as the setting in which to witness incestuous relationships that allowed for the lineage to grow undisturbed. Their incest schemes ultimately examined the suitability of the short story collection as a language with which to reflect on the reach of intra-familial desire in its relation to the medical, religious, and legal parameters of the time. The conversation between these novelists and their readers—including their censors—revealed that it was only when made public that the practice was subject to condemnation. It also indicated that the short story was to be read and appreciated in relation to its peers in the collection or miscellany to which it belonged, as part of a design that was highly sensitive to the reader's tolerance and expectations. The book was thus the author's progeny, and his or her descendants gathered in it displayed varied degrees of misbehavior, with incest plots at the very edge of the permissible in the ever-shifting dialogue between fiction and the law: «Wherever desire of any kind is opposed by prohibition, wherever skepticism erodes received doctrines», writes Richard A. McCabe, «the theme of incest may

emerge as a powerful dramatic focus for the resulting conflict, since it involves the very nature of man as a political animal—“political”, that is, in the widest sense of the term: the attitude of the *polis* to the proper relationship between governors and governed, law and licence» (2002: 25). The rise of the early modern Spanish novel thus cannot be uncoupled from a certain degree of endogamy: for if the dynamics of the family sometimes echoed those of the state, the forces at work within the book also mirrored the incestuous alliances of the cultural field.

In addition, by expanding the catalog of forbidden relationships beyond the traditional Oedipal conflict, the construction of incest helped the genre perfect a number of its formative traits. The device of suspense, the construction of catharsis provoked by anagnorisis, the dialogue with the medical realm, and the erudite symbolism brought about by mythology with names such as Casandra (as the person who prophesies doom) and Diana (as the chased object of desire) all gave these pieces an aura of prestige and erudition. They were also symptomatic of an era that conceived them as radical expressions of misogyny, as a resurfacing of ethnic resentment towards the Moor, the Jew and the Amerindian, even as veiled critiques on the centuries-old practice of endogamy on the part of the monarchy and the nobility. But when it came to its portrayal in other societal groups, what incest achieved touched not only on the political, but also on very specific notions of individual agency. By adapting the myth to contemporary society, the novel freed incest from tradition in ways that early modern Spanish tragedies could not. It made it relevant not only as a social ill, but also as a useful tool to stretch the boundaries of fiction, bringing to the fore allegedly marginal patterns of behavior, particularly in regards to the ties between natural law and social custom. Paradoxically, the short story collection borrowed from the dramatic forms from which it distanced itself strategies to skillfully administer emotion: incest plots could only be deployed when surrounded by normative relationships, much like catharsis, as Lope proved onstage with his own Casandra, required a careful timing in which delicate transitions were paramount. Nearness, after all, defined many of these dynamics outside the fictional realm: Baroque writers were both the product and the co-creators of a ‘culture of proximity’ that went beyond the geographical, reaching, as we have seen, the familial and the professional²⁹—such was the case, for instance, of the brothers Bartolomé and Lupercio de Argensola, perhaps the most notorious case of shared

²⁹ See, for example, García Santo-Tomás (2004: 73-186).

endeavors, which has resulted in shifting attributions of their poetry.³⁰ This proximity, so rich in symbols and metaphors, allowed early modern writers to think of endogamy not as an end, but rather as a means to reflect on different societal forms and the role of fiction within them.

I have argued in this essay that the incest taboo is relative to time, representing «the mysterious, vexing, sometimes ungovernable but always undeniable power of kinship ties and their widespread ramifications for individuals and society at large».³¹ More than a century has passed since Otto Rank (1992) published his pioneering study on incest in literature, in which he devoted a number of illuminating pages to pieces by Lope de Vega and Cervantes, thus paving the way for later studies that have explored this phenomenon in specific genres, authors, and local traditions. But reading these pieces as sensational artifacts designed to shock—as González de Amezúa fiercely advocated, thus casting a reductive shadow—neglects the delicate scaffolding of political, legal, and editorial strategies sustaining their *raison d'être*. It also neglects the possibility of connecting the development of the book with that of the social structures that fostered and nurtured it. If «the invention of printing coincided with the invention of childhood», as Susan Stewart has suggested (1993: 43), the rise of the Spanish Baroque novel coincided with a ‘reinvention’ of the family, of the printing families as much as the printed ones.

It is difficult to verify what Francisco Santos thought of the frontiers that the novel had crossed up until the suffering mothers and children of his *Día y noche*, but the weight of tradition—the anxiety of (the short story) influence—is easily perceived in its many glimpses of the past. In his decaying Madrid, the maid’s body is open for business much like the best-selling short-story collection of the century was open to all kinds of readers. If the words *para todos* were not mentioned, it is because there was no need to, because they still resided comfortably in the Baroque imagination forty years after their birth in edition after edition.³² Santos is indebted to Pérez de Montalbán as much as *Día y noche de Madrid* is to all the doors opened

³⁰ For an interesting parallel in English literature, that of Sir Philip Sidney and his sister Mary Herbert translating the Psalms together, see Quilligan (2005: 8).

³¹ The words belong to Barnes (2002: 1).

³² This piece, as Cayuela reminds us (2005: 253), was one of the very few ones that did not suffer the 1625 ban by the Junta de Reformación. It was reprinted several times after its original release in 1632.

by *Para todos*. The joke on the maid, as a result, has an Oedipal flavor, since it speaks about the burdens of tradition and about the need to create some imaginative space—the need to kill the (admired) father—at a time when the novel had already reached its peak. But what it also highlights once again is that the genealogy of the unspeakable, to which incest belongs, is not that of the un-writable, let alone the un-publishable. There was a time and a place to reflect on incest, and for this reflection to happen it was not only the novelist who had to be extraordinarily tactful, but also the editor, the printer of the book, and even those who approved its sale. Taboos need to be told so they can continue being such. These narrative experiments were not so much stories of excess, but rather calculated reflections on the centrality of transgressive desire as a motor of novelistic fiction and as a means for exploring new forms of early modern subjectivities.

WORKS CITED

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa*. III, Kassel, Reichenberger, 1997.
- ARCHIBALD, Elizabeth, *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- ARMON, Shifra, «Juan Pérez de Montalbán's "Not-So-Terrible Mothers"», *Romance Languages Annual*, 11, 1999, pp. 412-416.
- BARNES, Elizabeth, ed., *Incest and the Literary Imagination*, Gainesville, The University Press of Florida, 2002.
- BELL, Vicky, *Interrogating Incest: Feminist, Foucault, and the Law*, London, Routledge, 1993.
- BOEHRER, Bruce Thomas, *Monarchy and Incest in Renaissance England: Literature, Culture, Kinship, and Kingship*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.
- BOSWELL, John, *The Kindness of Strangers: Abandonment of Children in Christian Europe from Late Antiquity to the Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.
- BOURLAND, Caroline B., *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century*, Northampton, Smith College, 1927.
- BOUTCHER, Warren, «Transnational Cervantes: Text, Performance, and Transmission in the World of *Don Quixote*», in *Seventeenth-Century Fiction: Text and Transmission*, ed. Jacqueline Glomski and Isabelle Moreau, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 99-114.
- BRUNDAGE, James A., *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.
- CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco, «La familia en España: una historia por hacer», in *Historia social de la familia en España. Aproximación a los problemas de familia*,

tierra y sociedad en Castilla (ss. XV-XIX), ed. Francisco Chacón Jiménez, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert / Diputación de Alicante, 1990, pp. 13-35.

CHICOTE, Gloria Beatriz, «El romancero panhispánico: reelaboración del tema del incesto en la tradición argentina», *Hispanófila*, 122, 1998, pp. 41-54.

CLAVERO, Bartolomé, «Delito y pecado: noción y escala de transgresiones», en *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, ed. Francisco Tomás y Valiente *et al.*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 57-89.

COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Catalina Fernández de Guzmán: autorretrato y erotismo», in *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, ed. J. Ignacio Díez Fernández and Adrienne L. Martín, Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp. 137-163.

—, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.

DELGADO MORALES, Manuel, «Incesto, ley natural y orden social en *Las tres justicias en una*», in *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, ed. Ignacio Arellano and Germán Vega García-Luengos, Bern, Peter Lang, 2001, pp. 109-121.

DIXON, Victor, «*La mayor confusión*», *Hispanófila*, 3, 1958, pp. 17-26.

FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

FINE, Ruth, *Reescrituras bíblicas cervantinas*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

FORD, Jane M., *Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce*, Gainesville, The University Press of Florida, 2017.

FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality. An Introduction*. Volume I, New York, Vintage, 1990.

FRANCOMANO, Emily, «Negotiating Incest and Exogamy in *La Fiyra del rey d'Ungría*», *La Corónica* 35, 2, 2007, pp. 83-102.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Pamplona / Frankfurt / Madrid, Universidad de Navarra / Vervuert / Iberoamericana, 2004.

- GILES, Ryan, «Parentescos carnales y espirituales: la anagnórisis hagiográfica y el peligro de incesto en *La devoción de la Cruz*», in *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. Frederick A. de Armas and Luciano García Lorenzo, Frankfurt / Madrid, Vervuert, / Iberoamericana, 2011, pp. 261-280.
- GIORDANO GRAMEGNA, Anna, «Boccaccio e *La desdichada firmeza* de Luis de Guevara», in *Homenatge a José Belloch Zimmermann*, ed. Joaquín Espinosa Carbonell and Emili Casanova, Valencia, Universitat de València, 1988, pp. 157-166.
- GIULIANI, Luigi, ed., Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, Barcelona, Biblioteca de clásicos castellanos, 1992.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Formación y elementos de la novela cortesana. Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid, Topografía de archivos, 1929.
- GONZÁLEZ RIVAS, Severino, *La penitencia primitiva en la Iglesia española*, Salamanca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «San Raimundo de Peñafort», 1949.
- GRACIA, Paloma, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.
- GRAVDAL, Kathryn, «Confessing Incest: Legal Erasures and Literary Celebrations in Medieval France», *Comparative Literary Studies*, 32, 1995, pp. 280-295.
- GRIFFIN, Clive, *Journeyman-Printers, Heresy, and the Inquisition in Sixteenth-Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- , *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- GUEVARA, Luis de, *Los hermanos amantes*, in *Intercadencias de la calentura de amor*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 22, 2018, pp. 264-283.
- , *Los hermanos amantes*, in *Intercadencias de la calentura de amor*, ed. Fernando Gutiérrez, Madrid, Ediciones Bibliófilas, 1952, pp. 63-103.
- , *La porfía hasta vencer*, in *Intercadencias de la calentura de amor*, ed. Fernando Gutiérrez, Madrid, Ediciones Bibliófilas, 1952, pp. 275-325.
- , *La porfía hasta vencer*, in *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 1986, pp. 315-347.

- GUTIÉRREZ ESTEVE, Manuel, «Sobre el sentido de cuatro romances de incesto», in *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid, and Rogelio Rubio, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 551-579.
- INTERSIMONE, Luis Alfredo, «*Homo sacer*, soberanía e incesto en *La vida es sueño*», *Hispanic Review*, 82, 3, 2014, pp. 263-284.
- LACARRA LANZ, Eukene, «Incesto marital en el derecho y en la literatura europea medieval», *Clío & Crimen*, 7, 2010, pp. 16-40.
- LAPLANA GIL, José Enrique, «Lope y los “Sucesos y prodigios de amor” de J. Pérez de Montalbán, con una nota al “Orfeo en lengua castellana”», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 87-101.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*, Montpellier, Publications de la Recherche, Université de Montpellier, 1987.
- LUIS-MARTÍNEZ, Zenón, *In Words and Deeds: The Spectacle of Incest in English Renaissance Tragedy*, Amsterdam, Rodopi, 2002.
- MARTÍNEZ CAMINO, Gonzalo, «La novela corta del barroco español y la formación de una subjetividad señorial», *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, 1, 1996, pp. 33-47.
- MCCABE, Richard A., *Incest, Drama, and Nature’s Law, 1550-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los Reinos de Castilla, (1625-1634)», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, págs. 97-103.
- MORALES TENORIO, Ángeles, «Censura y novela corta en el Siglo de Oro: el caso de *La mayor confusión* de Juan Pérez de Montalbán», in *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Frankfurt, Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2010. CD-ROM.
- PEÑA DÍAZ, Manuel, *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, Madrid, Cátedra, 2015.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *La mayor confusión*, in *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 1987, pp. 127-166.

- , *Los primos amantes*, in *Sucesos y prodigios de amor*, ed. Luigi Giuliani, Barcelona, Biblioteca de clásicos castellanos, 1992.
- PINTO CRESPO, Virgilio, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983.
- POLLAK, Ellen, *Incest and the English Novel, 1684-1814*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003.
- QUILLIGAN, Maureen, *Incest and Agency in Elizabeth's England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.
- RABELL, Carmen R., «Notes Towards a Forensic Reading of the Spanish Novella of the Golden Age», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22, 1, 1997, pp. 65-86.
- RANK, Otto, *The Incest Theme in Literature and Legend: Fundamentals of a Psychology of Literary Creation*, trans. Gregory C. Richter, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- REY HAZAS, Antonio, «Madrid en *Sucesos y prodigios de amor*: la estética novelesca de Juan Pérez de Montalbán», *Revista de Literatura*, 57, 114, 1995, pp. 433-454.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon», *Edad de Oro*, 33, 2014, pp. 9-20.
- and Marta Haro Cortés, eds., *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Lo sagrado frente a lo político: el incesto y los atributos de la justicia», *Cuadernos hispanoamericanos*, 357, 1980, pp. 657-670.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, *Nueva nobleza, nueva novela: rescribiendo la cultura urbana del Barroco*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
- SÁEZ GARCÍA, Adrián Jesús, «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61, 2, 2013, pp. 607-627.
- SANTOS, Francisco, *Día y noche de Madrid*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2017.

- SEBOLD, Russell P., «El incesto, el suicidio y el primer Romanticismo español», *Hispanic Review*, 41, 4, 1973, págs. 669-692.
- SHELLEY, Percy Bysshe, *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. Roger Ingpen, London, Sir Isaac Pitman & Sons, 1912.
- SIMÓN DÍAZ, José, «Los Sucesos y prodigios de amor de Pérez de Montalbán vistos por la Inquisición», *Documentos para la historia de la literatura española. Suplemento 2. Revista bibliográfica y documental*, 2, 3, 1948, pp. 1-6.
- SPERLING, Jutta, «Marriage at the Time of the Council of Trent (1560-1570): Clandestine Marriages, Kinship Prohibitions, and Dowry Exchange in European Comparison», *Journal of Early Modern History*, 8, 1-2, 2002, pp. 67-108.
- STEWART, Susan, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1993.
- VALENCIA, Juan O., *Pathos y tabú en el teatro bíblico del Siglo de Oro*, Madrid, Isla, 1977.
- VOSTERS, Simon A., «Love Fever: Guevara, Gruterus, Catsius, and “Shoonhovius”», *Humanistica Lovaniensia*, 46, 1997, págs. 279-325.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Berkeley, University of California Press, 2001.



THREE POWER PLAYS FOR THE DUKE OF LERMA BY LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

C. George PEALE

California State University, Fullerton (Estados Unidos)

gpeale@fullerton.edu

Recibido: 2 de agosto de 2019

Aceptado: 6 de septiembre de 2019

ABSTRACT:

For nearly fifty years critics and historians have explored the relationships that existed between the royal and aristocratic classes and the arts as instruments of power. The present study proposes to extend this line of enquiry by showing how the performances of *El alba y el sol* (1613), *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* (1615), and *El Caballero del Sol* (1617) forwarded the interests and reflected the aesthetic tastes of the Duke of Lerma (circa 1553-1625). In each instance the author was Luis Vélez de Guevara (1579-1644), who for generations has been regarded as a secondary playwright of Spain's Golden Age. This study draws heretofore unrecognized links to Luis de Góngora and Pedro Calderón de la Barca, and implicitly suggests the need for a critical re-evaluation of Vélez de Guevara's place in the history of literature.

KEYWORDS:

Baroque; Golden Age; theater; Francisco Gómez de Sandoval, Duke of Lerma; Luis Vélez de Guevara; *El alba y el sol*; *El Conde don Pero Vélez*; *El Caballero del Sol*; Luis de Góngora; Pedro Calderón de la Barca.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

TRES COMEDIAS DE PODER DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA PARA EL DUQUE DE LERMA

RESUMEN:

Durante casi cincuenta años críticos e historiadores han explorado cómo las clases hegemónicas usaron las artes como instrumentos del poder. El presente estudio se propone extender esta línea de investigación demostrando cómo las representaciones de *El alba y el sol* (1613), *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* (1615) y *El Caballero del Sol* (1617) promovieron los intereses y reflejaron los gustos estéticos del Duque de Lerma (circa 1553-1625). En cada caso el autor fue Luis Vélez de Guevara (1579-1644), que durante generaciones ha sido calificado por la historiografía como un dramaturgo segundón. El estudio traza conexiones, hasta ahora desconocidas, entre Vélez y Luis de Góngora y Pedro Calderón de la Barca, e implícitamente postula la necesidad de una revaloración crítica del lugar de Vélez de Guevara en la historia de la literatura.

PALABRAS CLAVE:

Barroco; Siglo de Oro; teatro; Francisco Gómez de Sandoval; duque de Lerma; Luis Vélez de Guevara; *El alba y el sol*; *El conde don Pero Vélez*; *El caballero del Sol*; Luis de Góngora; Pedro Calderón de la Barca.



Since the publication of José Antonio Maravall's *La cultura del Barroco*, in 1975, critics and historians have explored the relationships that existed between the royal and aristocratic classes and the arts as instruments of power. The present study proposes to extend this line of enquiry, but it will be inherently full of paradox, because its proofs are ephemera, the stagings of *El alba y el sol* (1613), *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* (1615), and *El Caballero del Sol* (1617). Appreciation for the traces of their performance is in an incipient stage, though the last-mentioned—*El Caballero del Sol*—has drawn critical interest because of its innovative stagecraft, and because it formed part of the spectacle that was, simultaneously, the Duke of Lerma's most glorious moment and the beginning of his retirement from public life. The three plays were written by Luis Vélez de Guevara (1579-1644), who for generations has been regarded as a secondary playwright of Lope de Vega's «school», capable of creating an occasional noteworthy work, but overall a mere epigone (*cf.* Peale, 2005, 2009). As will be seen in the following pages, the playwright's biography and artistry intersected with the Duke of Lerma's career in ways that until now have gone unrecognized. In fact, *El alba y el sol*, *El Conde don Pero Vélez* and *El Caballero del Sol*, are the only plays by Vélez whose composition can be linked with certainty to Lerma and his circumstances. Together they tell a story about power and art, and about art as an instrument of power—a story whose textual illustrations reveal heretofore unknown lines of influence between Vélez, Luis de Góngora, and Pedro Calderón de la Barca. It is, therefore, a story that inherently constitutes a call for critical re-evaluations in the historiography of Golden Age literature.

* * *

On 13 September 1598, Philip II of Spain died in the palace of San Lorenzo de El Escorial, ending a forty-two-year reign. That same day his twenty-year-old son was crowned Philip III. His reign was marked by a revival of the royal favorite—the king's tutor, counselor, friend, confidante, and royal plenipotentiary, variously termed the *privado* or *valido*, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, twenty-five years older, and many times more ambitious, than the new king. The story of Sandoval's extraordinary and complicated career has been recounted and admirably interpreted by Luis Suárez Fernández and José Andrés-Gallego (1986) and, later, by Antonio Feros (2000) and Patrick Williams (2006). Their keen readings are like x-

rays of power in court society, documenting circumstances and opportunities, and describing the resources and the tactics that Sandoval put into play to coalesce an unparalleled degree of personal power—over the king, his court, his treasury, his armies, and, indeed, his whole empire. He was even able to successfully wield power in the Church.¹

* * *

Power is defined by position, wealth, and the freedom to act at will. Acquiring it is usually a long and slow process, so the speed of Lerma's ascent to power is nothing if not astounding.

A month before his death, Philip II appointed Francisco Gómez de Sandoval as his son's *Caballerizo Mayor*, or Master of the Horse. In practical terms, the appointment made Sandoval master of the palace, because the *Caballerizo Mayor* controlled access to the prince, who would soon be king. Three days after the young king's accession to the throne, he signed a decree stating that the *valido's* word would be synonymous with his (Feros, 2000: 93; Williams, 2006: 42-46). Three months later Philip added another duty to his favorite's portfolio, that of *Sumiller de Corps*, or Master of the Royal Chamber, in charge of all appointments and distributions of duties. And appoint and distribute he did, to consolidate his power and assure his absolute control over the king's movements and actions. Palace offices were honorific for the most part, but the privilege and prestige of serving the king and his family had always been avidly sought by Spanish nobility. The competition for court appointments could get rough, because a family's wealth and honor were at stake. With the new king's full backing, Sandoval appointed his sons, Cristóbal and Diego, as Gentlemen of the King's Chamber. Sandoval's wife, Doña Catalina de la Cerda, was appointed as the Queen's Head Lady-in-Waiting. Sandoval appointed his brother, Juan, not only as a Gentleman of the King's Chamber, but also as First Master of the Stable. Also receiving golden keys that opened all doors in the palace were his nephews, the Count of Denia, the Count of Lemos, the Marquis of San Germán and the Duke of Medinaceli. His brother-in-

¹ Until the aforementioned biographies, the Duke of Lerma's career had been interpreted in terms set by political and institutional treatises from the sixteenth and seventeenth centuries, such as Tomás y Valiente (1963). Another strand of Lerma's biography has been based on his titles, his wealth and his monuments. The studies of Cervera Vera (1967; 1967a), Schroth (1990), Brooke (1983), and Tropé (2010) are outstanding examples in this regard.

law the Count of Altamira and his uncle the Count of Ficalho and Mayalde were appointed, respectively, as Master of the Queen's Horse and Majordomo for the widowed empress María of Austria. Numerous women from Sandoval's household and extended family got appointments on the Queen's staff. And all this occurred in just the first six months of Philip III's reign. Eventually, all of the most important secretarial posts of the Crown's councils were held by the favorite's appointees.² As Patrick Williams wryly observes, Sandoval even had his own college of cardinals (Williams, 2006: 184). Cardinal Antonio Zapata was a member of his sister Catalina's circle; Cardinal Jerónimo de Xavierre was Sandoval's confessor before he was the king's; and Cardinal Gaspar de Borja was his great-nephew. Later, in 1615, they were joined by Cardinal Gabriel Trejo, a close friend of Sandoval's favorite, Rodrigo Calderón, and by Baltasar Moscoso, who was Sandoval's nephew. Sandoval's social and political power at the king's side was unprecedented after Philip made his *valido*'s signature equivalent to his own. Practically speaking, in matters both temporal and spiritual, the royal favorite was king without a crown.

Then there was the power of his wealth. The shower of gifts that King Philip bestowed on his friend was torrential (Pérez Bustamante, 1950: 53-64). On the way to Valencia for the double weddings of Philip and his sister Isabel Clara Eugenia in the spring of 1599, the king and his entourage spent several weeks in Sandoval's town, Denia. The *valido*'s expenditures for receiving the royal party were huge, but they turned out to be a profitable investment. Philip reciprocated with an accountancy³ in Seville, which Sandoval sold for 173,000 ducats, with an appointment as Commander of Castile,⁴ which carried an annual income of 16,000 ducats, and with a new title, elevating his *valido* to the rank of Duke of Lerma, an appointment that conveyed extensive holdings in the heart of Castile.⁵ Philip's

² Like Feros (2000: 94-98), most biographers view Lerma's appointments as evidence of an unbridled reach for power. Suárez Fernández and Andrés-Gallego (1986: 330-331), on the other hand, emphasize the deliberate care that Lerma, already in power, took in appointing members of his family and his friends to positions of influence.

³ An accountancy, or *escribanía*, was the office of royal tax collector, responsible for assessing tariffs on all commerce moving through the port(s) under its purview.

⁴ The Commander, or *Comendador Mayor*, was the supreme authority figure of a religious-military order—in Lerma's case, the Order of Calatrava—in the realm corresponding to his title—Castile in this instance—, with the responsibility of administering the territory on the Crown's behalf. A Commander's seat was always a fortress of strategic importance; in this case it was the Burgos castle.

⁵ The Lerma duchy stretched north and west from Aranda de Duero, to the north beyond Burgos, beyond Saldaña to the northwest, and beyond Siete Iglesias to the west. The principal cities of his territories were Valladolid, Burgos and Palencia, followed by Tordesillas and Aranda de Duero.

liberality during the Valencian wedding trip did not stop there. When the Duke brought his sovereign news of the fleet's safe arrival from the Indies, he asked for a token of thanks, as was the custom since the Middle Ages. The king's token was splendid indeed: 50,000 ducats in gold coin. One day when the Duke was slightly ill, Philip sent a gift to cheer him up: diamonds worth 5,000 ducats. And still Lerma wheedled for more: appointments and favors for each of his sons, and for himself the chief accountancy of Castile, possession of the town of Purroy, the notaryship of Alicante, and the wardenship of the Burgos castle. Three years later he purchased the village of Valdemoro from the Marquis of Auñón for 120,000 ducats and also purchased Carabanchel and Getafe. With these holdings Lerma was able to create an estate for his younger son, Diego, and arrange for his marriage to Luisa de Mendoza, the heiress of the title and properties of the Duchy of Infantado; by the middle of 1603 they were married.⁶ Patrick Williams estimates Lerma's income in that year at 170,227 ducats, and the capital value of his properties in 1607 at 802,301 ducats.⁷

In sum, Ciriaco Pérez Bustamante has calculated the value of all the titles, gifts, offices, and privileges given to Lerma along with his relatives and loyal followers at some 40,000,000 ducats, plus an annual income for the Duke alone of about 240,000 ducats. His expense ledger was no less awesome. Pérez Bustamante has figured more than 10,000,000 ducats spent by the Duke for building palaces, convents, churches, and gardens. How much he spent on parties and spectacles, on his daughters' dowries, on jewelry, art, and household furnishings is incalculable.⁸

⁶ The wedding, celebrated in Valladolid, was conducted as an event of state in the presence of Their Royal Majesties and the entire Court; the officiants were the archbishops of Sevilla, Toledo, Valencia, and Zaragoza. See Cabrera de Córdoba (*Relaciones*, p. 188).

⁷ A perspective on Lerma's extraordinary wealth comes into focus when compared to other Castilian nobles. In 1591, for example, the annual income of several noble family fortunes ranged between 120,000 and 170,000 ducats (see Bennisar, 2015: 124), far less than the 240,000 ducats per year that Lerma would derive from his prebends and from royal sinecures and favors.

⁸ Suárez Fernández and Andrés-Gallego (1986: 430) calculate that by the end of his life Lerma had spent 1,152,283 ducats on ecclesiastical projects alone. See also Banner (2009). Lerma's personal art collection was legendary. According to Schroth (1990) Lerma was the first «non-royal mega-collector» of early modern times, with some 1,500 paintings acquired between 1599 and 1611, the most famous of which was his equestrian portrait by Peter Paul Rubens. See Feros (2000: 104), Williams (2006: 88-89), Tropé (2010: 168-171). His silver collection and servants' livery were the subject of envious gossip in courts far and wide across Europe. See Cervera Vera (1967: 16-19, 23-26).

* * *

Power must be displayed, and clearly, the Duke of Lerma's extravagances were materialist shows of power, that is, performances, so his power was most effectively displayed on festive occasions.⁹ It is here where Luis Vélez de Guevara the dramatist enters the scene.

For starters, he was an eyewitness to many of the events described above. Upon receiving his degree in Arts from the University of Osuna in 1596, at age seventeen, Vélez entered the service of Rodrigo de Castro, Seville's archbishop and Inquisitor of the Holy Office's Supreme Council.¹⁰ In his official capacities, and as Lerma's uncle, Castro rushed to Madrid ten days before Philip II's death to consult with the highest authorities of the Crown and of the Church, and to counsel his nephew. As a page in the Archbishop's retinue Luis Vélez was able to observe events in Madrid and, later, in Denia and Valencia, where he met and became friends with Lope de Vega.¹¹ With the royal party he continued on to Barcelona, returning to Seville with the Archbishop in the summer. Vélez then enlisted in the army¹² and served for a year in the northern Italian campaigns under the newly appointed governor of Milan, Pedro Enríquez de Acevedo, Count of Fuentes, and for another year with the Spanish fleet based in Naples under the command of Pedro de Toledo. He returned to Spain late 1602 or early 1603.

By 1604 Vélez was secretary to Lerma's second son, Diego, the Count of Saldaña. It was a position that he held, though maybe not always enjoyed, for fifteen years. Vélez's post in count's household put him at the nucleus of cultural life, first in Valladolid, then in Madrid, because Saldaña's was the foremost salon of the Court. Its attendees were the brightest political, social and literary stars (see Pérez de Guzmán, 1892: 10-12; Pérez de Guzmán, 1894; King, 1960; Robbins, 1997: 24-25, 39-40, 51-52). Almost always in attendance were the Dukes of Cea and of

⁹ See, for example, Guillaume Alonso's analysis of Lerma's use of bullfights and jousting tourneys as projections of power (2011).

¹⁰ The circumstances of his entrance into the Archbishop's service are described in Martín Ojeda and Peale (2017: 89-90).

¹¹ Lope de Vega's panegyric, *Fiestas de Denia*, affords a colorful account of events during the Court's stay on the Mediterranean coast. It was the first display of magnificence and splendor that would characterize Philip's—and Lerma's—reign. In the preliminary essays and extensive notes to their critical edition Maria Grazia Profeti and Bernardo J. García clarify a multitude of political and cultural issues that surrounded and informed the festivities at Denia.

¹² It has long been thought that Vélez left for military service after Rodrigo de Castro died. Martín Ojeda and Peale (2017: 91) document how in reality he departed two months before the Cardinal's death.

Pastrana, the Count of Salinas, the Prince of Esquilache, and the Marquises of Alcañices, Povar, Peñafiel, Almazán, Velada and Orani. The Dukes of Híjar and of Medinaceli, and the Counts of Lemos, Olivares, Villamor, Rebolledo and Cantillana were frequent attendees who recited their own original verses, and practically the entire pantheon of Spain's poets passed through: Cervantes, Lope, Quevedo, Liñán de Ríaza, Góngora, Salas Barbadillo, Andrés de Claramonte, Gaspar de Teves, Hernando de Biezna, Pedro de Mendoza, Francisco Vivanco, Francisco de Rioja, Antonio de Silveira, and the Argensola brothers. Then there were the eminent figures of Madrid's civic life, like Francisco de la Cueva y Silva, Julián de Armendáriz, and high-standing functionaries in the palace and municipal bureaucracies (see Martínez Hernández, 2010). For seven years the Count's salon was a vibrant center of Madrid's social, political and cultural life, and as Saldaña's secretary, Luis Vélez was a prominent creative presence. His witty manner and his poetic talents were always on display. No less than Cervantes celebrated him as the «lustre y alegría / y discreción del trato cortesano» (*Viaje del Parnaso*, ll. 394-395).

* * *

In 1613, the Duke of Lerma was at his peak of wealth and power. So was Vélez de Guevara, if not in wealth, for sure in creative power (cf. Vega García-Luengos, 2007: 307-322). Early that year he composed *La Serrana de la Vera*, a magnificent tragedy whose star, Jusepa Vaca, kept the work in the repertory for more than a decade (Peale, in Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, p. 44; Reyes Peña, 1998; Boyle, 2014: 78-81, 94-97). Later that year he composed a similar play for Pedro de Valdés's theatrical company, *La montañesa de Asturias*, and also, in June or July, *Don Pedro Miago*, whose sultry Gongorism turned dramatic poetry in a new direction (Peale, 2016). Later in the summer, Vélez composed *El alba y el sol*, commissioned by the Count of Saldaña to celebrate his father's sixtieth birthday and exalt the Sandoval lineage (Profeti, in Luis Vélez de Guevara, *El alba y el sol*, pp. 20-23).

El alba y el sol is about King Pelayo's call from destiny to lead Spain's Christian Reconquest. It is a noteworthy play, because in Act III, which is textually short but theatrically long, Vélez actually stages the battle of Covadonga, using the entire theatrical space, onstage, offstage, behind and above the audience. *El alba y el sol* may be Spain's first instance of what is now called «total theater».

The Duke of Lerma was passionate about art as a medium to impress (Brooke, 1983: 32-36; Schroth, 1990: *passim*; Williams, 2006: 18-19, 88-89, 229). His appreciation for creative originality and execution can be seen in his construction projects, in his library and in his art collection, so when Luis de Góngora sent manuscripts of the *Fábula de Polifemo y Galatea* and the *Soledades* to Madrid in mid-May of 1613, they were avidly received and read in Lerma's circle, though given their obscurity, probably not understood.

Creative originality and execution are evident from the very beginning of *El alba y el sol*, whose opening lines will seem strikingly familiar:

Sale el INFANTE PELAYO, de galán, con la espada desnuda.

PELAYO. ¡Oh, bruto desbocado,
con la indómita espalda mide el prado,
y en tu sangre teñido
a rojo trueca el alazán vestido !
¡Desjarretado muera
quien despeñar al mismo dueño espera,
aleve y enemigo,
que es justo, aunque en un bruto, el castigo
que, manchando estos llanos,
a quien sobran traiciones falten manos !
De aquí, sin duda, el Cielo
no permite que pase mi desvelo,
y ha hecho su caída
de mi fama instrumento, y de mi vida,
que este impulso que llevo
en todo es prodigioso, en todo es nuevo.
Estos valles y montes
distritos son de Asturias, y horizontes
de las montañas frías
que llaman de León, y esas sombrías
alamedas que bajan
y de riscos y sendas se desgajan,
ya ceñidas de hiedras,
ya celando cristales que en las piedras
se rompen despeñados
de esos cabezos rudos a los prados

de aquella verde falda
del Esla son corona de esmeralda.
Comience el Cielo agora
a encaminar mis pasos, que la aurora,
nácar vertiendo, y risa,
de la mano del sol los campos pisa. (ll. 1-32)¹³

Vélez appropriated Góngora's *silvas*, convoluted syntax and lush nature imagery to describe Pelayo's frenzied mount running wild in a meadow, where he throws his rider. The imagery with which Vélez describes the surrounding mountains and valley was clearly inspired by Góngora's new masterpieces. *El alba y el sol* is not the first play to open with *silvas*—that honor, if it is one, is Lope's libretto to *Venus y Adonis* (1595-1603)—, but there is no earlier play that opens with paired *silvas de consonantes*, whose dramatic and structural function became a poetic convention of Spanish theater: from Vélez onward the paired *silva de consonantes*, with its nearly free verse prosody, was used to introduce chaotic situations of high intensity.¹⁴

The impact of Luis de Góngora's *Polifemo* and *Soledades* was sensational, because they introduced new ways of spatializing poetic meaning by fusing Castilian with Greek and Latin etymologies and syntax, thereby expanding poetry's denotative and connotative range.¹⁵ Vélez de Guevara's experiment with lexical Gongorism earlier in the summer, in *Don Pedro Miago*, seems modest in comparison to *El alba y el sol*, where he amplifies the poetic language used in the *Polifemo* and *Soledades* by appropriating Góngora's *culto* lexicon and concentrating it to a degree that was, until then, unprecedented in the theater.¹⁶ Vélez's use of *cultismos* was not in itself new—the items of his lexicon figure

¹³ Cf. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ll. 1-16. See Samonà (1990: 19-108). (All citations of Vélez's texts are from the critical and annotated editions by William R. Manson and C. George Peale.)

¹⁴ The studies of Fernández Guillermo (2008, 2008a, 2010) refer to Lope and Calderón, but her observations on the structural functions of the *silva* apply as well to Vélez de Guevara.

¹⁵ Góngora's *Polifemo* and *Soledades* unleashed a critical debate that has occupied scholars up through the present. Cf. Orozco (1961), Martínez Arancón (1978), Osuna Cabezas (2006, 2008, 2009). Martínez Arancón's anthology is a handy source for accessing the primary texts on the controversy surrounding Góngora and *culteranismo*. The historical and critical contextualization that is lacking in the Arancón anthology can be found in Thomas (1909: 78-154), Collard (1967: 53-112), Roses Lozano (1994), and, more summarily, in Quintero (1991: 58-67, 73-80). Also see Soufas (1986).

¹⁶ In the textual study of the Manson-Peale edition (p. 73) I have listed 145 *cultismos* that had been catalogued by Dámaso Alonso in *La lengua poética de Góngora* (1950).

discretely throughout the poetry of Garcilaso and Herrera, and in plays composed before 1613—, but in no drama by any playwright prior to *El alba y el sol* is there a concentration of *culto* word-stock such as this. Vélez clearly was experimenting with a new dramatic language, and with the same ease as Góngora, his experiment produced neologisms like *arquílope* and *siéneco*. *Arquílope* is composed from *arqui-*, or *archi-*, and *lopex*. In its context *arquílope* means ‘supremely, or beautifully, hairy,’ as opposed to *alopecia*, baldness. The occurrence in *El alba y el sol* appears to be a unique case, since *arquílope* is not documented in any manual, historical dictionary or digital data base. Likewise, *siéneco* is a neologism derived from the stylized conventions of *fabla antigua*: by apheresis, *arsé* > *sié*, and by phonetic vocalism *-ni-* > *-ne-*, hence *arsénico* > *siéneco*.

From the standpoint of poetic technique, Vélez de Guevara’s lexical innovation would likely have delighted the Duke of Lerma; so would his fanciful and original plotting.

In the seventeenth century, as now, the battle of Covadonga was a cipher substantiated by myth, by legend, by cultural agendas, and, to a lesser extent, by history (Boyd, 2002; Grieve, 2009). In *El alba y el sol* Vélez fused them all. A cultural agenda is enunciated explicitly in Act I by the demigod, Spain, who exhorts Pelayo to rise and defend her against infidels;¹⁷ Vélez portrays the legendary Florinda la Cava as a vamp; the historical Arab general Alcama is curt and pragmatic, and his Christian collaborator, the Sevillian archbishop don Orpas, is a diplomatic intercessor; Alba is a mountain girl of extraordinary beauty and strength who embodies Asturian myth;¹⁸ Pelayo is duly heroic in all ways—a strong, but vulnerable warrior

¹⁷ An undeniable source for the patriotic clarion call is Cervantes’s *La Numancia* (circa 1585), which has inspired a wide range of social, political and poetic commentary too extensive to cite. Vélez de Guevara used the technique in a number of plays. Interestingly, in *El jenízaro de Albania* (circa 1606) he «doubled» the motif with two dreamers, Escanderbey and Amurates, and two national spirits, Albania and Asia (stage direction P-line 684)

¹⁸ According to Benjamin B. Ashcom (1962), Vélez was the Golden Age *comedia*’s foremost exponent of the manly woman, or *mujer varonil*. Besides the obvious cases of *La Serrana de la Vera* and *La montañesa de Asturias*, Ashcom comments briefly on *El Caballero del Sol*, *La romera de Santiago* and *El amor en vizcaíno*, and in a long note he cites fifteen other plays in which Vélez introduces the type: *El Águila del Agua*, *El cerco del Peñón de Vélez*, *La corte del demonio*, *Los disparates del Rey don Alfonso*, *El Hércules de Ocaña*, *Los hijos de la Barbuda*, *La Luna de la Sierra*, *El Marqués del Vasto*, *La niña de Gómez Arias*, *El niño diablo*, *La nueva ira de Dios*, *El rey en su imaginación*, *El Rey naciendo mujer*, *Los sucesos en Orán* and *El Verdugo de Málaga*. More titles could be added to Ashcom’s list: *Amor es naturaleza*, *Correr por amor fortuna*, *El Conde don Sancho Niño*, *Más pesa el Rey que la sangre*, *El mejor rey en rehenes*, *Las palabras a los reyes*, y *Gloria de los Pizarros*, and *La*

who will inspire and lead, a devout Christian, and a faithful husband who will start the long line of Spanish kings. Pelayo, Alcama, don Orpas, Alba and Florinda are all onstage during the long battle scene in Act III. The mostly male audience no doubt enjoyed the titillating incursion on theatrical decorum, with the actresses dressed as men and tussling onstage—a seventeenth-century precursor of the twentieth-century's catfights on movie and television screens.

Then there is Sando, called Sando Cuervo in some versions of the battle of Covadonga, who felled a large pine across the trail rising to the Asturian stronghold, thereby making it impossible for the Arabs to mount a frontal attack, and easy for the Christians to pick them off. A tree trunk is an unwieldy stage prop, so Vélez cut it down to a beam, which Sando carries each time he is on stage; during the third-act battle Sando mows down two or three Arab attackers with each swing of his beam. At the end he is decorated for valor.

As first written, *El alba y el sol* could not have been performed in any ordinary venue, because the stage directions call for extraordinary degrees of movement throughout the theatrical space, first offstage, then onstage, above and below:

Tocan caja, y voces dentro.

ORPAS.	¡Guerra! ¡Viva África, viva!
PELAYO.	¡España viva mil veces!
ALCAMA.	¡Alá parece que intenta darles su amparo, Florinda!

Bajando del monte al tablado tras PELAYO, SANDO, con la bandera, y ASTURIANOS, con espadas desnudas, ALBA, con rodela y espada, MARRUCA, con un chuzo, CHAMORRO tocando el atambor, y al son de cajas y clarín dan batalla a los MOROS, quienes se retiran y se entran, y queda solo CHAMORRO.

[...]

Tocan cajas. Esto es habiendo bajado tras PELAYO, SANDO, con la bandera y las espadas desnudas, y ALBA, con rodela y espada, y MARRUCA, con un chuzo, y CHAMORRO, tocando el atambor, y pelean con los MOROS que están abajo en el tablado, y vanse retirando los MOROS, menos CHAMORRO.

rosa de Alejandría, and *La cristianísima lis*. For a complete and current bibliography on the *mujer varonil*, see *El alba y el sol*, pp. 275-276, note d.

The action moves backstage and then onstage again, with a turban rolling down to the comic character's feet:

Ruido de batalla dentro.

[...]

(Cae un turbante a los pies de CHAMORRO.)

The pitched battle offstage intensifies, and for a moment Pelayo finds himself surrounded, but then he comes back onstage with Sando, and together they chase the enemy away:

Suena ruido de batalla, y hablan dentro PELAYO y SANDO.

PELAYO. ¡Sando, válgame tu brazo !
SANDO. ¡Solo ese apellido quiero
 para mi sangre, Pelayo !
 ¡Muera esta canalla !

*Salen los MOROS retirándose de PELAYO, y SANDO, que trae la
bandera, ALBA y LOS ASTURIANOS, y los meten dentro.*

PELAYO. ¡A ellos !
ALBA. ¡Recado tendrán también
 por de zaga, pues los piechos
 yan fincan también guaridos !
PELAYO. ¡Mueran, Alba !
ALBA. ¡Non atiendo
 a dejar de estos paganos,
 Pelayo, pelo ni güeso !
 (stage direction YY-line 2679)

With directions specifying sound effects and simultaneous actions on and offstage Vélez expands the performance space by moving the battle out of the audience's sight, but not out of its auditory field, and by involving the audience in the victory parade at the play's end with a simple stage direction: «Sale ALBA por el patio

a caballo». The protagonist and, we can suppose, other Asturians enter from the back of the theater and parade through the audience—the dramatic realm of the quasi-historical past gets fused with the audience’s empirical realm in the present. It is a technique that Vélez used earlier in *El cerco de Roma por el rey Desiderio* (1604-05), *El mejor rey en rehenes* (1606), *Los hijos de la Barbuda* (circa 1608), and *La Serrana de la Vera* (1613), and which he continued to use years later.¹⁹

Antonio Feros (2000: 101-103) has called attention to the fact that Lerma commissioned a number of projects to enhance his social cachet and honor by embellishing and even fancifully inventing his family’s genealogy. One author, Diego Matute de Peñafiel Contreras, went so far as to trace Lerma’s ancestors back to Adam and Eve, Hercules and Aeneas.²⁰ In *El alba y el sol* Vélez de Guevara’s version of the Sandoval lineage is more plausible, though still fanciful. He would have us believe that the Sandovals were present at the dawn of the Reconquest, and that the Duke’s ancestors embodied the origins and essence of Spain:

SANDO. Mi nombre es Sando,
 mi sangre del mejor tronco
 que montañeses solares
 entre peñascos, abortos
 de su aspereza, a Castilla
 dieron ramas y pimpollos
 animados. Desde niño
 fui inclinado a vitoriosos
 progresos. Serví de paje
 a Rodrigo, y cuando el bozo
 apenas bordó mis labios,
 me ciñó la espada él propio,

¹⁹ «Sale LEONCIO a caballo, todo armado de punta en blanco, al patio» (*El cerco de Roma por el rey Desiderio*, stage direction OO); «Sale la BARBUDA, con lanza, a caballo por el patio, acompañada de MUDARRA y ESPAÑOLES» (*Los hijos de la Barbuda*, stage direction bb); «Suenen relinchos de LABRADORES, y vayan entrando por el patio cantando TODA LA COMPAÑÍA, . . . con coronas de flores, y UNO con un palo largo y en él metido un pellejo de un lobo con su cabeza, y OTRO con otro de oso de la misma suerte, y OTRO con otro de jabalí. Y luego, detrás, a caballo, GILA, la Serrana de la Vera, vestida a lo serrano, de mujer, con sayuelo y muchas patenas, el cabello tendido, y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argentado, y puesta una escopeta debajo del caparazón del caballo, . . . » (*La Serrana de la Vera*, stage direction C). Similar stage directions can be found in *La mesa redonda*, *La rosa de Alejandría*, *Las palabras a los reyes*, y *Gloria de los Pizarros*, *La cristianísima lis*, and *Las tres edades del mundo*.

²⁰ The work in question is *Prosapia de Christo . . . , donde se expone la genealogia del Rey Phelippe III, y la de Don Francisco de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma* (Baza, Martín Fernández Zambrano, 1614).

armándome caballero,
 uso antiguo de los godos.
 En los reencuentros que tuvo
 con Witiza y con otros
 tiranos que pretendieron
 quitarle el reino, yo solo
 fui causa de darle, Infante,
 más vitorias, más despojos,
 sin arrogancia, Pelayo,
 que sus capitanes todos.
 Pero, cuando el Cielo quiere
 castigar un reino, poco
 ningún valor aprovecha,
 que a su brazo poderoso
 no hay acero que resista
 ni muro que le haga estorbo.
 Y así, del furor alarbe,
 mil veces sangriento y roto,
 guardándome para ti
 la vida el destino, hoy tomo
 puerto a tus pies, y en el pecho
 esta bandera atesoro,
 que con las armas de España
 alcé entre los pies furiosos
 de las yeguas berberiscas
 y los andaluces potros,
 así pudiera a mi rey,
 mas éste, como más propio
 retrato suyo, será
 a tu lado contra el moro,
 a pesar de la fortuna,
 haciendo testigos sordos
 esos peñascos, gigantes
 de los celestiales globos,
 iris de nuestras tormentas,
 de tu valor testimonio,
 laurel de nuestras hazañas
 y escudo del nombre godo. (ll. 240-289)

It will be remembered that at the end of the play King Pelayo recognizes Sando's valor. He honors his compatriot not only with a titled office, that of Royal Master at Arms, but also with a new name, Sandoval—*¡Sando, válgame tu brazo! > Sando, val > Sandoval*—and a royally sanctioned coat-of-arms, a gold field crossed by a black band to commemorate his heroic acts with the beam:

PELAYO.
Y así, pues del embarazo
en que cercado del moro
se vio mi real decoro,
«¡Sando, válgame tu brazo!»
diciendo, me defendisteis,
un rey por armas os doy,
y el apellido, desde hoy,
que de mi voz merecisteis
escuchar, con una banda
atravesada que diga
la proeza de la viga
de Covadonga en demanda
de la vitoria que el Cielo
hoy nos ha dado. (ll. 3088-3101)



Fig. 1. Sandoval coat-of-arms

In 1613, such a vigorous defense of Lerma probably would not have been well received in the public theaters, because the subject of royal favoritism was a

stormy issue of current events (Gutiérrez, 1973: 21-26, 91-94; MacCurdy, 1978: 38-68; Feros, 2000: 230-239; Peale, 2004: 127-128), but within the sheltered recesses of the court, where Lerma's authority mattered the most, the spectacle, poetic originality, and textual and subtextual messages of *El alba y el sol* would have been appreciated by the play's principal spectators, King Philip and his *valido*, and clearly understood and warmly received by the guests who depended on their favor.²¹

Lerma's ambitions in 1613 were urging him in a new direction: he sincerely wanted to be a prince of the Church, a cardinal. Coincidentally, he was beginning to feel pushback from his enemies. All the same, the royal favorite was at the peak of his power and unassailable; he could do whatever he wanted—even nothing, which in a sense is what he did in 1615, by removing himself from Madrid, first to El Escorial in May, and then, in July, to Valladolid and Lerma (Williams, 2006: 197). All the same, no one doubted for a moment that the Duke was in charge.

* * *

In 1613, 1614 and 1615, King Philip's, that is, Lerma's, agents secretly conducted negotiations with the French Crown for a double marriage, of Prince Philip and Elizabeth of Bourbon, and Louis XIII and Ana of Austria. Final arrangements were concluded in June, 1615, not in Madrid, nor in Paris, but in Lerma, because for months the Duke of Lerma had refused to return to Madrid. It was the king who had to go to Lerma. To celebrate the successful conclusion of the complex terms for the double wedding, the Count of Saldaña again commissioned Vélez de Guevara for a play. The work, entitled *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, was a double celebration—a celebration of love and, simultaneously, a celebratory endorsement of Saldaña's countship and of his father's power. The play was performed on June 23, St. John's Eve, in the outdoor dining room of the famed park

²¹ In the textual essay of the Manson-Peale edition (pp. 73-74), I proposed that *El alba y el sol* was first performed in the corral of the Casa del Tesoro; although the space was much smaller, a production in the patio of the ducal palace in Lerma would have been another plausible venue for a private performance for royalty and nobility. There are documented private palace performances of *El alba y el sol* in the Queen's chamber by Simón Aguado's company on January 18, 1675, and again on January 6, 1688, and also by the Carlos Vallejo company, on October 13, 1697. The Francisca López company performed the play for the general public in Córdoba's Casa de las Comedias and in La Montería de Sevilla in the autumn of 1660, and again the following year. For all documented productions after 1728—in Madrid, Barcelona, Toledo, Seville, Palma de Mallorca, and San Juan, Puerto Rico—*El alba y el sol* was adapted for performance in proscenium theaters. See Peale, *El alba y el sol*, pp. 41-55; Ferrer (2017).

that stretched three kilometers along the bank of the Arlanza River, below the Duke's palace.²²

Vélez made clever use of the occasion, of the site, of the Duke's service staff, and even of the lunar cycle to create an after-dinner entertainment that showcased the Duke's wealth. Love, of course, is the theme, and in Act II a wedding banquet is staged, with sumptuous and visually stunning entrées served with the Duke's famed silverware by the palace staff. After the banquet the theatrical company and palace staff, decked out in their best livery, with ornamental silver buttons on their jackets and silver buckles on their shoes, perform songs and dances for the royal couple of the drama, and for Spain's royal party, the king and queen, the Duke, and his French guests. Vélez's script alludes to the park's flora, to its fountains and streams, to its fauna—the park was stocked with rabbits for hunting—, and even to the lunar phase, which he likens to a slice of watermelon, doubtlessly served earlier that evening (Peale, *El Conde don Pero Vélez*, pp. 41, 242, n. 2548-2549).

El Conde don Pero Vélez was a mobile play that was successful when Cristóbal de Avendaño's company performed it later in traditional venues, but its initial performance at Lerma, fusing drama and reality, poetry and politics, performance and power, surely must have been a memorable one for its tiny audience—an audience who could not have been more exclusive, nor more powerful.²³

²² There has been a question about where the premiere performance took place. In my introduction to *El Conde don Pero Vélez* I assumed that the play premiered in Lerma (pp. 41-45). Stefano Arata, on the other hand, placed the performance in the garden of Lerma's palace in Madrid (2002: 21-29). At Olmedo Clásico in 2008 I suggested that the question remain open pending further evidence (2009: 77, n. 8). Now that the Duke's absence from Madrid from May 30 to December 15 is established as fact, it can be stated with certainty that *El Conde don Pero Vélez*'s first performance took place in Lerma.

²³ A parenthetical note: As in *El alba y el sol* and, as will be seen below, in *El Caballero del Sol*, there are, again, lines in *El Conde don Pero Vélez* that prefigure Calderón's masterpiece. Cf. ll. 299-310:

CONDE.	No quiero que vuestra Alteza por tan rudo me imagine, que en esta edad no me incline a amar alguna belleza, sino por la obligación de dar, ya que el tiempo pasa, herederos a mi casa, por la natural pasión que en brutos, aves y peces la naturaleza puso, cuando me faltara el uso de la razón.
--------	---

* * *

The third play of this study is *El Caballero del Sol*, which Vélez de Guevara composed for one of the most storied events in the history of Spanish court life: the Lerma Festival of 1617. The work's performance is well-known, but the actual play has been seldom read.²⁴

Recounting the main story: the festival of 1617 lasted three weeks—October 3-25—, ostensibly to celebrate the transfer of the Holy Sacrament to the newly-built collegiate church of Saint Peter.²⁵ The king and queen, loyal grandees and secretaries from all the Crown's councils, nearly the entire foreign diplomatic corps, the papal nuncio, and the Duke's own college of cardinals were his guests. Every day there were liturgical religious services, followed by chivalric games, banquets, plays and other entertainments, and, like every year, the festivities were attended by large crowds who came from Valladolid, Segovia, Burgos and other towns (Archivo General de Simancas, Estado, leg. 8800, fol. 265). In the words of Pedro de Herrera, it was «la más feliz, más famosa y bien alabada fiesta que ha visto el mundo» (*Traslación*, fol. 373v).

But there was a shadowy storyline behind the Lerma festival.

As mentioned earlier, Lerma aspired to be a cardinal. His motives were not altogether spiritual, since a cardinal's cap would put him and his estate beyond his enemies' reach.²⁶ By October of 1617, the Duke of Lerma knew that his time as royal

La vida es sueño, ll. 167-172 (quoted from Fausta Antonucci's edition):

[SEGISMUNDO.] ¿Qué ley, justicia, o razón
negar a los hombres sabe,
privilegio tan suave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?

²⁴ See Shergold (1967: 255-259); Ferrer (1991: 178-196; 1993: 265-269); García García (2007: 229-232); Chaves Montoya (2007: 341-342); Lobato (2010: 275-294). To date the only literary commentaries on the play are those of Valbuena Briones, Lundelius, Arellano, and Lobato's introduction to the critical edition.

²⁵ See Williams (2006: 226-230); Lobato (2007: 103-108; 2010). The official published account of the 1617 Lerma festival was Pedro de Herrera's *Traslación del Santísimo Sacramento, á la iglesia colegial de San Pedro de la villa de Lerma; con la Solenidad, y Fiestas, que tuuo para celebrarla el Excellentissimo Señor don Francisco Gomez de Sandoual, y Roxas* (Madrid, 1618). According to Manuel Cornejo, Lope de Vega's *Lo que pasa en una tarde* gives a tangential account of the festivities.

²⁶ In June and July of 1617 Lerma wrote his will, stipulating the dispensation of his estate. Without clerical immunity his properties and possessions would have been susceptible to royal claim and civil litigation. See Williams (2006: 221-226).

favorite was coming to its end. The Crown's financial situation had deteriorated under the stewardship of Lerma's loyalists, and powerful nobles were conspiring with his first son, the Duke of Uceda, to turn King Philip's favor in another direction. The air at court was full of bile; in some quarters there was an outright desire for vengeance. Lerma was embittered and had bouts of depression, but ever the astute and resourceful political tactician, he was calculating his moves and courting the Church's favor for a safe and comfortable retirement as a prince of God's kingdom. So while his signature 'good work' was the magnificent building project in Lerma, designed by the foremost architects of the time, with seven convents and six churches built and endowed by the Duke, it was also an awesome show of wealth and power. For example, his palace, designed by no less than the king's architect, Juan Gómez de Mora, had not two towers, but four, a privilege reserved for Spain's monarch.²⁷

Like *El alba y el sol* and *El Conde don Pero Vélez, El Caballero del Sol* was commissioned by Vélez's boss, the Count of Saldaña;²⁸ the production was managed by Antonio Hurtado de Mendoza and performed outdoors, in the Duke's park, on large platforms that projected from each bank over the Arlanza River. The play was staged on one side, the audience was seated on the opposite side. The scripted special effects marked a significant advance in the stagecraft of court theater, with global scene changes, e.g., mountains that became a city whose buildings then turned into a forest; thunder storms with hail and lightning flashes; a galley that sailed down the river from «Naples», on one side of the huge set, to «Plymouth», on the other. The play's scenography has been studied thoroughly by Teresa Ferrer and by María Luisa Lobato,²⁹ so it is not necessary to repeat their superb analyses here, but two passages not mentioned by Ferrer or Lobato deserve attention, because they would have been particularly resonant on the occasion.

During the Lerma festival the Duke's guests lived, worshipped and played in a magnificent complex of design, architecture and art comparable with royal venues most anywhere in Europe. The Duke got a lot for the 646,377 ducats that he had spent in his hometown by 1617 (Williams, 2006: 19). As if eyes were not enough to appreciate the Duke's ambitious project, Vélez de Guevara reminded his

²⁷ Williams (2006: 192). In his chronicle of the 1617 Lerma festival, Pedro de Herrera (*Traslación*, fol. 2) offered a credulous justification for the design: the royal family would occasionally be staying there.

²⁸ In fact, Pedro de Herrera refers to the production as «una Comedia del Conde de Saldaña» (*Traslación*, fol. 29r).

²⁹ See their respective studies of 1991, 1995, and 2010, cited in n. 24.

audience with comedy and a technique that he had used a few years earlier in *La Serrana de la Vera*, evoking the festival's circumstances and surroundings in a way that is almost antipoetic. The second male lead, Paris, recounts his recitation in a burlesque poetic academy on «la casa confusa de los celos», enumerating its construction with a straightforward list of architectural terms:

DIANA.	¿Qué le cupo a vuestra Alteza en la academia pasada por sujeto?
PARIS.	De los celos pintar la confusa casa.
DIANA.	¡Vaya la casa confusa de los celos! [...]
[PARIS.]	No estriba su arquitectura en arquivadas ni basas, bocales, linteles, plintes, metopas, lágrimas, tablas, en dóricos, ni en corintias columnas, ni en las doradas cornisas, molduras, frisos, triglifos, necelas, aguas, paticefalias, triglifas, murecillos, atrabrasas, balaústres, chapiteles, grutas, pórticos, fachadas, sino en lóbregas cavernas, de nocturnas aves jaulas, cuya música es gemido, porque nunca al sol aguardan. (ll. 997-1102, 1117-1132) ³⁰

The second passage occurs exactly halfway through the play. To understand its resonance it is important to remember the backstory cited above.

³⁰ Cf. *La Serrana de la Vera*, ll. 1693-1720, where a secondary character, after citing the classic and modern styles of ornamentation—Doric, Corinthian, Ionic, and Tuscan—, enumerates thirty-seven architectural elements.

Diana, the Princess of Naples, is the object of royal suitors from Thrace, Syria, Dalmatia, and Hungary, who are all pompous, arrogant, self-absorbed and, of course, self-interested. Then a Spaniard comes on the scene, Don Roque, a foppish buffoon whose ridiculous airs reach extremes of hilarity. In theater as in life, the truth is often told by children, drunks and fools. When Princess Diana first meets Don Roque, she asks about life in Spain. His answer is a comical set piece that closes with the *tempus fugit* topos:

DIANA.	¿En España, qué hay de nuevo?
ROQUE.	Muchos usos, poco amor, mucha ignorancia, la nobleza desvalida y la Fortuna muy falsa con los que más merecemos, querer la gente ordinaria igualarse con nosotros, muy acabadas las casas, muy presumidos los necios, los discretos sin sustancia, los que nos sirven, quejosos. [.....] Ninguno verdad nos dice, todos lisonjas nos tratan, quien nos busca nos respeta, quien nos pide nos engaña. Todo está acabado, en fin, que el tiempo todo lo acaba. (ll. 1466-1484)

Don Roque's delivery was funny, but his words were true.³¹ The Duke of Lerma's career had brought him to the lavishly glorious moment of the 1617 festival, with his power and wealth on full display to the Court, to the Church and to the world, but in reality, Fortune's shadow was darkening the Duke's life, and his

³¹ The audience understood Don Roque's speech as a key moment, not so much because of its content, as because of the actor who delivered it. Cf. Herrera, *Traslación*, fol. 32r: «Representó este papel Mateo Montero con tan estremada gracia, que se tuvo por el primer hombre de ella [*i.e.*, the play], cosa más estimable por ser un hidalgo principal cortesano, conocido por sus buenas calidades».

regime was unravelling rapidly. For Lerma it was time for negotiation and manipulation (Williams, 2006: 198), but it was also the Duke's time for reflection, which is why the *décimas* that Vélez composed toward the end of *El Caballero del Sol*, and that Calderón appropriated a decade later, resonate so strongly:

FEBO. Si en un corazón villano
cabe tan grande hidalguía
de amor, no estarás, Sol mía,
del mío quejosa en vano.
Siente un pájaro el tirano
golpe de la muerte dura
cuando roballe procura
el dulce esposo que amó,
y con más sentidos yo,
¿no lloro más hermosura?
Celebra una tortolilla
el ausencia de su amante,
y despreciando constante
verde rama, alegre orilla,
siendo una simple avecilla,
obliga con su dolor
los ecos y el resplandor
del sol, huye al seco nido,
y teniendo más sentido,
¿tengo yo menos amor?
Sécase una verde hiedra
cuando el que cultiva o caza
del olmo le desenlaza,
y más en verdor no medra,
enternécese una piedra
con el más blando elemento,
responde en ecos el viento,
dase un diamante a partido,
y teniendo yo sentido,
¿tengo menos sentimiento? (ll. 2453-2482)³²

³² Cf. Segismundo's first speech in *La vida es sueño*, ll. 102-162.

The celebrative atmosphere of the Lerma festival determined a horizon of expectations in which the audience would have understood the quoted rhetorical commonplaces as comedy (cf. Jauss, 1982: 22-30), but in critical retrospect it is clear that they masked the dark realities of the Duke's life. Five months after the Lerma festival, the Duke received a cardinal's appointment from the Pope and retired to his palace with a substantial income. He died in 1625 and was buried beside his wife in their chapel in Saint Paul's Church, in Valladolid. As Don Roque said, all was finished, time brings everything to an end.

* * *

The Duke of Lerma fell from power in 1618 (Feros, 2000: ch. 11; Williams, 2006: chs. 9-11), but Luis Vélez went on to thrive both as a playwright and as a courtier. With the succession of Philip IV and the rise of a new *valido* in the person of Gaspar de Guzmán y Pimentel, Vélez continued to be a prominent figure of the theater and of Madrid's poetic academies,³³ a prestigious courtier who served as an usher in the king's royal chamber for eighteen years, and a prolific theatrical apologist for the Hapsburg dynasty³⁴ and its loyal adherents as well as for the royal favorite, the Count-Duke of Olivares.³⁵ Although the tenor of Vélez's dramatic vindications after 1621 were generally brighter and never lacked for touches of ironic humor and satire, the poetry and production values of his earlier works

³³ Cf. Francisco de Quevedo, who in his *Perinola* reproached Juan Pérez de Montalbán's theatrical pretensions, recommending that he emulate Lope, Vélez and Calderón (p. 458a). Vélez's important role in the Academia Burlesca of 1637 is documented in Julio (2007: *passim*).

³⁴ Cf. *El hijo del águila* (1621), about Don Juan de Austria's youth; *El mejor rey en rehenes* (a quo 1621), about Philip IV's and Isabel de Borbón's common ancestor, Louis IX of France; *La mayor desgracia de Carlos Quinto* (1623), about the battle of Algiers; and *El Águila del Agua* (1632-33), about Don Juan de Austria at the battle of Lepanto. Similarly, *El rey naciendo mujer* (1623), *El rey en su imaginación* (1625), and *Celos, amor y venganza* (circa 1625), all revolving around the theme of Salic Law, no doubt reflected the interests of Queen Isabel.

³⁵ Cf. *Si el caballo vos han muerto, y Blasón de los Mendozas* (1621), about the legend of Pedro González de Mendoza at the battle of Aljubarrota; *El Hércules de Ocaña* (1621), about Don Alonso de Céspedes's extraordinary feats of strength and his sister María; *Más pesa el Rey que la sangre, y Blasón de los Guzmanes* (1621-22), about the defense of Tarifa by Olivares's ancestor, don Pedro de Guzmán el Bueno; *El asombro de Turquía y valiente toledano* (1624), about the naval hero Don Francisco de Ribera; *Las palabras a los reyes, y Gloria de los Pizarros* (1625-26), about the conquest of Peru and a vindication of the family's name as Marquises of La Conquista; *La corte del demonio*, a transparent defense of the Count-Duke set in the court of Semiramis, with close textual analogies with the anonymous screed *El Nicandro* (post quem 1643); and Tranco VIII of *El Diablo Cojuelo* (composed in 1637-38, published in 1641), where the cream of Spain's nobility parades down Madrid's Calle Mayor.

continued to reflect, whether explicitly or implicitly, the moral and esthetic standards and vested interests held by powerful court figures, so it is safe to say that some, perhaps many, of his later dramas, like the three plays of this study written for the Duke of Lerma, can be similarly viewed as performances of power.

WORKS CITED

- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora (Parte primera, corregida)*, Madrid, C.S.I.C., 1950.
- ARATA, Stefano, «Proyección escenográfica de la huerta del Duque de Lerma», in *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro de Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. by Fausta Antonucci, Laura Arata, and María del Valle Ojeda, intro. by Fausta Antonucci, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 21-29.
- Archivo General de Simancas, Estado, legajo 8800, fol. 265.
- ARELLANO, Ignacio, «La isotopía emblemática y su pertinencia genérica en *El Caballero del Sol*, comedia cortesana de Vélez de Guevara», in *Silva—Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, ed. by Isabel Lozano Renieblas and Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 37-54.
- ASHCOM, Benjamin B., «Notes on the *Comedia*: A New Edition of a Vélez de Guevara Play», *Hispanic Review*, 30, 1962, pp. 231-239.
- BANNER, Lisa A., *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Surrey, Ashgate, 2009.
- BENNASSAR, Bartolomé, *Valladolid au Siècle d'Or: une ville de Castille et sa campagne au XVI^e siècle*, Paris-Le Haye, Mouton et Cie, 1967; trans. *Valladolid en el Siglo de Oro: una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*, Valladolid, Fundación Municipal de Cultura-Ayuntamiento, 1983; rpt. Valladolid, Maxtor, 2015.
- BOYD, Caroline P., «The Second Battle of Covadonga: The Politics of Commemoration in Modern Spain», *History & Memory*, 14.1-2, 2002, pp. 37-64.
- BOYLE, Margaret E., *Unruly Women: Performance, Penitence, and Punishment in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.
- BROOKE, Xanthe, «The Patronage and Art Collection of the Duke of Lerma», MPhil thesis, Courtauld Institute, University of London, 1983.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, J. Martín Alegría, 1857.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. by Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.

- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. by Miguel Herrero García, rev. by Abraham Madroñal, Madrid, C.S.I.C., 2016.
- CERVERA VERA, Luis, *Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma*, Madrid, Castalia, 1967.
- , *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Madrid, Castalia, 1967a.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, «La escenografía del teatro cortesano a principios del Seiscientos: Nápoles, Lerma y Aranjuez», in *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. by Bernardo J. García García and María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 325-345.
- COLLARD, Andrée, *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.
- CORNEJO, Manuel, «Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617: la teatralización de “las fiestas de Castilla” en *Lo que pasa en una tarde*», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle Série*, 37.1, 2007, pp. 179-198.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, 3, 1916, pp. 621-652.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, «La silva en la tragedia del Siglo de Oro», in *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, ed. by Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo and Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 417-428.
- , «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón», in *La interpretación de Calderón en la imprenta y en la escena*, ed. by Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2008a, pp. 45-66.
- , «La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca», in *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los Siglos de Oro*, ed. by Aurelio González, Serafín González and Lillian von der Walde Moheno, México, D.F., El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2010, pp. 483-494.
- FEROS, Antonio, *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London/ Valencia, Tamesis / Institució Valenciana d'Estudis e Investigació, 1991.
- , *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Valencia, Universidad de Valencia-Sevilla, Universidad de Sevilla-Madrid, UNED, 1993.
- , «Luis Vélez de Guevara representado en el siglo XVII: tras las huellas de los documentos», *Criticón*, 129, 2017, pp. 23-39.
- , «Poder y autoridad en el Siglo de Oro», *Ínsula*, 843, 2017a, pp. 5-8.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., «Las fiestas de Lerma de 1617: una relación apócrifa y otros testimonios», in *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. by Bernardo J. García García and María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 203-245.
- GRIEVE, Patricia E., *The Eve of Spain: Myths of Origin in the History of Christian, Muslim, and Jewish Conflict*, Baltimore, Johns Hopkins University, 2009.
- GUILLAUME ALONSO, Araceli, «El duque de Lerma y las fiestas de toros: de lo taurino a lo encomiástico», in *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, ed. by Juan Matas Caballero, Juan Micó and Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 295-316.
- GUTIÉRREZ, Jesús, *La «Fortuna Bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1973.
- HERRERA, Pedro de, *Translación del Santissimo Sacramento, á la iglesia colegial de San Pedro de la villa de Lerma; con la Solenidad, y Fiestas, que tuuo para celebrarla el Excellentissimo Señor don Francisco Gomez de Sandoual, y Roxas, Illustrissimo, y Reuerendissimo Cardenal de España, Grande antiguo de Castilla, Duque de Lerma y Cea, . . .*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618.
- JAUSS, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti, intro. Paul de Man, Minneapolis, University of Minnesota, 1982.
- JULIO, María Teresa (ed.), *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande, año de 1637*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- KING, Willard F., «The Academies and Seventeenth-Century Spanish Literature», *PMLA* [*Publications of the Modern Language Association*], 75, 1960, pp. 367-376.

- LOBATO, María Luisa, «Nobles como actores: el papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas en la época de los Austrias», in *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. by Bernardo J. García García and María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 103-108.
- , «Las fiestas de Lerma: paisaje y teatro en *El Caballero del Sol*, de Vélez de Guevara», in *El duque de Lerma: poder y literatura*, ed. by Juan Matas Caballero, Juan Micó and Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europeas Hispánica, 2010, pp. 275-294.
- LUNDELIUS, Ruth, «Vélez de Guevara's *El Caballero del Sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis* (A Response to Professor Valbuena Briónes)», in *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. by C. George Peale, William R. Blue, Joseph R. Jones, Raymond R. MacCurdy, Enrique Rodríguez Cepeda, and William M. Whitby, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1983, pp. 52-57.
- MACCUDY, Raymond R., *The Tragic Fall: Don Álvaro de Luna and Other Favorites in Spanish Golden Age Drama*, Chapel Hill, UNC Department of Romance Languages, 1978.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARTÍN OJEDA, Marina, and C. George PEALE, *Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural*, Newark, Juan de la Cuesta, 2017.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana, *La batalla en torno a Góngora: selección de textos*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, «En la Corte la ignorancia vive . . . y . . . son poetas todos: mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte», *Cuadernos de Historia Moderna*, 35, 2010, pp. 35-67.
- MATUTE DE PEÑAFIEL, Diego, *Prosapia de Christo . . . , donde se expone la genealogia del Rey Phelippe III, y la de Don Francisco de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma*, Baza, Martín Fernández Zambrano, 1614.

- OROZCO, Emilio, «La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos: las Advertencias de Almansa y Mendoza», *Revista de Filología Española*, 44.1-2, 1961, pp. 29-62.
- OSUNA CABEZAS, María José, «El papel de Andrés de Almansa y Mendoza en la polémica gongorina», in *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. by Anthony Close and Sandra Fernández Vales, Cambridge, Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, pp. 489-494.
- , «*Las Soledades*» caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.
- , *Góngora vindicado: «Soledad primera», ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2009.
- PEALE, C. George, «Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*», *Hispanic Review*, 72.1, 2004, pp. 125-156.
- , «Luis Vélez de Guevara, gran cortesano, gran poeta: hacia una historia revisionista de la Comedia Nueva», in *Estudios de teatro español y novohispano de los Siglos de Oro—Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano*, ed. by Melchora Ramos, Florencia Calvo, and Ximena González, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 57-78.
- , «Vélez de Guevara», in *La recuperación del patrimonio textual del teatro español del Siglo de Oro: los proyectos de edición de los principales dramaturgos*, ed. by Germán Vega García-Luengos, Valladolid, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2009, pp. 73-102.
- , «Vélez de Guevara contextualizado: una vida singular y su ámbito ético», *Bulletin of the Comediantes*, 61.2, 2009a, pp. 51-96.
- , «Ciencia, crítica, culteranismo, comedia, cultura: de nuevo, el caso de *Don Pedro Miago*», *Bulletin of the Comediantes*, 68.2, 2016, pp. 111-130.
- PECK, Linda Levy, *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, Boston, Unwin Hyman, 1990.

- PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco, *Felipe III: semblanza de un monarca y perfiles de una privanza*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1950.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan, *Los príncipes de la poesía española: colección de poesías en su mayor parte inéditas de príncipes, grandes y títulos*, Madrid, Manuel Ginés Hernández, 1892.
- , «Academias literarias de ingenios y señores bajo los Austrias», *La España Moderna*, 6, 1894, p. 91.
- QUEVEDO, Francisco de, *La perinola al Doctor Juan Pérez de Montalbán*, in *Obras completas*, ed. by Felicidad Buendía, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 446-458.
- QUINTERO, María Cristina, *Poetry as Play: «Gongorismo» and the «Comedia»*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1991.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «En torno a la actriz Jusepa Vaca», in *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica: Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997, y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, ed. by Juan Antonio Martínez Berbel and Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 81-114.
- ROBBINS, Jeremy, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis, 1997.
- ROSES LOZANO, Joaquín, *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las «Soleidades» en el siglo XVII*, preface by Robert Jammes, London, Tamesis Books, 1994.
- SAMONÀ, Carlo, *Ippogripho violento: studi su Calderón, Lope e Tirso*, pref. by Mario Socrate, Roma, Garzanti, 1990.
- SCHROTH, Sarah, «The Private Picture Collection of the Duke of Lerma», Ph.D. dissertation, New York University, 1990.
- SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1967.
- SIEBER, Harry, «Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III», in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. by María Cruz García de Enterría and

- Alicia Cordón Mesa, vol. 1, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 95-116.
- SOUFAS, Christopher C., Jr., «Lope's Elegy to Góngora and the *Culteranismo* Debate», *Hispanófila*, 86, 1986, pp. 19-27.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, and José ANDRÉS-GALLEGO, *Historia general de España y América*, vol. 8. *La crisis de la hegemonía española, siglo XVII*, Madrid, Rialp, 1986.
- THOMAS, Lucien-Paul, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne: Étude historique et analytique*, Halle, Niemeyer, 1909.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *Los validos en la monarquía española del siglo XVII (Estudio institucional)*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1963.
- TROPÉ, Hélène, «Valimiento y mecenazgo: los artistas y los escritores ante el duque de Lerma, valido de Felipe III (1598-1621)», in *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV: Enjeux de pouvoirs, littérature et iconographie*, ed. by Hélène Tropé, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 131-180.
- VALBUENA BRIONES, Julián, «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», in *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. by C. George Peale, William R. Blue, Joseph R. Jones, Raymond R. MacCurdy, Enrique Rodríguez Cepeda, and William M. Whitby, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1983, pp. 39-51.
- VEGA, Lope de, *Fiestas de Denia*, ed. by Maria Grazia Profeti and Bernardo J. García, Firenze, Alinea, 2004.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Los servicios teatrales del primer Vélez de Guevara», in *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. by Bernardo J. García and María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 307-322.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El alba y el sol, con partituras by Antonio Guerrero (1761) and Enrique Moreno (1827)*, ed. by William R. Manson and C. George Peale, intro. by Maria Grazia Profeti, Newark, Juan de la Cuesta, 2010.

- , *El Caballero del Sol*, ed. by William R. Manson and C. George Peale, intro. by María Luisa Lobato, Newark, Juan de la Cuesta, 2011.
 - , *El cerco de Roma por el rey Desiderio*, ed. by William R. Manson and C. George Peale, intro. by Alma Mejía González, Newark, Juan de la Cuesta, 2015.
 - , *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, ed. by William R. Manson and C. George Peale, intro. by Thomas E. Case, 2nd ed., Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
 - , *Los hijos de la Barbuda*, ed. by William R. Manson and C. George Peale, intro. by Javier García-Irigoyen, Newark, Juan de la Cuesta, 2020.
 - , *El jenízaro de Albania*, in «*Comedias escanderbecas*», ed. by William R. Manson and C. George Peale, intro. by Germán Vega García-Luengos, critical notes by Mehmet Sait Şener, Newark, Juan de la Cuesta, 2019, pp. 67-141.
 - , *La Serrana de la Vera*, ed. by William R. Manson and C. George Peale, intro. by James A. Parr and Lourdes Albuixech, 2nd ed., Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
- WILLIAMS, Patrick L., *The Great Favorite: The Duke of Lerma and the Court and Government of Philip III of Spain, 1598-1621*, Manchester, Manchester University Press, 2006.



LA CRIADA EN LAS COMEDIAS DE ÁNGELA DE ACEVEDO

Antía TACÓN GARCÍA

Universidade de Santiago de Compostela (España)

antia.tacon@rai.usc.es

Recibido: 4 de julio de 2019

Aceptado: 26 de julio de 2019

RESUMEN:

El presente artículo pretende analizar la figura de la criada en la obra de Ángela de Acevedo, dramaturga barroca de cuya autoría se conservan dos comedias urbanas, *El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*; y una comedia de santos, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*. El estudio de estas piezas permite demostrar la importancia del personaje ancilar en la construcción de la comedia nueva y, en particular, de los textos de Acevedo: la criada resulta fundamental para el desarrollo del enredo, la caracterización de la dama y el contacto de esta con el mundo exterior; participa de los juegos metateatrales propios de la escena áurea junto con el gracioso; y es con frecuencia portavoz de reflexiones de denuncia social, en especial de aquellas específicamente vinculadas a la experiencia femenina.

PALABRAS CLAVE:

Ángela de Acevedo; criada; *El muerto disimulado*; *Dicha y desdicha del juego*; *La margarita del Tajo*.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

THE MAID CHARACTER IN THE PLAYS OF ÁNGELA DE ACEVEDO

ABSTRACT:

This paper aims to analyse the character of the maid in the dramatic production of Ángela de Acevedo, a Baroque playwright who authored two «cloak and sword» comedies, *El muerto disimulado* and *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*; and a hagiographic play, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*. The study of these works illustrates the importance of the maid character in the *comedia nueva* and, in particular, in Acevedo's texts: the maid is essential to the development of the plot, the characterization of the female lead, and her contact with the outside world; she takes part in the metatheatrical games common in Golden Age theatre, along with the *gracioso*; and she frequently voices thoughts of social protest, especially those specifically linked to the female experience.

KEYWORDS:

Ángela de Acevedo; maid; *El muerto disimulado*; *Dicha y desdicha del juego*; *La margarita del Tajo*.



INTRODUCCIÓN¹

El presente artículo pretende realizar un acercamiento a la figura de la criada en la producción dramática de Ángela de Acevedo, escritora portuguesa del siglo XVII que compuso toda su obra en lengua castellana. De su autoría se conservan dos comedias urbanas, *El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* —esta última, calificada por Ferrer Valls (1998: 2) de «comedia urbana “a lo divino”»—; y una comedia de santos, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, con notorias influencias del género de capa y espada². Este corpus ofrece un total de cinco personajes asociados al tipo de la criada: Dorotea e Hipólita, en la primera; Rosela y Belisa, en la segunda; y Lucinda, en la última. El estudio de estas obras permite demostrar la importancia del personaje ancilar en la construcción de la comedia nueva: resulta fundamental para el desarrollo de la trama, la caracterización de la dama y el contacto de esta con el mundo exterior; y, además, es con frecuencia portavoz de reflexiones de denuncia social, al tiempo que participa de los juegos metateatrales propios de la escena áurea junto con el gracioso.

Ángela de Acevedo se considera habitualmente integrante de la llamada «segunda generación» de escritoras del Siglo de Oro; esto es, las nacidas aproximadamente entre 1590 y 1605, y cuyas obras empiezan a publicarse a partir de 1630³. Se trata de un grupo de mujeres que «conocen desde su infancia la presencia pública de escritoras» (Baranda, 2005: 167), lo que implica la existencia de una serie de precursoras, relativamente próximas, cuya visibilidad facilita a las nuevas autoras las tareas de apropiación del derecho a escribir y construcción de la

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Dramaturgas del siglo XVII: estudio de los personajes de la comedia nueva», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU18/02515) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades

² Es muy poco lo que se sabe sobre la fecha de composición de estas comedias y su hipotética representación. Según Escabias (2013: 43), fueron redactadas con anterioridad a 1640, y probablemente representadas en la Corte de Madrid, cuando Acevedo era dama de la reina Isabel de Borbón. En cambio, Doménech (1999: 7) sugiere que la autora probablemente «escribió sus obras en fecha posterior, dentro de un Portugal independiente, y que su exaltación de las tierras portuguesas es precisamente la expresión del orgullo de la libertad recién conquistada». En la misma línea, Urban Baños (2014: 116, nota 68) recuerda la extensión del castellano como idioma del teatro en territorio luso en la época, y defiende que las tres piezas de Acevedo «debieron escribirse para que se representaran en Portugal», después de la independencia. Por otra parte, si se acepta la afirmación de Provenzano (2019) de que Acevedo nació ya avanzada la segunda mitad del XVII, es obvio que tendría que haber escrito sus obras con posterioridad.

³ Véase Baranda (2005). Junto a Acevedo, en esta generación se incluyen dramaturgas como María de Zayas, Leonor de la Cueva y Ana Caro Mallén.

autoridad necesaria para que su discurso sea escuchado⁴. Esta situación favorece, a partir de los años 30, un notorio incremento de las obras publicadas de autoría femenina, si bien la conciencia de la propia condición de mujer y los obstáculos que esta trae consigo nunca llega a desaparecer. Por otra parte, la reciente investigación de Provenzano (2019) pone en duda la pertenencia de Acevedo a este grupo generacional, así como la tradicional afirmación de que fue dama de la reina Isabel de Borbón en la Corte de Madrid⁵. Los nuevos datos apuntarían a que nació entre 1660 y 1670 —miembro, por lo tanto, de una cuarta generación de dramaturgas— y jamás llegó a abandonar su Portugal natal. A la espera de ulteriores indagaciones, nos hallaríamos, en cualquier caso, ante una escritora que vivió sin duda la necesidad de justificar y legitimar su actividad creadora desde la plena conciencia de pertenecer, como mujer, a un grupo socialmente subordinado. Esta cuestión, fundamental en todos los textos de autoría femenina de la Edad Moderna, reviste un particular interés en el caso de las dramaturgas, puesto que el teatro, que implica por propia definición la representación ante un público (o, al menos, la intención de llevarla a cabo) y fue objeto de frecuentes acusaciones de inmoralidad, conlleva un mayor grado de transgresión que otras posibles modalidades literarias.

Por lo que respecta a la figura de la criada, pese a hallarse identificada como uno de los seis «personajes-tipo» que configuran el esquema básico de la comedia nueva, se encuentra relativamente poco estudiada⁶. Juana de José Prades (1963: 251) caracteriza al personaje de la siguiente manera:

compañera adicta de la dama, encubridora de sus asuntos amorosos, consejera astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquélla; hábil en las tercerías del amor; inclinada a la persona del gracioso con quien reproduce —en tono paródico— los amores de dama y galán; tan codiciosa e interesada como el gracioso.

⁴ De acuerdo con Baranda (2005: 128), la actividad literaria de las mujeres en la Edad Moderna «viene determinada por su pertenencia a un grupo [...] conceptuado como incapaz de razón y excluido de la posibilidad de la palabra pública. Así, lo que caracteriza a todas las mujeres como emisoras en esas sociedades [...] es [...] su falta de autoridad. Una autoridad [...] que consiste en el reconocimiento que el sujeto emisor es capaz de conseguir para su discurso, lo que afecta a su eficacia, a los límites de su valor coactivo sobre sus destinatarios y a las posibilidades de difusión del mismo [...] Entonces su primera obligación es construir en su discurso una autoridad que abra los cauces de comunicación con el público».

⁵ Así lo recogen desde Barbosa Machado en su *Bibliotheca Lusitana* (1741: 175) hasta investigadores más recientes, como Doménech (1996: 403; 1999: 5), Escabias (2013: 43) o Urban Baños (2014: 63).

⁶ Este olvido contrasta con la gran atención crítica prestada a su contraparte masculino, el gracioso. Véanse las recopilaciones bibliográficas de Lobato (1994) y Borrego Gutiérrez (2005).

Más recientemente, en su aportación al estudio sobre la criada en el teatro del Siglo de Oro coordinado por García Lorenzo (2008), Profeti explora las funciones teatrales y literarias de la graciosa, que incluyen la contribución al desarrollo del enredo (especialmente, en su papel de mensajera y consejera de la dama), la caracterización de los personajes femeninos de mayor estatus social, el distanciamiento metateatral y la sátira sociolingüística y literaria. En el mismo volumen, Reina Ruiz aborda las variaciones del personaje ancilar en varias comedias y examina su subordinación frente a la dama, tanto en el plano teatral como en cuanto a categoría social; su relación con sus iguales, y en concreto con el gracioso; y su papel en la construcción de la trama, muy marcado en las comedias de capa y espada. En un trabajo posterior, Ruiz-Fábrega (2014) insiste en el interés del discurso crítico de la criada a la hora de examinar ciertas preocupaciones que atañían al público de la sociedad áurea, especialmente a las mujeres.

A partir de estas contribuciones, la caracterización de las criadas en la obra dramática de Acevedo se examina desde tres frentes básicos: las «funciones teatrales» identificadas por Profeti, muy vinculadas a su relación con la dama; las funciones metateatrales, reservadas en la comedia áurea a la criada y el gracioso; y los elementos de denuncia social.

FUNCIONES TEATRALES

En las comedias estudiadas, el primer rasgo que define a la criada es su papel de compañera y confidente de la dama. Es frecuente que se dirijan a su señora instándola a que les revele sus tribulaciones; así lo hace, por ejemplo, Rosela en *Dicha y desdicha del juego*: «Da a tus cuidados alivio / con darme a mí parte de ellos» (vv. 1728-1729)⁷. En la misma obra, Belisa reclama a Violante: «aun no me satisfizo / tu amistad en darme parte / del papel, que te vi echar / de la ventana al pasar / Feli-sardo» (vv. 656-660). También Dorotea apela a la amistad de su señora al comienzo de *El muerto disimulado*: «si algún mal secreto tienes, / ya tu amistad me lo diga, / señora, que de una amiga / se fían males y bienes» (vv. 185-188)⁸. Este tipo de intervenciones permiten a la protagonista femenina exponer sus sentimientos y la

⁷ Cito por la edición de Provenzano (2018).

⁸ Estas declaraciones contrastan con la afirmación posterior de Dorotea, según la cual «sólo son las criadas / de sus amas enemigas» (*El muerto disimulado*, vv. 1571-1572). Cabe señalar que en ningún momento actúa la doncella en contra de Jacinta, su señora; Acevedo parece simplemente hacerse eco del tópico de los criados como «enemigos domésticos», como anota Doménech (1999: 252, nota 87), por cuya edición cito. La misma

situación de su vida amorosa, que de otro modo el público no conocería por no haberse verbalizado, o por tratarse de un punto de partida ya establecido al comienzo de la comedia. Esto último lleva a que, en ocasiones, los propios personajes admitan la extrañeza de que la confidencia no se haya producido con anterioridad, especialmente en el caso de amores prolongados: tras escuchar la confesión de Jacinta, Dorotea, consciente de su papel dramático, no puede sino exclamar: «me dejas más admirada / de que siendo tu criada / no sepa hasta aquí tus quejas» (*El muerto disimulado*, vv. 418-420). De este modo, el personaje de la criada se subordina al de su señora y a las necesidades de la trama. La dama cuenta, pues, con una interlocutora ante la que expresar su interioridad, y que se une a ella en aquellas actividades diseñadas para caracterizar su personalidad: por ejemplo, Rosela aparece con frecuencia acompañando en la oración a la devota doña María.

A la par que recibe confidencias, la criada aconseja a la dama en su vida amorosa. Esta función es reconocida por los propios personajes; por ejemplo, el padre de Jacinta, que desea que su hija escoja un marido, delega en la doncella: «Dorotea, tus razones / la dejen desengañada, / que a veces de una criada / pueden más las persuasiones» (*El muerto disimulado*, vv. 137-140). Es habitual que, frente al amor y el idealismo de la dama, la criada defienda posturas más pragmáticas. Así pues, Dorotea trata de persuadir a su señora de que ceda a los deseos de su padre, apreciando además el hecho de que este le ofrezca libertad en la elección de esposo⁹. Cuando Jacinta revela que su reticencia se debe a la existencia de un enamorado anterior, al que cree muerto, la sirvienta expresa lástima y comprensión, pero la insta a dejar el dolor atrás y aceptar un nuevo amor. De manera similar, Belisa intenta en un primer momento convencer a Violante de que se conforme con el pretendiente propuesto por su padre; cuando ella se niega categóricamente, la criada le propone que exponga entonces su protesta: «Pues, ¿intentas explicarte / con tu padre, di?» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1671-1672), a lo que la dama se opone por recato. Destaca también la actitud de Hipólita, quien, decidida a ayudar

idea la expresa el lacayo Etcétera cuando su amo Britaldo le manifiesta su amistad: «Pues infiero / que no debes suponerme / tu criado, que los tales / no pasan plaza de amigos, / que criados y enemigos / corren parejas iguales» (*La margarita del Tajo*, vv. 123-128); cito también por la edición de Doménech (1999).

⁹ Sobre esta cuestión en la comedia lopesca, observa Díez Borque (1976: 90): «La defensa de la libertad de la mujer en la elección de marido es esencialmente “teatral” [...] e implica, por parte de Lope, una forma de compensación literaria, haciendo que se realicen las aspiraciones de la mujer [...] el cabeza de familia era, en la realidad, prácticamente todopoderoso en lo referente al matrimonio de su hija».

a doña Beatriz en sus amores con Alberto, se muestra mucho más práctica que la pareja (*El muerto disimulado*, vv. 1935-1948):

HIPÓLITA	No se hable en aquezo más: a lo hecho no hay remedio. Lo que importa es ver si es medio el viejo de aquesta paz.
ALBERTO	Y si no fuere eficaz, ¿qué haremos, amor?
DOÑA BEATRIZ	Sufrir, penar, callar y sentir.
ALBERTO	Eso es la vida acabar.
HIPÓLITA	Pues yo os tengo de ayudar a los dos a bien morir. No se anticipe la pena y póngase ahora pausa a la ternura, que causa escrúpulo en casa ajena.

Por supuesto, la criada actúa también como mensajera de su señora, llevando y trayendo papeles y noticias que resultan fundamentales para el desarrollo de la trama; en palabras de Profeti (2008: 57), «será ella la que ayuda, estorba o retrasa la relación dama-galán, sobre todo en la comedia de capa y espada». Por ejemplo, Dorotea entrega a Jacinta una carta de amor de don Álvaro de Gamboa, el pretendiente a quien ella cree responsable de la muerte de su amado Clarindo; y hace llegar la respuesta de la joven, pieza clave de un engaño diseñado para averiguar si, efectivamente, se trata del asesino¹⁰. Por su parte, Belisa es la encargada de avisar a Felisardo de que el padre de su amada Violante pretende casarla contra su voluntad. De este modo, la criada actúa como conexión entre la dama y el espacio público, que a ella le está vedado por su condición de mujer de clase alta¹¹. Tanto es así que, en *Dicha*

¹⁰ Aunque las sospechas de Jacinta resultan ser acertadas (salvo por el hecho de que don Álvaro no tuvo éxito en su intento de asesinato, y la muerte de Clarindo es solo fingida), la conversación que mantiene al respecto con Dorotea es un ejemplo más del mayor apego a la realidad de la criada, frente al idealismo de la dama. Jacinta defiende su postura argumentando que casos similares se han leído en muchas novelas; Dorotea le advierte: «Señora, eso es fingimiento» (*El muerto disimulado*, v. 529).

¹¹ «Houses are, in Baroque drama, the domain of the feminine and of the domestic, whereas the streets and the open, public spaces are the realm of adventure that is associated with the masculine» (Maroto Camino, 2001: 317-318). En la comedia áurea, resulta frecuente que la dama se sirva del disfraz varonil para infiltrarse en dicho espacio público, como hace Lisarda en *El muerto disimulado*: «Lisarda's transvestism affords her the liberty to occupy the physical space traditionally reserved for men [...] Her new identity not only positions her

y *desdicha del juego*, doña María ha de aguardar angustiada el informe de su doncella mientras su hermano se juega a las cartas la escasa fortuna familiar; y, cuando esta vuelve con noticias, se entera por ella de que Felisardo no solo ha apostado y perdido todo su dinero, sino también, como si de otra pertenencia se tratase, a la propia María.

Debido a esta diferencia en cuanto a libertad de movimientos, la criada se convierte a menudo en la vía de acceso a la dama. Cuando don Fadrique se fija en doña María a la puerta de la iglesia, envía a su lacayo a indagar su identidad diciendo: «De la criada te informa, / Tijera, por ver si alcanzas / quién es aquesta mujer» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1103-1105). Tijera pide a Rosela que se descubra el rostro, pues «Si hace el papel de criada, / hable a cara descubierta; / no se nos venda tan cara» (vv. 1110-1112): exige, pues, un menor recato por su parte que por la de la señora, y de manera explícita le atribuye menos dignidad que a esta¹². Al enterarse de la riqueza de don Fadrique y, por extensión, su criado, Rosela se muestra interesada y lo informa sobre su ama. Doña María enseguida le reprocha su actitud, en una conversación que refleja, una vez más, el encierro de la dama frente al pragmatismo de la doncella (vv. 1806-1814):

MARÍA Ya te extraño ese delirio
 con que has tanto, a mi pesar,
 la honestidad ofendido.
 ¿Tú habías de ser tan fácil
 con hombres desconocidos?
ROSELA La gente hablándose entiende.
MARÍA En doncellas es prohibido.
ROSELA ¿Si no hay quien por ellas hable?
MARÍA De Dios le vendrá el auxilio.

in a higher subject position, that of a noble male, but also allows her to transgress male dominated spaces, which empowers her to negotiate at the highest levels of the social hierarchy» (Múzquiz-Guerreiro, 2005: 154). De manera paralela, su hermano Clarindo, al vestirse de mujer, obtiene acceso al entorno privado del hogar de Jacinta.

¹² Un caso similar tiene lugar en la comedia *Amor es más laberinto*, escrita a dos manos por sor Juana Inés de la Cruz y fray Juan de Guevara. Atún, el gracioso, le advierte a la criada Laura: «no te acontezca otra vez / quererte fingir señora, / porque no se avienen bien / la tizne del estropajo / y el humo del altivez» (edición de García Valdés, vv. 998-1002).

Con respecto al interés económico demostrado por Rosela, cabe señalar que, como apuntaba José Prades (1963), las criadas se distinguen a menudo por sus actitudes materialistas y hasta codiciosas: una caracterización que, por un lado, bebe del tópico y del distanciamiento social existente entre la autora y estos personajes; y por otro, responde a la mayor necesidad económica sufrida por parte de las mujeres de baja extracción social. Así pues, Dorotea celebra vivamente la sortija con la que don Álvaro la premia por haberle traído carta de Jacinta: «Esta sí que es la respuesta / para mí más necesaria, / que la otra no me importa» (*El muerto disimulado*, vv. 964-966); en la misma obra, Hipólita expresa sus deseos de que «el cielo influya en mi ama / comprarme algo, que tenía / para prender el cabello / necesidad de unas cintas» (vv. 1681-1684). Además, ambas criadas llegan a las manos a causa del anillo, acusándose mutuamente de robo y alcahuetería¹³. Por su parte, cuando el gracioso Sombrero se dirige con su amo Felisardo a jugar por dinero, Belisa se muestra interesada por las posibles ganancias del lacayo (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2331-2340). De manera más extensa, Lucinda condiciona su aceptación de los galanteos de Etcétera a la cuestión económica (*La margarita del Tajo*, vv. 2252-2281):

ETCÉTERA	Pues Lucinda, aquí me tienes muy constante a tu servicio.
LUCINDA	Usted no quiere entenderme: deso solo no me sirvo. Quien pretende ser amante, si quiere ser admitido, debe ofrecerse con joyas, dádivas y regalitos [...]
ETCÉTERA	¿Codicia es amor?
LUCINDA	Lo afirmo [...] Cupido en romance, amor; codicia en latín, cupido.

Por otro lado, resulta evidente que el porvenir de las criadas depende casi por completo del de sus señoras en las comedias estudiadas. Por ejemplo, Belisa sufre junto a su ama el encierro impuesto y las amenazas del padre autoritario; y cuando Violante resuelve fugarse de casa, la criada, temerosa de ser empleada como chivo

¹³ El episodio sirve para que Jacinta vea la joya, que resulta ser la misma que ella le había regalado a Clarindo: don Álvaro se la había robado al dejarlo por muerto. Así pues, aumentan las sospechas de la dama sobre el asesinato; una vez más, la actividad de las criadas hace avanzar el enredo.

expiatorio si se queda atrás, declara: «yo he de seguirte, señora, / de aquí hasta las Asturias» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2735-2736). Asimismo, cuando Rosimunda se recoge en un convento al final de *La margarita del Tajo*, Lucinda la acompaña, con intención de profesar como monja. Por su parte, Hipólita sigue a doña Beatriz cuando esta decide huir de su casa y refugiarse en la de Jacinta, pero se opone repetidamente a la posibilidad de irse a un convento. Lo adelanta ya al final de la primera jornada (*El muerto disimulado*, vv. 1216-1218: «monja no quiero ser, / que nunca he sido inclinada / a la vida de encerrada»), y se reafirma en ello en la tercera (vv. 2551-2559):

DOÑA BEATRIZ	[...] voy a meterme en un convento. Adiós, Jacinta, adiós, Clara, Dorotea, adiós. Aquesto ha de ser; y tú mis pasos ven, Hipólita, siguiendo.
HIPÓLITA	Ese parecer no sigo, que en esta casa experimento mucho agasajo, y no es justo que de ella nos ausentemos.

Finalmente, entre los papeles desempeñados por la criada en la comedia está el de actuar como pareja del gracioso, convirtiéndose en espejo paródico de los amores de la dama y el galán. Esta dinámica resulta particularmente notoria en *Dicha y desdicha del juego*, donde los paralelismos son continuos, con un claro propósito humorístico¹⁴. Por ejemplo, en el siguiente fragmento el diálogo entre Felisardo y Violante se intercala con el de Sombrero y Belisa, estableciendo además un contraste evidente en cuanto al lenguaje (vv. 791-798):

FELISARDO	Dichoso el que amor ha hecho de vuestra beldad despojo.
SOMBRERO	¿Te llena mi garbo el ojo?
BELISA	Cierto que me ha satisfecho.
VIOLANTE	De rico se alaba el pecho, por ser vuestra posesión, confesando la razón,

¹⁴ Hasta tal punto resulta la relación de los criados análoga a la de sus señores que, en un determinado momento, Tijera sugiere a don Fadrique que los dos escriban unos versos al objeto de sus amores y, después, el galán se quede con la mejor de las composiciones, «pues donde Belisa diga, / Violante puede encajarse» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1493-1494).

que tiene de os adorar.

Además, cuando Fadrique olvida a María en favor de Violante, también el criado Tijera traspasa su interés de Rosela a Belisa (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1464-1473):

TIJERA	[...] quiero mostrarme a los ojos de Belisa.
FADRIQUE	¿Quién es Belisa?
TIJERA	A Violante sirve, y por eso me sirve, ¿qué es precepto lacayage, si sus amos con las amas, con las criadas quedarse? ¹⁵
FADRIQUE	¿Pues te olvidas de Rosela?
TIJERA	¿Qué quieres, si el mismo talle hay en mi amor que en el tuyo?

De manera similar, la relación de Lucinda y Etcétera en *La margarita del Tajo* funciona como reverso cómico de la establecida entre los personajes de alta cuna, de tono mucho más trágico. Del mismo modo que Britaldo ofende a su esposa Rosimunda al pretender a la monja Irene, Etcétera engaña a Lucinda con «Pascuala Gil, / Beatricilla y Manuela, / Antoñita de la Vid / con otras mil picarotas» (vv. 3229-3232)¹⁶. Mientras su ama se retira a un convento a la espera de que Britaldo regrese de su viaje de penitencia a Tierra Santa, Lucinda abofetea a Etcétera (vv. 3258-3259: «Cuatro muelas me ha sacado: / no vi mano más sutil») y decide tomar los hábitos. Así pues, las relaciones de los criados no solamente funcionan como parodia de las establecidas entre los señores, sino que permiten subrayar algunos de los temas centrales de la comedia: en este caso, la infidelidad y el comportamiento injusto de los hombres para con las mujeres.

Este paralelismo entre señores y criados suele redundar, como es sabido, en matrimonios múltiples al final de la comedia. En *Dicha y desdicha del juego*, las «bodas serviles» (v. 3700) tienen lugar entre Belisa y Sombrero, por un lado; y Rosela y

¹⁵ Mantengo la puntuación de la edición de Provenzano (2018), que, según explica en nota, atribuye a este «qué» un sentido interrogativo y equivalente a «por qué». A pesar de ello, pienso que podría valorarse una interpretación del pasaje en sentido afirmativo: «por eso me sirve, / que es precepto lacayage, / si sus amos con las amas, / con las criadas quedarse». Así lo consideró también Soufas (1997a: 20).

¹⁶ Sobre el tema de la infidelidad en las comedias de autoría femenina, véase Urban Baños (2012).

Tijera, por otro. En *La margarita del Tajo* se rompe este esquema, como se ha indicado, con el ingreso en el convento de Lucinda; con todo, no puede hablarse de asimetría, pues tampoco hay bodas entre los señores (esta es, al fin y al cabo, una comedia de santos centrada en el martirio de Irene). Finalmente, en *El muerto disimulado* Hipólita se casa con Papagayo, una vez Dorotea ha rechazado el posible matrimonio, pues «con mi señor / he de quedar siempre al lado» (vv. 3795-3796)¹⁷. Se trata, en todo caso, de una expectativa siempre presente entre el público, en especial en la comedia urbana, y que viene a redondear el juego de correspondencias y contrastes establecidos entre la pareja de nobles y la de criados a lo largo de la obra.

FUNCIONES METATEATRALES

Junto con el gracioso, la criada es el personaje de la comedia nueva que «pone en tela de juicio la misma verdad de la representación, con alusiones a la convención teatral que predisponen a la ruptura de la ilusión escénica» (Profeti, 2008: 62). Ángela de Acevedo muestra una especial inclinación hacia lo metateatral¹⁸; así, por ejemplo, destaca el desafío lanzado al público por Dorotea en *El muerto disimulado* (vv. 540-544):

DOROTEA	¿Qué intenta Jacinta hacer? Yo apuesto que en hora y media nadie, según lo imagino, ha de dar en el camino que lleva aquesta comedia.
---------	---

De manera similar, en *Dicha y desdicha del juego*, cuando doña María pregunta a su criada «¿Qué te parece, Rosela, / lo que aquí me ha sucedido?», ella le responde: «Que no hay comedia que traiga / semejante paso escrito» (vv. 2017-2020). En ambos casos, se trata de claras expresiones de orgullo por parte de la autora, que reivindica la originalidad de su obra y aviva la curiosidad de los

¹⁷ Esta afirmación lleva a Doménech (1999: 333, nota 199) a plantearse la posibilidad de una «relación poco santa» entre la criada y don Rodrigo.

¹⁸ Véase Ferrer Valls (2006: 12) y Urban Baños (2014: 720). También Sánchez Dueñas (2008: 279) destaca el empleo por parte de Acevedo de «nociones metaliterarias y retóricas siempre con un carácter subsidiario vertidas en el seno de sus comedias, con el objeto de mostrar sus ideas y conocimientos teóricos sobre las técnicas y recursos dramáticos sin olvidar su intención de divertir al espectador y sorprenderlo».

espectadores retándolos a adivinar el desenlace. Por otra parte, Lucinda se sirve de un equívoco para expresar su afición por el teatro en *La margarita del Tajo* (vv. 3882-3889):

ROSIMUNDA	Muy contenta estás, Lucinda.
LUCINDA	No es tanto porque me llevan a ver mi patria como, señora, por conveniencia de hacer una jornadita.
ROSIMUNDA	¿Las jornadas te contentan?
LUCINDA	Mucho, y por eso, señora, me aficiono a las comedias.

Asimismo, la ya mencionada parodia de los amores de la pareja noble por parte de los criados resulta tan marcada en *Dicha y desdicha del juego* que da lugar a múltiples comentarios metateatrales, si bien en este caso se encuentran verbalizados principalmente por el gracioso. Por ejemplo, Sombrero y Belisa comentan el diálogo amoroso de sus amos, haciendo hincapié en el papel imitativo que les ha sido otorgado (vv. 2195-2200):

SOMBRERO	[...] señor, ¿estás suspenso? Vive Dios, que le dio pasmo.
BELISA	¿Y a mi ama también, no miras?
SOMBRERO	Pues, Belisa, ¿no pasmamos? Ya que pasan los señores, pasmen también los criados.

Así pues, la criada y el gracioso rompen la ilusión escénica en múltiples ocasiones para llamar la atención del público sobre la construcción de la comedia, sea poniendo en valor su singularidad o, por el contrario, señalando sus lugares comunes con intención humorística. El gusto de la dramaturga por este tipo de comentarios puede vincularse a las reflexiones y reivindicaciones sobre la propia escritura que resultan frecuentes en las obras áureas de autoría femenina¹⁹. En palabras de Ferrer Valls (1998: 29), «la conciencia de la autoría, la reivindicación del

¹⁹ Véase, por ejemplo, la «Carta executoria» que Feliciano Enríquez de Guzmán incluye en su *Segunda parte de la Tragicomedia de los jardines y los campos sabeos*, en la que imagina que los dramaturgos españoles presentan una querrela contra su obra «diziendo, que siendo muger, y no pudiendo hablar entre Poetas, avía tenido atreuimiento de componer la dicha Tragicomedia, y dexádose dezir en ella, que auía sido la primera, que con toda propiedad y rigor avía imitado a los Cómicos antiguos, y guardado su Arte Poética y preceptos; y ganado

propio esfuerzo y del derecho a ocupar un lugar en un espacio literario reservado a los hombres son frecuentes en los escritos de mujeres en la época»; y los comentarios metateatrales puestos en boca de los criados son una de las manifestaciones de este orgullo de autora. A través de sus personajes, Acevedo «se jacta en señalar su ingenio, sus capacidades inventivas e imaginativas» (Sánchez Dueñas, 2008: 261), y esta afirmación de la propia habilidad en el juego del artificio barroco se convierte en una herramienta fundamental a la hora de dotar de autoridad a su discurso.

LA DENUNCIA SOCIAL

La criada actúa a menudo como vehículo de expresión de aquellas protestas que resultarían indecorosas en boca de la dama; como sucede con el gracioso, su condición de personaje de baja extracción social y eminentemente cómico permite a la dramaturga servirse de ella para exponer ideas potencialmente subversivas bajo una apariencia inocua. Como hace ver Ruiz-Fábrega (2014: 207-09), la denuncia verbalizada por las criadas se encuentra muy a menudo vinculada a cuestiones de género, ya que a través de estos personajes se da voz a reivindicaciones específicas de la experiencia femenina que no tendrían cabida en el discurso del gracioso:

The female stock comic figure's 'freedom' to express feminine discontent with women-restricting traditional patriarchal customs is, as I have sought to highlight, the almost exclusive domain of the *graciosa*. It is a license for popular, subversive commentary on patriarchal hegemonic mores that the *gracioso*, a male, could not wholeheartedly voice [...] The *graciosa* possesses, to a significant degree, a singular potential by being both popular and female in her meta-theatrical projection [...] With her, that privileged channel of communication with the plebian public attains its feminine voice, a unique phenomenon in European theater of that time.

nuestro laurel a todos, los que avían compuesto Comedias» (edición de Pérez, pág. 258). Ana Caro ironiza en *Valor, agravio y mujer* sobre las mujeres que cultivan la literatura en España, y el «millar de modernas» (edición de Luna, vv. 1176-1177) que hace lo propio en Italia: «¡Válgame Dios! Pues, ¿no fuera / mejor coser e hilar?» (vv. 1171-1172). Asimismo, el prólogo «Al que leyere» que introduce las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas es toda una defensa de la escritura femenina, partiendo de la idea de que «habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones siendo mujer» (edición de Olivares, pág. 159). Puede mencionarse también, por supuesto, la célebre *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* de sor Juana Inés de la Cruz.

Ya se ha observado la mayor libertad con la que se mueve la criada en el espacio público; con respecto a los reproches de doña María a Rosela por haber respondido a las preguntas de los personajes masculinos a la puerta de iglesia, previamente comentados, observa Ferrer Valls (1998: 28): «El diálogo entre ama y criada pone en evidencia la contradicción entre la asunción del discurso dominante sobre la mujer y la perspectiva crítica que estas autoras pretenden adoptar sobre alguno de los argumentos que sustentan». Asimismo, en torno a la actitud menos recatada que se da por hecha en la criada²⁰, merece la pena recoger la siguiente intervención de Hipólita ante doña Beatriz (*El muerto disimulado*, vv. 1162-1171):

HIPÓLITA	Nunca de tu liviandad llegaría a presumir, que aqueso era desmentir tu sangre y tu calidad; ninguna facilidad en la nobleza es censura de su reputación pura, pues solamente se advierte que en quien es de baja suerte no hay reputación segura.
----------	--

Resulta complejo determinar con certeza el sentido que Acevedo pretendía darle a estas palabras. Por un lado, la creencia en una mayor virtud inherente a la nobleza no estaría fuera de lugar ni en la ideología de la comedia áurea, ni en el pensamiento de una mujer de la aristocracia, como lo fue la dramaturga portuguesa. Sin embargo, la anterior declaración no deja de ser llamativa en boca de un personaje como Hipólita: resulta difícil imaginarse a la criada pronunciando estas

²⁰ Como ya se ha reflejado anteriormente al recoger los comentarios despectivos de Tijera a Rosela (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1110-1112: «Si hace el papel de criada [...] no se nos venda tan cara»), está claro que la menor presión social dirigida a la virtud de las criadas, a pesar de darles mayor libertad, también tiene una poderosa cara negativa. En este sentido, resulta particularmente interesante la subtrama de *El muerto disimulado* en la que el protagonista masculino, Clarindo, se hace pasar por una mujer que ha perdido la virginidad —y, por tanto, la honra— a manos de don Álvaro de Gamboa. La extracción social de esta mujer ficticia es ambigua: pasa de vendedora ambulante o moza de taberna a noble deshonrada según las asunciones de los demás personajes y la conveniencia de Clarindo, quien puede así combinar la libertad de movimientos de la criada con los privilegios de la aristócrata: en palabras de Soufas (1997b: 135), «social class must repeatedly be redefined in the female role in order to make practical use of the cross-gendered performance». El viejo don Rodrigo, por creerla una mujer de clase baja, no la considera un obstáculo para el matrimonio de su hija con don Álvaro: «siendo mujer común, / porque hasta aquí no sabemos / que sea de calidad, / con dote para un convento / acomodarse podrá» (vv. 2828-2832).

palabras sin, al menos, un ápice de ironía. Puede que, en última instancia, la interpretación del pasaje dependiera del tono que le diese la actriz en la puesta en escena, una decisión que podría variar, además, en función del público y el contexto de representación.

Es igualmente interesante la breve autodescripción de Rosela en la segunda jornada de *Dicha y desdicha del juego*: la doncella asegura ante su ama que Tijera no podría hallar «mozuela / que me igualase en caprichos, / pues no soy coja ni tuerta / ni boba y, Dios sea bendito, / escribo y hago una copla / tan bien como mis vecinos» (vv. 1781-1786). Esta afirmación de la propia capacidad intelectual y literaria remite, inevitablemente, a los ya mencionados comentarios acerca de la aptitud creadora de las mujeres a menudo insertados en las piezas de autoría femenina.

En todo caso, la protesta social más explícita en las comedias de Acevedo tiene por portavoz a Belisa, quien en *Dicha y desdicha del juego* denuncia una y otra vez el encierro sufrido por las mujeres ante el abuso de la autoridad paterna. En cuanto don Nuño abandona la casa, la criada no duda en expresar su alegría, diciéndole a su señora: «Dicha ha sido soberana / ofrecerse esta ocasión, / para que sin opresión / lograses una mañana» (vv. 573-576). Violante, a pesar de coincidir con ella en su fuero interno, se siente obligada a rechazar semejante opinión: «Aunque el albedrío aprueba / tu queja contra mi padre [...] dice mi obediencia / que estoy muy bien a su lado» (vv. 585-592). Sin embargo, lejos de amilanarse, Belisa insiste en su diatriba contra el despotismo y el celo excesivo de don Nuño²¹, que merece la pena recoger por extenso (vv. 595-624):

BELISA [...] Si tú dices que estás bien,
yo no estoy sino muy mal.
Y con gran razón me quejo,
que, si va a decir verdades,
no se hicieron mocedades
para delante de un viejo;
que él, como pasó su tiempo,
a su envejecido humor
le parece que es error
un lícito pasatiempo.
Si yo quiero reír, no río;
no puedo si quiero holgarme

²¹ También Rosela observa posteriormente, a propósito del mismo don Nuño, «cómo el viejo es endiablado» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 3381).

por mucho atemorizarme
 su semblante que es sombrío.
 Él juzga por devaneos
 las músicas y las danzas,
 porque abomina las chanzas
 aborrece galanteos.
 En llegando a una ventana
 una mujer, la censura,
 diciendo que no es cordura,
 y la acusa de liviana [...]
 ¿Vióse más prolijidad?
 ¿Hay mayor encerramiento?
 En un cartujo convento
 no habrá menos libertad.

Más adelante, cuando Violante le refiere sus confidencias amorosas, la criada retoma el anterior reproche: «por presas no podemos, / ¿y aún dudas que mal este- mos, / hablar a nuestros galanes?» (vv. 642-644)²². La dama le responde desde una retórica idealista (vv. 647-648: «en el afecto hay ojos / y lengua en el pensamiento»), que tiene poco éxito ante la lógica y el pragmatismo de Belisa. El mismo contraste entre la manera de ver el mundo de señora y criada se refleja posteriormente, cuando Violante no se atreve a rechazar al pretendiente impuesto por su padre (vv. 1674-1682):

BELISA	Y si él intenta casarte, ¿qué has de hacer, dar el sí?	
VIOLANTE		Yo
	no sé que diga, ¡ay de mí!; diré con la boca sí y con el corazón no.	
BELISA	El sí a penar te condena.	
VIOLANTE	El no en vergüenza me sale.	
BELISA	Esa en el rostro más vale que en el corazón la pena.	

²² Es posible que se haya producido una pequeña errata en cuanto a la puntuación: el pasaje interrogativo debería limitarse al segmento «¿y aún dudas que mal estemos?». Otra posibilidad es la sugerida por Soufas (1997a: 11): «por presas no podemos / (y aun dudas que mal estemos) / hablar a nuestros galanes».

De este modo, la criada se convierte repetidamente en portavoz de aquellas reivindicaciones vinculadas a la experiencia femenina y a las situaciones de opresión sufridas por las mujeres en la sociedad de su tiempo²³. Se trata de críticas difíciles de encajar en el discurso del gracioso, quien no podría sentir las como suyas²⁴; y que la dama, por una cuestión de decoro, no se atreve a expresar. En este último sentido, ha de señalarse que las nobles protagonistas de *Dicha y desdicha del juego* y *La margarita del Tajo* tienden a asumir como propios los modelos morales y de virtud exigidos a la mujer de la época²⁵, frente a las actitudes más contestatarias de las damas de otras obras contemporáneas (incluyendo *El muerto disimulado*); esto contribuye a imposibilitar que ellas mismas protesten contra su situación. Así pues, en estos personajes la crítica se expresa mostrando la virtud sufriente, y no la rebelión; no podría ser de otro modo en dos comedias en las que el elemento religioso ocupa un lugar central, con santa Irene y la Virgen María sobre las tablas²⁶. Por todo ello, resulta lógico que sea en *Dicha y desdicha del juego* donde la criada cumple más claramente su función de denuncia social: en *La margarita del Tajo*, las injusticias sufridas por Irene quedan explícitas ya al culminar en el martirio, que

²³ Cabría mencionar, además, que las criadas Belisa y Rosela expresan con contundencia su repulsa hacia las acciones de Felisardo cuando este se juega a las cartas a su propia hermana. La primera muestra su incredulidad ante el hecho de que Violante pueda amar a tal individuo: «Este hombre sin duda es plaga; / ¡Jesús, los cielos le acudan; / que mi ama por él se pierda!» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2635-2637). La segunda, horrorizada al enterarse de lo sucedido y de que don Fadrique se encamina a cobrar su premio —esto es, a violar a doña María—, reprocha al criado Tijera que no haya impedido «este arrojo cruel, bárbaro y fiero. / ¡Viose tan gran maldad!» (vv. 3166-3167) y se apresura a acudir en ayuda de la dama.

²⁴ Esto no quiere decir que los lacayos jamás se manifiesten en contra de las injusticias vividas por las protagonistas femeninas; por ejemplo, Sombrero se indigna ante el escaso aprecio que las virtudes de doña María despiertan en sus potenciales pretendientes, más interesados en cuestiones económicas (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 251-261). Más adelante, reprueba a su señor el haber perdido a su hermana en la mesa de apuestas (vv. 2465-2474: «Demasia fue notable, / y cierto que me lastima [...] A ser yo ella, / buena te la pegaría»), si bien esta censura enseguida deja paso a la historia jocosa de una mujer que, ante una situación similar, declaró alegremente «[...] que yo por ganada me doy»; y puesta en la calle aprisa, / se fue derecha a la casa / de quien ganado la había» (vv. 2489-2492). Así pues, a pesar de los tintes misóginos que marcan su caracterización convencional, el gracioso complementa las protestas que la criada puede más fácilmente insertar en su discurso.

²⁵ «The character of doña María de Acevedo (María) exemplifies the true characteristics that personify a devout Catholic with undying adoration and profound ecclesiastical devotion toward the Virgin Mary [...] Irene is a direct image of the ideal Catholic woman, with divine intentions and religious ideologies that are aligned with the faith and system of Catholicism» (Fernández Ulloa, Dillingham y Soler Gallo, 2016: 13-15); «Irene and Rosimunda represent virtue as clearly as Britaldo, Remigio and Banán manifest vice» (Chambers, 2009: 60).

²⁶ Sobre la importancia de la figura de la Virgen en *Dicha y desdicha del juego*, puede consultarse, por ejemplo, Gascón (1999) y Finn (2015).

ella recibe como una gracia divina²⁷; y en *El muerto disimulado*, damas de espíritu rebelde como Jacinta y Lisarda no necesitan en la misma medida a una criada que hable por ellas. Es, pues, la obra que ocupa un terreno intermedio, en cuanto comedia urbana «a lo divino», la que verdaderamente requiere un personaje como Belisa para articular la protesta que Acevedo desea plantear en escena.

Con todo, no debemos llamarnos a engaño: la voz de la criada se utiliza para denunciar la injusticia, pero las formas de opresión que se mencionan son siempre las sufridas por las damas de la nobleza. Por ejemplo, las dificultades económicas de las clases populares, sin duda parte de la experiencia de hombres y mujeres en la realidad social del siglo XVII, no se vislumbran más allá del referido tópico de las criadas codiciosas, capaces de cometer pequeños hurtos o de enzarzarse a causa de una sortija²⁸. En este sentido, la inclinación de Acevedo por la figura ancilar no ha de entenderse como un interés por las mujeres de baja extracción social, sino como consecuencia directa de la instrumentalización del personaje con el objetivo de subrayar las inquietudes de las damas de alta cuna, un asunto por el que la dramaturga parece mostrarse especialmente atraída.

CONCLUSIONES

En su conjunto, no puede pretenderse hallar una notable caracterización psicológica de la mujer de baja condición social en las comedias de Acevedo, por múltiples razones: para empezar, porque no es esa la tendencia de los personajes del teatro áureo, que parten de tipos literarios ya bien establecidos; en segundo lugar, porque el de la criada es un papel secundario, al que se dedican habitualmente pocas líneas de texto; finalmente, porque resulta considerable la distancia que separa a Acevedo, a quien parte de la crítica cree dama de la reina, de doncellas como Belisa,

²⁷ A pesar de ello, la criada Lucinda no deja de exclamar, al comprobar los desplantes que ella misma y su señora Rosimunda reciben a manos de Britaldo y Etcétera: «¡Oh, mujeres desdichadas, / qué mala es la estrella vuestra!» (*La margarita del Tajo*, vv. 621-622).

²⁸ Piénsese en la disputa de Dorotea e Hipólita en la segunda jornada de *El muerto disimulado*. En momentos como este, la sensatez que ambas criadas muestran al aconsejar a sus señoras desaparece para dar paso a una caracterización negativa e infantilizante, bien reflejada en las palabras con las que doña Beatriz amonesta a su doncella: «Dime, ¿aquella travesura / en mi casa la aprendiste?» (vv. 1530-1531). Por otra parte, resulta significativo que, cuando la precariedad económica afecta a los personajes nobles, sí se convierte en un elemento central y se aborda con seriedad: la pobreza de Felisardo y María, así como las consiguientes dificultades para mantener su estatus social y concertar un matrimonio conveniente, constituyen la base de toda la trama de *Dicha y desdicha del juego*.

Lucinda o Hipólita. No obstante, estas figuras se convierten en personajes determinantes para la construcción y el significado de la comedia, y su cuidadosa caracterización delata un propósito que excede la mera creación de una versión femenina del tipo del lacayo.

Los indicios de la relevancia de las criadas en la producción dramática de Acevedo son numerosos. En primer lugar, sus idas y venidas resultan imprescindibles para el desarrollo del enredo, no solo creando situaciones y equívocos que posibilitan el avance de la trama, sino también convirtiéndose en el vínculo entre la dama y el espacio público que le está vedado. Asimismo, como compañeras inseparables de su señora, las doncellas contribuyen a su caracterización, en la medida en que le ofrecen una interlocutora frente a la que expresar sus pensamientos y preocupaciones. Como es de esperar, este papel cobra mayor importancia en la comedia urbana, subgénero en el que el enredo amoroso y la actividad de las protagonistas femeninas ocupan un papel central. Esto explica que las criadas de *El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego* posean mayor relevancia que la de *La margarita del Tajo*: en la comedia de santos, Lucinda sirve a un personaje secundario, una mujer casada que no la envía en pos de cartas de amor ni requiere su ayuda para ocultar a galanes en la casa, lo que inevitablemente merma su participación en la trama; por su parte, la monja Irene, figura central de la obra, no cuenta con doncella que la asista.

De manera paralela, las criadas oponen al discurso idealizado de sus señoras una visión más pragmática del mundo, en ocasiones —pero no siempre— de corte humorístico. Este contraste se ve reforzado cuando la doncella actúa, junto con el gracioso, a modo de reverso cómico de la pareja noble, parodiando sus interacciones y subrayando algunos de los temas centrales de la obra, como la infidelidad o la injusticia en las relaciones amorosas. Además, el hecho de que la criada casi siempre termine por casarse con el equivalente masculino que sirve al marido de su ama subraya su dependencia con respecto a la dama: se supedita a ella como personaje dramático, siguiendo siempre sus pasos (aunque, en ocasiones, pueda expresar discrepancias), y también como representante de un estrato social. Asimismo, se ha observado que las doncellas se alían con los graciosos a la hora de introducir comentarios de carácter metateatral, lo que permite a la dramaturga acentuar la complicidad con el público, provocar la risa y expresar su orgullo de autoría.

Por último, conviene subrayar la importancia de la criada como vehículo de expresión de la denuncia social y, en especial, de aquellas reivindicaciones marcadas específicamente como femeninas: en el sistema de personajes de la comedia nueva,

ella es la única que se encuentra en situación de expresar aquello que la dama piensa, pero no puede decir, y que el gracioso podría decir, pero no piensa. Así pues, es precisamente su carácter doblemente marginal, como mujer de clase baja, lo que le permite convertirse en la voz más crítica contra la opresión sufrida por las mujeres en la sociedad que refleja el teatro áureo. El hecho de que —como se ha observado— las inquietudes expuestas sean indefectiblemente las propias de una aristócrata no viene sino a confirmar el papel, discreto pero imprescindible, de la criada como instrumento al servicio de la trama, de la caracterización de la dama y del mensaje ideológico de la obra.

OBRAS CITADAS

- ACEVEDO, Ángela de, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*, ed. de Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo prezente*, Lisboa, Officina de Antonio Isidoro de Fonseca, 1741, vol. 1.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 441-459.
- CARO, Ana, *Valor, agravio y mujer*, ed. de Lola Luna, Madrid, Castalia, 1993.
- CHAMBERS, Donna M., «Ultimate Reality and Meaning in the Works of Angela de Azevedo», *Ultimate Reality and Meaning*, 32.1, 2009, págs. 51-74.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa / Amor es más laberinto*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «Autoras en el teatro español: siglos XVI-XVIII», en *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, ed. de Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, 1996, vol. 1, págs. 391-604.
- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *The Dramatic Works of Feliciano Enríquez de Guzmán*, ed. de Louis C. Pérez, Valencia, Albatros, 1988.
- ESCABIAS TORO, Juana, *Ana Caro Mallén: reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013.
- FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa, María Dillingham y Miguel Soler Gallo, «Devotion and the Roles of Women (Wife and Nun) in Two Plays by Ángela de Azevedo

(17th Century)», en *Images of Women in Hispanic Culture*, ed. de Teresa Fernández Ulloa y Joanne Schmidt Morazzani, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, págs. 1-22.

FERRER VALLS, Teresa, «Mujer y escritura dramática en el Siglo de oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, ed. de Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Junta de Andalucía, 1998. [Disponible en: <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/escritura.pdf> (Consulta: 2 de julio de 2019).]

—, «Decir entre versos. Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, ed. de Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño, [Burgos], Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, págs. 213-241. [Disponible en: <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Decir-entre-versos.pdf> (Consulta: 2 de julio de 2019).]

FINN, Thomas P., «Virgins to the Rescue: Male Abdication and Female Empowerment in Ángela de Acevedo», *Laberinto Journal*, 8, 2015, págs. 15-42.

GARCÍA LORENZO, Luciano, ed., *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos, 2008.

GASCÓN, Christopher D., «The Heretical and the Herethical in Ángela de Acevedo's *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*», *Bulletin of the Comediantes*, 51.1-2, 1999, págs. 65-81.

JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

LOBATO, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, págs. 149-170.

MAROTO CAMINO, Mercedes, «Transvestism, Translation and Transgression: Ángela de Acevedo's *El muerto disimulado*», *Forum for Modern Language Studies*, 37.3, 2001, págs. 314-325.

MÚZQUIZ-GUERREIRO, Darlene, «Symbolic Inversions in Ángela de Acevedo's *El muerto disimulado*», *Bulletin of the Comediantes*, 57.1, 2005, págs. 147-163.

- PROFETI, Maria Grazia, «Funciones teatrales y literarias de la graciosa», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, págs. 57-71.
- PROVENZANO, Serena, *El teatro profano escrito por mujeres: estudio y edición crítica de «Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen» de Ángela de Azevedo*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2018.
- , «La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 19, 2019, págs. 78-100. [Disponible en: [http://anagnorisis.es/pdfs/n19/Provenzano_num19\(78-100\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n19/Provenzano_num19(78-100).pdf) (Consulta: 19 de septiembre de 2019).]
- RUIZ, Reina, «La criada en la comedia del Siglo de Oro: ejemplos, variaciones y denominados comunes», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, págs. 113-124.
- RUIZ-FÁBREGA, Dolores, *Funny Girls: A Study of the Graciosa in Four Early Modern Plays*, University of New Mexico, 2014. [Disponible en: http://digitalrepository.unm.edu/span_etds/28 (Consulta: 2 de julio de 2019).]
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas, *De la invisibilidad a la creación. Oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- SOUFAS, Teresa Scott, *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997a.
- , *Dramas of Distinction. A Study of Plays by Golden Age Women*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997b.
- URBAN BAÑOS, Alba, «“Porque mujer y mudanza/ nacieron de un parto al fin”. La (in)fidelidad en comedias de autoría femenina», en *XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro Español del Siglo de Oro*, ed. de Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez Navarro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2012, págs. 37-59.
- , *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2014.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.

MONOGRÁFICO:
SONIDO Y SENTIDO
EN LA LITERATURA
DEL SIGLO DE ORO



Edición al cuidado de

Simon KROLL



PERCEPCIÓN Y CRÍTICA DE LAS ESTRUCTURAS SONORAS EN LA POLÉMICA GONGORINA

Mercedes BLANCO

Université Paris-Sorbonne (Francia)

mercedes.blanco@sorbonne-universite.fr

Recibido: 5 de septiembre de 2019

Aceptado: 1 de octubre de 2019

RESUMEN:

Este artículo repasa algunas de las causas de la extrañeza del lenguaje gongorino y analiza a continuación los comentarios metapoéticos de la cualidad sonora de sus textos. Concluye, teniendo en cuenta siempre la polémica gongorina de la época, que el sonido de los versos gongorinos es un eco potente del sentido de las palabras que lo componen.

PALABRAS CLAVE:

Góngora; polémica gongorina; cualidad sonora.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures humaines

PERCEPTION AND CRITICISM OF SOUND STRUCTURES
IN THE *POLÉMICA GONGORINA*

ABSTRACT:

This article examines some of the causes of the strangeness of Góngora's language, and analyzes metapoetic commentaries about the sound quality of his texts. It concludes, always taking into consideration the *Polémica gongorina* (the controversy about Góngora's *new poetry*) of the period, that the sound of Góngora's verses is a powerful echo of the meaning of the words that form it.

KEYWORDS:

Góngora; *Polémica gongorina*; cualidad sonora.



LA EXTRAÑEZA EN EL LENGUAJE: UNA EXPERIENCIA CUASI-AUDITIVA

Al difundirse el *Polifemo* y la *Soledad primera* de Luis de Góngora en Andalucía y en Madrid, a través de cartas, de copias, de lecturas en voz alta en corrillos o en academias, la novedad de su lenguaje despertó, al parecer, universal sensación. En los primeros momentos surgió un sentimiento de extrañeza casi unánime, como si los lectores y oyentes de estos poemas se sintieran peregrinos en su patria, perdidos sin salir de su casa, y enfrentados con lo ajeno en el seno de lo propio. Incluso los más dispuestos a hacer justicia a la excelencia del poeta expresaron algo de este orden. Así, el abad de Rute, Francisco Fernández de Córdoba, a quien Góngora pidió en 1614 su parecer acerca de las *Soledades*, se demostraría andando el tiempo, en el opúsculo titulado *Examen del Antídoto* (1617), uno de los defensores del poeta más resueltos y elocuentes¹. No obstante, en la carta elogiosa con la cual respondió a la petición de consejo de su amigo don Luis, deslizaba advertencias tan duras como la siguiente:

No, por amor de Dios, que a la verdad es terrible cosa que en mi lengua materna haya yo de andar como en un Aristóteles o en un Persio, o en otro autor difícil griego o latino, juntando partes, construyendo y adivinando qué quiso decir en aquello o en eso otro.

(Fernández de Córdoba, *Parecer acerca de las Soledades, a instancia de su autor*)

Muy poco después Juan de Jáuregui, el censor más agudo y mordaz de Góngora: escribía algo parecido:

...hablando de gallos y de gallinas y de pan y manzanas, que sea tanta la dureza del decir y la maraña, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios, que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo!

(Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, pág. 18)

¹ La importancia del abad de Rute para el gongorismo descansa sobre todo en el segundo de sus textos críticos acerca del poeta: el *Examen del Antídoto*, que, entre las refutaciones del brillante libelo de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, es sin duda la más larga y detallada, además de notable por su erudición, su ingenio y su gracia. Véase su reciente edición por Matteo Mancinelli (Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto*). Esta referencia y la mayoría de las que hacemos en el artículo a piezas de la polémica gongorina se basan en las ediciones críticas del proyecto «Góngora», inserto en el laboratorio OBVIL de la Sorbona, que indicamos en la bibliografía y que pueden verse en <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/>.

La polémica gongorina nació, no cabe duda, de un sentimiento elemental de dolida sorpresa como el que se expresa en estas frases, sentimiento que parece auténtico, si bien formulado con exageración humorística. Claro que luego las cosas se complicaron y retorcieron, poniendo en juego intereses y razonamientos que no tenían nada de elemental.

Esta sorpresa indignada se nos antoja ingenua al cabo de doscientos años de movimientos artísticos en proclamada ruptura con el pasado. Que el primer contacto con el texto o con la imagen nos deje perplejos, sea incómodo y hasta brutal, parece hoy a muchos un requisito del arte más exigente y auténtico. En la segunda década del XVII era una experiencia colectiva inédita, una experiencia singular de extrañamiento, aunque pudieran buscársele precedentes en la Antigüedad clásica. Es cierto, por ejemplo, que ciertos poetas romanos tuvieron detractores, sorprendieron y hasta indignaron a la fracción más conservadora de sus lectores (Atkins, 1934): así sucedió con Catulo y los neotéricos, con Ovidio y con el mismo Virgilio, todos ellos destinados a convertirse en poetas de primer rango en el canon de Roma. Poco antes de surgir la polémica gongorina, pasó algo similar con la pintura del último Tiziano, modelo para muchos españoles, y también para el Greco, cuyos «cruels borrones» fueron censurados por Pacheco (*El arte*, pág. 483) y por otros partidarios de la estética clasicista en cuyo nombre Giorgio Vasari había ordenado el Parnaso de los grandes pintores, escultores y arquitectos. También Caravaggio fue acusado por influyentes críticos del XVII, como Giovanni Pietro Bellori, de corromper el arte, si bien para este teórico de la belleza ideal, la cima de la pintura ya no era Miguel Ángel, el ídolo de Vasari, sino Rafael, cuyas excelsas cualidades veía renovadas en Annibale Carracci (Sabbatino, 2008). Pese a las radicales diferencias entre estos dos geniales pintores, puede decirse del Greco como de Caravaggio que la admiración que despertaron corrió pareja con la perplejidad y disgusto de algunos. Tal vez por ello mismo, fueron vindicados siglos después por las vanguardias artísticas e intelectuales y acabaron convirtiéndose en favoritos del gran público de los siglos XX y XXI. La fama de Góngora experimentó oscilaciones comparables. No sabemos que se diera un fenómeno de estas características en el ámbito literario

antes de su «nueva poesía», ni en España —pese a las protestas de Castillejo contra los nuevos metros de Boscán y Garcilaso—², ni tal vez en el resto de Europa³.

El sentimiento de extrañeza que expresan los contemporáneos del poeta puede parecer el mismo que provocan estas obras en el lector hispanohablante de hoy, quien descifra gran parte de la poesía de Góngora como si estuviera escrita en una lengua extranjera. Y sin embargo, no es exactamente el mismo, o a lo menos no tiene las mismas causas. Las expresiones gongorinas que para el lector actual resultan opacas son muchas veces las que no entiende o entiende mal en otros muchos textos de la misma época, aun los que entonces se consideraban relativamente fáciles y llanos. En cambio, hay cosas que asombraron al lector de 1600 y que hoy nos parecen poco menos que triviales.

Pedro Conde Parrado, conocido especialista en latín humanístico, en un estudio de reciente publicación en el *Bulletin hispanique* (Conde Parrado, 2019), demuestra que Góngora utilizó de modo masivo los *Epitheta* del humanista francés

² Un reciente volumen publicado por el grupo PASO de la Universidad de Sevilla tiene como hilo conductor la controversia en torno a la nueva poesía en dos momentos fundacionales y conectados entre sí, el de la recepción del italianismo y la paulatina canonización de Garcilaso como clásico en lengua vernácula, y luego el del *Polifemo* y las *Soledades* gongorinas como fase de culminación de aquella renovación poética (Blanco y Montero, 2019). Sin embargo solo en el segundo caso se dio una polémica enconada y nunca del todo resuelta: característica de la recepción de Góngora que la condicionó durante siglos y hasta hoy.

³ Los críticos de Góngora más cultos pudieron apoyarse, tanto para el ataque como para la defensa, en discusiones de tipo estético desarrolladas anteriormente acerca de la poesía latina y neolatina; muy especialmente las que ocupan los libros V y VI, (*Criticus* e *Hypercriticus*) de la *Poética* de Escalígero, muy difundida entre los eruditos desde su primera edición, póstuma, de 1561. Los más famosos poetas en lengua italiana fueron también criticados y defendidos a lo largo del XVI, siglo de oro de la teoría literaria: recuérdense los casos de Dante, Ariosto, Guarini y Torquato Tasso (Véase Weinberg, 1961, vol. II). También se dieron ásperas controversias en torno a poetas y escritores de fama menor como Alemanni (Béhar, 2014 y 2015). En la polémica entre los partidarios de Ludovico Ariosto y los de Torquato Tasso que se desarrolló durante las décadas de 1580 y 1590 y en la que intervino el mismo Tasso, asoman algunos de los temas de la que sostuvieron, tres décadas después, detractores y aficionados al poeta cordobés, muchos de los cuales estaban familiarizados con las controversias italianas y se refirieron ocasionalmente a ellas (Elvira, 2018a y 2018b). La principal diferencia reside en que la polémica acerca de Góngora no versa sobre sus méritos relativos con respecto a otro poeta. En cambio, la que gira en torno a Tasso fue desencadenada por el diálogo de Camillo Pellegrino, *Il Carafa overo dell'epica poesia*. Allí se sostenía que Ariosto y su aclamado *Orlando furioso* habían quedado totalmente superados por la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, único poema heroico moderno digno de parangonarse con los modelos antiguos. En cambio, en el caso de Góngora, la discusión sobre la calidad de su poesía tuvo carácter absoluto y no relativo. Solo de manera disimulada, episódica y tardía, algunos, como Caramuel y Lobkowitz, llevaron a cabo un parangón entre él y Lope de Vega, como si lo que estuviera en juego fuese el voto a favor de uno u otro en calidad de supremo modelo de la poesía española. La narración de la polémica gongorina como historia de una contienda entre Lope y Góngora fue idea de Orozco, que dio lugar a un libro interesante y debatible (Orozco Díaz, 1973).

Ravasio Téxtor (1535). Muchos sintagmas o *iuncturae* notables, no solo en los llamados «grandes poemas» sino en todas sus poesías, proceden de los poetas latinos antiguos y renacentistas a través de esta compilación, brillante idea del gramático galo, bien ejecutada y que gozó de gran éxito: un elenco alfabético de conceptos y de nombres propios que da, en cada una de sus entradas, los epítetos que le fueron aplicados por autores clásicos, y los lugares en los que estos aparecen. Claro que el autor de las *Soledades* no fue el único en manejar esta obra, sí uno de los más audaces y hábiles en explotar este repertorio que sintetizaba y ordenaba, con estos materiales, un aspecto primordial del «ornato» de la admirada poesía grecolatina. Ahora bien, no todos los epítetos gongorinos coincidentes con el repertorio de Téxtor⁴ nos parecen hoy artificiosos y singulares; algunos nos suenan, al contrario, a lugares comunes:

bastantes de esas combinaciones de sustantivo más epíteto recogidas en el cuadro de más arriba y en las explicaciones posteriores resultarían inusitadas a los ojos y oídos de muchos lectores de la época no solo porque nadie, o prácticamente nadie, las había empleado hasta entonces, sino también (y, quizá, sobre todo) porque incluían adjetivos que hoy pueden resultarnos relativamente comunes (como ‘vasto’), pero que entonces sonaban aún excesivamente cultos por demasiado cercanos al latín del que procedían. Sin llegar a la rareza de *iuncturae* exóticas aun para el oído moderno como «adusta Libia», «gélido Arto», «canora lira», «Quirón biforme», «giros volúviles» o «alma paz», diremos que por entonces probablemente no sonaban mucho menos extraños giros como «sonante lira», «excelso muro», «álamo prolijo», «sonantes nácares», «vínculos tenaces» o «sinuosa vela». (Conde Parrado, 2019: 281)

⁴ En algunos de los casos de influencia de Téxtor que propone Pedro Conde, no nos parece seguro que no hubiera préstamo directo de alguna fuente antigua, puesto que es probable que Góngora leyera a los poetas latinos, en algún momento de su vida y tal vez durante varias décadas: es seguro que leía en este idioma con fluidez y que conocía bien, como mínimo, a Catulo, Lucrecio, Virgilio, Ovidio, Séneca trágico, Marcial, Estacio y Claudiano. No cabe dudarlo si se lee con atención y sin prejuicios a los comentaristas (en especial, Díaz de Rivas, Salcedo Coronel y especialmente los escolios inéditos de Vázquez Siruela) y si se considera la familia de la que venía, la personalidad de su padre y la de su tío, sus años en Salamanca y su fama de cultura, además de la naturalidad con la que restituye un ambiente clásico. No es razón suficiente para negarlo que estuviera muy ocupado por los chismes de Córdoba y por sus obligaciones de racionero; más ocupado estaba Gonzalo Pérez, secretario de Felipe II, y sin embargo tradujo la *Odisea* del griego; tampoco es argumento decisivo que su testamento no mencione libros, porque era hombre manirroto y, en sus últimos años, acosado por necesidades perentorias. Pudo, pues, muy bien vender los que tuviera.

Estas líneas ofrecen una muestra de esas palabras o «*iuncturae* exóticas» para la sensibilidad de los contemporáneos de Góngora, muchas de las cuales, como observa Conde, pertenecen hoy a un idioma nada sorprendente, y por decirlo así, castizo. Ya Dámaso Alonso hizo notar la aclimatación de muchas acuñaciones léxicas del poeta cordobés, y la interpretó como indicio del calado de la influencia gongorina en la lengua española, o como prueba de la intuición casi profética del poeta acerca de lo que el idioma podía asimilar (Alonso, 1998: 136-137; y ya Alonso, 1935: 87-115). Ciertamente, palabras como «excelso», «prolijo», «sonante», que hoy el lector algo instruido reconoce sin vacilar como españolas y de significado nada misterioso, se perciben como algo amaneradas o rebuscadas: también «vasto», «vulnerable», «tenaz» o «sinuoso» son adjetivos poco representados en la conversación corriente. Sin embargo, ningún novelista o periodista sorprendería al lector por usar uno de estos cuatro adjetivos. La extrañeza, para los lectores de entonces, era, pues, en ciertos aspectos léxicos y semánticos, mayor que la nuestra, o nacía de objetos distintos. Sobre otros puntos, como la sintaxis, elíptica y retorcida, o como la agudeza alusiva, las dificultades, que estuvieron ahí desde el comienzo, se han agravado por la distancia cultural pero no han cambiado fundamentalmente. Lo único que las compensa, factor importantísimo, es la abundante y cuidada anotación aportada por los editores del último medio siglo: Dámaso Alonso, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas para el *Polifemo*, Micó para las canciones, Robert Jammes para las *Soledades*, Antonio Carreira en su edición de los *Romances* y en sus antologías, Sara Pezzini para las décimas, Emilio Orozco, y sobre todo Juan Matas, en sus respectivas ediciones de los sonetos.

Por lo demás y pese a su carácter unánime, la extrañeza inaugural provocó afectos y fue objeto de juicios que variaban e incluso podían ser diametralmente opuestos de un receptor a otro. Para los apologistas de Góngora, la impresión de hallarse ante una lengua forastera demostraba que las obras del poeta respondían a las exigencias de la poesía, cuya definición incluye el deleite que causan las «voces y frasis sublimes y peregrinas». Así lo formula Díaz de Rivas, apoyando su aserto, significativamente, en la autoridad de Pontano y de Minturno, pero también, por supuesto, en la de Aristóteles⁵:

⁵ Díaz de Rivas y otros varios defensores de Góngora utilizan para legitimar lo extraordinario de su lenguaje la afirmación de Aristóteles (*Poética* 1458a) de que la poesía debe usar palabras «peregrinas», o sea infrecuentes e improbables (arcaicas, nuevamente forjadas, extranjeras, metafóricas). Para su edición de fray Luis de León, Francisco de Quevedo redacta una diatriba contra la oscuridad que injerta en la dedicatoria del volumen al conde duque de Olivares Allí llama a ese pasaje de la *Poética*, obra de máxima autoridad en estas materias, «el

Y este deleite nace ya de las cosas portentosas, admirables, y escondidas, ya de las voces y frasis sublimes y peregrinas. De aquí afirmó Pontano en el diálogo *Accio* que el fin del poeta es *apposite dicere ad admirationem*, ...y un moderno grande ingenio afirma que solo se distingue de los demás en la alteza del lenguaje.

(Díaz de Rivas, *Discursos apologéticos*, pág. 36)

En el frente opuesto, el de los censores del *Polifemo* y de las *Soledades*, se pretende todo lo contrario: que lo extraordinario y remoto del lenguaje destruye el deleite poético, puesto que en vez de moverse por el texto con rapidez, disfrutando de «la gala y la dulzura», «la facilidad y blandura», el lector u oyente tropieza con toda clase de molestos obstáculos, metafóricamente con cuevas fragosas o escabrosas, con matorrales intrincados, abrojos y espinas. Lope habla de dureza, esa dureza férrea o pétreo de lo que no fluye de modo liso y suave y, en cambio, obliga a detenerse, a preguntarse qué quiso decir el poeta. Es como si el materno y cómodo castellano se hubiera vuelto en el incómodo latín, ese latín tan duro, al que hay que entrar con piqueta y martillo para partirlo, y con espátula y argamasa para «construirlo»:

La dureza es imposible que no ofenda la poesía, pues no deleita, habiéndose hecho para escribir deleitando. Memoria hace Crinito de la que tuvo Atilio trágico y que no menos que de Cicerón fue llamado «*ferreus poeta*» aunque no sé si les viene bien el apellido de poetas de hierro, pues ningunos en el mundo tanto oro gastan, tanto cristal y perlas. (Lope de Vega, *Epístolas de la Filomena*)

Los partidarios del deleite (todos los críticos del XVII, bien mirado) se dividen, pues, entre quienes lo hallan en la maravilla, que implica perplejidad y exige un esfuerzo de adaptación, y quienes prefieren encontrarlo en la facilidad, dulzura y blandura, en los brazos maternos de un idioma en el que están a gusto, como si las palabras los meciesen y acunasen⁶. No por ello piensan estos censores de Góngora que el poeta debe carecer de vigor y de nervio; al contrario, hay que ser fuerte

texto del escándalo» y alega que, bien interpretado, no autoriza para nada la oscuridad estilística tal como la practican Góngora y sus secuaces (véase las notas al respecto de los editores Lia Schwartz y Samuel Fasquel en Quevedo, 2017).

⁶ Con argumentos muy parecidos criticaba Leonardo Salviati, hablando en nombre de la Crusca y respondiendo al diálogo de Camillo Pellegrino, el estilo de Torquato Tasso: «Dialogo [154]: [...] Ma il Tasso [...] nello esprimere la vivacità delle immagini usò metafore o figure, che fan modo di dir più vago per esser lontana dall'uso, sì come è "chieder di vivo" et "credere a gli occhi"». Crusca [154] Accioché 'l concetto non s'intendesse se non sudando, come convien far sempre in tutto quel libro. I poemi, col mal'anno, vogliono sempre col profitto aver

para llevar a los demás sin esfuerzo, y nada es más difícil que decir las cosas de modo descansado y fácil:

Pero ni tampoco deben persuadirse que es fácil la empresa de la perspicuidad que así encarecidamente aconsejan tantos hombres insignes, ni que dejó de ser valeroso el vencimiento del que llegó a alcanzarla. Sepan los que no lo han experimentado que aquello que les parece que, por su blandura y sencillez, se estaba ello dicho (como es la fórmula del vulgo), es lo que, para llegarse a decir, costó difíciles porfías, cuidados y desvelos. Cosa es bien advertida que, en tanto que de esta materia pesada nos componemos, lo sutil y elegante del concepto no puede por medios fáciles prestarse a la comunicación. Aquello, pues, difícil, fuerza ha de ser que a alguno de los dos fatigue: o al que exprime la sentencia, o al que la atiende.

(González de Salas, *Sección V de Nueva Idea de la tragedia antigua*)

Los detractores más agresivos llegan a sospechar, o a fingir que sospechan, que cultivar un lenguaje inaudito es para Góngora y sus secuaces un modo de paliar la triste indigencia del pensamiento, la trivialidad del sentido, la escasez de conceptos y agudezas. Lo expresa así, con más contundencia que nadie, Juan de Jáuregui:

No basta decir son oscuros: aun no merece su habla en muchos lugares nombre de oscuridad sino de la misma nada. Y falta por decir de sus versos lo más notable; que no solo a los que de afuera miran son lóbregos y no entendidos, sino a los mismos autores que lo escribieron. No lo encarezco. Ellos mismos, al tiempo de la ejecución, vieron muchas veces que era nada lo que decían (no me nieguen esta verdad) ni se les concertaba sentencia dentro del estilo fantástico. Y a trueco de gastar las palabras en bravo término, las derramaron al aire sin consignarlas a algún sentido. O bien el furor del lenguaje les forzó a decir despropósitos que no pensaban y por no alterar las dicciones lo consintieron. (Jáuregui, *Discurso poético*)

La idea, aunque en modalidades distintas, asoma en Lope, en Cascales, en Quevedo, en Faria y Sousa y en bastantes más, sobre todo de épocas posteriores, hasta los tiempos de Benedetto Croce y de Menéndez Pelayo.

congiunto il sollazzo; e col sollazzo non può star quasi mai la fatica. Benché quella che si sente nel leggere il Goffredo non è fatica ma continua noia e martoro» (Salviati, *Lo Nfarinato secondo*, pág. 328). Utilizo la transcripción de Christopher Geekie, que prepara la edición de este texto.

GÓNGORA SONORO

Hemos visto que el sentimiento de extrañeza, inquietante o exaltante, consiste en no reconocer del todo algo que conocemos o deberíamos conocer. En el uso común del castellano, este reconocimiento problemático o incompleto se expresa en términos auditivos: esto me suena o no me suena, me suena su cara, me suena el apellido.

En el ámbito de los efectos estéticos o sinestésicos del lenguaje gongorino, lo vemos en las expresiones que maneja, con toda espontaneidad, Pedro Conde en su artículo: «inusitadas a los oídos», «*iuncturae* exóticas aun para oídos modernos», «sonaban excesivamente cultas», «no sonaban menos extrañas». La extrañeza en materia literaria incide, pues, en la relación entre el oído y las estructuras del lenguaje, ya sean semánticas, ya sonoras: estas estructuras son percibidas, son objeto de atención, en la medida en que su reconocimiento plantea problema. La metáfora «me suena», «suena raro», «suena exótico», es algo más que una metáfora y está lejos de ser una sinestesia arbitraria. Del uso de este paradigma metafórico en el campo de la polémica (y también, lo vemos, de la crítica gongorina de hoy) se puede colegir que el poeta es, en primer lugar, alguien que hace sonar el lenguaje, y que en esto, en opinión de muchos, consiste lo más característico e importante de su tarea. Según el más completo y perseverante de los comentaristas de Góngora, «sonoro» es lo mismo que «elegante, numeroso» (Salcedo Coronel, 1645: 339)⁷. Postular que el mayor mérito no ya del poeta, sino incluso del orador, en lo que atañe a la elección y combinación de las palabras, es una cuestión de sonido, de ritmo y armonía, es un principio fundamental de las artes del discurso en el mundo clásico. Lo desarrollan de modo sofisticado ciertos autores griegos como Dionisio de Halicarnaso y de ahí pasa a la tradición romana donde halla eco en textos tan difundidos como el *De oratore*. Para Cicerón, el mérito de la locución oratoria reside en la elección de palabras «in quibus plenum quiddam et sonans inesse videatur» (*De Oratore*, III, 150: ‘en las que se percibe un no sé qué de pleno y de sonoro’).

⁷ La palabra «sonoro» y su variante «sonoroso», son percibidas como cultas (aunque no en exceso) y como poéticas en el castellano de los siglos XVI y XVII, puesto que su frecuencia, moderada, es muchísimo mayor en verso que en prosa, como puede comprobarse fácilmente en el CORDE. Los poetas épicos la usan con bastante profusión: se encuentra más de una vez en los poemas de este género de Ercilla, Barahona de Soto, Lasso de la Vega, Lope de Vega, Oña, Rufo, Castellanos y no rara vez para definir la poesía épica como tal. También tiene cierta frecuencia en la novela pastoril. Es bastante común que el contexto indique que el objeto que se califica de «sonoro» emite un sonido grato, armonioso y melodioso. Es muy probable que las «estructuras sonoras» de la palabra «sonoro» expliquen estas connotaciones.

Si consultamos la misma poesía de Góngora, hallamos indicios de que él compartía esa manera de ver las cosas. El primer poema suyo que nos ha llegado es una canción escrita cuando tenía dieciocho años en elogio de la traducción *Os Lusíadas* por Luis de Tapia. La primera palabra de esta canción «esdrújula», altivamente altisonante donde las haya, es «Suene»:

Suene la trompa bélica
del castellano cálamo,
dándole lustre y ser a las Lusíadas...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 1, vv. 1-3)⁸

El lustre y el «ser» que le da la traducción castellana de Tapia al poema portugués de Camões consiste en esta «trompa bélica del castellano cálamo», a la que el jovencísimo poeta, imperioso, llama a sonar estruendosamente. Decir que el «castellano cálamo» posee una «trompa bélica» (un concepto con matices lúdicos que debió de divertir al jovencísimo poeta) es implicar que la pluma que escribe en castellano suena y que lo que se escribe en poesía es en cierto modo música, aunque no necesariamente se pronuncie en alta voz. Es un oxímoron, o más bien una sinestesia, que tal vez haya que considerar como el axioma germinal de la poesía gongorina. Para escribir versos que «suenen» de modo grandioso, no se necesita ser latino o latinizante; el castellano es lengua sonora, en opinión de sus poetas, como se deduce de estos versos del joven Góngora o de los que figuran en un elogio liminar de las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos:

Hasta agora faltaba quien cantase,
en verso sonoro castellano,
las tierras que halló ya gente de España
y tiene ya rendidas a su Marte
con hechos dignos de inmortal memoria...⁹
(Castellanos, *Elegías de ilustres varones de Indias*, pág. 4)

⁸ Citaré la obra de Góngora por Luis de Góngora, *Poesía*, edición de Antonio Carreira, Sorbonne Université, Labex OBVIL, 2016, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica. El número remite a la numeración de los poemas en esa edición.

⁹ Estos versos sueltos son traducción libre de un epigrama latino, y el sintagma «en verso sonoro castellano», que es típicamente castellano, precisamente traduce algo mucho menos explícito («*carmine*», o sea «en versos»): «Hactenus indorum teris, quas fortis Hiberus / Inventas dedit, et calcat victricibus armis, / Non fuit Hispanus qui praelia carmine vates...».

En un soneto de 1583, la palabra «sonoro», contrapuesta a «ronco», sirve de lisonjero epíteto a un poeta a quien Góngora invita a cantar a su «pastora», celebrando sus «dos extremos» de bella y de desdeñosa. Así, ambos al unísono despertarán a los doctos vates andaluces, a los cisnes que habitan la ribera del Betis, a cantar el sol de esta belleza, al modo de los pájaros que al alba convidan a otros a saludar el nuevo oriente:

Ayúdame a cantar los dos extremos
de mi pastora y, cual parleras aves
que a saludar al sol a otros convidan,
yo ronco, tú sonoro, despertemos,
cuantos en nuestra orilla cisnes graves
sus blancas plumas bañan y se anidan.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 30, vv. 9-14)

Mediante la combinación de lo «ronco» y lo «sonoro», se define un nuevo estilo, capaz de crear una nueva comunidad de poetas, un concierto de voces graves y deleitosas. Si lo sonoro, entendido como «*qualitas sonorum*», como activación de la capacidad estética y expresiva de los sonidos del lenguaje, es por excelencia propio de la épica, como parece implicar su aplicación preferente a la *Eneida* de Virgilio (Vega Ramos, 1992), lo «ronco», que implica aspereza y disonancia, puede ser en poesía señal de las perturbaciones del ánimo, de los afectos apasionados y dolorosos, no ajenos a la épica ni a la tragedia, pero por excelencia propios de la lírica. «Ronco» es el equivalente del latino «*raucus*», que califica en la *Eneida* a los cisnes¹⁰ pero también a los cuernos de caza y a las trompas de guerra: *bello dat signum rauca cruentum/ bucina* (*Eneida*, lib XI, vv. 474-475) También en la poesía de Góngora es epíteto de las trompas y las «bocinas» (aprendido probablemente en Ravisio Ténor, como sugiere Pedro Conde). Epíteto también de las quejas y de los arrullos, la palabra es capaz de hacer llegar a la sensibilidad del lector la patética, a veces desgarradora, dulzura de los goces y las penas amorosas:

¹⁰ *Eneida*, lib. XI, v. 458: «*dant sonitum rauci per stagna loquacia cycni*». *Raucus* es, en Ravisio Ténor, un epíteto de *cycnus*, junto con *sonorus*. Es muy posible que recuerde Góngora el verso de la *Eneida*, puesto que además de la pareja de nociones acústicas, «ronco» y «sonoro» (que recuerdan «*sonitum*» y «*rauci*»), además de los «cisnes», tenemos en su soneto la voz «parleras» que responde con precisión al «*loquacia*». El cisne, claro está, simboliza al poeta en general, pero tiene una asociación privilegiada con Píndaro, por antonomasia poeta lírico de vena grave e inspirada, a causa de la oda de Horacio donde se compara a sí mismo con una abeja, y a Píndaro con un cisne, incomparablemente más sublime y noble (*Odas*, lib. IV, núm. II).

Amarrado al duro banco
de una galera turquesca,
ambas manos en el remo,
y ambos ojos en la tierra,
un forzado de Dragut,
en la playa de Marbella,
se quejaba, al *ronco son*
del remo y de la cadena.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 37, vv. 1-8)

Testigo fue a tu amante,
aquel vestido tronco,
de algún *arrullo ronco*...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 128, vv. 10-12)

Una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos,
trompas de Amor, alteran sus oídos.
El *ronco arrullo* al joven solicita...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 255, vv. 318-321)

En definitiva lo «ronco» aparece como una modulación de lo «sonoro», que le añade una nota de aspereza, de violencia o de intensidad afectiva, y establece un nexo entre el ámbito de lo erótico (los arrullos, el zureo de palomas o tórtolas), con la ruidosa urgencia de los instrumentos bélicos, siendo utilizado el adjetivo en uno y otro registro, y en una ocasión al menos, en una situación en la que las propiedades del amor son tratadas metafóricamente como atributos de la guerra:

tórtolas enamoradas
son sus *roncos* atambores,
y los volantes de Venus,
sus bien seguidos pendones.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 132, vv. 97-100)

El gusto por lo sonoro, es decir por lo que suena vigorosamente a causa de su peregrinidad o extrañeza, lleva a Góngora a alternar el adjetivo «sonoro» con términos menos familiares (pero tampoco muy inusuales). Así, en un soneto de 1595, Orfeo, personificación de la Idea, en sentido platónico, de la poesía, recibe el epíteto de «sonoroso»:

si no me presta *el sonoro Orfeo*,
con su instrumento dulce, su voz clara.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 104, vv. 10-11)

Para la inspiración bucólica de Garcilaso de la Vega, simbolizada por la «avena» o flauta pastoril, aparece el latinismo «sonante» en una canción de 1616 que se supone destinada al sepulcro del poeta toledano. La «ruda avena» de las églogas de Garcilaso, calificada de «ruda» por ser pastoril (y por consiguiente, rústica) y tal vez por lo rudo, o sea, primitivo, de un primer intento de poesía de tradición italiana y clásica en castellano, es declarada, gracias a su cualidad de «sonante», émula de las trompas. Entiéndase que esa poesía bucólica rivaliza con la épica en lo sublime y peregrino de su dicción:

Esa es, la ya sonante,
émula de las trompas, ruda avena,
a quien del Tajo deben hoy las flores
el dulce lamentar de dos pastores...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 308, vv. 15-18)

«Sonante» es también epíteto de una música no menos ideal o mística que la de Orfeo, la de la esfera celeste. De los movimientos armónicos de los astros, según una muy divulgada doctrina pitagórica, procede una música; de hecho, para la teoría musical, de la Edad Media al Barroco, toda armonía participa de la música, es música y puede percibirse como tal si son reunidas las condiciones necesarias, aunque sea inaccesible al oído corporal (Carreres, 2019). De ese modo, la *sonante esfera*, el sonido que causa el movimiento del cielo estrellado, impide a las Osas Mayor y Menor («una luciente y otra fiera») oír el canto de los dos pescadores de la *Soledad segunda*:

Mas ¡ay! que del *ruido*
de la sonante esfera,
a la una luciente y otra fiera
el piscatorio cántico impedido...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264C, vv. 618-621)

«Sonante», al fin, es epíteto de la poesía del mismo Góngora, cuando la dictan las musas. Así en el *Panegírico*, en el empleo más tardío de *sonante* en toda su obra:

Si arrebatado merecí algún día
 tu dictamen, Euterpe, soberano,
 bese el corvo marfil hoy desta mía
sonante lira tu divina mano;
émula de las trompas su armonía,
 el séptimo Trión, de nieves cano,
 la adusta Libia, sorda aun más, lo sienta,
 que los áspides fríos que alimenta.
 (Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 313, vv. 1-5)

Notemos que estos versos hacen eco a los dedicados a Garcilaso, compuestos un año antes. Al igual que la «ruda avena» del poeta de las églogas era *sonante / émula de las trompas*, así la «sonante lira» del poeta del *Panegírico*, con su corvo marfil, y siendo, de nuevo, *émula de las trompas*, hará sentir su armonía desde el nevado Septentrión a la adusta y sorda Libia. La conexión entre estos dos pasajes indica lo que prueban otros muchos aspectos de su labor poética: que Góngora aspiraba a ser un nuevo Garcilaso, y como él capaz de emprender una nueva fundación de la poesía castellana inyectándole cultura (es decir, elementos no asimilados todavía de la mejor tradición clásica), pero sobre todo realzando la dicción lírica a un nivel heroico, haciendo sonar los poemas con brillantez y grandeza.

Por lo demás, tanto «sonoro» como «sonante» son con frecuencia epítetos de instrumentos que producen un son potente y estentóreo, que tiene la autoridad necesaria para despertar y poner en movimiento a quien lo oye, aunque esté profundamente dormido, o incluso muerto.

Así «siempre sonante» es el «clarín final», el clarín del juicio final cuya llamada espera en su sepulcro Margarita de Austria; «siempre sonante», con la misma deliberada y significativa aliteración, es el mar que atruena la «muda campaña» en la *Soledad primera*; «sonante», la trompa que tocan los cazadores en este mismo poema, cuyo son ronco y duro es capaz de hacer abrir las altas puertas del marmóreo palacio; «sonoro», el relincho de los caballos de estos mismos cazadores, que saludan los rayos del sol naciente, como lo hacía el dúo de poetas, ronco y sonoro, del soneto juvenil que hemos comentado; «sonoro», el ruido del cascabel que lleva el baharí escalando las nubes; «sonoro», el «clarín» que escoge la fama para referir la gloria ganada por Rodrigo Calderón gracias a un «acero fatal», eufemismo por el hacha del verdugo. Es «sonante» el horror provocado por el cadáver de la emperatriz Isabel al que aluden los versos de la canción tardía a Francisco de Borja; este horror, que mueve a desengaño al opulento y poderoso duque y le incita a entrar en

la Compañía de Jesús, suena a trompa final, a advertencia de las postrimerías, de la muerte y el juicio: «Fomentando este horror un desengaño / que a trompa final suena». Suenan, son instrumentos sonantes, sonoros en suma, la trompa, el clarín, el cascabel y pueden serlo también los remos del galeote en la flota del niño Amor:

En polvo ya *el clarín final* espera
siempre sonante a aquel cuya memoria,
antes peinó que canas, desengaños...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 236, vv. 12-14)

que a mucho humo abriendo
la fogosa nariz, en un *sonoro*
relincho y otro saludó sus rayos
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264C, vv. 729-731)

ronca los salteó trompa sonante,
al principio distante,
vecina luego, pero siempre incierta.
Llave de la alta puerta
el duro son...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264C, vv. 710-714)

Cuanto el acero fatal
glorioso hizo tu fin
cuesta a la fama *un clarín*
del más sonoro metal...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 364, vv. 1-4)

¡Ay, cómo gime, mas ay, cómo suena,
gime y suena,
el remo a que nos condena
el niño Amor!
Clarín que rompe el albor,
no suena mejor.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 280, vv. 9-14)¹¹

¹¹ Se repiten dos veces estos versos, a modo de estribillo, en esta letrilla tardía y especialmente refinada.

Fomentando este horror un desengaño
que a *trompa final suena*, solicita,
crecer humilde el número al rebaño,
del silbo, del cayado jesuíta...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 399, vv. 17-20)

Siendo nuestro propósito esbozar una visión global de la percepción del sonido en los discursos críticos acerca de Góngora, no podemos detenernos en analizar estos textos, metapoéticos, en los que el poeta tematiza y reduplica su propia textura sonora. Pero, sin un análisis propiamente dicho, la simple yuxtaposición de los textos atestigua la frecuencia y riqueza de efectos fónicos. A riesgo de sacrificar su sutileza, me detendré en algún ejemplo.

En «yo ronco, tú sonoro, despertemos», del soneto juvenil, llama la atención la semejanza y oposición de los dos adjetivos contrapuestos, que soportan los dos acentos principales del verso. Ronco es casi un anagrama de sonoro, pero con efectos distintos, puesto que a la sibilante «s» y a la modulación continua de las tres vocales «o» separadas por consonantes de débil articulación en *sonoro*, con un efecto de grata musicalidad, se opone, en *ronco*, la doble «r» vibrante, que por excelencia denota la aspereza (en opinión de Pontano y de todos los demás¹²), y la oclusiva velar sorda «k», sonido duro por excelencia. En cambio *Orfeo sonoro* potencia los valores musicales de sonoro, prolongando la modulación en «o» como una base continua, enriquecida por los destellos luminosos de la sílaba «or» duplicada, y de la también duplicada sibilante «s».

Un juego fónico similar al del soneto sobre la alianza del poeta ronco y del sonoro, más refinado todavía, aparece, muchos años después, en un verso de la *Soledad segunda*: «ronca los saltó trompa sonante», donde se responden *ronca*, *trompa* y *sonante* (que comparten la sucesión de vocales o-a, y la presencia de un grupo nasal-oclusiva, además de la vibrante inicial). *Ronca* y *trompa* se responden mutuamente, estando el primero casi contenido en el segundo, pero a la vez se oponen, siendo la trompa instrumento sonoro por excelencia, épico y de luminoso colorido, mientras que el adjetivo *ronco*, con esa ruptura de la oclusiva sorda, sugiere tanto semántica como fónicamente una voz discordante, bronca y entrecortada: ya hemos visto que el epíteto suele ir unido a las quejas, a los gemidos

¹² Véase, además del libro de María José Vega, enciclopédico acerca de las concepciones humanísticas sobre los valores del sonido en poesía (Vega Ramos, 1992), en este mismo dossier, el trabajo de Jesús Ponce Cárdenas, «Configuraciones de la *asprezza* en el *Panegírico*: estructuras sonoras de la guerra y la tempestad marina».

y a los arrullos; sin embargo, también puede calificar, siguiendo el ejemplo virgiliano, «trompa» y «bocina», dos instrumentos potentes, concebidos para henchir el aire a gran distancia de un sonido que se impone a los más sordos. La trompa de los cazadores está descrita desde el punto de vista de quienes la oyen de lejos y del otro lado de un muro; y, sin embargo, no deja de ser sonante y de poseer la cualidad imperiosa de lo que se impone de modo súbito al oído y a la atención, como el bandido o salteador que asalta a los viajeros: «ronca les salteó trompa sonante». El verso se mueve desde lo más oscuro y estridente a lo más límpido y pleno, al desplazarse el acento tónico, colocado tres veces en la vocal media posterior «o» de *ronca*, *salteó*, *trompa*, finalmente en la vocal abierta anterior «a» de *sonante*, como si se abriera y se proyectara hacia adelante la voz del instrumento descrito. Este relieve fónico notable es sostenido y subrayado por los pareados, que se marcan con fuerza en medio de una silva, puesto que en esta configuración métrica las palabras-rima suelen estar a distancia de dos versos o más: «ronca los salteó trompa sonante / al principio distante, / vecina luego, pero siempre incierta. / Llave de la alta puerta / el duro son...». Dicho relieve sonoro queda todavía acrecentado por el encabalgamiento y por el «duro» corte del verso después del monosílabo «son». Algo muy parecido había hecho Góngora en el *Polifemo* para sugerir el martilleo de la fragua de los cíclopes: «pálidas señas cenizoso un llano / cuando no del sacrílego deseo, / del duro oficio da. Allí una alta roca...» (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, IV, vv. 29-31). Tenemos en estos dos grupos de versos la aliteración de la oclusivas dentales «t», y «d» (la alta puerta el duro son; deseo del duro oficio da), el encabalgamiento y, sobre todo, la ruptura del verso después de un monosílabo, todo ello reforzado por la semántica: nótese la idéntica posición del adjetivo «duro»: «puerta / el duro son»; «deseo, / del duro oficio da».

Los efectos sonoros de los versos «Cuanto el acero fatal / glorioso hizo tu fin / cuesta a la fama un clarín / del más sonoro metal...», dependen del empleo nada baladí de la palabra *metal*, que por ser palabra oxítona o aguda, y por la dental sorda «t», insinúa, en este contexto, lo tajante de un golpe. El golpe cobra brillo, brillo metálico, mediante la vocal anterior abierta «a» y la consonante líquida «l»: un efecto más sensible por la rima rica con *fatal*, palabra de idénticas características fónicas. Así se mezclan hasta confundirse en estos versos las propiedades del hacha que cortó el cuello del desgraciado marqués de Siete Iglesias y las del clarín de la fama, ambos metálicos, ambos tajantes y ambos gloriosos. Efectos análogos de fuerte personalidad fónica poseen, en una sinestesia de la imagen visual, del sentido

y sonido, las palabras «trompa» (palabra favorita del poeta), «clarín» y, con un matiz algo distinto, «violín».

El encabalgamiento produce un efecto no menos notable en la descripción de la respuesta del caballo andaluz a sus hermanos celestes, los caballos del sol:

que a mucho humo abriendo
la fogosa nariz, en un *sonoro*
relincho y otro saludó sus rayos.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264C, vv. 729-731)

Unos versos de majestuosa resonancia, gracias a los reiterados concursos de vocales del primer verso y del tercero: qu(*e a*) – much(*o hu*) – m(*o a*)briendo – relinch(*o y o*)tro. Estos exigen un esfuerzo articulatorio, produciendo la imagen fónica del soplo fogoso que sale de la nariz del caballo. *Relincho* es palabra particularmente ruidosa: a ella conduce la expectativa creada por la descomposición, a cámara lenta, del gesto del caballo que dilata su nariz en un soplo poderoso, antes de soltar su voz. El énfasis que induce esta expectativa se acrecienta por la intermisión de la pausa versal, como si estallara la palabra «relincho» y el potente sonido que expresa, al cabo de un espasmo o contracción.

Por sus empleos y por la textura fónica del discurso en que están insertos, los términos que hemos explorado dan testimonio de lo sonoro en Góngora como voluntariosa propiedad del poeta y sello de su excelencia. También ponen de manifiesto su ideal del sonido como algo que se impone por su intensidad, su volumen, su riqueza de timbre, y además se asocia con objetos como el sol naciente, o el juicio final, con trompas y con clarines, con la fuerza conminatoria de lo que clama, convoca, despierta.

La representación gongorina del sonido tiene pues afinidad con el «estruendo», palabra cuyos empleos sugieren su asociación con lo militar y con las armas. De «militar» se califica el estruendo causado por las trompas y cajas, a raíz de la alarma que sorprende en los brazos de una gallarda africana al soldado español de Orán:

oyó el militar *estruendo*
de las trompas y las cajas
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 64, vv. 19-20)

De un modo más sutil, muchos años después, escribe Góngora en el *Panegírico al duque de Lerma*:

Entre el concento, pues, nupcial, oyendo
del Arno los silencios, nuestro Sando
las armas solicita, cuyo *estruendo*
freno fue, duro, al florentín Fernando...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 313, vv. 345-348)

En medio de los voluptuosos conciertos y de la apacible armonía de la boda real de Felipe III y Margarita de Austria (*el concento nupcial*), el ministro a quien celebra el panegírico, don Francisco Gómez de Sandoval, entonces conde de Lerma, oye lo que ocurre a mucha distancia, en las riberas del Arno. Tanta es su vigilancia que oye «del Arno los silencios», oye que no oye nada: la poca premura del Gran Duque de Florencia, Fernando de Médicis, en obedecer a las instrucciones del rey de España, y el que no responda o responda con dilaciones o pretextos. Dicho de otro modo, el celoso valido del monarca hispánico percibe la intención sorda y disimulada del duque italiano de fomentar alteraciones a la *pax hispánica* en Italia. Lerma manda entonces al conde de Fuentes, gobernador de Milán, que haga un alarde militar, que reúna tropas o les pase revista, y este «estruendo» de armas basta para que el duque renuncie a sus ínfulas de rebelión, sin necesidad de llegar al enfrentamiento armado: «las armas solicita cuyo estruendo / freno fue duro al florentín Fernando». La marcadísima aliteración de la consonante fricativa labiodental «f» está indudablemente destinada a traducir, con virtudes sinestésicas, la idea de freno, de un conato interrumpido a pura fuerza, la constricción y obstrucción.

Una alternativa al estruendo militar es el cinegético: así el de la tropa de cazadores a zaga de un lobo, descrita como torrente de armas y de perros, en la *Soledad primera*:

..al venatorio *estruendo*
pasos dando veloces,
número crece y multiplica voces...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264B, vv. 230-232)

O el de los numerosos y excitados caballos de los cazadores cetreros de la *Soledad segunda*:

Entre el confuso, pues, celoso *estruendo*,
de los caballos, ruda hace armonía
cuanta la generosa cetrería...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264C, vv. 735-737)

El estruendo también puede ser «bacanal», cuando se aplica a la ruidosa, opulenta y pródiga corte:

A la gula se queden la dorada
rica vajilla, el bacanal *estruendo*...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 202, vv. 118-119)

Por último, el poeta es capaz de hacernos imaginar el estruendo como completamente subjetivo, como un sonido cuya fuerza depende de la importancia que le damos a lo que significa, o a sus efectos, aunque estos sean solo posibles o virtuales:

No solo para, mas el dulce *estruendo*
del lento arroyo, enmudecer querría...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 255, vv. 267-268)

El enamorado Acis siente como estruendoso el dulce rumor de un lento arroyo, cuando este puede interrumpir el sueño de Galatea, que le permite contemplarla a su sabor, y por ello querría enmudecerlo. Este sofisticadísimo «dulce estruendo del lento arroyo», por decirlo así, se sitúa en el extremo opuesto del sencillo y directo «militar estruendo / de las trompas y las cajas», escrito en la juventud de Góngora.

Otras palabras compiten con estas, como «armonía», «armonioso» (casi siempre con diéresis), «canoro», «número», «numeroso», capaces de entrar en otras combinaciones y en otros juegos, semánticos y fónicos. Es notable el gusto por la combinación paradójica de calificaciones del sonido: encuentros y fusiones entre lo agradable y lo áspero, lo fuerte y lo tenue, lo consonante y lo disonante: «ruda armonía», «armonioso trueno», «trompa ronca y sonante», «dulce estruendo», «sordo estrépito», «rudo sonoro instrumento», «dulce sí, más bárbaro instrumento». Los delicados matices semánticos y las armonías consonánticas redoblan sus efectos mediante la diéresis y el hiato, con el esfuerzo articulatorio que suponen, y con la

intervención del esdrújulo, sobre todo cuando el acento tónico coincide con el principal acento del verso. Ya lo observó Dámaso Alonso a propósito del verso: «con sordo luego estrépito despliega» (Alonso, 1998: 137). Todos estos efectos de combinatoria fónica pueden aparecer en múltiples lugares, pero con toda regularidad, y de modo llamativo, allí donde el tema de los versos es precisamente un fenómeno auditivo.

EL SONIDO COMO ECO DEL SENTIDO

Esta exploración muy parcial de la isotopía del sonido en la poesía de Góngora confirma que este poeta concedió la máxima atención a las propiedades auditivas del lenguaje: con preferencia por efectos de intensidad, de rico colorido, y de fuerza y volumen, como se indica por la presencia mayoritaria de instrumentos de viento metálicos como el clarín y la trompa. Se verifica también el gusto por modulaciones complejas, llenas de «diferencias» y donde la armonía se complica mediante acordes disonantes. El mismo ruiseñor, figura natural del músico, es visto por Góngora no como voz delicada y solitaria, sino como toda una complicada y monumental orquesta: «Con diferencia tal, con gracia tanta / aquel ruiseñor llora, que sospecho / que tiene otros cien mil dentro del pecho / que alternan su dolor por su garganta» (Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 41, vv. 1-4).

Son muchos y sutiles los medios empleados por el poeta para dotarse de este excepcional relieve sonoro, pero el más universal o de aplicación más general está unido a la extrañeza, o lo que es lo mismo, a la introducción de combinaciones léxicas y sintácticas insólitas. Si el lenguaje resalta, se pone de relieve, mientras que el pensamiento, la sentencia o la ciencia pasan a segundo plano, se ocultan hasta volverse problemáticos o invisibles, automáticamente cobra relieve lo que en el lenguaje puede desprenderse del sentido, independizarse hasta cierto punto de él, es decir, los sonidos.

Los versos de Góngora no se entienden sin esfuerzo, no la primera vez que se leen, no totalmente. Ahora bien, la lectura silenciosa de los versos, como la de una partitura, también percibe los sonidos y los ritmos, más o menos según la competencia del lector. De ahí que quien lee estos versos difíciles de entender preste mayor atención a la cualidad sonora misma, a cómo suenan o resuenan las palabras: al ocultarse el sentido, se exhibe el «sonido estupendo», el «exterior fantástico» de la palabra, piensan los detractores. Jáuregui, el adversario más fino y más preciso de

Góngora, estaba dotado de un buen oído musical, tanto es así que se atrevió a dedicar su composición más ambiciosa nada menos que a Orfeo. Ocupó íntegramente uno de los cantos del poema con la descripción de un concierto del músico de Tracia, tratando de mostrar, por la imitación poética, en qué consistían sus prodigiosos poderes de deleitar y cautivar a los oyentes (Jáuregui, *Orfeo*, 1624). Paralelamente, expresa con la mayor energía lo que no le satisface en la música de los gongorinos:

¡Qué mucho que estos dogmas tan relajados hallen secuaces y una solución tan sin límite venza la flaqueza poética! Así ha causado gran perjuicio en la juventud; porque, como al abrir los ojos hallan tan esparcidas en el reino estas composiciones y oyen su estruendo, persuádense que no hay más poesía que la atronada y redundante. Así, cuando examinan algunos versos o los componen, previenen solo el oído al estrépito de las palabras y, si estas resuenan tremendas, ninguna otra cosa averiguan para apreciar lo escrito, creyendo verdaderamente que la poesía no es habla concertada ni concepto ingenioso sino solo sonido estupendo. ¡Insolente definición! No inquietan más en las obras que un exterior fantástico, aunque carezca de alma y de cuerpo! (Jáuregui, *Discurso poético*)

Como según sus adversarios, no hay sentencia ni ciencia tras sus palabras, Góngora puede elegirlas solo por su belleza exterior, por su vigoroso sonido, por su rumor, estruendo o estrépito. Para reprobar elocuentemente esta conducta, Jáuregui marca en la misma textura fónica de sus palabras esta cualidad ruidosa o altisonante, reproduciendo o parodiando lo mismo que critica: *atronada / redundante / tremenda / estruendo / estrépito / estupendo / fantástico*. Se multiplican en esta descripción palabras de más de tres sílabas, de escasa frecuencia en castellano (y más en el castellano de entonces) y grupos formados por una oclusiva dental sorda y por la sibilante «s» o la vibrante «r» o ambas; *estrépito, estupendo, tremendo, tronar, estruendo*; los acentos esdrújulos de *estrépito* y *fantásticas*.

El argumento confunde en realidad la composición y la lectura, el «componer» y el «examinar» los versos. En primer lugar, los poetas incriminados no se cuidan más que de escoger y agrupar voces ruidosas, y por ello sus versos están vacíos y desnudos de conceptos ingeniosos e incluso de «habla concertada», o sea, de sentido coherente; por estar atentos solamente al concierto de los sonidos, renuncian a la concordancia inteligible, a la consistencia lógica, a la elección juiciosa de las voces relevantes por razones semánticas. En segundo lugar, esta poesía vacía y de sonido redundante (superfluo y excesivo, aunque tal vez haya que entender algo como retumbante), se ha generalizado tanto (tiene tanta fuerza de seducción o contagio) que ya los jóvenes no esperan de la poesía otra cosa que un «exterior

fantástico» y se han olvidado de su verdadera definición como «habla concertada» y «concepto ingenioso». Las dos ideas tienen un núcleo común: el «sonido estupendo» aturde y embota la capacidad de percibir el sentido, pero en el primer caso se considera este divorcio de sonido verbal y de carga semántica como vicio de los escritores; en el otro, como corrupción de la juventud atolondrada, seducida por los malos poetas.

Todo esto lo presenta Jáuregui con metáfora musical: se ha forzado el instrumento y sacrificado la templanza a la tensión: los complicados ornamentos equivalen a un estiramiento excesivo de las cuerdas:

El efectuar un escrito es ajustar las voces de un instrumento, donde se le da a cada cuerda un temple firmísimo, torciendo aquí y allí la clavija, hasta fijarla precisa en el punto de su entonación y no en otro. Porque, si allí no llegase, o excediese, quedaría el instrumento destemplado y destruida la consonancia y la música. Los nuestros, pues, cuando escriben, no conociendo en su oído el punto fijo de la templanza, siempre la pasan de punto, de que resulta el destemple y la destrucción de sus obras. Quieren huir el bajo tono y levantan con violencia las voces. Tuercen más y más las clavijas, hasta que con estrépito rompen las cuerdas, o bien las dejan tan tirantes y broncas, que hieren en nuestros oídos con insufrible disonancia. Las locuciones sonoras son cuerdas y, si las aprietan, revientan. (Jáuregui, *Discurso poético*)

Sin embargo, desacreditar este estupendo sonido de la poesía de Góngora es empresa difícil y un poco vana. En realidad, el sonido en Góngora va acompañado por la densidad semántica del concepto, como hemos visto en algunos ejemplos. Los versos «Entre el concontento, pues, nupcial, oyendo / del Arno los silencios, nuestro Sando / las armas solicita, cuyo estruendo / freno fue duro al florentín Fernando», de tan ostentosos efectos sonoros, consiguen cifrar en poquísimas palabras una situación diplomática y política compleja, logrando, un poco al modo de Tácito, hacer tangible y sensible una relación de tenso equilibrio entre rebelión y sujeción; de modo comparable, la armonía fónica entre el *acero fatal* (el hacha del verdugo) y el *sonoro metal* (el clarín de la fama) está a la vez representando lo tajante del golpe que corta el cuello del antaño poderoso ministro y lo potente del rumor causado por este castigo severo y espectacular. En suma, los sonidos dan cuerpo a la concatenación, en el caso de Rodrigo Calderón, de la infamia y de la gloria. En realidad, si Góngora es sonoro es porque hace sonar la expresión más ceñida del concepto.

Por otra parte, es vana la rabieta de Jáuregui porque, como él muy bien sabe, la calidad de sonoro se reconoce entonces como el sello de lo verdaderamente poético: hay quien, como Francesco Patrizi¹³ (en una tradición de signo platónico que arranca de Giovanni Gioviano Pontano) considera que la poesía se define como lenguaje musical, armonioso y rico en maravillas (maravillas de lenguaje y de expresión ante todo). De ahí que el escritor sevillano, el más consistente de los críticos, se esfuerce por completar esta estrategia con otras, opuestas, en las que no podemos detenernos ahora.

Lo que sí podemos indicar, para terminar, es que los defensores y comentaristas de Góngora, no hallando en el bando de los oponentes a nadie que ponga en duda la calidad sonora de su poesía, en el sentido de relieve sonoro, muy pocas veces inciden en este aspecto de su obra. Por eso es excepcional y muy conocido el pasaje del *Apologético* en el que Espinosa Medrano elogia el verso del *Polifemo* «cuanto las cumbres ásperas cabrió». De este se había burlado Faria y Sousa, con gracejo bufonesco:

¿Mas adónde se nos quedaba esto? *Cuanto las cumbres ásperas cabrió*. Aquí para decir que esta poesía hace mucha cabriola no le faltó más que prestarle la música su sexta voz: bien es verdad que, como el poeta escribió con tanto juicio, puede bien decir quien le comentare que su intento fue con el salto de la oración exprimir el del cabrió, que vale cabras que son grandes saltadoras de cumbres ásperas; y por eso salta aquí el cabrió esas, desde el «cuanto» adonde debiera hallarse hasta esa otra parte adonde se halla, que es salto muy de cabra; y así se descubre que es misterio lo que parece disparate. Pruébese esto con que en otro lugar dan las mismas cabras otro salto, que no es menos lindo, antes más a lo de cabriola, por testimonio de la sutileza del sentido con que comentamos eso otro, veislo aquí:

Llegó, pues, el mancebo, y saludado
(sin ambición, sin pompa de palabras
de los conductores fue de cabras...

¹³ Según Francesco Patrizi da Cherso, la poesía difiere del uso común del lenguaje por el sonido, el número y la armonía, no por la fábula (μῦθος), como pretende Aristóteles, a quien Patrizi trata de refutar por todos los medios a su alcance. Para este filósofo de tendencia platónica, es el sonido o el carácter musical el que da a los conceptos expresados su fuerza de convicción, su capacidad de grabarse en la mente y de hacer surgir en la mente de los oyentes una representación vívida de las cosas, actuando sobre sus afectos y voluntad, y transformándolos. Mediante el sonido la palabra se hace poesía, y solo entonces ejerce una acción eficaz de transformación sobre el receptor (*Della poetica. Deca disputata*, IX, «Se l'antiche poesie imitarono con l'armonia e col ritmo»).

Que en buen romance dice (y no lo entenderá Platón de otra manera) que llegó el mancebo y fue saludado de cabras, o bien fue uno de los conductores de cabras porque, como era cortés y entendía de cabras, ayudó los cabreros en la conducción de ellas. Venga otro saltico de cabras...

(Faria y Sousa, *Lusíadas de Luis de Camões...*, citado por Espinosa Medrano, *Apológico*)

Uno de los objetivos del polígrafo portugués en su torrencial comentario de *Os Lusíadas* era demostrar la justicia del título que le daba a Camões de «príncipe de los poetas de España»; de España, de la antigua Hispania de la que Portugal formaba la mejor parte. Lo único que algunos oponían a este principado era la superioridad de Góngora, que Faria y Sousa no solo no reconocía sino consideraba fundada en razones absurdas, como el uso desmesurado de un hipérbaton vicioso y extravagante. Viciosa y exorbitante es por ejemplo, en su opinión, la frase del *Polifemo* «... redil espacioso donde encierra [el cíclope] / cuanto las cumbres ásperas cabrió / de los montes esconde». El relativo adjetival «cuanto» y el nombre en el que incide, «cabrió», están situados en los dos extremos de un verso, y separados por el sintagma nominal «las cumbres ásperas», un bloque denso tanto fónica como sintáctica y semánticamente, aunque a su vez separado de su determinante «de los montes». A estas infracciones a las normas o a los hábitos que rigen el orden de las palabras se añade el uso peculiar de «cabrió» con el significado de ganado cabrió, o sea, con funciones de sustantivo que no le corresponden en el lenguaje ordinario, más la audaz hipérbole que dilata el rebaño de Polifemo a las dimensiones de un paisaje montañoso, puesto que sus cabras esconden las cumbres de los montes. Escoge, pues, Faria, para ilustrar la desmesura del hipérbaton, un ejemplo en cierto modo descomunal, como el personaje del cíclope Polifemo de quien es atributo este «cabrió». El lector, para reconstituir los grupos sintácticos dislocados por el hipérbaton, tiene que dar un salto desde «cuanto» a «cabrió». Para justificar tamaño atentado a las leyes del idioma, lo único que puede alegarse, pretende Faria, es la propiedad o el carácter mimético de la figura, puesto que lo propio de las cabras son precisamente sus saltos. Y es que a Góngora, insiste burlonamente el portugués, le gustan especialmente las cabras y sus brincos. Por eso, prodiga hipérbatos cuando habla de cabras, cosa que hace con sospechosa frecuencia. Le gustan las cabras, porque es como ellas, díscolo, irregular, caprichoso, imprevisible y ajeno a toda norma; como ellas, hace «cabriolas», disparates y locuras. Pero, con todo, ni siquiera a precio de cabras logra justificarse el hipérbaton, presente no solo en los casos en los que hay cabras, sino en otros muchísimos lugares donde no las hay: «Pero, ¿a dónde

iremos a buscar comento de saltos para tantas cláusulas que los tienen, sin tener cabras con que sanearlos?».

En su respuesta, Espinosa Medrano no se arredra ante estas burlas, y contesta con retorsión ingeniosa, calificando de hermosísimo el verso que su oponente ridiculiza. La expresividad fónica no es cosa de la que haya que burlarse sino lo que ha merecido mayor admiración en los grandes poetas, en Virgilio y en el mismo Camões:

Bravamente se encabra aquí nuestro Faría, búrlase con toda truhanería de este verso hermosísimo: «Cuanto las cumbres ásperas cabrió». Dice que hace el verso su cabriola pues podía decir el comentador que exprimí el salto del cabrió con el de la oración. Querer deslucir con el mismo crédito es como engañar con la misma verdad. (Espinosa Medrano, *Apologético por la poesía de don Luis de Góngora*)

El admirable crítico peruano pondera la expresividad fónica de un verso que «insinúa» la agilidad traviesa de las cabras, animales «arrojados» que se despeñan. No se trata solo de hipérbaton sino de la contextura o conexión de todas las figuras, tanto sintácticas como rítmicas y fónicas, mediante las cuales el sonido cifra y figura la cosa misma de que se habla; por eso, en este contexto el acento dactílico de «ásperas» merece el calificativo de «despeñado»:

pues, en este verso «cuanta las cumbres ásperas cabrió» pudiera alguien decir que se expresaba la travesura de ese ganado (como Faría quiere) no solo en la transposición que aparta el cuanto del cabrió, porque de esta usa el poeta aun cuando no habla de sujeto que salte, sino que aquella transposición acompañada del «ásperas» con su acento dactílico y despeñado insinuaba el arrojado de las cabras. (Espinosa Medrano, *Apologético por la poesía de don Luis de Góngora*)

Esta vindicación de la expresividad del hipérbaton gongorino por el gran predicador cuzqueño no obtuvo respuesta, que sepamos, hasta siglos más tarde. El muy culto novelista Rafael Sánchez Ferlosio dedicó unas densas páginas a refutar esta interpretación plástica o gráfica del pasaje del verso «cuanto las cumbres ásperas cabrió»: una desdichada operación de «descifrado» que él atribuía a Dámaso Alonso. Lo cierto es que el insigne filólogo, a distancia de casi tres siglos, decía en sustancia lo mismo que Espinosa Medrano (o más bien lo mismo que Faria, aunque

invirtiendo el sarcasmo en elogio), citándolo por extenso, y añadiendo solo un pequeño esquema y una traducción a la terminología estilística que él manejaba¹⁴. Ferlosio resume la tesis en estos términos:

...pretendió [Alonso] mostrar cómo el hipérbaton que disloca a «cabrió» de su lugar sintáctico, separándolo de «cuanto» y poniéndolo tres palabras más allá, mimetiza en la relación material entre los significantes la figura dinámica de lo representado: la palabra «cabrió» en la violencia sintáctica que ese lugar supone para la recta ejecución del verso, establecería una tensión con las palabras implicadas en el dislocamiento que, al remitir a un supuesto lugar de procedencia —o sea, el inmediato a «cuanto»—, suscitaría retrospectivamente la imagen de un movimiento que la habría traído a donde ahora está y que consistiría en saltar más allá de las cumbres ásperas, pidiendo, nada menos, que este presunto salto de la palabra «cabrió» por encima de las palabras «las cumbres ásperas» en la línea de sucesión verbal del verso sea percibida como imagen del cabrió de que se habla saltando por las cumbres que el texto nos evoca... (Sánchez Ferlosio, 1974: 120)

En estas líneas la expresión verbal —el uso del condicional, el «presunto», el «nada menos»— traduce el escepticismo despectivo con el que Ferlosio contempla esta operación de «descifrado», que poco después definirá como «estúpida charada». En su opinión, el «espacio dramático imaginario de los montes por donde saltan las cabras» y el campo sintáctico en el que las palabras se articulan para producir el significado, son dos «espacios» no solo heterogéneos sino incompatibles. Y es que la sintaxis es un campo de relaciones lógicas, no topológicas (que solo por abstracción puede llamarse espacio). El significante desnaturaliza la dimensión sensible de la materia verbal, condenando al silencio los sonidos que están en la base de los fonemas y quitando vigencia topológica a las relaciones espaciales (anterioridad vs. posterioridad, distancia) que contribuyen a manifestar la estructura sintáctica sin coincidir en absoluto con ella. En términos menos técnicos, para quien entiende la frase de Góngora, «cuanto cabrió» constituye una unidad sintáctica, sujeto del verbo «esconde». En el espacio sintáctico no puede hablarse de dislocación ni de nada parecido, puesto que las relaciones funcionales son las únicas que debemos tomar en cuenta; la sintaxis anula el «obstáculo del hipérbaton». La

¹⁴ Dámaso Alonso analizó en varias ocasiones con mayor o menor detenimiento, la octava a la que pertenece este verso como cima de lo que llama la función expresiva del hipérbaton. No sabemos exactamente a cuál hace referencia Rafael Sánchez Ferlosio y dónde se encontró con el pintoresco dibujo-esquema de las cabras saltando cumbres que él reproduce. Hemos consultado el que tal vez sea el análisis más detallado en Alonso (1966: 340-347).

supuesta dislocación es pre-sintáctica, supone una sucesión de palabras sueltas e inarticuladas, desprovistas de sentido: ahora bien, si la sucesión de palabras yuxtapuestas no tiene sintaxis, ni sentido, tampoco hay lugar asignado a las palabras, ni dislocación por consiguiente; no se está hablando de cabras ni de saltos, puesto que no se habla de nada. Para la filosofía del lenguaje adoptada por Sánchez Ferlosio, que es heredera de Saussure a través de Karl Bühler, el significado es la otra cara del significante, la otra cara de la moneda, lo cual convierte en grosera y cándida cualquier idea de conveniencia o parecido entre ambos componentes del signo. Así, entre el nombre de alguien y este alguien no puede haber ni conveniencia ni inconveniencia. Desde el momento en que aceptamos que Fulano se llama Fulano, es impensable que se llame de otro modo, y su nombre le va forzosamente como un guante, se confunde con él, es él mismo. Pasa lo mismo con el verso de Góngora, o lo construimos pese al hipérbaton y entonces dice exactamente lo que dice, y cada cosa ocupa su lugar en el «espacio» lógico de las funciones sintácticas, o no lo construimos y lo vemos como un jeroglífico o charada, como un montón de palabras sueltas que permiten jugar a juegos malabares y en este caso no dice rigurosamente nada y puede expresar cualquier cosa que se nos antoje.

Ahora bien, semejante teoría, de un radicalismo algo terrorista, puede ser digna de consideración en la región de los principios pero no en el terreno experimental o empírico: no solo los críticos de poesía sino los mismos poetas, y no precisamente los peores, han tendido al cratilismo y se han rebelado contra las consecuencias más demoledoras del principio de la convencionalidad del lenguaje. Mallarmé estaba convencido de que «*jour*» era palabra oscura y «*nuit*» clara, al contrario de lo debido, y no dudaba de que un verdadero poeta debía tenerlo en cuenta. De modo que la teoría de Sánchez Ferlosio descalifica el testimonio de los poetas que experimentan como viva y sensible la materia verbal y hace de sus intuiciones meros trampantojos y espejismos. En el caso concreto del hipérbaton, cuya existencia nadie negó entre los lectores de Góngora en su tiempo, ya le fueran favorables o desfavorables, la figura supone una tensión entre el orden de las palabras y la sintaxis. Se requiere un esfuerzo por parte del receptor para establecer las relaciones sintácticas, esfuerzo que no sería necesario o que se quedaría bajo el umbral de lo perceptible frente a un tipo de ordenación más convencional. El hipérbaton agrava sensiblemente algo que tiene validez general: la lectura no es instantánea ni el sentido se da de manera inmediata, sino que se obtiene al precio de un análisis o descomposición del texto en segmentos y luego de una recomposición, o bien, según la denominada cronosintaxis elaborada por el lingüista de Lille, Yves Macchi,

se construye progresivamente, secuencialmente, al precio de anticipaciones que deben ser revisadas o rectificadas cuando se va avanzando en el discurso. El proceso de decodificación es más o menos rápido pero exige de todos modos algún tiempo. Frente a una sintaxis no convencional o inhabitual, emitimos una serie de hipótesis tambaleantes sobre las relaciones funcionales de los segmentos verbales, y luego las descartamos o apuntalamos, y así la sucesión de palabras se vuelve finalmente (si todo va bien) una estructura sintáctica. La recepción tiende a ser una recreación. Por ello es falsa la alternativa cerrada que plantea Sánchez Ferlosio entre la ausencia de sentido y la anulación del hipérbaton: hay que atravesar el hipérbaton y descartar una serie de suposiciones precarias para llegar a una conjetura satisfactoria sobre la estructura global y sobre las funciones locales y esta travesía deja huellas en la percepción del mensaje, en sus efectos estéticos y afectivos.

No por ello será forzoso hablar como Dámaso Alonso, con excesiva reificación, de «roturas» entre elementos que han sido violentamente separados, y de «saltos» hacia las quiebras producidas por las roturas. Basta hablar como el más prudente Espinosa Medrano de la «travesura» o el «capricho» del poeta. Como un niño caprichoso o travieso, este obliga al lector a una gimnasia mental que le es evitada en un manejo de la lengua de tipo más común o más regular. En un contexto en el que se habla de cabras y de cumbres, nada más apropiado que esta aspereza, que esta lucha constante, pero victoriosa, contra el desequilibrio y la incertidumbre. Todo lo cual es confirmado y expresado, a nivel léxico, por la palabra «ásperas», por su valor semántico y por su acento «dactílico» y despeñado, despeñado a consecuencia de la emisión acelerada de las dos sílabas átonas desde la «peña» de la sílaba tónica.

Pero un comentario como el de Espinosa Medrano enfrentándose con Faria es una especie de *rara avis*, prácticamente única en su especie en toda la literatura de los exégetas y críticos de Góngora en el siglo XVII. Los aficionados al poeta concentraron su esfuerzo en hacer patente que la elegancia de sus palabras no era solo sonora. Mediante eruditos escolios que movilizaban paralelos y fuentes, aspiraron a demostrar que lo que en sus versos parecía extraño era precisamente la altura y sublimidad, el abolengo de las palabras y de sus combinaciones. Las soluciones expresivas que adoptaba el poeta estaban respaldadas por la tradición clásica, por las autoridades más antiguas y más excelsas. Para los amantes de Góngora, contrariamente a lo que gritaban sus detractores, las voces más sonoras eran también las más ajustadas y el sonido más brillante valía como señal del sentido más preciso, mejor

Mercedes BLANCO

Percepción crítica de las estructuras sonoras
en la polémica gongorina

fundado en la historia del idioma y de las formas. En el cauce de las rimas sonoras
fluye un río de pensamientos ceñidos, certeros y a veces profundos.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora. Parte primera*, Madrid, S. Aguirre, 1935.
- , *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1966.
- ATKINS, John. W. H., *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, London, Cambridge University Press, 1934, 2 vols.
- BÉHAR, Roland, «Homeromastix, Vergiliomastix... ¿Gongoramastix?», *e-Spania*, 18, 2014. [Disponible en: <http://journals.openedition.org/e-spania/23769>; DOI: 10.4000/e-spania.23769 (Consulta: 1 de septiembre de 2019).]
- , «La correction amiable. Formes de la controverse poétique de la théorie poétique vernaculaire au XVI^e siècle», *Atlante. Revue d'études romanes*, 2, 2015, págs. 37-70.
- BLANCO, Mercedes y Juan MONTERO, eds., *Controversias y poesía (De Garcilaso a Góngora)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019.
- CARRERES, Vicente, *La Edad de la Armonía. Música y cultura de la Edad Media al Barroco*, Madrid, Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización, 2019.
- CASTELLANOS, Juan de, *Elegías de varones ilustres de Indias*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo IV, Madrid, Rivadeneyra, 1847.
- CONDE PARRADO, Pedro, «La adjetivación en la poesía de Luis de Góngora y los *Epitheta* de Ravisius Textor», *Bulletin hispanique*, 121.1, 2019, págs. 263-312.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *Discursos apologéticos*, en *Documentos gongorinos*, ed. de Eunice Joiner Gates México, Colegio de México, 1960, págs. 9-70.
- ELVIRA, Muriel, «El género del diálogo en la polémica gongorina», *e-Spania*, 29, 2018a. [Disponible en: <http://journals.openedition.org/e-spania/27435>; DOI: 10.4000/e-spania.27435 (Consulta: 2 de septiembre de 2019).]
- , «Des polémiques italiennes aux polémiques espagnoles. L'abbé de Rute, lecteur de Guarini et de Denores», en *Rivalités de plumes entre Espagne et Italie XV^e-XVII^e siècles*, ed. de Nathalie Dartai-Maranzana y Jean-François Lattarico, Paris, Garnier, 2018b, págs. 91-134.

- ESPINOSA MEDRANO, Juan de, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faría y Sousa, caballero portugués*, ed. de Héctor Ruiz, Paris, Sorbonne Université, Labex OBVIL, 2017.
- FARIA Y SOUSA, Manuel de, *Lusíadas de Luis de Camões, Príncipe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Cuarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Caballero de la Orden de Christo y de la Casa Real*, Madrid, por Juan Sánchez, 1639, 2 vols.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco (abad de Rute), *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las «Soledades» a instancias de su autor*, ed. de Muriel Elvira, Paris, Sorbonne-Université Labex OBVIL, 2015.
- , *Examen del Antídoto o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto*, ed. de Matteo Mancinelli, París, Sorbonne Université Labex OBVIL, 2018.
- GÓNGORA, Luis de, *Poesía*, ed. de Antonio Carreira, Paris Sorbonne-Université Labex OBVIL, 2016.
- GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio, *Sección V de la Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de «Poética» de Aristóteles Stagirita*, ed. de Luis Sánchez Laílla, Paris, Sorbonne Université Labex OBVIL, 2015.
- JÁUREGUI, Juan de, *Orfeo [...] al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares*, Madrid, Juan González, 1624.
- , *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, ed. de José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- , *Discurso poético*, ed. de Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne-Université Labex OBVIL, 2016.
- MACCHI, Yves, «Le poème comme sculpture de la temporalité intraphrastique-Chronosyntaxe (V)», *Bulletin hispanique*, 107/1, 2005, p.35-70.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990.
- PATRIZI DA CHERSO, Francesco, *Della poetica*, ed. de Danilo Aguzzi Barbagli, Florencia, Istituto Palazzo Strozzi, 1969-1971, 3 vols.

- QUEVEDO, Francisco de, *Prólogo a las obras de Fray Luis de León*, ed. de Lía Schwartz, Samuel Fasquel, París, Sorbonne Université, Labex OBVIL, 2017.
- SABBATINO, Pasquale, «‘Una montagna aspra e erta’ e ‘un bellissimo piano e dilettevole’: Il modello narrativo del *Decameron* e *La galería* del Marino nelle *Vite* di Bellori», *Cahiers d’études italiennes*, 8, 2008, págs. 149-175.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Obras de don Luis de Góngora comentadas. Tomo Segundo*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645.
- SALVIATI, Leonardo, *Lo ‘Nfarinato secondo ovvero dello ‘Nfarinato Accademico della Crusca, risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrini [...]*, Floren-
cia, Anton Padovani, 1588.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *Las semanas del jardín. Semana segunda: «Splendet dum frangitur»*, Madrid, Nostromo, 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epístolas de la Filomena*, ed. de Pedro Conde Parrado, Paris, Sorbonne Université Labex OBVIL, 2015.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC y Universidad de Extremadura, 1992.
- WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chi-
cago, University of Chicago Press, 1961, 2 vols.



CONFIGURACIONES DE LA ASPREZZA EN EL PANEGÍRICO: ESTRUCTURAS SONORAS DE LA GUERRA Y LA TEMPESTAD MARINA*

Jesús PONCE CÁRDENAS
Universidad Complutense de Madrid (España)
jesusponcecb@hotmail.com

Recibido: 5 de septiembre de 2019
Aceptado: 30 de septiembre de 2019

RESUMEN:

El presente artículo analiza la sonoridad propia de la *asprezza* en tres poemas encomiásticos españoles: el *Panegírico al duque de Alba* de Bermúdez de Castro, el *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora y el *Panegírico a Felipe V* de Enríquez de Navarra. El estudio se centra en dos asuntos épicos especialmente significativos: la materia bélica y la tempestad marina.

PALABRAS CLAVE:

Panegírico; *asprezza*; guerra; tempestad marina.

* El presente estudio forma parte del Proyecto de Investigación «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos Hispanos» FFI2015-63554-P (ARELPH), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

CONFIGURATIONS OF *ASPREZZA* IN THE PANEGYRIC: SOUND STRUCTURES OF THE WAR AND THE SEA TEMPEST

ABSTRACT:

This article analyzes the sonority of the *asprezza* in three Spanish laudatory poems: Bermúdez de Castro's *Panegyric to the Duke of Alba*, Góngora's *Panegyric to the Duke of Lerma* and Enríquez de Navarra's *Panegyric to Philip V*. The study focuses on two especially significant epic issues: warfare and marine storm.

KEYWORDS:

Panegyrics; *Asprezza*; War; Marine storm.



En el presente estudio se analizan varios pasajes de tres composiciones laudatorias que abarcan una amplia cronología: el *Panegírico al duque de Alba* (1589) de Jerónimo Bermúdez de Castro, el *Panegírico al duque de Lerma* (1617) de Góngora y el *Panegírico a Felipe V* de Enríquez de Navarra (1708). El estudio de tales fragmentos permite apreciar cómo en estos poemas epidícticos algunos pasajes se vinculan al entorno de la epopeya a través de escenas cristalizadas que recrean una ambientación oscura y terrible: la evocación de una guerra inminente, el desplazamiento de un ejército hacia territorio enemigo, la pintura de una tempestad marina, la quema de una flota. Para realzar desde el plano sonoro tales imágenes de conflicto y devastación, los encomiastas se valieron de los efectos propios de la denominada *asprezza* épica.

LA ASPREZZA COMO RECURSO SONORO

En una magna monografía, María José Vega Ramos evidenció hace tres décadas cómo el discurso de la sonoridad en el Renacimiento se sustentó en el modelo de Virgilio y se difundió por toda Europa a partir de una reflexión capital de Giovanni Pontano. La teoría del efecto del sonido verbal pronto habría de pasar del ámbito de la tratadística y la creación poética neolatinas al de las distintas literaturas vernáculas. De hecho, siguiendo las pautas de la *imitatio* y la *aemulatio*, los escritores de los siglos XVI y XVII asimilaron pronto el aspecto fónico o «material» del dechado virgiliano, considerando al mantuano un «poeta técnico y consciente en cuya obra ni siquiera un sonido elemental es ocioso y en la que no hay nada que no responda a una causa y que no construya un efecto» (Vega, 1992: 348). Como aclara la misma estudiosa, la doctrina poética sobre los variados efectos del sonido verbal partía de una premisa central:

El entendimiento de la cualidad de un elemento conduce al entendimiento del poder imitativo de la elocución, de la relación entre dicción y *realia*, de los poderes descriptivos y representativos del lenguaje poético, y del modo por el que un texto suscita la ilusión de la presencia de sus referentes. (Vega, 1992: 348)

Una vez establecidos los patrones valorativos a partir de la analogía, la identificación de la *qualitas sonorum* en el tejido poético comenzó a cimentarse en pares opositivos del tenor de *asprezza* / *suavidad* (designada asimismo esta última como ‘blandura’ o ‘lenidad’), relacionando así la apreciación auditiva con la percepción

táctil. Otras analogías empleadas entonces remitían ora al campo visivo (*luz/oscuridad*), ora al gustativo (*acritud/dulzura*), o bien a ámbitos de valoración o percepción diversos (*fuerza/debilidad, pequeñez/vastedad*) (Vega, 1992: 350).

La identificación de los distintos efectos sonoros pronto hubo de asociarse a las ideas ya asentadas sobre los estilos, de manera que a cada uno de los mismos (alto / medio / bajo) le competía un tipo de sonoridad característica. En la cima del estilo sublime se situaba la epopeya –destinada a exaltar las gestas de los héroes, las grandes acciones bélicas– y ésta llevaba aparejada una sonoridad «áspera», «fuerte» y «viril», que se adecuaba perfectamente a la materia de la guerra y la solemnidad del canto, pues conlleva «descripciones con *terribilità* y movimiento» (Vega, 1992: 352).

Para deslindar el alcance de estas ideas y sus reflejos creativos en el campo del panegírico hispano conviene, ante todo, traer a la memoria algunas valoraciones sobre la expresividad del gran modelo clásico (Virgilio) y acerca de los efectos asociados a un fonema de singular relieve (la vibrante). Por ese motivo, seguidamente se aducirán algunos fragmentos relevantes de Torquato Tasso, Juan de la Cueva y Gerrit Janszoon Voss (Vossius).

En el libro sexto de los *Discorsi del poema eroico*, Torquato Tasso reflexionaba sobre la conexión existente de la imagen real evocada por los versos con el sonido y el ritmo, que le aportan un realce expresivo. La capacidad de suscitar una imagen vívida en el lector a través de efectos sonoros que acompañan la virtud de la *enárgeia* se ponderaba del modo siguiente (Tasso, *Discorsi del poema eroico*, págs. 713-714):

Ne l'espressione de le cose nondimeno, ed in quella che i Greci chiamano *energia*, [Virgilio] fu meraviglioso ed eguale ad Omero, e col'suono e co'l numero le imita in guisa che ce le pone innanzi agli occhi e ce le fa quasi vedere ed udire [...]. Vedi quasi la furia de' cavalli che s'urtano insieme, ed odi lo strepito in quelle altre: «*perfractaque quadrupedantum / pectora pectoribus rumpunt*» (Aen. XI, 614-615). Né meno in quelle odi il rumor de le onde, e le vedi quasi rotte e biancheggianti: «*spumas salis aere ruebant* [...] / *convulsum remis rostrisque tridentibus aequor*» (Aen. I, 35; VIII, 690). Ed odi il suono parimente in quelli altri: «*longe sale saxa sonabant*» (Aen. V, 866), «*nec fracta remurmurat unda*» (Aen. X, 291). E s'appresenta innanzi agli occhi un ruinoso monte d'acque in quell'altro: «*insequitur cumulu praeruptus aquae mons*» (Aen. I, 105) [...]. [S'appresenta] la tardanza con lo strepito de l'armi: «*quod votis optastis, adest perfringere dextra*» (Aen. X, 279), «*in clipeum assurgat, quo turbine torqueat hastam*» (Aen. XI, 284).

Como se aprecia en el pasaje tassesco, la alianza del ritmo y el sonido contribuye notablemente a la eficacia de la *monstratio ad oculos*: «nos pone las cosas ante los ojos y casi nos las hace ver y oír» («[le cose] ce le pone innanzi agli occhi e ce le fa quasi vedere ed udire»), «casi ves» («vedi quasi»), «se presenta ante los ojos» («s'appresenta innanzi agli occhi»)¹. Por otro lado, como puede apreciarse, las muestras escogidas por el autor de la *Gerusalemme* proceden todas del sublime modelo virgiliano y reflejan escenas características del mundo épico: el furioso choque de los caballos, el estrépito de las armas, el rumor del oleaje, las montañas de agua que se elevan en una tempestad marina... Si se presta alguna atención al muestrario tassesco, rápidamente se observará cómo, junto al empleo de vocales oscuras (/o/, /u/), destaca en los hexámetros seleccionados la alta frecuencia del fonema vibrante: «peRfRactaque, quadRupendantum, pectoRa, pectoRibus, Rumpunt, aeRe, Ruebant, Remis, Rostrisque, tRidentibus, aequoR, fRacta, RemuRmuRat, insequituR, pRaeRuptus, peRfringeRe, dextRa, assuRgat, turbine, toRqueat».

En el ámbito hispánico del Quinientos, conviene recordar ahora un conocido pasaje del *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva. Desde el marco de su *epístola* III (vv. 1299-1316) el escritor sevillano aconsejaba el uso del fonema vibrante para pintar una pavorosa escena de tormenta (Reyes Cano, 2010: 350-351):

De la R usarás cuando el violento
Euro contrasta al Bóreas poderoso
con hórrido furor su movimiento.

Al igual que se observa en los ejemplos virgilianos escogidos por Tasso, el poeta hispalense recalca en el terceto la conveniencia del empleo de la vibrante (simple, múltiple o en grupo consonántico) a la hora de abordar una materia de ambientación épica: la descripción de una tempestad, en la que los enconados vientos del Este y del Norte pugnan entre sí. De hecho, a modo de prueba el pasaje

¹ Como recuerda María José Vega Ramos, «el efecto más recurrente atribuido al sonido (o a la actualización de las cualidades sonoras) desde Trapezuntius a Vossius, tanto en obras latinas como en vulgares, es el de hacer ver, representar, generar imágenes y crear la ilusión de la presencia de las cosas. Tal facultad puede decirse tanto del sonido individual como del conjunto del texto cuya sonoridad se juzga acomodada, conveniente o apta para la materia. En este juicio sobre la virtud del sonido, frente a los que desarrollan, por ejemplo, calificaciones táctiles, subyacen analogías pictoriales y de la visión que estiman el texto en términos espaciales y de simultaneidad. Los efectos de la sonoridad se condensan en la fórmula *poner ante los ojos* (con sus muchas variantes latinas y vulgares)». Véase Vega (1992: 285). Sobre los *Discorsi* del Tasso y los modos de la evidencia, son de obligada consulta las páginas 288-295 de esta monografía.

mismo se vale de ese recurso: «usaRás, EuRo, contRasta, BóReas, podeRoso, hórRido, fuRoR».

El último autor en el que conviene detenerse no es otro que Gerardus Vossius, que se expresaba del modo siguiente acerca del fonema vibrante, por sí solo o en alianza con la sibilante (Vega, 1992: 86-87):

Irae describendae conveniunt crebra R [...]. R et S optime exprimunt ventorum violentiam: praesertim si caesurae juvent. Sic eodem R repraesentatur fremitus in maris [...]. Idem ea sonum grandinis cadentis exprimit [...]. Imprimis autem R locum habent, quandocumque exponuntur res acerbae ac vehementes [...]. Rebus atrocibus verba, etiam ipso auditu aspera, magis convenient. Ita Horatius, indignans, quod Crassi milites servire mallent uxoribus barbaris, quam fortiter pugnando occumbere, R amat et asperum literarum concursus. Ante omnes vero Maro id observat, ut litteram hanc tribuat iratis. Ita quo loco de irata tractata Junone, continuis sex versibus quinto pede syllabam RE adhibet: bis quoque syllabam hanc geminat, semel vocem subdit ab eadem litera inchoantem. Nam R rabiem, S exsibilationem exprimit.

Según las consideraciones del erudito septentrional, la vibrante sirve para expresar la «violencia de los vientos», la «agitación del mar», el «sonido del granizo que cae»... El fonema vibrante se asocia asimismo a una tonalidad emocional marcada por cierta carga negativa, como la rabia o la «ira», detalle este que lo haría singularmente propicio para abordar materias vinculadas a la esfera bélica. Precisamente en la formulación de esos asuntos crueles o «atroces», recalca el erudito, es cuando más conviene usar palabras que revistan una sonoridad «áspera»².

Tras el breve recuerdo de la aportación de los tratadistas de los siglos XVI y XVII acerca de la sonoridad «áspera» y los escenarios épicos a los que se suele asociar, conviene ahora examinar en detalle un conjunto de pasajes —pequeño, pero significativo— procedentes de tres panegíricos en verso, para comprobar cómo funcionan los efectos sonoros en los mismos así como su plausible vinculación con el entorno de la epopeya³.

² En todas las literaturas vernáculas del Renacimiento se percibe el mismo interés por estos efectos. Baste citar, entre los poetas franceses, el testimonio de Agrippa d'Aubigné: «D'un alexandrin plein d'erres / de guerres et de tonnerres / et d'un discours enragé». Las «guerras» y los «truenos» que se expresan en verso alejandrino tendrán como vehículo sonoro preeminente el fonema vibrante, que deberá emplearse en abundancia. Tomo la cita de los versos de D'Aubigné del citado libro de Vega (1992: 86-87).

³ Como introducción al género del panegírico en verso, desde el *Encomio de Ptolomeo* de Teócrito hasta los albores del siglo XVIII, puede consultarse el volumen colectivo cuidado por Ponce Cárdenas (2017).

HACIA UNA SONORIDAD BÉLICA EN LOS VERSOS DE BERMÚDEZ DE CASTRO

El *Panegírico al excelentísimo don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba* de Jerónimo Bermúdez de Castro constituye un notable ejemplo de encomio póstumo. Compuesto pocos años después del óbito del noble personaje (fallecido en Lisboa el doce de diciembre de 1582), el elogio se centra en las principales gestas militares y acciones políticas llevadas a cabo por el prócer durante su dilatada trayectoria como guerrero y cortesano (Ponce, 2018). Atendiendo a la preceptiva del *basilikòs lógos*, a lo largo de 413 endecasílabos blancos el encomiasta articulaba la pragmatografía del heroico «Albano» en torno a dos núcleos principales: las acciones desarrolladas en tiempos de guerra, las actividades de gobierno desempeñadas en tiempos de paz⁴.

Por cuanto ahora nos interesa, al comienzo de la sección novena, consagrada a la guerra de anexión de Portugal (1580), una perceptible señal sonora marca el inicio de la materia bélica (vv. 240-244):

Por mares y por tierras ya retumba
el ronco taratántara que Albano
pretende y que saldrá con la demanda,
poner y descargar mayores pesos
sobre los hombros del divino Atlante⁵.

En tan breve pasaje llama la atención el alto rendimiento funcional del fonema vibrante, reiterado hasta en dieciséis ocasiones en apenas cinco endecasílabos: «poR, maRes, poR, tieRRas, Retumba, Ronco, taRatántaRa, pRe-tende, saldRá, poneR, descaRgaR, mayoRes, sobRe, hombRos»⁶. La importancia

4 Para comprender el alcance de la materia bélica en el elogio, puede recordarse aquí la estructura del mismo: 1. Proemio: breve noticia de la defunción del prócer (vv. 1-9). 2. Campaña de Alemania: favor imperial, victoria de Mühlberg (vv. 10-43). 3. Estancia italiana: gobierno de Lombardía, virreinato de Nápoles, campaña militar contra el Sumo Pontífice en defensa de los Colonna (vv. 44-61). 4. Embajada en París, consecución de la Paz y alianzas matrimoniales (vv. 62-70). 5. Etapa cortesana: Mayordomo mayor del príncipe Felipe (vv. 71-77). 6. Gobierno de Flandes: crónica de guerra en los Países Bajos (vv. 78-190). 7. Honores concedidos por el pontífice Pío V (vv. 191-211). 8. Regreso de Flandes: pérdida del favor real, destierro en Uceda (vv. 212-219). 9. General de la Campaña de anexión de Portugal (vv. 220-342). 10. Consejero real en Lisboa, dirección espiritual de fray Luis de Granada, defunción (vv. 343-361). 11. Elogio de doña María Enríquez, duquesa de Alba (vv. 362-399). 12. Epílogo: alabanza de la Casa de Alba como sustento del poderío hispánico (vv. 400-413). A la materia de guerra se consagran, pues, las extensas secciones 2, 3, 6 y 9 del poema.

⁵ Sigo el texto de la reciente edición (Ponce Cárdenas, 2018b).

⁶ Puede notarse, por otro lado, cómo también resulta alta la frecuencia de vocales cerradas u oscuras en el pasaje: «pOr, pOr, retUmba, rOnco, pOner, mayOres, sObre, hOmbrOs».

que asume lo auditivo se recalca mediante el uso de tres vocablos que poseen una significación sonora: «retumba», «ronco», «taratántara». Más allá de la semántica, la aparición de este tipo de sonoridad característica avisaba de alguna manera a los lectores atentos de que la materia de la guerra estaba a punto de dar inicio.

Otro detalle significativo permite anclar tal configuración sonora —referida al episodio histórico de la partida desde Badajoz de las huestes castellanas para invadir Portugal, bajo el mando de don Fernando— en el modélico marco de la epopeya. El engaste del término aliterativo *taratántara* («ya retumba el ronco taratántara») remitía sin ambages a un fragmento memorable de los *Annales* de Ennio, llamado a tener amplio eco en la literatura posterior: «*At tuba terribili sonitu taratantara dixit*». Entre el conjunto de imitaciones al que dio lugar el conocido hexámetro, la primera en autoridad y rango no es otra que la llevada a término por Virgilio en época augustea: «*At tuba terribilem sonitum procul aere canoro / increpuit*» (*Aeneis*, IX, 501)⁷.

Otro pasaje cercano se caracteriza asimismo por una sonoridad «áspera». El episodio va referido al avance del ejército castellano camino de Lisboa (vv. 257-265):

Por los confines brigantinos se entra
con militar estruendo y aparato
de gruesos y lucidos escuadrones
de infantería y de caballería,
que pueblan y despueblan las comarcas.
Las rocas y peñones amenaza
con rayos y trabucos espantables,
sahúma los collados y los cerros
con inciensos sabeos y pastillas.

7 El efecto aliterativo del «áspero» fonema vibrante y la curiosa onomatopeya de abolengo enniano y virgiliano quedaron fijados en el entorno épico al modo de un cliché sonoro. Así, por espigar algunos testimonios hispánicos de su pervivencia en las letras áureas, puede localizarse en la epopeya de asunto americano de Pedro de Oña: «El bélico frisón se lozanea, / del ronco taratántara incitado / y el polvo con la pata levantado / el espumoso rostro espolvorea» (Oña, *Arauco domado*, págs. 49-50). También utilizó el retumbante vocablo en varios pasajes de sus obras Lope de Vega. Se localiza en el marco histórico-guerrero de *La Dragontea*: «La gente de Basbile no es bisoña, / sino de largo tiempo ejercitada; / no usada entre el ganado a la zampoña / sino al pífano y tántara templada, / dragones de Aníbal cuya ponzoña / hizo temer a la contraria armada / o como aquella gente dragontea / que tiene su señal porque lo sea» (Lope de Vega, *La Dragontea*, págs. 486-487 / canto IX, estancia IV, vv. 4817-4824). El Fénix volvió a hacer uso del término en su epopeya burlesca de asunto gatuno: «No del todo olvidado / el fiero taratántara, templado / con el silbo del pífano sonoro» (Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, pág. 378 / *La Gatomaquia*, silva I, vv. 11-13). Véase Sánchez Jiménez (2006).

Al igual que en el pasaje precedente, llama la atención en estos versos la frecuencia de uso del fonema vibrante: «poR», «bRigantinos», «entRa», «militaR», «estRuendo», «apaRato», «gRuesos», «escuadRones», «infanteRía», «caballeRía», «comaRcas», «Rocas», «Rayos», «tRabucos», «ceRRos»⁸. La significación sonora del sintagma «con militar *estruendo*» recalca fónicamente el aspecto temible del progreso del ejército invasor camino de la capital lusa, en tanto que varios términos parecen asociarse a la imagen mítica de la ira de un temible Jove justiciero («con rayos y trabucos espantables»).

ALUSIVIDAD SONORA EN EL *PANEGÍRICO AL DUQUE DE LERMA*

Frente al olvidado elogio consagrado por Bermúdez de Castro a una de las figuras más preminentes de los reinados de Carlos I y Felipe II, el segundo texto del que hemos de ocuparnos se considera la cima del *basilikòs lógos* hispano en verso: el inconcluso *Panegírico al duque de Lerma* de don Luis de Góngora y Argote⁹. Con esta composición cortesana el vate cordobés erigía «un monumento poético al hombre que pronto iba a dejar el aula regia pero que todavía la dominaba y, con ella, la monarquía» (Blanco, 2011: 11). El relato de la actividad cortesana y política desplegada por don Francisco de Sandoval y Rojas a partir de 1598 –forzosamente– no consigue dar cabida a pasajes narrativos en los que la materia bélica adquiera singular importancia, ya que el artífice de la denominada *Pax Hispanica* se caracterizó más por el hábil uso de la diplomacia que por su brillo como estratega o caudillo militar. Con todo y con eso, un detenido examen de la composición permite apreciar algunos detalles que pueden enlazarse de manera aguda y alusiva con la tradición sonora de la *asprezza*. Veamos, pues, la estancia XLIV del elogio al valido de Felipe III (vv. 345-352):

Entre el concento, pues, nupcial, oyendo
del Arno los silencios, nuestro Sando

⁸ Nótese nuevamente el alto rendimiento de vocales oscuras en el pasaje: «pOr, lOs, cOnfines, brigantinOs, cOn, estrUendO, aparatO, grUesOs, lUcidOs, escUadrOnes, pUeblan, despUeblan, cOmarcas, rOcas, peñOnes, cOn, rayos, trabUcOs, sahÚma, cOlladOs, cerrOs, cOn».

⁹ Sobre la vinculación del poema gongorino con el modelo claudiano, pueden verse las aportaciones de Blanco (2011) y Ponce (2011). En torno a las configuraciones de la agudeza, es obligado remitir a Ly (2017). Para el diálogo de las *Soledades* y el contexto épico, véase la magna monografía de Blanco (2012).

las armas solicita, cuyo estruendo
 freno fue duro al florentín Fernando;
 el Fuentes bravo, aun en la paz tremendo,
 vestido acero, bien que acero blando,
 terror fue a todos, mudo, sin que entonces
 diestras fuesen de Júpiter sus bronces.

En esencia, la octava real refiere cómo —en un gesto de inteligencia política— el privado ordenó el despliegue de las tropas en el norte de Italia, recelando de las intenciones ocultas del gran duque de Toscana. Según relata el poeta, el mero gesto atemorizó a los estados centrales de la península itálica y puso en calma la situación. Desde el plano sonoro, en este esbozo alusivo de materia bélica, puede notarse cómo la frecuencia de uso del fonema vibrante es más que notable: «entRe, ARno, nuestRo, aRmas, estRuendo, fReno, duRo, floRentín, FeRnando, bRavo, tRe-mendo, aceRo, aceRo, teRRoR, diestRas, JúpiteR, bRonces». Considérese asimismo el curioso efecto aliterativo de los versos 348-349, sustentado en el uso del fonema labiodental fricativo sordo: «Freno Fue Florentín Fernando / Fuentes»¹⁰.

El testimonio de los comentarios secentistas al *Panegírico al duque de Lerma* permite hoy distinguir cuáles eran los aspectos a los que los anotadores concedían mayor relieve, ya desde el plano de la erudición histórica, ya desde la identificación de los posibles modelos (antiguos o modernos), bien desde el terreno de las figuras poéticas y el ornato. Por ese motivo, no estará de más recordar aquí las apreciaciones de José Pellicer de Salas y García de Salcedo Coronel.

La glosa de Pellicer a esta octava real se fija, esencialmente, en la genealogía del gran duque de Toscana y en la erudición «fluvial» referida al Arno, donde se inserta un excursus bastante amplio sobre la historia de San Torpe. Desde el plano histórico-político, el cronista real apenas se limitaba a apuntar lo siguiente:

No asentía Fernando [de Médicis] a las cosas de España, ni al casamiento de Filipo Tercero. Y así entre las mismas fiestas de la boda determinó el duque de Lerma que saliese a campaña don Pedro Henríquez de Acebedo, conde de Fuentes, que tuvo opinión de valeroso capitán y solo con mostrar las armas, sin llegar a las manos, puso miedo y acalló a los enemigos de España (Pellicer, *Lecciones solemnes*, col. 675).

¹⁰ Recuérdense las importantes reflexiones que Antonio Carreira y Juan Matas Caballero han dedicado a los artificios sonoros en las obras mayores de Góngora. Acerca de las *Soledades* véase Matas (2005), sobre el *Polifemo* Carreira (2012).

Frente a la escasa enjundia de los comentarios del cronista regio de Felipe IV, revisten mayor interés y relevancia las apostillas de Salcedo Coronel a la octava. Sobre el contenido histórico-político de los citados endecasílabos afirmaba el caballero sevillano lo siguiente (Góngora, *Obras*, págs. 446 y 452-453):

Describe el poeta en esta octava la providencia del duque en atajar los designios de Fernando, duque de Florencia, que con disimulación prevenía la inquietud de Italia, sosegando con cuerda prevención estas revoluciones en medio del regocijo de las bodas [...]. Oyendo nuestro Sando, esto es el duque de Lerma, los silencios del Arno, esto es las disimuladas prevenciones que el duque de Florencia hacía contra España. Silencio, según quieren los gramáticos, se toma alguna vez por la disimulación y, así, se dice: «*Silentio aliquid ferre*» por ‘disimular alguna cosa sin quejarse’ [...]. Habiendo entendido el duque los intentos de Fernando, duque de Florencia, solicitó que se previniesen nuestras armas, que fueron duro freno que detuvo su resolución. En el año de 1600, por el mes de octubre, se celebraron las bodas de Henrico IV de Francia con María de Médicis, hija de Francisco de Médicis, gran duque de Florencia, ya difunto, y sobrina de Fernando, que le sucedió en el estado y de quien habla nuestro poeta. El dote fueron seiscientos mil escudos, como refiere Pedro Mattei en el libro III de la *Historia de Francia*, incluyéndose en ellos alguna cantidad que el duque había prestado al rey. Demás de esto le dio el papa Clemente Octavo cien mil escudos y muchas joyas. Propuso el rey la conclusión del casamiento, luego que el duque de Saboya efectuase el tratado de la restitución o cambio del marquesado de Saluzzo. Por la dilación que hubo en esto y por la guerra que Henrico hacía al de Saboya, mandó nuestro rey (con recelo de alguna confederación en que entrase el de Florencia por el nuevo parentesco) al conde de Fuentes, que entonces gobernaba a Milán, que levantase gente de guerra para seguridad de aquel estado. Hízolo así, formando un grueso ejército, con que puso en cuidado a todos los príncipes de Italia, como refiere el autor citado, y Iansonio en el tomo VI, libro 25, de su *Mercurio Gallo Belgico*, cuyas palabras son: «*In Italia hoc anno 1601, a comite Fontano, Mediolanensis ducatus Gubernatore magni delectus militum sunt habiti ita ut Hispanorum arma multis Italiae Principibus formidabilia fuerint et suspecta*».

Más allá de limitarse a aclarar —con encomiable detalle— las circunstancias del suceso histórico pergeñado en la estrofa, el comentario a los versos 349-350 incorporaba también una rápida e interesante referencia vinculada al entorno de la epopeya. Se trata de un pequeño detalle de la polémica en torno a la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, referido específicamente a su famoso *incipit* y a la pertinencia del primer calificativo allí empleado (Góngora, *Obras*, pág. 453):

Quiere decir que el bravo conde de Fuentes, formando solamente ejército sin decir contra quién, atemorizó a todos los príncipes de Italia. Dijo don Luis «vestido acero» por las armas de acero, poniendo la materia por lo materiado, figura sinécdoque o —como otros quieren— metonimia. Usola Hesíodo in *Opera et die*, v. 150 «*Aere vero operabantur: nigrum autem nondum erat ferrum*». Dijo «blando» *ab effectu*, que es parte de la misma metonimia. Torquato Tasso valiéndose de esta figura dijo en la proposición de su *Gerusalén libertada*: «Canto l'arme pietose e il Capitano». Verso vanamente y con sobrada pasión reprehendido de los Académicos de la Crusca, a cuya objeción satisfacen eruditamente Camillo Pellegrino, Iulio Guastavino y Scipione Gentile, que podrás ver si gustares.

Por último, desde el punto de vista de la sonoridad, el comentario más interesante de Salcedo (al menos por cuanto se refiere a los posibles paralelos poéticos) es el que consagrara a los versos 351-352 (Góngor, *Obras*, págs. 453-455):

El rayo atribuyeron a Júpiter y así le pintaron los antiguos con él en la diestra, como se ve en la medalla del emperador Valentiniano y refiere Pausanias en el libro V y Tertuliano *Adversus gentes*. Sus palabras son: «*Et ipsum Iouem, quae in manu eius imponitis fulmina, timuisse*». La causa podrás leer en Pierio Valeriano, *fol. mihi* 324 y lo que notamos al soneto 143 para mayor ilustración de este lugar. Por esta ocasión le llamaron los griegos «*Archiceraunos, id est, fulminum Princeps*». Píndaro in *Olympicae*, *od. 8* le llamó «*Argiceraunos*», que interpreta Juan Benedicto «*Lucidum veloxque fulmen torquentis*». Porque esta dicción se compone de «*Argos*», que significa 'albus', 'lucidus' y «*Ceraunos*», *id est, 'fulmen'*. Aludiendo a esto dijo Horacio en la oda 2, libro I *Carmina*, que con encendida diestra fulminaba los sagrados alcázares: «*et rubente / dextera sacras iaculatus arces / terruit urbem*». Y Virgilio en el libro I *Geórgicas*: «*ipse pater media nimborum in nocte corusca / fulmina mollitur dextra*». Y Ovidio, libro II *Metamorfosis*, hablando del mismo Júpiter: «*Qui fera terribili iaculatur fulmina dextra*». Imitando, pues, don Luis a los antiguos poetas dice que los cañones de artillería no fueron en aquella ocasión diestras de Júpiter que fulminaron ardientes rayos, comparándolos con los que despide esta diabólica invención, que tuvo principio en Alemania el año de 1378, como refiero Guido Pancirolo, libro II *De nouis repertis sive Memorabilium* [...]. Germano Audeberto Aurelio describe elegantísimamente esta máquina infernal y sus efectos en el libro II de su *Venecia*, cuyos versos por ajustarse tanto a la sentencia de nuestro poeta he querido poner aquí: «*Protinus ecce cano cum fulgere fulmen aheni / emicat Irati citius Iouis igne trisulco / erumpens, passimque sibi quaeque obvia frangit. / Concita terribili magnum tonat Aethra frangore, / horrifico crepitu tellus tremefacta remugit / sic ubi commoto grauiter succensus Olympo / Iupiter intonuit saevorum in bella Gigantum, / qui temere infestis caelo se opponere signis / tentarunt: solioque detrudere ab alto / cum rutilum offenso vibravit ab aethere fulmen*».

El amplio pasaje sobre la artillería, citado por Salcedo Coronel al final de este párrafo, pertenece a la composición de Germain Audebert titulada *Venetiae Carmen*, impresa en la ciudad adriática en 1583 y posteriormente recogida en la antología *Delitiae C Poetarum Gallorum*, en 1609¹¹. Al igual que sucede en la octava gongorina del panegírico, los retumbantes efectos sonoros del fragmento neolatino se sustentan en el altísimo rendimiento funcional del fonema vibrante. Por lo demás, parece bastante exagerada la afirmación del comentarista al valorar que los «versos» neolatinos se ajustan «tanto a la sentencia de nuestro poeta».

Un tipo de efecto sonoro similar al de la estancia cuadragésimo cuarta se localiza nuevamente en la estrofa L del *Panegírico* (vv. 393-400), significativamente dedicada a un luctuoso acontecimiento en la vida del privado. Como explicaba el comentarista hispalense, en tales endecasílabos «describe don Luis la muerte de la duquesa de Lerma y el gran sentimiento de su esposo» (Góngora, *Obras*, pág. 483):

En el mayor de su fortuna halago,
la que en la rectitud de su guadaña
Astrea es de las vidas, en Buitrago
rompió crüel, rompió el valor de España
en una Cerda. No mayor estrago,
no, cayendo, ruína más extraña
hiciera un astro, deformando el mundo,
enjugando el océano profundo.

A través de una figura tan destacada como el símil épico, el encomiasta pondera con estupenda hipérbole el cataclismo que ocasionó en la corte el inesperado óbito de la duquesa de Lerma. El fallecimiento de la aristocrática dama se parangona en la segunda mitad de la estancia con la temible devastación que ocasiona una estrella caída, capaz de deformar el entero planeta y secar los mares. No parece casual que en la evocación de tan pavoroso escenario (el funéreo del término real y el del caos cósmico del término de comparación) se ponga en juego la sonoridad áspera de la R: «mayoR, foRtuna, Rectitud, astRea, BuitRago, Rompió, Cruel, Rompió, valoR, ceRda, mayoR, estRago, Ruína, extRaña, hicieRa, astRo, defoRmando, pRoFundo».

¹¹ Germain Audebert (1518-1598). *Germani Audeberti Aurelii Venetiae*, Venetiis, Apud Aldum 1583. El pasaje del libro II citado por Salcedo Coronel puede leerse en la antología: *Delitiae C Poetarum Gallorum, huius superiorisque aevi illustrium, pars prima. Collectore Ranutio Ghero*, Prostant in Officina Ionaë Rosae, 1609, págs. 140-141.

DE BATALLAS Y NAUFRAGIOS:

PANORAMAS SONOROS EN EL *PANEGÍRICO A FELIPE V*

El último texto del que vamos a ocuparnos se imprimió a inicios del Setecientos como exaltación del primer soberano de la Casa de Borbón y como justificación de su legítimo derecho al trono de España, ya que vio la luz en la corte durante la Guerra de Sucesión. Se trata de una extensa composición de resonante título: el *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto* (Madrid, Francisco Lasso, 1708). La historiografía reciente ha considerado que el poema «puede considerarse la primera biografía [rimada] del rey que se conozca» y, al mismo tiempo, «una historia en verso de la Guerra de Sucesión hasta 1707» (García Cárcel, 2002: LXXXVIII-LXXXIX)¹². Las considerables dimensiones de este elogio (comprende nada menos que 829 octavas reales), su tono epicizante y el estilo cultista empleado en el relato de las gestas del joven monarca hacen del panegírico a Felipe de Anjou una de las muestras más complejas y destacadas del género laudatorio del *basilikòs lógos* por predios hispánicos.

El examen de seis pasajes de la composición de Enríquez de Navarra nos permitirá identificar cómo funcionan los efectos sonoros de la *asprezza* en el marco de dos motivos épicos cristalizados: el entorno de la batalla, la tempestad marina.

Tal como aclara el panegirista, en un escolio marginal que identifica el acontecimiento histórico al que se refieren los endecasílabos, en la batalla fluvial que tuvo lugar en la Europa septentrional, «Monsieur de Saint Paul abraza grande número de vasos [‘navíos’] ingleses en la boca del Eschelda». La acción heroica de las tropas de Felipe V se describe en términos altisonantes entre las octavas 334-339 (Enríquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, págs. 84-85):

Jamás vio del Eschelda la corriente
en su margen sangrienta entumecida
ni osado resistir, ni más valiente
de españoles empresa acometida.

¹² Sobre este poema encomiástico, los problemas de autoría que presenta, su estilo culto de signo tardo-barroco y sus vínculos con la epopeya, cabe remitir a los estudios de Ponce Cárdenas (2016) y Portela Lopa (2018).

El ímpetu cortó gloriosamente
el filo de su espada enfurecida,
cuyos rayos vibrando activas llamas
encendieron del golfo las escamas.

Numeroso escuadrón que en seno frío
retirarse del fuego presumía
su desgracia encontró en el mismo río
que afable la defensa le ofrecía.
Pagó luego aquel necio desvarío
a que principio dio su fantasía
y, en cenizas envueltos los bajeles,
esmaltaron de luces tus laureles.

Lloró el Ponto y los brutos asustados
del albergue fragoso procuraban
el retiro y en él desamparados
lastimosos gemidos escuchaban;
en ardientes espumas anegados
cenicientos abismos navegaban.
Cada pez, entre tanto vapor ciego,
fue salamandra en la región del fuego.

Frágil pavesa de voraces llamas
tronco robusto trémulo en el viento,
de las bogas enjutas las escamas
infelices mudaron de elemento:
las que fueron del roble hermosas ramas
son despojos del rayo más sediento;
con el humo que el agua despedía
lució la noche, escurecióse el día.

Silenciosa sirena, apoderada
del horror, que a su voz cobarde miedo
ocasiona, del susto congojada,
no a la lira, a la boca aplica el dedo.
Las nereidas, con Doris asustada,
la tragedia registran a pie quedo;
temeroso en su barca vio Aqueronte
arder la Estigia y anegarse el monte.

Las sílabas que argentan en gemidos
transformó su dolor y con espanto

prorrumpiendo en funestos alaridos
 fueron ayes los dejos de sus cantos.
 Abrasados ingleses, consumidos
 del incendio, padecen triste llanto
 y, haciendo el suspirar su muerte eterno,
 tu gloria les sirvió de más infierno.

La acción bélica se desarrolla en un pavoroso escenario fluvial y nocturno, en el que las deidades clásicas del elemento acuático (sirenas y nereidas, Doris) junto al tenebroso barquero que conduce las almas de los difuntos hacia el Hades (Aqueronte) irrumpen en escena en calidad de horrorizados testigos. En el pasaje pueden identificarse figuras del ornato tan características del estilo culto como la hipálage doble, dispuesta en construcción bimembre de cierre de estrofa («lució la noche, escurecióse el día», «arder la Estigia y anegarse el monte»), el oxímoron («en *ardientes espumas*») o la prosopopeya («lloró el Ponto»). Todo ello aparece, además, envuelto por el efecto sonoro de la *asprezza*, sustentado en la reiteración continuada y efectista de la vibrante: «coRRiente, maRgen, sangRienta, ResistiR, empResa, coRtó, gloRiosamente, enfuRecida, Rayos, vibRando, encendieRon, numeRoso, es-cuadRón, fRío, RetiraRse, pResumía, desgRacia, encontrÓ, Río, ofRecía, desvaRío, pRincipio, esmaltaRon, lauReles, lloRó, bRutos, albeRgue, fRagoso, pRocuRaban, RetiRo, desampaRados, aRdientes, entRe, vapoR, salamandRa, Región, fRágil, vo-Races, tRonco, Robusto, tRéculo, mudaRon, fueRon, RobRe, heRmosas, Ramas, Rayo, escuRecióse, siRena, apodeRada, hoRRoR, cobaRde, liRa, neReidas, DoRis, tRagedia, RegistRan, temeRoso, baRca, AqueRonte, aRdeR, anegaRse, aRgentan, tRansfoRmó, doloR, pRoRRumpiendo, alaRidos, fueRon, abRasados, tRiste, suspi-RaR, eteRno, gloRia, siRvió, infieRno».

La siguiente batalla a la que hemos de referirnos tuvo lugar a orillas del Danubio, donde el mariscal de Villars –al frente de las tropas hispánicas– venció al ejército alemán. Así refiere la gesta el encomiasta entre las octavas 362-364 (Enríquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, págs. 91-92):

Cuerpo a cuerpo, los campos que tuvieron
 del Danubio pasmada la corriente,
 Gran Señor, tan airados se embistieron
 que asombro fueron de valor ardiente:
 al ímpetu primero deshicieron
 las filas ordenadas de tu gente,
 mas unida entre sí la infantería,

convirtieron el llanto en alegría.

Las tropas de caballos derrotadas
que en el llano miraban esparcidas
nuevamente embistieron recobradas
(o de haber vuelto atrás quizás corridas);
del mismo pundonor precipitadas,
sin hacer algún caso de las vidas,
de fuerte espada en mano pelearon
que del punto las voces acallaron.

Belicoso incitó el metal sonoro
y tascando del freno las espumas
brutos nobles cobraron tu decoro
batiendo cada cual volantes plumas.
Con la sangre enemiga su desdoro
pretendieron lavar; mas no presumas
arrogante escuadrón, que esta victoria
la debes de Filipo a la memoria.

Al lado del recuerdo evidente de una famosa *iunctura* gongorina («*Tascando* haga *el freno* de oro, cano, / del *caballo* andaluz la ociosa *espuma*»¹³ > «*tascando* del *freno* las *espumas* / *brutos nobles* cobraron su decoro»), en el pasaje se puede apreciar un rendimiento funcional elevado del fonema vibrante: «cueRpo, cueRpo, tuvieRon, coRRiente, gRan, señoR, aiRados, embistieRon, asombRo, fueRon, valoR, aRdientes, pRimeRo, deshicieRon, oRdenadas, entRe, infanteRía, conviRtieRon, alegRía, tRopas, deRRotadas, miRaban, espaRcidas, embistieRon, RecobRadas, ha-beR, atRás, coRRidas, pundonoR, pRecipitadas, haceR, fueRte, peleaRon, acallaRon, sonoRo, fReno, bRutos, cobRaRon, decoRo, sangRe, desdoRo, pReten-dieRon, lavaR, pResumas, aRRogante, escuadRón, victoRia, memoRia».

Sin abandonar el terreno propio de la epopeya, debemos dejar ahora las escenas de batalla para centrarnos en otro de los principales motivos épicos: la tempestad marina¹⁴. Como ha subrayado la crítica, la escenografía de la tormenta

¹³ Se trata de los versos 13-14 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (Góngora, *Fábula*, pág. 161).

¹⁴ La configuración de un complejo sistema de escenas (catálogo de tropas, tempestad épica, catábasis o descenso a los reinos del inframundo, concilio de los dioses, batallas...) y de recursos estilísticos (símil extendido, epíteto definitorio...) garantizó, gracias a las pautas creativas de la *imitatio* y la *aemulatio*, la pervivencia de una red de *tópoi* y estilemas en la tradición occidental. Por cuanto ahora nos interesa, un famoso fragmento de la *Eneida* (I, 81-156) —inspirado por el doble dechado de Homero (*Odisea*) y de Nevio (*Bellum poenicum*)— sirvió de modelo para que los poetas latinos de los siglos posteriores (Ovidio, Lucano, Silio Itálico, Estacio,

en alta mar se desarrolla habitualmente según la combinación libre de varios sub-motivos. Para Olivier Pot las principales «invariants du scénario classique» se sustentan en torno a cinco elementos principales: «intervention des vents, déluge de grêle et de pluie, perte de contrôle du navire, chaos des éléments, confusion sonore» (Pop, 2003: 76). Por otro lado, para Santiago Fernández Mosquera cabría distinguir algún detalle más en el elenco. A su juicio, en este tipo de descripciones tipificadas se aprecian seis constituyentes del tenor de «las montañas de agua; la nave que sube a lo alto de las olas y baja al abismo de las arenas; la mezcla de la arena, el mar y las estrellas; la mitologización de los vientos; la apelación a los dioses; la quiebra de la nave» (Fernández Mosquera, 2006: 20).

Una vez aclarados los elementos integrantes de este cliché épico, conviene leer con atención los cuatro ejemplos del mismo que se pueden localizar en el *Panegírico a Felipe V*. La primera muestra se halla entre las octavas 293-297 y sobre las mismas acotaba el panegirista en los ladillos esta escueta frase «Padece borrasca la Armada enemiga» (Enríquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, págs. 74-75):

Todo el líquido campo dividido
en rizadas espumas, al estruendo
que formaron los brutos en su nido
temores infundió de fin horrendo.
El azul pabellón ennegrecido
de semblante mudó, que fuera (viendo
asaltar a tu reino sombra fría)
desdoro conservar él su alegría.

Los ejes de los orbes desquiciados
y perdido el timón en su alboroto,
de sañudos cristales erizados
aun el rumbo ignoró diestro piloto.
Movimientos mostró mal regulados
al impulso la brújula del Noto,

Valerio Flaco, Juvencio, Draconcio) reescribieran una y otra vez el motivo épico de la borrasca en el mar. A zaga de ese mismo dechado virgiliano (contaminado a veces con un fragmento de Lucano), los grandes autores épicos italianos (Ariosto, Tasso) y españoles del Siglo de Oro (Alonso de Ercilla, Barahona de Soto, Lope de Vega, Balbuena, Oña...) evocaron las temibles tormentas en alta mar, que padecen los protagonistas de su canto. La bibliografía sobre este motivo épico es bastante considerable. Me permito espigar aquí cuatro aportaciones críticas especialmente destacadas: Cristóbal López (1988); Pop (2003); Fernández Mosquera (2006); Echevarren (2012).

y azotando la nave las estrellas,
fue testigo el destrozo de sus huellas.

Brama el mar y la luz toda pasmada,
melancólica y triste, veloz huye.
En su seno la playa alborotada
líquido monumento le construye;
de funestos vapores asaltada,
al esfuerzo temor cobarde influye,
y olvidando alegría, sueño y gusto,
todo es miedo, pavor, asombro, susto.

Colérico y furioso gime el viento,
oprimido en las velas impaciente,
y entre rancos suspiros, sin aliento,
rotas las jarcias, anegó el Tridente.
El cerúleo voluble pavimento
tanta nave atrevida no consiente,
y al arar con la quilla las arenas,
desvalija el bauprés cortando entenas.

Sacudida del mar, ligera nave
que sirena pisó tanta llanura,
desmintiendo lo torpe al peso grave
la margen le dio algosa sepultura.
Náufraga entre las ondas es del ave
más veloz de la esfera afrenta impura:
estrellada en el risco, sin voz habla
un escarmiento mudo en cada tabla.

A lo largo de cinco estancias, Enríquez de Navarra despliega una escena pavorosa, incidiendo en las emociones que desencadena el espectáculo de un fenómeno natural devastador: «temores infundió de fin horrendo» (octava 293), «todo es miedo, pavor, asombro, susto» (octava 295). El *pathos* que aspira a conseguir el poeta se recalca además mediante el uso de la prosopopeya y la imagen: «la luz toda pasmada, / melancólica y triste, veloz huye» (octava 295). En ese contexto terrible y mortal, parece desencadenarse un caos de dimensiones cósmicas, en el que se funde lo acuático inferior y lo superior celeste: «los ejes de los orbes desquiciados» (octava 294), «azotando la nave las estrellas» (octava 294). Como si se tratara de un juguete destrozado, el lector consigue visualizar cómo el navío se va

disgregando, sometido por los embates de las ondas y las rachas huracanadas: «perdido el timón», «gime el viento oprimido en las velas», «rotas las jarcias», «desvalija el bauprés cortando entenas»... Según marcan los derroteros de esta escenografía, al final todo acaba siendo pasto de la muerte: «la playa alborotada / *líquido monumento* le construye, / de *funestos* vapores asaltada» (octava 295), «la margen le dio *algosa sepultura*» (octava 297).

En este tipo de descripción marcada por la *evidentia*, las sensaciones visuales (color, luz) se refuerzan mediante los efectos sonoros propios de la *asprezza*, ligados al uso abundante y expresivo del fonema vibrante: «Rizadas, estRuendo, foRmaRon, bRutos, temoRes, hoRRendo, ennegRecido, fueRa, asaltaR, Reino, sombRa, fRía, desdoRo, conseRvaR, alegRía, oRbes, peRdido, alboRoto, cRistales, eRizados, Rumbo, ignoRó, diestRo, mostRó, Regulados, bRújula, estRellas, destRoza, bRama, maR, tRiste, alboRotada, constRuye, vapoRes, esfueRzo, temoR, cobaRde, alegRía, pavoR, asombRo, coléRico, fuRioso, opRimido, Roncos, suspiRos, Rotas, tRidente, ceRúleo, atRevida, aRaR, aRenas, baupRés, coRtando, maR, ligeRa, siRena, llanuRa, toRpe, gRave, maRgen, sepultuRa, náufRaga, entRe, esfeRa, afRenta, impuRa, estRellada, Risco, escaRmiento». Cabe notar cómo a lo largo de la descripción ciertos vocablos insisten en el sonido confuso y espantoso que domina la escena: el «*estruendo* que formaron los brutos» (octava 293), «*brama* el mar» (octava 295), «colérico y furioso *gime* el viento [...] entre *roncos suspiros*» (octava 296). Por último, desde el plano métrico, puede asimismo apuntarse la presencia del rimema –OTO, que en la estancia 294 identificamos en tres palabras-rima características: *alboroto* / *piloto* / *Noto*.

El segundo ejemplo de tempestad épica recogido por Enríquez de Navarra se localiza entre las estancias 441-445 y nuevamente se aplica a otro episodio histórico referido al bando enemigo, tal como aclara el autor en nota marginal («Llega el archiduque Carlos a Holanda, en cuyos mares padece tempestad, a 7 de diciembre de 1703») (Enríquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, págs. 111-112):

Enemigo, Neptuno, declarado
de su intento sañudo, se conspira,
procurando dejarle sepultado
a violentos enojos de su ira.
Conmovido tridente, provocado,
amenazas coléricas respira,
sepulta escollo que sirvió en su seno

de mordaza al Eschelda, al Rin de freno¹⁵.

Diques rompe, inundando el arenoso
parapeto que opone en su ribera
defensa artificial a proceloso,
cristalino combate, a saña fiera.
Turbulento huracán y tenebroso
por silbos, rayos prorrumpir quisiera,
siendo los ayes que animó el quebranto
confusos ecos de su antiguo llanto.

Errante tabla, destrozado leño,
escarmientos hacina en un castigo,
exhalando la vida por su empeño
en un ¡ay! revolcado tu enemigo.
Triste lamenta miserable isleño
ser con su muerte trágico testigo
de tu dicha, mas pudo airado polo
blasonar de feliz por esto solo.

Densos vapores, rayos encendidos,
irritados fulminan contra el suelo,
queriendo apellidarse sus bramidos
pasma en la tierra, susto allá en el cielo.
De ese móvil los ejes conmovidos,
ruina amenazaban, cuando velo
tenebroso cubrió la cara al día
y estorbo pudo ser a tu porfía.

Mal sosegado fúnebre alboroto,
prisioneros los vientos en la gruta,
brindó seguridad afable Noto
a pesar de la playa mal enjuta.
Ligero surca porque lino roto
su vana pretensión en nada inmuta,
pero fue conducirla a que su engaño
leyera a cada paso un desengaño.

¹⁵ La imagen de un *escollo* que sirvió de mordaza remitiría a los lectores más atentos a un pasaje celeberrimo del *Polifemo* de Góngora (octava IV, vv. 31-32): «Allí una alta roca / mordaza es a una gruta, de su boca» (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, pág. 162).

Sirviéndose del aparato divino, el narrador evoca en el arranque de estas estrofas al propio Neptuno, que decide confabularse contra los malvados designios del archiduque Carlos de Habsburgo. Nuevamente asistimos a la reproducción de clichés, como la universal confusión que genera la borrasca («de ese móvil los ejes conmovidos»¹⁶, octava 444) o el temor que se desencadena entre los marineros («pasma en la tierra, susto allá en el cielo»). Podría sostenerse con algún fundamento que la sonoridad oscura y retumbante aparece aún más reforzada que en el ejemplo anterior. El rendimiento funcional del fonema vibrante resulta, por ejemplo, altamente expresivo en la entera octava 442: «Rompe, aRenoso, paRapeto, RibeRa, aRtificial, pRoceloso, cRistalino, fieRa, tuRbulento, huRacán, tenebRoso, Rayos, pRoRRumpiR, quisieRa, quebRanto». Por otro lado, obligado es apuntar cómo Enríquez de Navarra no parece cuidar mucho la *variatio* estilística, ya que nuevamente se vale del rimema –OTO, cambiando tan solo una de las palabras-rima: «alboroto-Noto-roto»¹⁷.

Al proseguir el relato, no mucho después, vemos de qué modo los designios de la divinidad entorpecen la injusta pretensión del archiduque Carlos. Por tercera vez, una nueva borrasca se desencadena contra la flota del antagonista del heroico Felipe de Anjou (*Prosigue el archiduque, vuelto a embarcar, y padece nueva tormenta que le arroja a Torvay a 23 de enero de 1704*), tal como leemos entre las estrofas 452-460 (Enríquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, págs. 114-116):

Cerúleos climas surca presumido,
ajeno de la furia que, irritado,
en sus senos oculta entumecido
undoso centro, golfo provocado.
De movibles abetos oprimido,
silencioso gemía el mar airado,
y al eco ronco que su voz embarga
procuró sacudir pesada carga.

Inquietos montes de erizada espuma
declarados se oponen, que un intento
arrojado ha tenido (aunque presuma)

¹⁶ Recuérdese cómo el concepto casi calca la fórmula ya empleada en la octava 294: “los ejes de los orbes desquiciados”.

¹⁷ Al igual que en el pasaje precedente, el panegirista inserta en este fragmento elementos de valor sonoro, del tenor de «silbos», «ayes», «confusos ecos», «ay».

contra sí siempre airados agua y viento.
Pesado leño que la espalda abrumba
de alegre ninfa en líquido elemento
veloz camina, siendo cada nave
de los vientos bajel y del mar ave.

Denegrido vapor y tenebroso
el alegre perturba claro día;
el sol, o de asustado o temeroso,
ni ocultaba sus rayos, ni lucía.
Uno y otro elemento borrascoso
a su luz melancólica ofrecía,
encubriéndole el rostro triste velo:
¿qué hará la tierra, si se asusta el cielo?

Algosa rienda que rigió la mano
inmortal de Neptuno, destrozada,
sacudiendo precepto soberano,
al abismo corrió precipitada.
Turbulento delfín negose humano
a perdida esperanza desgraciada:
¿mas qué mucho, Señor, no le dé abrigo
si el carácter llevó de tu enemigo?

Brújula incierta, árboles tronchados,
desunido bauprés, timón deshecho,
rotas jarcias, tuvieron asustados
quejidos tristes sin salir del pecho.
A miedo que dan troncos desgajados
su mismo corazón venía estrechos;
cada cual con su mano (¡infeliz suerte!)
buscó la vida y encontró la muerte.

Horror infunde silbo comprimido
en el cáñamo infausto, triste agüero
anunciándole norte, que perdido
niega influjo benigno y lisonjero.
Gime el haya y el roble combatido
cruje al enojo de huracán severo.
¡Oh qué estrago amenaza tan terrible,
pues obliga a quejarse a un insensible!

Esperanza perdida, naufragante,
en las manos se entrega del destino,
recoger procurando vacilante
cable deshecho, fatigado lino.
Compasiva ribera, a caminante
animoso, a cansado infeliz pino
teniendo, ofrece, el enojarte cierto
espumoso arenal, seguro puerto.

Vuelve los ojos, príncipe engañado,
a esa playa y verás que lastimoso
te apellida tu empeño mal logrado.
Navegante infeliz, aunque animoso,
reconoce lo mucho que ha costado
tu designio; agradece a lo piadoso
de Filipo, en borrasca tan deshecha,
que con vida te deje undosa flecha.

De aquel cuyo valor admira el mundo
la piedad ofendió tu pensamiento.
Bien lo expresas mirando en el profundo
abismo sepultado este ardimiento.
Mas tu arriesgo a su esfuerzo sin segundo
ocasiona dolor y sentimiento,
que pecho noble bien impresionado
aborrece la culpa, no el culpado.

Los efectos de luz y color se disponen en una suerte de gradación en tres tiempos: 1. La tempestad se va apoderando del horizonte («Denegrado vapor y tenebroso / el alegre perturba claro día»); 2. El sol se muestra titubeante («el sol, o de asustado o temeroso, / ni ocultaba sus rayos, ni lucía»); 3. El astro rey parece presa del miedo y la tristeza («triste velo» cubre el rostro, el entero «cielo» ya se «asusta»). Por segunda vez, Enríquez de Navarra emplea la misma imagen expresiva identificada en la tempestad inicial: «luz melancólica». Por mor de la *enárgeia*, la pintura del navío desarbolado y al borde del hundimiento es la más detallada de la serie que aquí analizamos, ya que se nombran hasta seis elementos: «Brújula incierta, árboles tronchados, / desunido bauprés, timón deshecho, / rotas jarcias, [...] / troncos desgajados» (octava 456).

Un detalle interesante permite apreciar una finta curiosa en el desarrollo del motivo, ya que al conocer las desdichas de su malhadado rival y el riesgo mortal que

corría el archiduque, el joven rey de España ordenó celebrar misas para la salvación de su vida. Por ese motivo, las dos estancias finales ponderan el magnánimo y liberal espíritu de Felipe V, tal como aclara la glosa del poeta: «Manda su Majestad hacer pública rogativa por la salud del archiduque». La perfección del héroe fundador de la dinastía Borbón en España no solo se sustenta en su gloria como caudillo victorioso, sino también en su filantropía y en la piedad para con el enemigo, quizá reflejando de forma sutil y remota aquellos rasgos virgilianos que modelaron al *pius Aeneas*.

Al igual que en los casos anteriores, la sonoridad áspera se vincula a la alta frecuencia de uso de la vibrante: «ceRúleos, suRca, pResumido, fuRia, iRRitado, centRo, pRovocado, opRimido, aiRado, Ronco, embaRga, pRocuRó, sacudiR, caRga, eRizada, declaRados, aRRojado, pResuma, contRa, siempRe, aiRadas, abRuma, alegRe, maR, denegRido, vapoR, tenebRoso, alegRe, pertuRba, claRo, temeRoso, Rayos, boRRascoso, ofRecía, encubRiéndole, RostRo, tRiste, haRá, tieRRa, Rienda, Rigió, inmoRtal, destRozada, pRecepto, sobeRano, coRRió, pRecipitada, tuRbulento, peRdida, espeRanza, desgRaciada, señoR, abRigo, caRácteR, bRújula, incieRta, áRboles, tRoncados, baupRés, Rotas, jaRcias, tuvieRon, tRistes, saliR, tRoncos, coRazón, estRechos, sueRte, mueRte, encontró, hoRRoR, compRimido, tRiste, agüeRo, noRte, peRdido, lisonjeRo, RobRe, cRuje, huRacán, seveRo, estRago, teRRible, quejaRse, espeRanza, peRdida, nauFRagante, entRega, RecogeR, pRocuRando, RibeRa, enojaRte, cieRto, aRenal, seguRo, pueRto, pRíncipe, veRás, logRado, Reconoce, agRadece, boRRasca, valoR, admiRa, expResas, miRando, pRo-fundo, aRdimiento, aRRiesgo, esfueRzo, doloR, impResionado, aboRRece». Desde el plano semántico los referentes sonoros que destacan en el pasaje son los siguientes: «gemía el mar airado», «eco ronco que su voz embarga», «gime el haya», «el roble combatido *cruje*», el «estrage obliga a *quejarse* a un insensible».

La última irrupción del motivo épico se localiza entre las octavas 737 y 739. La glosa marginal aclara las circunstancias históricas del relato: *Embárcase parte de la guarnición de Barcelona y algunos leales de la nobleza y después de muchas bo-rascas, desembarca en la costa de Almería* (Enríquez de Navarra, *Laurel histórico y Panegírico real de Philipo Quinto*, pág. 185):

En la misma inconstancia asegurado,
deja el inglés a tu enemigo solo,
y el resto de sus tropas confiado
busca el rumbo al británico Pactolo.
De valor y nobleza a lo acendrado

quiere alejar de su patricio polo,
engolfado en el ponto parecía
que el bajel asustado se movía.

Al duro golpe, al viento enfurecido,
ceden las jarcias, crujen las entenas,
y en abismos de nieve sumergido
rompe no los cristales, las arenas.
Otra vez de las ondas impelido
era fácil juguete, porque apenas
con la quilla los rizos las peinaba
cuando al cielo su furia le arrojaba.

Repetido vaivén y repetida
borrasca sosegada, conocieron
los ingleses bien claro que su vida
a tus nobles vasallos la debieron.
En la playa arrojados, ofrecida
condición desleales no cumplieron.
Pero, ¿cuándo plebeyos corazones
saben guardar hidalgas atenciones?

Los mismos recursos que pone en juego en las escenas anteriores aparecen aquí de forma abreviada. La presencia misma del fonema vibrante parece algo atenuada en esta secuencia breve: «aseguRado, Resto, tRopas, Rumbo, bRitánico, valoR, acendRado, quieRe, alejaR, patRicio, paRecía, duRo, enfuRecido, jaRcias, cRujen, sumeRgido, Rompe, cRistales, otRa, eRa, poRque, Rizos, fuRia, aRRojaba, Repetido, Repetida, boRRasca, conocieRon, claRo, debieRon, aRRojados, ofRecida, cumpleRon, coRazones, guaRdaR».

HACIA UNA CONCLUSIÓN

Como es bien sabido, los profundos vínculos que enlazan el panegírico y la epopeya se remontan ejemplarmente hasta el dechado tardo-antiguo de Claudiano¹⁸ y llegan, como acabamos de ver, hasta los inicios del siglo XVIII con el elogio que Enríquez de Navarra compuso en loor del nuevo rey de la Casa de Borbón. Desde el Renacimiento, a lo largo y ancho de Europa la impronta epicizante de

¹⁸ Véase Estefanía Álvarez, 2017.

los elogios de soberanos y aristócratas se hizo cada vez más nítida –siguiendo así las pautas de la *imitatio*– y puede apreciarse de manera ostensible en el engaste de dos motivos tan característicos como la materia guerrera (descripción de batallas, desplazamiento de tropas...) y la tempestad marina. El análisis de los efectos sonoros perceptibles en varios pasajes de tres encomios castellanos (el *Panegírico al duque de Alba*, el *Panegírico al duque de Lerma* y el *Panegírico a Felipe V*) pone de relieve cómo la *enárgeia* se veía reforzada o potenciada a través de unos recursos fónicos que los tratados áureos identifican con la *asprezza* épica y con la marcada sonoridad del fonema vibrante.

OBRAS CITADAS

- AUDEBERT, Germain, *Germani Audeberti Aurelii Venetiae*, Venetiis, Apud Aldum, 1583.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Jerónimo, *Panegírico al duque de Alba*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2018 (puede consultarse asimismo en edición digital: <http://www.panegiricos.com/wp-content/uploads/2019/02/Jerónimo-Bermúdez-de-Castro-Panegírico-al-duque-de-Alba-Jesús-Ponce.pdf>).
- BLANCO, Mercedes, «El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico», en *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, ed. de Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, C.E.E.H., 2011, págs. 11-56.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, C.E.E.H., 2012.
- CARREIRA, Antonio, «La musicalidad del *Polifemo*», *Ínsula*, 781-782, 2012, págs. 25-28.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «Tempestades épicas», *Cuadernos de Filología Clásica*, 14, 1988, págs. 125-148.
- ECHEVARREN, Arturo, «*Babilonias rebeldes de cristales*: el tópico épico de la tempestad en el *Poema heroico* (1666) de Domínguez Camargo», *Bulletin of Spanish Studies*, 89.1, 2012, págs. 33-59.
- ESTEFANÍA ÁLVAREZ, Dulce, «Calas en torno al panegírico latino en verso», en *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, págs. 67-82.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2006.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, *De los elogios a Felipe V*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel. Tomo segundo*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.

- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, 2 volúmenes.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2015³.
- LY, Nadine, «Del *Fénix de los Sandos* a los eclipses del duque: la invención de una agudeza compuesta en el *Panegírico al duque de Lerma*», *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, págs. 185-209.
- MATAS CABALLERO, Juan, «*Un espantoso rumor de tremenda batalla*: entre Góngora y el duque de Béjar», en *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, ed. de Ignacio Díez, Valladolid, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, págs. 43-74.
- OÑA, Pedro de, *Arauco domado*, ed. José Toribio Medina, Santiago de Chile, Academia Chilena, 1917.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, Príncipe de los Poëtas Líricos de España*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «*Taceat superata Vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*», en *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*, ed. de Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, C.E.E.H., 2011, págs. 57-103.
- , «Entre la Historia y la epopeya: el *Panegírico a Felipe V* de Enríquez de Navarra», *Creneida*, 4, 2016, págs. 420-478.
- , (ed.), *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.
- , «El *Panegírico al duque de Alba*: un encomio nobiliario de Jerónimo Bermúdez de Castro», *Criticón*, 132, 2018, págs. 51-69.
- POP, Olivier, «Prolégomènes pour une étude de la tempête en mer (XVI^e-XVII^e siècles)», *Versants*, 43, 2003, págs. 71-133.

- PORTELA LOPA, Antonio, «Usos de la mitología en el *Panegírico a Felipe V*, de Enrique de Navarra», *Lectura y Signo*, 13, 2018, págs. 183-199.
- REYES CANO, José María, *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Madrid, Cátedra, 2010.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del ‘taratántara’ a las ‘barquillas’», *Hispanic Review*, 74, 2006, págs. 319-344.
- TASSO, Torquato, *Prose*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959.
- VEGA, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.
- VEGA, Lope de, *Dragontea*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, C.S.I.C., 1992.



DE UN LECTOR QUE SE PICÓ CON UN ALFILER: ORALIDAD Y VALORES SEMÁNTICOS EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO

Gastón GILABERT

Universitat de Barcelona (España)

gastongilabert@ub.edu

Recibido: 15 de julio de 2019

Aceptado: 16 de septiembre de 2019

RESUMEN:

Las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea* han hecho merecedor a Góngora diversos reconocimientos, como el de poeta más sonoro del Barroco español. No obstante, en el brevísimo espacio del soneto «Prisión del nácar era articulado» logra generar un artificio auditivo cuya semántica amplifica y expande el sentido de la narración poética. Tras un análisis de la relación de sonido y sentido en el soneto, este artículo pone en contexto el modo de leerlo en voz alta con los hábitos de lectura del Siglo de Oro y las exigencias retóricas para el orador. El soneto gongorino dedicado a la dama que se picó con un alfiler queda así enmarcado en una época en que la palabra poética pretende seducir el oído mediante la experimentación y el hibridismo.

PALABRAS CLAVE:

Góngora; poesía; lectura; oralidad; retórica.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

A READER THAT PRICKED HIMSELF WITH A PIN: ORALITY AND SEMANTIC VALUES IN SPANISH GOLDEN AGE POETRY

ABSTRACT:

Soledades and *Fábula de Polifemo y Galatea* have earned Góngora several recognitions, such as the most sonorous poet of the Spanish Baroque. However, in the very short space of the sonnet «Prisión del nácar era articulado» manages to generate an acoustic artifice whose semantics amplifies and expands the sense of the poetic narrative. After an analysis of the relationship of sound and meaning in the sonnet, this article puts into context the way of reading it aloud with the reading habits of the Spanish Golden Age and the rhetorical demands for the speaker. Góngora's sonnet dedicated to the lady who pricked herself with a pin is thus framed in a time when the poetic word tries to seduce the ear through experimentation and hybridity.

KEYWORDS:

Góngora; Poetics; Reading; Orality; Rhetorics.



En el diálogo *Actius*, impreso en 1499, Giovanni Pontano acuña una nueva figura retórica, la aliteración, en tanto que instrumento de la crítica para analizar la cualidad sonora de los textos a partir de la repetición de sonidos. El fenómeno, que llevado al exceso había sido considerado por los rétores clásicos como uno de los *vitia* del discurso, por atentar contra el ideal eufónico del *sermo levis, aequabilis, cohaerens, fluens* (Vega Ramos, 1992: 7), queda dignificado en la Modernidad como muestra de virtuosismo de los poetas y en el Siglo de Oro podemos documentar asombrosos casos de fonosimbolismo como el que se describe a continuación.

TREINTA Y OCHO PINCHAZOS

Una atalaya privilegiada para observar la importancia semántica asociada al sonido¹ en la figura retórica de la aliteración es el soneto gongorino que lleva el título «De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler» y cuyo íncipit es «Prisión del nácar era articulado» (*Poesía*, pág. 320). A través de la abundancia de dialefas y de la repetición constante y sostenida del fonema [i] se rompe con la máxima clasicista de la *suavitas* sonora. No es de extrañar que en 1620 —a juzgar por la fecha que arroja el manuscrito Chacón— el poeta siga experimentando con la palabra poética, en plena vigencia de la revolución del lenguaje literario iniciada en la década anterior, ya que hay cierta identidad de intención en los espectaculares fuegos de artificio contenidos en una pequeña vasija de palabras como es la *Fábula de Polifemo y Galatea* y el soneto en cuestión. Si, con una formulación teórica hoy canónica, Ponce Cárdenas habló de epilío o epopeya en miniatura para el primero (2015: 23-27), que está formado por más de quinientos versos, bien podríamos hablar de análogas operaciones de condensación con el segundo texto, en este caso con mayor intensidad por el reducido espacio de un soneto, aunque focalizado eminentemente a un único objetivo: el fasto del oído a partir de la repetición constante de un sonido de valor semántico preciso.

Cabe tanto hablar de condensación, por su mínimo tamaño, como de expansión, pues el argumento escogido por Góngora es muy sencillo. El ejemplo paradigmático de recursos expansivos en la poesía barroca es el de las *Soledades*, en que se subraya «la potencia proliferadora de la palabra» (Ciplijauskaitė, 1985: 16) en aras del deleite de los sentidos. También de argumento simple, el cordobés expande

¹ El presente trabajo se inscribe en las labores del proyecto «Digital Música Poética», FFI2015-65197-C3-2-P del Ministerio de Economía y Competitividad.

las palabras en su obra cumbre recurriendo, entre otros, a la perífrasis, la descripción morosa, la referencia erudita y a la enumeración; en cambio, en el soneto, prefiere reproducir el significado mediante la vía analógica de la repetición del sonido, recurso que es al mismo tiempo sutil y estridente, según el sentido que se privilegie.

Prisión del nácar era, articulado,
de mi firmeza un émulo luciente,
un diamante, ingeniosamente
en oro también él aprisionado.

Clori, pues, que su dedo apremiado
de metal aun precioso no consiente,
gallarda un día, sobre impaciente,
lo redimió del vínculo dorado.

Mas ay, que insidioso latón breve
en los cristales de su bella mano
sacrílego divina sangre bebe:

púrpura ilustró menos indiano
marfil; invidiosa sobre nieve,
claveles deshojó la Aurora en vano. (*Poesía*, pág. 320)

A la ya ingente cantidad de fonemas, tónicos o átonos, del sonido [i] que logra engastar en la minúscula secuencia narrativa del soneto, Góngora añade diéresis en diversas íes para que la conversión de diptongos en hiatos obligue además al lector a quebrar la automatización de ese sonido y quede enfatizada la hiriente onomatopeya del pinchazo. Lejos de recurrir a esta operación por una finalidad práctica de ajustarse al cómputo silábico –como ocurre con tantos poetas del Siglo de Oro–, Góngora se concede la licencia poética de partir del iotacismo, con diversos objetivos artísticos, dentro de los cuales destaca la *voluptas aurium* o deleite auditivo. Si sumamos todos estos extremos, tendríamos un total de treinta y ocho sonidos similares en una composición de catorce versos, un ejercicio de colosal ingenio formado por las siguientes voces: *prisión, articulado, mi firmeza, luciente, diamante, ingeniosamente, también, aprisionado, Clori, apremiado, precioso, consiente, día, impaciente, redimió, vínculo, ay, insidioso, cristales, sacrílego, divina, ilustró, indiano, marfil, invidiosa y nieve*. En palabras de José Manuel Blecua, hoy plenamente vigentes, este poema gongorino «plantea uno de los más apasionantes problemas de fonología y poesía» (1973: 57).

Es preciso recordar que los sonidos vocálicos pueden discriminarse por la distinta concentración de energía que requieren para su emisión. Los picos de intensidad o *formantes*, medidos en hercios, demuestran claramente que el fonema [i] requiere de mucha mayor energía que los restantes (Quilis y Esgueva, 1983: 244), por lo que dista mucho el esfuerzo –y, en consecuencia, el efecto resultante– que Góngora pide al lector en voz alta, del que pediría a un lector en silencio: el soneto no lograría en este último caso desplegar todo el potencial semántico que su sonoridad contiene.

Más allá de insistir en la frecuencia con que dicho fonema aparece en el soneto, merece la pena detenerse en los dos planos epistemológicos que chocan en su interior: por una parte, la armonía que se deriva de la razón especulativa, que desgana el discurso y la lógica del hilo argumental, y, por otra, la disonancia con que forzosamente se verbalizan los versos cuando devienen sonido, esto es, cuando pasan a la dimensión extramental de la praxis y la experiencia. Pero la disonancia lograda por la desmesura auditiva solo es aparente, porque, en último término, remite a un universo ordenado en que la semántica del sonido responde con una perfección matemática al significado del discurso narrativo. Aunque pueda parecer una paradoja, la plena consonancia surge del exceso y la estridencia, en un equilibrio propio de la estética barroca. En virtud del feliz hallazgo gongorino, la anécdota relatada por el soneto es discurso que ataca por doble flanco: el oyente puede satisfacer su intelecto observando la pintura doméstica de la dama pinchándose con un alfiler y, al mismo tiempo, escuchar multiplicado el sonido hiriente de su queja. Es esta segunda dimensión la marca del genio cordobés en este soneto, pues mediante la hipotiposis o *evidentia* logra insuflar vida al texto, de modo que el pinchazo queda amplificado y sus ecos trascienden el marco del relato hasta mover los afectos de los oyentes. Podríamos afirmar que se trata de un texto rizomático en tanto que la sonoridad y su semántica se reproducen y expanden horizontalmente. Con este poderoso artificio consistente en explotar el poder fónico de la letra, se cumple con la misión que al artista barroco asignó Maurice Blanchot: debe crear cuerpos extraños en que se den cita ingredientes contradictorios, que apunten simultáneamente al exceso y a la medida, algo que, a la postre, demuestre haber conquistado las fuerzas oscuras de las cosas (1977: 137). Por estas vías indirectas el poeta cordobés veía su objetivo realizado, que no era otro, según Dámaso Alonso, que el de querer resaltar la violencia o asechanza que dicta el argumento (1985: 452).

En el mismo siglo XVII, Salcedo Coronel ya se había dado cuenta de la frecuencia de las diéresis en las obras del cordobés, recurso que el crítico aseguró solo

censurar cuando se producía en exceso, no obstante, calla ante el soneto a Clori, composición en la que Góngora se muestra más liberal ante tal licencia poética. Por otra parte, el mismo crítico no dejó de loar y comentar cuando el ingenio poético que conectaba signifiante y significado era incuestionable, como en el caso de la voz con diéresis *apremiado*, que «aquí está significando el apremio y fatiga, que continuadamente causaba en el dedo de Cloris la sortija de oro» (Salcedo Coronel, *Obras*, págs. 452-453). Sin duda, la colisión de sonidos en este soneto hubiera merecido las críticas más feroces de Jáuregui, por el prejuicio de que el oído podía entorpecer la intelección del argumento, aunque Góngora haga lo contrario: acompañarlo y realzarlo. Es lógico que también le hubiera merecido la condena por parte de Juan de la Cueva, pues, amigo de la dulzura y la suavidad en el verso, en su *Ejemplar poético* afirmó que al poema «la suavidad le viene y la blandura / de nunca o pocas veces las vocales / colidir o juntar en su textura» (vv. 199-201), idea que sintetiza del siguiente modo:

Y sobre todas una cosa advierte
que con tal armonía se concierte;
que el concurso de sílabas que usares
que en sus colocaciones y lugares,
regalen y deleiten los oídos,
que es propio de poetas singulares. (vv. 214-219)

Las licencias poéticas con que los poetas generan artificios sonoros van a pasar a ser lugar común, no solo de poéticas y retóricas, sino también de encendidas polémicas en el Siglo de Oro. Frente a la visión tradicional de la retórica clásica enseñada desde las cátedras, Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* había autorizado la diéresis, diciendo sobre la dialefa en los versos de Garcilaso que «estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía y la retiran de la comunidad de los que sólo hacen versos» y, tras citar a Virgilio, «bien se deja ver que se levantan y hacen más grandes estos versos por causarse aquel hiato de aquellos elementos, que no se juntan bien» (Herrera, en Gallego Morell, 1972: 349). Por su parte, en los elogios de Francisco de Rioja a las *Anotaciones*, habla del mismo recurso, aunque matiza que no es aplicable a todos los casos, sino solo cuando hay una causa: «lo que fuera culpable no aviendo causa para hazerlo, cuando se haze con ella es dino de toda admiración» (Rioja, en Vega Ramos, 1992: 237). Volviendo a Góngora, esa *causa* es la adecuación al asunto del soneto, que convierte el desvío en una demostración magistral de *ornatus* y, por tanto, lejos de lo que Quintiliano

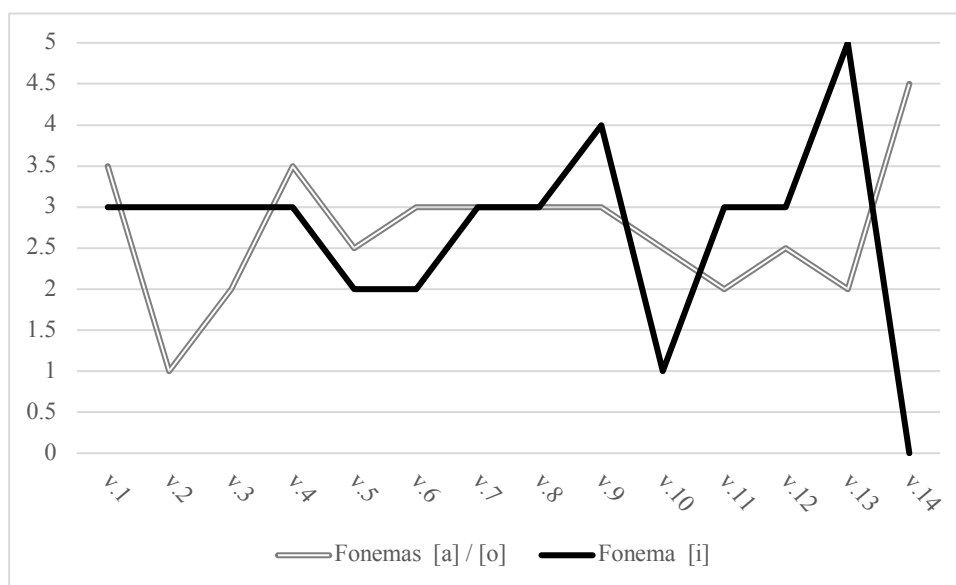
habría considerado un barbarismo por atentar contra la composición fonética de la palabra (Lausberg, 1976: 24).

Un detalle que puede pasar desapercibido es que estas correspondencias acústicas y semánticas inspiraron también al autor del soneto en el momento del diseño de toda la estructura poética. De los catorce versos dedicado a Clori, el poeta nos pincha con el fonema [i] durante los trece primeros, pero rompe la regla en el último, único verso en no contener ni íes átonas, ni tónicas, ni ningún fonema que se le aproxime, como el «ay» que inaugura los tercetos. Por tanto, en el esfuerzo de repetir los treinta y ocho sonidos análogos en el espacio limitado de un soneto, Góngora deja fuera la última línea, marcando claramente una excepción que sirve a un efecto contrastivo para el oído: «claveles deshojó la Aurora en vano». El verso de desenlace argumental viene acompañado con un cambio abrupto de sonoridad, aumentado además por el hecho de que el penúltimo verso es el que más fonemas [i] contiene de todo el soneto: «marfil, invidiosa sobre nieve». De esta manera, se pasa de un clímax de tensión a raíz de la concentración de vocales de abertura mínima o cerrada, a un descanso o desahogo por la completa supresión de esos fonemas agudos. Con el predominio final de *aes* y *oes*, el poema concluye sonoro, claro, lleno y grave, siguiendo la tesis que alude Cascales:

[El poeta] ha de tener conocimiento de las virtudes de las letras: Cuál es llena y sonora, cuál humilde, cuál áspera, cuál agradable, cuál larga, cuál breve, cuál aguda, cuál grave, cuál blanda, cuál dura, cuál ligera, cuál tardía. La *a* es sonora y clara. La *o*, llena y grave. La *i*, aguda y humilde. (Cascales, *Tablas poéticas*, V, pág. 77)

La fonología enseña (Quilis, 2010: 39-40) que en el triángulo articulatorio el fonema [i] es alto y anterior, mientras que los más cercanos al eje bajo y posterior son los fonemas [a] y [o]. Esta es precisamente la sustitución que hace Góngora en el último verso del soneto, en que las íes, vocales de mínima abertura, han sido substituidas por el predominio de *aes* y *oes*, letras cuyos sonidos corresponden a una articulación semiabierta o de abertura máxima. Si el penúltimo verso era el que más letras *i* contenía, en una relación radicalmente inversa, el último verso es también el que más letras *a* y *o* contiene de todo el soneto.

En el siguiente gráfico recojo la cantidad de fonemas por verso —eje vertical— a lo largo de toda la composición —eje horizontal—, para evidenciar la compleja relación entre los sonidos [a] y [o], por una parte, y el sonido [i], por otra. Nótese cómo la oposición de valores llega a sus máximas cotas en el desenlace.



La colisión de las dos líneas del gráfico muestran una clara competencia entre ambas sonoridades, no obstante, si tuviéramos en cuenta los valores habituales que tienen esos fonemas en la lengua castellana, el resultado sería de una primacía absoluta del fonema [i] en el soneto y se evidenciaría todavía más el esfuerzo y el artificio gongorinos. En este sentido, es sintomático que la frecuencia de uso de la letra *i* en la escritura (7%) esté muy por debajo de la *a* (14%) y la *o* (8,7%), que ocupan el segundo y el tercer puesto, respectivamente (Galende Díaz, 1995: 18). Si sustituyéramos el gráfico realizado a partir de esos grupos sonoros en el soneto de Góngora, por otro aplicado a cualquier texto castellano, veríamos que el fonema [i] siempre estaría mucho más bajo, aproximadamente a la mitad de altura del grupo [a]/[o], sin acercarse nunca.

Otro dato que nos muestra el gráfico, si seguimos la línea del fonema [i], es un cambio de patrón sonoro que divide en dos partes la composición: del verso 1 al 8 y del verso 9 al 14. Nuevamente estamos ante un caso de correspondencia entre el sonido y el sentido, pues estas dos unidades se corresponden a nivel formal con los cuartetos y los tercetos del soneto, respectivamente, y a nivel de contenido, con dos acciones distintas, a saber: en los cuartetos la dama se está quitando la sortija y en los tercetos se produce el clímax del pinchazo. El titulillo «De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler» refleja estos dos tiempos. En efecto, el gráfico demuestra que en los cuartetos se da una cierta contención y moderación, mientras que en los tercetos los valores se disparan en picos que llegan a las cotas

más altas y a las más bajas de todo el soneto en los versos climáticos finales. El fonema [i], aprisionado y luchando en cada verso con otras sonoridades, emite su último y más agudo “grito” en el penúltimo verso, para quedar totalmente sofocado en el conclusivo.

A la información que transmiten los oídos podríamos sumar la información que transmite la vista, entendiendo las manchas de tinta como objetos referenciales. En este sentido, Blecua fue el primero en llamar la atención sobre el parecido entre la letra *i* y la forma del alfiler con que se pincha Clori (1973: 59), interpretación que en nuestros días ha asumido parte de la crítica, a pesar de que no faltan voces discordantes que la hayan tildado de abusiva:

Aunque en la poesía alemana del siglo XVII exista una corriente de poesía visual, suponer que la explicación del fenómeno de las íes es visual —el alfiler y la gota de sangre— me parece un abuso. La dimensión gráfica del lenguaje permite ciertas bromas infantiles, pero bromas gráficas, y no añade significación al poema. (Beltrán, 2011: 61)

Sin entrar ahora en un debate sobre antecedentes áureos de la poesía visual vanguardista, sí podemos afirmar que el soneto gongorino está plenamente dirigido a los sentidos. Con el objetivo de comprobar la correspondencia epistemológica entre el sentido y el sonido —a la que podría añadirse la imagen visual del soneto como un cerco de alfileres—, podría realizarse el experimento que proponemos a continuación: si dejásemos de lado el intelecto necesario para apreciar el significado de las palabras o, mejor, si pidiéramos a un extranjero lego en lengua española que se pusiera frente al poema, no sería raro que con solo sus oídos percibiera el predominio de los fonemas chirriantes y, por tanto, sintiera la agonía de los continuos pinchazos. En suma, se trata de una semántica reiterativa la que ofrecen los sentidos en virtud de la operación expansiva de Góngora, pues las punciones son, al mismo tiempo, una y treinta y ocho.

EL LECTOR EN VOZ ALTA

He usado el caso del soneto gongorino inductivamente, para atraer la atención hacia el fenómeno compositivo consistente en la elección de determinadas palabras que no solo denotan un significado necesario con relación al argumento

del discurso, sino que se caracterizan por ser portadoras de un valor semántico añadido, que se evidencia en su dimensión oral y que persigue provocar un determinado efecto en el oyente. Las múltiples realizaciones poéticas que esta operación permite son claramente visibles en Góngora, pues muchas veces en sus obras aparece como una estrategia privilegiada, aunque se trata de un código compartido por emisores y receptores de todo el sistema literario de la época. Que la poesía en la Edad de Oro era todavía un género predominantemente oral, es un dato obvio si se tienen en cuenta al menos cuatro factores: en primer lugar, la propia tradición literaria del género desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media; en segundo lugar, las grandes tasas de analfabetismo, que obligaban a recitaciones más o menos colectivas de los textos; tercero, el hábito de lectura, afectado por el desarrollo de la imprenta pero lejos todavía del modo *in silentio* que monopoliza hoy nuestro acto de leer; y, en último lugar, los circuitos literarios y sus espacios, que, como las academias áureas, servían a sus miembros para compartir, a viva voz, versos propios o ajenos.

Margit Frenk afirma que en el Siglo de Oro «se escribía y se leía para que otros oyeran» (1997: 41) y lo demuestra citando distintos pasajes en que se evidencia la necesaria oralización en el acto de lectura. Basta cotejar la definición que de *leer* se recoge en la Edad de Oro, de un lado, y la que aparece en un diccionario actual, de otro, para apreciar la evolución del hábito de la lectura en relación con los sentidos que cada uno privilegia. En 1611, para Sebastián de Covarrubias *leer* era «pronunciar con palabras lo que por letras está escrito» (*Tesoro*, s. v. *leer*), es decir, que el acto de lectura, *per se*, era ejecutar la dimensión sonora de unos signos que se hacían audibles mediante la pronunciación; en cambio, en el siglo XVIII, para los redactores del *Diccionario de Autoridades* la definición ofrecía ya una segunda posibilidad, pues muchos letrados ya debían practicar la lectura silente: «Pronunciar lo que está escrito o repasarlo con los ojos» (*Aut.*, s. v. *leer*). Así, en la Ilustración, el oído se ve obligado a renunciar a su primacía para compartir espacio con la vista, sentido con vocación de exclusividad si atendemos diacrónicamente a los usos de *leer*, cuya definición vigente ha suprimido completamente cualquier alusión al sonido de la voz con que se pronuncian las palabras: «Pasar la vista por lo escrito o impreso» (*DRAE*, s. v. *leer*).

Cuando la vista no era el fin, sino simplemente un medio para alcanzar el sonido de las voces encerradas en las páginas —*voces paginarum*—², tenían pleno sentido metáforas como la de Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*: «Saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no den voces, porque suele / dar gritos la verdad en libros mudos» (vv. 42-44). El hombre áureo aún concebía como un circuito complejo el proceso de arrojar sentido a un texto: de la letra a los ojos, de los ojos a boca, de la boca a las orejas y a través del oído al intelecto. Este lector, que era por defecto un lector en voz alta —aunque él fuera su único destinatario—, podía darse cuenta, en cada fase del proceso, de matices significativos que el ojo no había captado en un primer momento.

El individualismo del hombre moderno, la alfabetización y la evolución de la competencia lectora han llevado a prescindir de una parte del proceso tradicional y hoy somos capaces de leer sin hablar, de ver sin mirar, y de realizar, por ejemplo, proezas como la lectura en diagonal. Se puede dudar con razón si la humanidad ha recibido grandes ventajas del dominio y predominio de lo visual, y si no ha perdido con ello más que ganado. De todos modos, frente a relatos apocalípticos, consideramos que Gutenberg aprieta, pero no ahoga, pues la literatura oral es energía que ni se crea ni se destruye, sino que se transforma y los odres nuevos no deberían hacernos renunciar a los viejos placeres que contienen³.

Ahora bien, el buen recitador no se halla en todas partes, pues son necesarias ciertas habilidades de oratoria que hoy, lejos de ser transversales, se cultivan fundamentalmente en ámbitos especializados, por ejemplo, los vinculados al mundo comercial. Si en el siglo XVII *leer* solo significa «pronunciar con palabras lo que está escrito», para exprimir bien el significado de las palabras, cumplía ser, en el sentido contemporáneo, un buen lector y un buen orador al mismo tiempo, pese a la disociación actual. Sin las facultades orales del lector, el cadáver de la letra escrita no podía levantarse, ni cobrar vida, y eso es traicionar del algún modo al escritor, pues había disecado una realidad viviente sobre el papel, para que, en un segundo momento y en cada acto de lectura oral, esos signos fuesen decodificados, invocados y resucitasen con todo su vigor. Solo así podemos escuchar a un yo poético lamentarse, a todos los efectos y afectos; fenómeno que las letras escritas, manchas sobre un papel, por sí solas jamás podrían reproducir. Si esto puede predicarse de todos

² Sobre el tópico de los libros que encierran voces en sus páginas sonoras o *voces paginarum* y los antiguos hábitos lectores, véase el clásico estudio de Balogh (1927).

³ Pueden cotejarse las no pocas coincidencias entre los clásicos estudios de poesía oral de Paul Zumthor o Margit Frenk y fenómenos actuales como el *Slam poetry*, estudiados por Smith y Kraynak (2009), entre otros.

los géneros literarios de la Edad de Oro, debe decirse especialmente de aquellos que se expresan en verso, pues características como la métrica, la rima, el ritmo y la musicalidad, les son inherentes.

LA RETÓRICA

Las facultades del lector-orador estaban contempladas en el *trivium* del currículo medieval, pero el Renacimiento va a ser responsable del auge de la retórica clásica con una renovada reivindicación de los textos antiguos, con la escritura de nuevos tratados y con el puesto destacado que tendrán las artes de la palabra en los *studia humanitatis*. Así, estas habilidades del lector-orador, que por otra parte acostumbraban a verse realizadas en el púlpito y en la predicación religiosa, van a dotar a los escritores de la Edad de Oro, si no de más recursos en el momento de la composición literaria, sí al menos de más conciencia de las posibilidades expresivas a su alcance y en un ámbito cada vez más secularizado, más propio de las humanidades que de las divinidades, y para deleite de nuestros sentidos mundanos.

Un claro ejemplo es la hipotiposis o *enargeia*, figura retórica ampliamente usada en el Siglo de Oro, que pretende realizar una descripción viva de una idea por medio del lenguaje escrito y «provoca la ilusión de que las cosas narradas o descritas están presentes y de que se ven como si se tuvieran ante los ojos» (Vega Ramos, 1992: 286). Cuando esta figura se refiere específicamente a la dimensión sonora, escucharíamos cómo el lector que lee en voz alta –o el actor que declama, o el músico– imita los sentimientos o ideas expresados en los textos poéticos con los recursos de su propia voz. En estas audiciones, los oídos de los espectadores devienen ojos y lo audible se convierte en un prisma sin igual para visualizar el texto y sentir la emoción que transmite. Ya Quintiliano, en sus *Instituciones oratorias*, daba una definición de esta figura retórica referida al orador: «es una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos» (IX, II, 40). Esta experiencia sensorial es la que el oyente siente ante el Góngora de «Prisión del nácar era articulado».

Para precisar la semántica a través del sonido del verso poético, pueden tenerse en cuenta las cinco fases clásicas de la retórica que todo escritor de la Edad de Oro conocía: la *inventio*, en que se seleccionaba la idea, la *dispositio*, en que se ordenaban los materiales del discurso y la *elocutio*, donde era crucial el ingenio del escritor para embellecer el discurso a través de figuras retóricas como, por ejemplo,

la de visualizar la viva imagen de un alfiler pinchando, mediante un texto escrito. Las siguientes dos fases son las referentes a la *memoria*, con sus técnicas asociadas y que el verso facilitaba, y finalmente la *actio*, donde se entrenaba, no solo el gesto, sino también la entonación, el ritmo y el dar énfasis a determinadas palabras o fonemas de un poema con la finalidad de mover al oyente. Con el pleno dominio de estas virtudes de la retórica, el soneto gongorino quizá debiera resultar de una fastuosidad insospechada. Así explicaba Cascales el énfasis sonoro de la *actio*:

Las partes de la elocuencia son cinco: invención, disposición, elocución, memoria y acción. Ésta tiene en las oraciones (así lo dice Quintiliano) admirable virtud y dominio, porque no importa tanto que las cosas que decimos sean calificadas, cuanto el modo con que se pronuncian. Que de la manera que yo oigo la cosa, de esa manera me persuado y me muevo. Si me dicen el concepto flojamente, flojamente se me encaja, y al contrario. Y así digo que no hay razón tan fuerte, que no pierda sus fuerzas si no es ayudada con la animosa acción del que dice; y los afectos del ánimo es fuerza que relinguen y desmayen si no los sopla el viento de la voz (...). (Cascales, *Cartas filológicas*, II, III, págs. 142-143)

El lector que recitaba el poema, para desplegar todo su efecto en el oyente —aunque ese oyente fuera solo él mismo— debía realizar un trabajo de exégesis, que incluía la dimensión acústica prevista por el autor en la tercera parte de la *tractatio*, la elocución. Con un especial énfasis aplicado a ciertos fonemas o palabras, es el lector quien termina de dar pleno sentido al texto original, reforzándolo, acompañándolo, contradiciéndolo o desplegando imágenes en paralelo. Dar color al discurso era uno de los fundamentos de la elocuencia retórica que habían aprendido aquellos estudiantes que en el futuro iban a vivir vinculados al mundo del libro y de la extracción de sus voces. No es casual que sea el tránsito del siglo XVI al XVII el que vea nacer la ópera y las primeras realizaciones del *stile rappresentativo*, que pedía a los intérpretes una especial declamación del verso, sobre todo en determinadas escenas pasionales, para mover los afectos en los espectadores. Todo ello a partir, siempre, de las palabras escritas por el poeta, tal como lo expresaba Giulio Caccini en una carta escrita en el año 1600, en que hablaba como un avance sin igual sobre esa modalidad de declamación enfática que no llega a ser canto, basándose en «l'imitazione de' sentimenti delle parole» (*Prefazione a l'Euridice*, pág. 52).

En la misma década, también Lope de Vega pedía a los poetas que ciertos pasajes como los amorosos debían ser invitaciones a que los actores expresasen mejor su pasión de enamorados, y no solo se limitasen a pronunciar el texto, sino que

fuesen más allá y reforzasen el efecto que las palabras debían producir en los espectadores, utilizando toda la dimensión sonora y gestual propia de la *actio*. A todo escritor el Fénix aconseja en el *Arte nuevo de hacer comedias* que

describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y, con mudarse a sí, mude al oyente. (vv. 272-276)

Aunque Lope se refiera específicamente al momento de la escritura, se aprecia la gran importancia que confiere a esa dimensión sonora y performativa para completar el significado de la palabra poética. De modo que sonido y sentido deben aliarse con el objetivo de explotar el cometido del poeta en cualquiera de sus diversas realizaciones. Como claro precedente de esta actitud, en 1514 el censor Alonso de Proaza había dirigido unas octavas a los lectores, que acompañaban la edición e incluían instrucciones para leer la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*:

Si amas y quieres, a mucha atención,
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes:
a veces con gozo, esperanza y pasión;
a veces airado con gran turbación.
Finge leyendo mil artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón. (vv. 25-32)

Así que, el que lee, el que recita, constantemente debe adecuar su declamación al significado que el texto exige y, para ello, es preciso que sepa fingir «mil artes y modos». Si Lope había asociado determinadas estrofas métricas a determinados temas, también debemos entender que la entonación y los modos de decir el verso se correspondían, lógicamente, con los temas que había propuesto el poeta, por muy cambiantes que aquellos fueran. La educación del lector iba en sintonía con esas expectativas y lo habilitaba para tal fin.

CONCLUSIONES

Con el nacimiento de la Edad Moderna asistimos a una retorización de la literatura y, más específicamente, a una retorización de aquella dimensión sonora que emana directamente del texto literario. Así, los compositores que ponían música a romances y otras estrofas poéticas, con o sin la aquiescencia del poeta, tenían claro que su oficio era secundario, y que, por tanto, la música era sierva de la literatura. Este carácter jerárquico no impedía que el compositor musical, ni el lector en voz alta de poesía, ni el actor profesional, pusieran todo su esfuerzo para extraer el espíritu de las palabras y fomentar con sus propios recursos el mensaje primero. Igual que un cantor religioso o un predicador trataba de expresar del mejor modo posible la palabra de Dios, sin enmendarla.

Sabemos que la declamación de versos, sea en el teatro, sea en un ámbito más particular, se hacía con una viveza que hoy podría parecernos de un *pathos* exagerado o incluso afectado, más allá de las indicaciones dadas a propósito de la *Celestina*. Si escucháramos a Góngora declamar su soneto sobre Clori pinchándose con el alfiler, probablemente notaríamos un énfasis especial en esas *íes* tónicas. Este caso es uno más entre los múltiples poemas que contienen invitaciones explícitas a desplegar una semántica específica del sonido. Por ejemplo, el romancillo gongorino que comienza con el verso «Lloraba la niña» y que tiene por estribillo «*Llorad, corazón, / que tenéis razón*», debía ser leído con la gravedad que exige la literalidad del texto, sobre todo, el estribillo que se va repitiendo como un lamento en letanía. A continuación, transcribimos solo sus últimos versos (vv. 35-44):

Ya no canto, madre,
y si canto yo,
muy tristes endechas
mis canciones son;
porque el que se fue,
con lo que llevó,
se dejó el silencio
y llevó la voz».
*Llorad, corazón,
que tenéis razón.*

El lector en voz alta del siglo XVII se metía en el papel al que incita el texto para lograr todo su efecto. En el mismo sentido, Juan de la Cueva, en su *Ejemplar*

poético, no había aconsejado otra cosa para aquellos poemas de temática y tono tristes, como el poema de Góngora anteriormente citado, pues en estos supuestos debía haber una triple correspondencia: «Si fuere triste aquello que cantares, / que las palabras muestren la tristeza / y los afectos digan los pesares» (I, vv. 166-168).

En suma, con el análisis de la semántica sonora del soneto «Prisión del nácar era articulado», hemos visto cómo Góngora, probablemente el más musical de los poetas barrocos, quedaría desvirtuado y hasta traicionado si se leen sus poemas sin un mínimo de habilidad y artificio. Que el acto de leer hoy esté plenamente afectado por el predominio y monopolio de la vista va en detrimento del acceso a textos literarios que consideramos clásicos y, en particular, es causante de cierta incomprensión o extrañeza ante la concepción de la artesanía literaria que tenían los escritores de la Edad de Oro, que siempre contemplaban una dimensión sonora de sus versos y, a veces, confiaban a esta oralización el despliegue de determinados efectos, figuras retóricas, nuevas semánticas e invitaciones a que el oyente reaccionara en un sentido u otro.

Finalmente, con el objetivo de revalorizar el valor semántico de las estructuras sonoras, cabe insistir en el contexto de hervidero cultural que fue el nacimiento de la Edad Moderna. La tradición anterior, fundamentalmente oral, fue fecundada por un humanismo que potenció las artes de la palabra propias del *trivium*, incluyendo su dimensión acústica. Tras el renovado auge de la retórica clásica, los poetas saben demasiado bien que deben deleitar, enseñar y mover, pero este «mover», en el sentido de «conmover» al receptor, se hace explícito incluso en aquellos poetas que encierran con seis llaves a los preceptistas clásicos. Entre las herramientas retóricas de que dispone el poeta para conmover al oyente, se incluyen juegos semánticos que se revelan en todo su esplendor cuando devienen sonido. Por ello, nacen en ese momento híbridos poético-musicales que exploran los géneros y los modos de expresión en sus distintas posibilidades, desde nuevas maneras de declamar la poesía como el *stile rappresentativo*, centrado en potenciar el significado mediante el sonido, hasta grandes géneros cantados o semi-cantados como la ópera o la zarzuela, pasando por la tradición del teatro del Siglo de Oro y la comedia nueva, que se hace eco de estas conquistas y que podemos fácilmente imaginar tanto en el canto como en la declamación de ciertos pasajes pasionales.

De acuerdo con los rétores clásicos el discurso ideal es capaz de «despertar el interés del oyente mediante la superación de lo usual» (Lausberg, 1976: 50), evitando el tedio y conmoviendo los ánimos de los receptores. El *audacior ornatus* de Luis de Góngora toma como punto de partida las habilidades lectoras propias de su

tiempo y explora los canales abiertos a la experimentación poeticomusical para lograr transformar un soneto en una pequeña sortija sonora capaz de hacer exclamar agudos quejidos al más grave orador. Como en un embrujo de palabras, Góngora inmortalizó el pinchazo haciendo que todo lector que prestase su voz al soneto se convirtiera transitoriamente en la dama Clori.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, vol. 2, Madrid, Gredos, 1985.
Aut. Véase *Diccionario de Autoridades*.
- BALOGH, Joseph «Voces Paginarum», *Philologus*, 82, 1927, págs. 84-109.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luís, «Acerca del soneto de Góngora “De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler”», *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 1, 2011, págs. 57-64.
- BLANCHOT, Maurice, *Falsos pasos*, Valencia, Pre-Textos, 1977.
- BLECUA, José Manuel, «Un soneto de Góngora», en Emilio Alarcos, Manuel Alvar *et al.*, *El comentario de textos*, I, Madrid, Castalia, 1973, págs. 52-61.
- CACCINI, Giulio, *Prefazione a l'Euridice*, en Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, Fratelli Bocca, 1903, págs. 50-52.
- CASCALES, Francisco, *Cartas filológicas*, Madrid, por don Antonio de Sancha, 1779.
 —, *Tablas poéticas*, Madrid, por don Antonio de Sancha, 1779.
- CIPLIJASKAITÉ, Biruté, ed., Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1985.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético*, en *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro, 1726-1737.
- DRAE. Véase Real Academia Española.

- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos, *Criptografía. Historia de la escritura cifrada*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- GÓNGORA, Luis de, *Poesía selecta*, ed. de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus, 1991.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, II, Madrid, Gredos, 1976.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2015.
- PROAZA, Alonso de, «Al lector» en Fernando de Rojas (y «antiguo autor») *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Paloma Díaz-Mas, Francisco J. Lobera, Carlos Mota, Francisco Rico, Íñigo Ruiz Arzálluz y Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 2000, págs. 351-354.
- QUILIS, Antonio, *Principios de fonología y fonética españolas*, Madrid, Arco Libros, 2010.
- QUILIS, Antonio y Manuel ESGUEVA, «Realización de los fonemas vocálicos españoles en posición fonética normal», en *Estudios de fonética I*, ed. de Manuel Esgueva y Margarita Cantarero, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, págs. 137-252.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Instituciones Oratorias*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Librería de la viuda de Hernando, 1887.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, 2001.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Obras de don Luis de Góngora comentadas*, t. 2, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Laso, 1644.
- SMITH, Marc Kelly y KRAYNAK, Joe, *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*, Naperville, Sourcebooks, 2009.
- Tesoro*. Véase COVARRUBIAS HOROZCO.

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC / Universidad de Extremadura, 1992.



¿DEFECTO MÉTRICO O EFECTO CÓMICO? LAS RIMAS CONSONANTES EN LOS ROMANCES TEATRALES DE LOPE

Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universitat de València (España)¹

daniel.fernandez.tejerina@gmail.com

Recibido: 16 de julio de 2019

Aceptado: 26 de julio de 2019

RESUMEN:

En estas páginas se estudia la aparición de rimas consonantes en los romances pertenecientes a comedias autógrafas de Lope. Tras examinar la consideración de este curioso fenómeno métrico por parte de los tratadistas y poetas del Siglo de Oro, me centro en aquellos romances lopescos que acumulan más rimas consonantes, en los que estas parecen deberse no a meros descuidos, sino a una intención burlesca. Así lo sugiere el aire jocoso de tales fragmentos, el protagonismo concedido al gracioso y el carácter oxítono de las rimas, recurso este último empleado ya a finales del siglo XVI con fines paródicos, lo mismo que las rimas consonantes en romances. Analizo además otros paralelismos entre dichas comedias (sus fechas de composición, los avatares de su escritura y publicación, la coincidencia onomástica del gracioso), los cuales confirman que, en aquellos casos en que irrumpen con cierta insistencia, las rimas consonantes en romances constituyen un recurso intencionado por parte de Lope. Cuando aparecen aisladas, por el contrario, delatan un mero despiste, un leve defecto métrico en el que Lope incurrió en menor medida que muchos de sus contemporáneos. Por lo demás, se destacan asimismo ciertos datos relevantes en lo que atañe a la frecuencia y al uso de esta clase de rimas como herramienta para atribuir una determinada comedia a Lope.

PALABRAS CLAVE:

Métrica; Lope de Vega; rimas consonantes; romances; rima aguda.

¹ Este artículo ha contado con la ayuda de una beca posdoctoral Juan de la Cierva (FJCI-2016-29846), concedida por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, así como con el apoyo de los proyectos de investigación «Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad mediante fondos FEDER, y «EMOTHE: Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII: Patrimonio y Bases de Datos» (FFI 2016-80314-P), financiado asimismo por dicho Ministerio en el seno del Plan Estatal I+D+i.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

METRICAL DEFECT OR COMIC EFFECT? CONSONANT RHYMES IN LOPE DE VEGA'S DRAMATIC ROMANCES

ABSTRACT:

This article studies the presence of consonant rhymes in dramatic *romances* from Lope's autograph *comedias*. After examining ideas about this curious phenomenon among Golden Age poets and theorists, we focus on those *romances* that accumulate more consonant rhymes, in which they appear to be not mere oversights, but burlesque resources. This is suggested by the playful atmosphere of the fragments, by the protagonism they bestow upon the *gracioso*, and by the oxytonous rhymes, a trait already used at the end of the sixteenth century for parodic effect, as it happens with these *romance* consonant rhymes. In addition, we analyze other parallels among the aforesaid comedies (their date of composition, details about their writing and publication, the onomastic coincidences regarding the *gracioso*) that reinforce the feeling that, in those cases in which they are the most insistent, *romance* consonant rhymes are an intentional resource of Lope's. When they appear isolated, they may be due to mere oversight, a minor metrical defect in which Lope incurred less often than most of his contemporaries. In addition, we examine certain data pertinent to the frequency and use of these rhymes as a tool to attribute comedies to Lope.

KEYWORDS:

Metrics; Lope de Vega; Consonant Rhymes; *Romances*; Oxytonous Rhymes.



*Para Rodrigo Olay, que tanto sabe
de rimas consonantes y asonantes.*

Las destemplanzas de amor
no requieren consonancias.
Lope de Vega, *La noche de san Juan*

Pocos escritores del Siglo de Oro contribuyeron tanto como Lope de Vega a difundir el romance, estrofa castellana por excelencia que el Fénix de los Ingenios cultivó tanto en su poesía como en su teatro. En estas páginas quisiera justamente tratar un aspecto muy particular de tan vasto campo de estudio, la esporádica presencia de rimas consonantes en sus romances dramáticos, tema que no parece haber despertado el interés de la crítica desde que, a mediados del siglo pasado, J. H. Arjona lo abordara en un par de ocasiones.

En el primero de esos trabajos, Arjona (1955) detectó varios defectos métricos en las comedias autógrafas de Lope, entre ellos el que aquí nos ocupará². Unos años más tarde dedicó un artículo admirable a comparar esos datos con las comedias que Morley y Bruerton (1968) clasificaran como de autoría probablemente lopesca, dudosa o escritas por otra mano. Así, Arjona descubrió una correlación entre ambos acercamientos, lo que le permitió legarnos una ley que los lopistas debiéramos grabarnos a fuego: «While a low percentage of consonantal rhyme in *romance* may not be exclusively a Lopean characteristic, a high percentage of the rhyming imperfection is definitely a non-Lopean trait» (Arjona, 1962: 30).

Con todo, hoy no quisiera centrarme en cuestiones de autoría, sino en la naturaleza de esas rimas localizadas por Arjona en autógrafos dramáticos, un defecto métrico que Lope, en comparación con otros dramaturgos, «was relatively careful to avoid» (Arjona, 1962: 7). Para ello, examinaré en primer lugar los avatares y la consideración de esta clase de rimas en el Siglo de Oro, esbozaré entonces un panorama sobre las mismas en los autógrafos lopescos y, a continuación, me adentraré ya en su estudio.

² Se entenderá siempre por tales las rimas consonantes presentes en los versos pares de un romance (es decir, aquellos en posición de rima).

LAS RIMAS CONSONANTES COMO DEFECTO MÉTRICO

Ahora bien, ¿se trata, en efecto, de un error? El uso de rimas consonantes en romances cultos fue «frecuente a fines del siglo XV y en la mayor parte del XVI» (Alatorre, 1977: 364), de suerte que, en su *Arte de poesía castellana* (1496), Juan del Encina pudo afirmar que «los romances suelen ir de cuatro en cuatro pies, aunque no van en consonante sino el segundo y el cuarto pie; y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes» (pág. 90). Con todo, hacia el ocaso del Quinientos, las rimas consonantes en romances habían pasado ya «definitivamente de moda» (Alatorre, 1977: 364), y, por otro lado, «la mezcla de asonancia y consonancia en la misma composición no se admitía con la libertad con que antes se había practicado» (Navarro Tomás, 1974: 238)³. De hecho, a finales del siglo XVI, muchos escritores «began to reject not only rhyming throughout but also sporadic rhyme» (Gornall, 1995: 366)⁴, aun cuando insignes poetas como Góngora compusieran romances enteramente consonantes (Paraíso, 2000: 163-164). No en vano, en su importantísima *Arte poética española* (1592), Díaz Rengifo, pese a la poca estima que sentía por las rimas asonantes⁵, define el romance como «una redondilla multiplicada. En la cual no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo y cuarto verso». Otros, como Juan de la Cueva en el *Exemplar poético*

³ Acerca del proceso de sustitución de la consonancia por la asonancia en los romances cultos, véase el detallado estudio de Saunal (1966), quien apunta a los años noventa del siglo XVI como la época de cambio drástico en la preferencia definitiva por la asonancia. Debe acudirse asimismo al trabajo de Gornall (1995), que matiza la posición de Saunal y del que me permito transcribir algunas conclusiones, sumamente esclarecedoras: «the earliest cultivated poets to compose romances, though writing usually in rhyme and in a context in which assonance, in so far as it was recognized at all, was regarded as an imperfect variant, must [...] be seen as having sometimes composed also in the popular metrics. [...] Such poets, with their appreciation of the 'folkloristic', were in a sense the forerunners of those of the *romancero nuevo*. These, however, practised an *asonantismo estricto* that was not only rhymeless but also, compared with previous norms, astringently dissonant» (Gornall, 1995: 369). Véase asimismo el breve resumen de la cuestión a cargo de Di Stefano (2010: 17-18).

⁴ En cambio, en algunos estudios de métrica actuales se considera lícita la aparición esporádica de rimas consonantes en composiciones asonantadas: «Un poema con rima asonante admite la presencia de algunas consonancias, sobre todo si están espaciadas» (Paraíso, 2000: 73). Pero nótese que, en efecto, Arjona se refería a las rimas consecutivas en versos pares, que son las únicas que nos interesan aquí.

⁵ Así lo demuestra el siguiente pasaje: «No hay cosa más fácil que hacer un romance, ni cosa más dificultosa si ha de ser cual conviene. Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que toda es de una redondilla multiplicada [...]. La dificultad está en que la materia sea tal y se trate por tales términos que levante, mueva y suspenda los ánimos. Y si esto falta, como la asonancia de suyo no lleve el oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance» (Díaz Rengifo, *Arte poética española*, XXXIV, pág. 217). Está claro que, para el abulense, «la esencia de lo poético reside en la rima consonante» (Pérez Pascual, 2002: 64).

(1606), van incluso más allá y tratan de dotar a los romances asonantes de una honda raigambre literaria, ocultando para ello la presencia, ya desde antiguo, de rimas consonantes en la tradición romanceril: «La misma ley que guardan hoy guardaban / los antiguos, usar los disonantes, / y esto con gran veneración usaban. / Por viciosos tenían los consonantes, / y más si eran agudas las dicciones, / y por buenas las voces más distantes» (II, vv. 145-150).

También Carvallo, en su *Cisne de Apolo* (1602), confirma en varias ocasiones que los romances «solo de asonantes van terciados» (II, VIII, pág. 219). Ciertamente que en los romances que incluye a modo de ejemplo, presumiblemente suyos⁶, se cuela alguna que otra rima consonante, pero siempre entre versos pertenecientes a distintas cuartetas, lo que tal vez no sea casual, dada la importancia que concede Carvallo a la división estrófica de los romances, asociada al canto:

Mas advertid que, aunque el consonante [la rima] debe durar todo el romance hasta acabarse, con todo eso, va dividiéndose el sentido de cuatro en cuatro versos, a manera de cuartilla, quiero decir que en cada cuatro versos se ha de perficionar el sentido, como si fuera una copla, y no dejarle pendiente para la siguiente cuartilla. Porque la principal gracia del romance está en la tonada, y esta se comprehende y acaba cada cuatro versos, y así, perficionándose la tonada, no es conveniente que quede el sentido pendiente, porque ora en repetir el postrero verso, ora en tocar el instrumento, o en descansar el que lo canta, se divierte el sentido, y se pierde el hilo de lo que se va diciendo. (Carvallo, *Cisne de Apolo*, II, VIII, pág. 213)

La vinculación de la división —propia de algunos romances— en cuartetas con su tonada correspondiente es, en lo que aquí nos concierne, muy relevante. Al fin y al cabo, en la transcripción de un romance concebido para el canto podríamos encontrar versos pares consecutivos con rimas consonantes (más aún si el editor no respetase la distribución gráfica en cuartetas), rimas consonantes que, en verdad, no serían tales justamente por la independencia de cada una de las estrofas. Veamos un ejemplo en Carvallo:

Dar gracias quiere y no acierta,
que en mirar está ocupado,
y a los ojos lo remite,

⁶ Así lo sugiere su editor, Porcheras Mayo, que señala al respecto, siguiendo y ampliando las pesquisas de Menéndez Pelayo y Juan Menéndez Pidal, cómo «hemos de suponer que la mayoría de los ejemplos que utiliza son de su propia inspiración poética», «práctica ya ejercida por otros clérigos preceptistas tales como Sánchez de Lima y Rengifo» (Porcheras Mayo, 1997: 194 y 196).

que están a ello obligados.

Y en tierra hincando las lanzas,
y los yelmos encrestados,
en torno del Rey estaban
los valientes asturianos. (Carvallo, *Cisne de Apolo*, II, VIII, pág. 215)

Ahora bien, como alega Díez Echarri (1970: 204), muchos romances no iban destinados al canto, entre ellos «medio teatro español del Siglo de Oro», el cual, por esa misma razón, «se evade de tal norma». También Alatorre (1977: 346) observa que la construcción y disposición en cuartetos no es habitual «en el romance que sirve para las relaciones o para el simple diálogo en la comedia española». Así las cosas, aunque siempre convendrá plantearse si un determinado romance pudo concebirse en cuartetos (por si ello pudiera favorecer o alentar una mayor presencia de rimas consonantes), lo cierto es que el teatro del Siglo de Oro no será un ámbito particularmente proclive a la segmentación de los romances en agrupaciones, digamos, semánticamente plenas de cuatro versos como las definidas por Carvallo. No lo son por cierto los que nos ocuparán aquí, pues Lope, en efecto, no suele dividir en cuartetos sus romances dramáticos⁷.

Por su parte, en el monumental *Primus Calamus*, Juan Caramuel establece que en los romances «todas las estrofas deben tener cuatro versos. Los pares deben ser asonantes, y los impares, disonantes» (II, III, I, pág. 127). Entre los muchos romances que cita a continuación, sin embargo, hay varios que incurren en numerosas consonancias (tanto en una misma cuarteta como entre estrofas distintas), fundamentalmente los de carácter oxítono —ya hablaremos de la rima aguda— y de tema religioso (estos últimos, al parecer, eran los más propensos a esta clase de rimas, según veremos). Más adelante, llega a plantear la siguiente pregunta: «¿Podemos poner de vez en cuando versos consonantes?». Como respuesta, Caramuel cita tres romances gongorinos con rima consonante —ninguna de ellas aguda, por cierto—, y añade que «son sonoros y agradables al oído, y a muchos les gustan sobremanera» (*Primer Cálamo*, II, III, IV, pág. 148). Pero ninguno de ellos mezcla asonancias y consonancias, como cabría suponer a juzgar por la pregunta formulada, sino que todos sus versos pares son consonantes.

En suma, «al fin del reinado de Felipe II ya las rimas [consonantes] en los romances se habían convertido en defecto del poeta vulgar» (Luzán, *La poética*, pág.

⁷ Agradezco a Daniele Crivellari su diligencia y amabilidad a la hora de responder a mis consultas.

369). Ciertamente es que no termina de quedar del todo claro si en este apunte de su *Poética* se refiere Luzán a la aparición esporádica de rimas consonantes en romances o a la composición de romances enteramente consonantes, pero en otro lugar, siempre a propósito de esta estrofa, sí se muestra algo más taxativo: «es defecto usar las rimas en vez de asonantes» (pág. 366).

En fin, para corroborar que, tal y como supuso Arjona, la irrupción de rimas consonantes en romances asonantados se sentía sin duda como un defecto —o, si quisiéramos ser indulgentes, como una licencia poética de medio pelo—, bastará con añadir que Lope incurría (o se permitía incurrir) en ellas en una medida sustancialmente menor que muchos de sus contemporáneos (Arjona, 1962), lo cual, por supuesto, solo estaba al alcance de poetas con fino oído y mucho oficio.

Acudamos no obstante a un caso práctico. Me refiero a *La palabra vengada*, comedia publicada a nombre de Fernando de Zárate (pseudónimo de Enríquez Gómez) en el seno de la *Parte XLIV* de las *Comedias nuevas escogidas* (1678), pero de autoría lopesca según la crítica. La atribución al Fénix se explica por un documento tan peregrino como valioso, nada menos que el plan autógrafo de la comedia, de idéntico título y argumento muy similar, y escrito de puño y letra por el propio Lope. Pues bien, se ha podido constatar que en esta comedia existen 38 rimas consonantes en romance, que en total afectan a 83 versos (el 5,5% del total de versos en romance), cifras demasiado elevadas para Lope según los datos consignados por Arjona. Cuatro pasajes de *La palabra vengada* inciden particularmente en este fenómeno⁸, amontonando numerosas rimas consonantes hasta la saciedad, como el siguiente:

Aquí dio fin la esperanza
que a posesión no llegó.
Id a visitar (¡qué pena!),
id a gozar (¡qué dolor!),
de aquella deidad (¡qué agravio!)
de Teodora (¡qué rigor!),
pero acabe de una vez
vida que tanto os amó,
hable el discurso aquí.
¿No dicen que abrasó
el fénix en el Arabia,

⁸ vv. 53-96 (rima en *o*, 5 casos), vv. 1507-1552 (rima en *a-o*, 4 casos), vv. 1609-1698 (rima en *i*, 8 casos) y vv. 1949-2046 (rima en *i-a*, 6 casos).

y que con nuevo calor
 tan otro le resucita
 la llama que le alentó
 que del incendio pasado
 ni aun memoria le quedó? (Lope de Vega, *La palabra vengada*, vv. 69-84)

Obsérvese que, al igual que Arjona, cuento como consonantes las rimas agudas terminadas en vocal, aun cuando, a juicio de algunos estudiosos, podrían considerarse consonantes o asonantes en función del contexto⁹. Sin adentrarnos ahora en discusiones bizantinas —tiempo habrá de retomar el asunto en las conclusiones—, lo cierto es que, según las deficiones de la rima consonante más al uso entre los tratadistas de la época¹⁰ (y otro tanto vale decir respecto a muchos especialistas actuales)¹¹, estas rimas agudas formadas exclusivamente por una vocal serían consonantes. Baste por ahora la opinión de una de las voces a la sazón más autorizadas, Luis Alfonso de Carvallo: «*perdí* será consonante de *conocí*, porque en la última *i*, donde está el acento, se acaban ambas diciones, y a estos llaman agudos» (II, VI, pág. 198). En efecto, en cualquier redondilla de nuestro Siglo de Oro, por ejemplo, pueden rimar dos voces como las mencionadas por Carvallo.

De este modo, Arjona acertó al incluir las rimas agudas terminadas en vocal en la categoría que nos ocupa, no solo debido a su carácter efectivamente consonante (aunque quizá no siempre fuera sentido así por todos los poetas de la época), sino también porque a menudo acusan cierta torpeza poética —o una relajación pasmosa, vaya—, más aún cuando permiten rimas facilonas, por ejemplo con tiempos verbales como ocurre en los versos citados de *La palabra vengada*. Acaso por

⁹ «Las rimas agudas que terminan en vocal pueden entrar en un poema de rima asonante o en uno de rima consonante, ya que estas rimas pueden considerarse lo mismo asonantes —repetición de los sonidos vocálicos— que consonantes —repetición de todos los sonidos—»; «El que sea asonante o consonante dependerá de las otras rimas que aparezcan en el poema» (Domínguez Caparrós, 1992: 130 y 127). Véanse, asimismo, Baehr (1989: 63), Spang (1993: 46) y Bonnín Valls (1996: 23).

¹⁰ Transcribo solamente las de dos de los preceptistas más renombrados en tiempos de Lope: «Consonante llamamos un vocablo semejante a otro en las letras finales desde aquella vocal en que se pone el acento, como *Tierra* es consonante de *Guerra*» (Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pág. 346); «El consonante es que las letras que un vocablo tiene desde el acento hasta el fin han de ser las propias que otro vocablo diferente tenga también desde el acento hasta acabarse» (Carvallo, *Cisne de Apolo*, II, VI, pág. 197).

¹¹ Me limito a traer a colación la definición de *rima consonante* ofrecida por Navarro Tomás (1974: 40), que en su libro clásico la califica como aquella «en que coinciden todos los sonidos finales a partir de la última vocal acentuada». No apuraré ahora mayores disquisiciones técnicas para confirmar el carácter consonante de estas rimas; me limitaré a recordar que un Luzán consideraba incluso como tal un romance cuyas rimas, llanas, terminan en *ía*, sin cambio consonántico alguno: *alegría*, *quería*, *decía*, etc. (Luzán, *La poética*, pág. 368).

esa razón los romances de Lope presentan menos rimas consonantes que los de otros dramaturgos. En fin, como decía, muchos de los pasajes recogidos por Arjona dan cuenta de una falta de inspiración y de una pobreza lírica evidentes, conque parece que la presencia y, sobre todo, la acumulación de rimas consonantes en romances asonantes constituyó un defecto métrico muy extendido en el Siglo de Oro, que buenos poetas como Lope, y no segundones como Enríquez Gómez (a quien, por cierto, cabe atribuir con poco margen de duda los versos anteriormente transcritos y la refundición de *La palabra vengada* tal y como se publicó en la época)¹², se permitieron en contadas ocasiones. Pero arrimémonos ya al Fénix.

UN PANORAMA SOBRE LAS RIMAS CONSONANTES EN LOS AUTÓGRAFOS DE LOPE

En un estudio basado en 41 autógrafos lopescos, Arjona (1962) reseñó un total de 98 rimas consonantes en romances. La comedia que en más ocasiones incurre en este supuesto defecto es *Lo que pasa en una tarde*, que presenta 12 casos distintos, los cuales afectan a 24 rimas, un 2,6% de los versos en romance¹³, el porcentaje más alto en Lope registrado hasta la fecha¹⁴. El comentario de Arjona al respecto no tiene desperdicio:

Indeed, it may be said that it probably did not take Lope much longer to write this play than for its action to take place [i. e. una tarde], judging by the careless manner in which he wrote its 930 *romance* verses, for they contain eleven instances of the use of consonantal rhyme. (Arjona, 1955: 120-121)

Las otras comedias con más rimas consonantes en romance son *El galán de la Membrilla* (9 casos, 18 rimas, un 2,05% del total de versos en romance), *Las bizarrías de Belisa* (8 casos, 16 rimas, el 1,1%), *El desdén vengado* (6 casos, 13 rimas,

¹² Para más detalles, Fernández Rodríguez (2016).

¹³ Quizá sería más práctico trabajar con el porcentaje calculado a partir de los versos en posición de rima, pero prefiero seguir el criterio de Arjona para no confundir los datos; basta, en fin, multiplicar por 2 dichos porcentajes para así obtener el correspondiente a los versos en posición de rima que presentan rimas consonantes.

¹⁴ Añado un caso más a los once señalados por Arjona (la rima consonante entre *iré* y *eh* en los vv. 1050-1052), quien anota once ejemplos y un porcentaje del 2,4%. Véase la edición de la comedia a cargo de Picerno (1971: 40), que registra 928 versos en romance, y no 930 como Arjona (1962: 11) o Morley y Bruerton (1968: 66), lo cual no altera los porcentajes aquí asumidos.

el 1,3%), *¿De cuándo acá nos vino?* (5 casos, 10 rimas, el 1,7%) y *El piadoso aragonés* (5 casos, 10 rimas, el 0,9%)¹⁵. En cuanto a los porcentajes, también *El príncipe despeñado* (3 casos, 6 rimas, 1,5%) y *La desdichada Estefanía* (3 casos, 9 rimas, 2,2%) contienen cifras elevadas para Lope.

Ahora bien, a estos títulos hay que añadir *El caballero del sacramento*, a cuyo autógrafo no tuvo acceso Arjona, por lo que hubo de conformarse con la edición de Menéndez Pelayo. Debido a la gran cantidad de defectos poéticos presentes en ella, Arjona supuso que el polígrafo santanderino debió de basarse en el texto de la *Parte XV* (1621): «it is extremely doubtful that Lope is responsible for all these slips» (Arjona, 1955: 117)¹⁶. Lo cierto, no obstante, es que esta comedia contiene otros 9 casos, los cuales afectan a 22 rimas, es decir, a un 4,85% de los versos en romance¹⁷. Se trata de un dato sumamente relevante, porque dobla el porcentaje de rimas consonantes de *Lo que pasa en una tarde*, el mayor detectado por Arjona. Por consiguiente, a la hora de considerar la presencia de rimas consonantes en romances como uno de los factores para dirimir la posible autoría de una comedia presuntamente lopesca, habrá que tener muy presente que, cuando menos, un porcentaje que alcance el 5% no es necesariamente un rasgo contrario al *usus scribendi* lopesco, aunque sí, a todas luces, francamente excepcional¹⁸.

En su estudio del manuscrito autógrafo de *El caballero del sacramento*, Victor Dixon (1982: 397) aseguraba que solo 1 de esos 9 casos se debía a la pluma de

¹⁵ Tomo los datos de Arjona (1962), pero el porcentaje correspondiente a *¿De cuándo acá nos vino?* es ligeramente inferior al registrado por el crítico (1,8%), dado que Gavela (2008: 77-82), en su edición de la comedia, identifica un total de 582 versos en romance, y no 562 como Arjona (excluyo siempre el segundo acto de la pieza, que no es autógrafo). Otro tanto puede afirmarse respecto al porcentaje de *El galán de la Membrilla* (un 2,1% en Arjona), dado que, en su edición, Sánchez Laílla (2010: 100) registra 878 versos en romance, 14 más que Arjona (1962: 10). En la edición de *Las bizarrías de Belisa* de Vaiopoulos (2015), basada en el texto de *La vega del Parnaso* (1637), puede leerse la rima *entrara-pasara* en los vv. 2164-2166 de un romance, pero el autógrafo de Lope lee *entraba* en el primero de ellos, tal y como se documenta en el aparato crítico de dicha edición, y según puede leerse en la de García Santo-Tomás (2004), basada en el manuscrito lopesco.

¹⁶ Por errata, Arjona (1955: 116) transcribe «Parte XXV».

¹⁷ McGrady (2007: 17-18) y Trambaioli (2016: 551-552) no registran exactamente la misma cantidad de romances, a causa de la presencia de un estribillo en la tirada que nos ocupará. Mi porcentaje se basa en la cifra establecida por Trambaioli; siguiendo la de McGrady, alcanzaría el 4,92%.

¹⁸ En mi trabajo sobre *La palabra vengada* (Fernández Rodríguez, 2016: 147-148), no tuve en cuenta el porcentaje de rimas consonantes de *El caballero del sacramento*, pues Arjona no lo había dado por fiable. Con todo, diría que mis conclusiones acerca de *La palabra vengada* siguen siendo válidas, dado que el porcentaje de rimas consonantes de esta comedia es superior y, además, contiene 38 casos de rimas consonantes, 6 de los cuales afectan a más de dos versos consecutivos en posición de rima, todo lo cual supera con creces los números de *El caballero del sacramento*.

Lope: «Se dan solamente dos casos de asonancia en vez de consonancia (*señal-lle-gar; rey-ser*), y uno de consonancia (repetida) en una tirada de romance (con asonancia en *é*); no hay ninguno de asonancia entre consonantes contiguas ni de rima andaluza». Esta afirmación de Dixon resulta muy sorprendente, toda vez que tanto las 9 rimas consonantes como las 3 asonancias entre rimas consonantes contiguas en redondillas son plenamente visibles en el autógrafo¹⁹. De hecho, *El caballero del sacramento* contiene el que acaso constituya el pasaje que de un modo más flagrante incurre en el fenómeno métrico que nos interesa aquí —pero ya veremos por qué— entre todos los autógrafos examinados por Arjona:

¡Vive Dios, que ha de saber
que soy Moncada por sangre,
y galán barcelonés,
y valiente como un Hétor,
y más que un Roldán francés
de los nueve de la Fama!
¿No dicen que es Josüé?
Pues si paró el sol del cielo,
yo a quien hizo al sol saqué
de las llamas de aquel templo,
y si celebrado fue
el troyano que a su padre
sacó del fuego crüel,
yo he sido Eneas de Dios:
mejor lo merezco que él,
todo esto sabrá mi prima.
(Lope de Vega, *El caballero del sacramento*, vv. 1251-1266)

Estas rimas consonantes de *El caballero del sacramento* son de puño y letra de Lope, en contra de lo que afirmaba Dixon en su excelente artículo²⁰. El fragmento

¹⁹ Estos 3 últimos casos se pueden observar en los folios 13v (*abrasado-santo-tanto-cifrado*) y 15r (*mañana-casa-se casa-vana*) del primer acto, y en el f. 9v del segundo (*llevado-año-ermitaño-lado*). Se trata de los versos 762-765, 866-869 y 1434-1437 de las ediciones de *El caballero del sacramento* a cargo de Donald McGrady (2007) y Marcella Trambaioli (2016), basadas en el autógrafo de Lope. Sobre este defecto métrico, remito al estudio de Arjona (1955).

²⁰ La cita procede de las ediciones de McGrady (2007) y Trambaioli (2016) (estos ejemplos se pueden observar en el f. 6v del manuscrito). Para asegurarme de que Dixon no estaba en lo cierto, he consultado un microfilme del autógrafo. Enumero a continuación las otras 6 rimas consonantes en romance de *El caballero del sacramento* (entre paréntesis figuran los versos de las ediciones de McGrady y Trambaioli, así como los folios correspondientes al segundo acto del autógrafo): *fe-casé* (vv. 1169-1171, f. 5r), *dejé-sé* (vv. 1175-1177, f.

transcrito forma parte de una tirada en romance (vv. 1142-1280) que contiene un total de 8 rimas consonantes, una cifra sin duda elevada para un texto tan breve. Otros pasajes autógrafos similares se encuentran en las ya mencionadas *Lo que pasa en una tarde* (7 casos en los vv. 953-1051), *El galán de la Membrilla* (5 casos en los vv. 2141-2214) y, también, en *Santiago el Verde* (4 casos en los vv. 3166-3363, concentrados entre los vv. 3205-3297)²¹. Pero todas están lejos de una comedia como *La palabra vengada*, que, a causa de la intervención de Enríquez Gómez, presenta 4 casos como estos y un total de 38 rimas consonantes en romance (Fernández Rodríguez, 2016).

En su estudio, Arjona llamó la atención sobre una peculiaridad de *El desdén vengado* frente a los demás romances autógrafos: Lope emplea la misma rima consonante en 3 versos consecutivos en posición de rima. Este fenómeno, «extremely unusual» (Arjona, 1955: 120), se repite solamente en el pasaje transcrito de *El caballero del sacramento*, en el que se encuentran 2 rimas consonantes que afectan a 3 versos e, incluso, una que ocupa 4 versos: *ayer-ver-comer* (vv. 1211-1215), *Josüé-saqué-fue* (vv. 1257-1261) y *llover-menester-ser-poner* (vv. 1235-1241)²². Todo ello convierte a *El caballero del sacramento* en la comedia más interesante a nuestros propósitos²³.

5r), *cordel-él* (vv. 1195-1197, f. 5v), *ayer-ver-comer* (vv. 1211-1215, ff. 5v-6r), *llover-menester-ser-poner* (vv. 1235-1241, f. 6r) y *escudero-quiero* (vv. 1747-1749, f. 14v).

²¹ Todos estos datos proceden de Arjona (1955). Para facilitar al esforzado lector el acceso a estos textos, he contrastado las citas de Arjona de *Lo que pasa en una tarde* y *El galán de la Membrilla*, que remitían al número de página de colecciones antiguas, con las ediciones a cargo de Picerno (1971) y Sánchez Laílla (2010), respectivamente, de donde procede la numeración de los versos. Por otro lado, Arjona cita *Santiago el Verde* por la edición de Oppenheimer (1940), cuya numeración varía sensiblemente respecto a la edición, más completa, de Sáez Raposo (2014), por la que se cita aquí. Al igual que Arjona, no tengo en cuenta la rima consonante repetida en los vv. 3317-3319 (*conmigo-Rodrigo*) de *Santiago el Verde*, dado que el pasaje no se ha conservado en el manuscrito autógrafo, cuyo último folio —así como todo el segundo acto— se ha perdido. Al respecto, véase Sáez Raposo (2014: 339).

²² Excluyo ahora los versos 1558-1560 y 1580-1582 de *La desdichada Estefanía*, en los que se intercala una cita de Quevedo en un romance, lo cual provoca que rimem tres versos seguidos, sin mediación alguna de un verso suelto, en contra de un precepto básico del romance: «This is not a careless imperfection as much as an intentional departure from standard practice for poetic effect» (Arjona, 1962: 9). En *Santiago el verde*, el verso 3299 presenta la misma rima consonante que los dos anteriores en posición de rima (*convido-despido-venido*), pero aquel se encuentra ya en un pasaje perteneciente al último folio del autógrafo, hoy perdido, por lo que se ha restituido mediante otros testimonios, de modo que no lo considero aquí. Con todo, repárese en que, en efecto, podría tratarse de otro descuido de Lope, que habría repetido dos veces consecutivas la misma rima.

²³ Por lo demás, seguimos lejos de los porcentajes de *La palabra vengada*, que presenta una cantidad aún mayor, exactamente 5 rimas consonantes de 3 versos consecutivos y una de 4, lo que delata una falta de imaginación y unas carencias poéticas sin parangón en Lope (Fernández Rodríguez, 2016: 147-148).

En resumidas cuentas, es posible encontrar entre los autógrafos de Lope alguna que otra rima consonante en romance, pero solo 6 comedias presentan más de 5 casos, siendo *Lo que pasa una tarde* (12) la que más abunda en este fenómeno en cifras globales, y *El caballero del sacramento* la que presenta un porcentaje mayor de rimas consonantes en romances (un 4,85%).

¿UN MERO DESCUIDO MÉTRICO O UN EFECTO CÓMICO?

Ocupémonos, pues, de examinar los romances autógrafos con más rimas consonantes. Según trataré de defender, el uso de esta clase de rimas constituye en casi todos ellos no tanto un defecto métrico como un recurso poético intencionado, cuya presencia produce un efecto burlesco, que contribuye en general al tono más bien jocoso, o jocosero, que desprenden las escenas en liza. Para ello, deben tenerse en cuenta tres factores determinantes, sobre los que volveré más adelante y que ahora solo anuncio de pasada: el importante papel desempeñado por los graciosos en todas estas escenas; la función satírica que en el Siglo de Oro a menudo cobraba la rima aguda; y, finalmente, el sentido cómico con el que, a partir de finales del siglo XVI, se empleó la rima consonante en el Romancero nuevo. Pero acudamos sin más dilación a los textos.

EL CABALLERO DEL SACRAMENTO

(vv. 1142-1280, RIMA EN -É, 8 RIMAS CONSONANTES)

Comencemos entonces por examinar la ya aludida tirada en romance de *El caballero del sacramento* (vv. 1142-1280), que presenta una rima aguda en -é. Es esta la comedia autógrafa que, según se ha dicho, presenta un porcentaje mayor de rimas consonantes e incluye más rimas de esta clase que afecten a tres o más versos. La escena que nos interesa muestra a un don Luis de Moncada desesperado porque su amada, doña Gracia, que le corresponde en su amor, acaba de zarpar rumbo a Sicilia para casarse con el rey de esta isla. Don Luis lee una carta en la que la dama le acusa de cobarde por no haberse fugado con ella cuando llegó el momento (sucede que don Luis se vio obligado a acudir a la iglesia de Santa Olalla para rescatar de un incendio a la hostia consagrada, de ahí el título de la obra). Esta circunstancia podría hacernos suponer que la escena nada tiene de burlesca. Sin embargo, lo cierto es que los lamentos y declaraciones altisonantes de don Luis contrastan sobremanera con las chanzas del gracioso Crispín, lo cual produce un efecto eminentemente cómico. Las rimas consonantes se encuentran repartidas a lo largo del pasaje, tanto en boca del criado como del galán e, incluso, en la breve carta de doña Gracia leída por este.

[...]

	¿Tienes, Crispín, un cordel?	1195
CRISPÍN	¿Para qué, señor, le quieres?	
LUIS	¡Para suspenderme en él!	
CRISPÍN	¡Suspéndanse los parientes del bellaco calabrés, que dio por treinta dineros la vida del nuevo Abel!	1200
	¡Suspéndanse los que dicen que no pueden ver llover, porque ha de bajar el trigo y ellos perder su interés!	1205
	¡Suspéndnase mil Mahomas en las encinas de Argel y del penol de una entena todo luterano inglés!	
	Pero tú, ¿por qué razón, siendo el que en la llama ayer	1210

sacó un Cordero que quiso
asar el fuego, sin ver
que ha días que estaba asado
para dejarse comer? 1215

[...]

CRISPÍN Digo, señor de mis ojos,
que el pajaril y el bauprés
ha hecho la capitana.
LUIS ¿Pajarillos lleva el Rey? 1225
CRISPÍN No, sino pajas de albarda.
LUIS ¿Qué es pajaril?
CRISPÍN ¿No lo ves?

Aquella vela de gavia.
LUIS ¡Por Dios!, Crispín, que pensé
que como los pajarillos 1230
cantan al amanecer,
y el Rey se ha llevado al alba,
llevó pájaros también.

CRISPÍN ¿Quién es el alba?
LUIS Mi prima.
CRISPÍN ¿Con eso te hace llover? 1235
LUIS Sí, mas no llueven mis ojos
el agua que he menester,
que ella es alba y yo rocío.

CRISPÍN ¡Y rocín pudieras ser!
Vamos de aquí, que es muy tarde. 1240
LUIS Ya se acaba de poner
el sol, bien dices, Crispín,
pero muy presto se fue.

[...]

¡Vive Dios, que ha de saber
que soy Moncada por sangre,
y galán barcelonés,
y valiente como un Hétor,
y más que un Roldán francés 1255
de los nueve de la Fama!
¿No dicen que es Josué?
Pues si paró el sol del cielo,

yo a quien hizo al sol saqué
de las llamas de aquel templo, 1260
y si celebrado fue
el troyano que a su padre
sacó del fuego crüel,
yo he sido Eneas de Dios;
mejor lo merezco que él. 1265
Todo esto sabrá mi prima.
CRISPÍN No te quiero responder,
porque conozco tu humor.
[...]

LO QUE PASA EN UNA TARDE

(VV. 953-1052, RIMA EN -É, 7 RIMAS CONSONANTES)

El romance con el que termina el primer acto de *Lo que pasa en una tarde* presenta siete rimas consonantes en apenas cien versos, lo que lo convierte en uno de los más interesantes a nuestros propósitos. Se trata de un pasaje claramente cómico, comandado por el criado Tomé, que entre chistes y burlas logra que don Juan y doña Blanca se reconcilien. El gracioso se erige en protagonista absoluto del fragmento, tanto por ser el personaje que más interviene como por lograr al fin su empeño, y también por teñir el diálogo de un tono jocoso y desenfadado, del que hace gala con Blanca y con don Juan, al que ridiculiza en más de una ocasión. Las rimas consonantes se reparten de nuevo a lo largo del pasaje, sobre todo en boca de Tomé.

Dice don Juan, mi señor,
que de darte el parabién
le des licencia, que allí, 955
con la cara que le ves
de lenguado en oración,
te quiere hablar.
BLANCA ¿Para qué?
TOMÉ ¿Para qué? ¡Válgame Dios!
¡Qué rigorazos!
BLANCA Tomé, 960
ya está casado don Juan,
y yo me casé también.

TOMÉ	¿Casado? Es hongo, no hay más. Si jugando al ajedrez solo el mudar una pieza	965
	piensa dos horas o tres un jugador, quien se casa, ¿cómo no lo piensa, eh?	
BLANCA	Gran socarrón vienes hoy.	
TOMÉ	Dijo un alfaquí de Argel	970
	que libros y casamientos se han de pensar años diez, y que, después de pensado muchas veces y muy bien, el libro se ha de borrar	975
	y el casamiento no <u>hacer</u> . Virgilio tardó tres años solamente en componer las <i>Bucólicas</i> , que son églogas o siete o seis ²⁴ ;	980
	en las <i>Geórgicas</i> , ocho; once en la <i>Eneida</i> , y se fue a Grecia, porque los sabios le diesen su parecer.	
	Y siendo el casarse cosa	985
	tan difícil, ¿hay mujer que solo pregunta «¿Es hombre?» y luego cierra con él. Pues libros, ¡Dios lo remedie por su infinito poder!	990
	Pues versos... ¡Lengua, detente! Bueno está, quédate en « <u>pues</u> ». Dirás que el prólogo es necio, pues todo artificio <u>es</u> .	
[...]		
[BLANCA]	¿Por qué no negocia él? ¿Es niño envuelto?	
JUAN	¿Yo? ¡Bueno!	
	En eso pienso.	
TOMÉ	¡Oh, qué bien!	1030

²⁴ Según la edición de Picerno (1971: 78), el autógrafo lee «syes» en vez de *seis*; enmiendo el lapsus lopesco, motivado quizá por la atracción de *siete*.

¿Piensa que se la han de dar
por sus ojos a comer
con una cuchar de alcorza?
Llegue luego a que le den
perdón de sus desatinos; 1035
confiese que es moscatel,
y dígame dos dulzuras.
JUAN ¿Dos? ¿Cómo?
TOMÉ Azúcar y miel.

[...]

BLANCA Vete a la Casa de Campo,
mis ojos.
JUAN Siguiendo iré 1050
los tuyos.
TOMÉ Si habían de hablarse,
¿para qué son necios, eh?²⁵

EL GALÁN DE LA MEMBRILLA

(vv. 2141-2214, RIMA EN -Ó, 5 RIMAS CONSONANTES)

Este romance, con el que termina el segundo acto, se caracteriza, lo mismo que el de *El caballero del sacramento*, por el contraste entre la comicidad irradiada por el gracioso —que también se llama Tomé, como en *Lo que pasa en una tarde*— y los lamentos de otro personaje, en esta ocasión el labrador don Tello. La hija de este, Leonor, acaba de huir con su amado don Félix, que ha dejado a su criado, Tomé, escondido en una bodega. Su irrupción en el escenario, con la que da comienzo la escena que nos interesa, no podía ser más memorable: «Entre Tomé con el casco en las manos lleno de vino, dando traspiés» (v. 2138*Acot*). Borracho como una cuba, Tomé confunde a don Tello con su amo, de suerte que el labrador descubre que don Félix se ha fugado con Leonor. La noticia alarma a don Tello, que teme por su honor, pero el criado sigue a lo suyo, entreteniendo a los espectadores con sus salidas de tono. Las rimas consonantes aparecen tanto en versos pronunciados por Tomé como por sus escandalizados interlocutores.

²⁵ Esta muletilla final en boca del gracioso refuerza la sensación de que nos hallamos frente a un recurso intencionado por parte de Lope.

[...]

TELLO	¡Hola, cuitado! ¿Qué es esto?	
TOMÉ	¿Cuitado yo? ¡Vive Dios, que está borracho don Felis! ¿Hablaste ya con Leonor?	
BENITO	Señor, aquéste es criado de don Felis.	2165
TELLO	¡Confusión notable! Pues ¿ha venido?	
TOMÉ	Por las paredes entró.	
TELLO	¿Don Felis por las paredes?	
TOMÉ	¿No ve que le ayudé yo?	2170
TELLO	¡Hola, gente de mi casa!	

[...]

Inés entre

INÉS	Señor.	
TELLO	Llama a Leonor.	
INÉS	Entré agora en su aposento.	
TELLO	El tem <u>or</u> que tienes me dice ya mi deshonra.	
TOMÉ	¿Es para hoy el irnos de aquí, don Felis? Mira que es madrugador y podrá despertar Tello.	2180
INÉS	Señor, sintiendo tu voz, entré a despertalla y vi...	2185
TELLO	¿Qué viste? Dime sí o <u>no</u> : ¿está don Felis con ella?	
INÉS	No, señor, que la llevó aquesta noche don Felis.	
TELLO	¿Dónde?	
INÉS	No sé más, señ <u>or</u> .	2190
BENITO	Si don Felis la ha llevado, no será contra tu hon <u>or</u> ;	

	tu hacienda ha sido la causa.	
	Ilustres sus padres son:	
	él la tendrá en la Membrilla.	2195
TOMÉ	Eso sabré yo mejor.	
TELLO	Pues ¿dónde la tiene?	
TOMÉ	¿Adónde?	
TELLO	Sí.	
TOMÉ	¿Adónde? ¡Qué sé yo!	
TELLO	¡Muerto soy, mi honor es muerto!	
	¡Hijas, en fin, plega a Dios	2200
	que quien os desea os tenga!	
	Perdí mi hacienda y mi honor.	
	El más mal hijo, en efeto,	
	es hijo. ¡Buen pago dio	
	don Felis a mis deseos,	2205
	y a mis regalos Leonor!	
	Dadme la yegua, que quiero	
	seguir; y ese ladrón,	
	atalde en tanto que vuelvo.	

Váyase

CELIO	¡Date a prisión!	
TOMÉ	¿Qué es prisión?	2210
SILVIO	¡Date preso!	
TOMÉ	Como sea	
	en la bodega, me doy;	
	y es justo, porque el delito	
	en ella se cometió.	

Antes de examinar las demás comedias con mayor número de rimas consonantes, tratemos de indagar la posible repercusión de las rastreadas hasta ahora. Para ello, será oportuno atender a sus elementos comunes.

Resaltemos en primer lugar la importancia que cobra en los tres pasajes descritos la figura del gracioso, que les brinda notables dosis de comicidad. Así, mientras que en *El caballero del sacramento* y *El galán de la Membrilla* su actuación contrasta con el tono grave de otros personajes (don Luis y don Tello, preocupados por su amor y por su honor respectivamente), en *Lo que pasa en una tarde* el gracioso se convierte en el principal protagonista de la escena, pues pronuncia el mayor

número de versos —entreverados de toda clase de burlas— y, además, logra su propósito, que no es otro que reconciliar a los enamorados.

Se ha advertido ya que el gracioso de *Lo que pasa en una tarde* y el de *El galán de la Membrilla* llevan el mismo nombre, Tomé. Esta circunstancia me parece muy relevante por varios motivos. En primer lugar, la onomástica incide en el carácter cómico de las escenas comentadas, dado que el nombre de Tomé tenía claras connotaciones jocosas para Lope —y, por ende, probablemente también para su público—, pues en las otras cinco comedias lopescas en las que aparece, siempre da vida a un criado o villano de tintes chistosos, según podemos averiguar gracias a la base de datos ARTELOPE²⁶. De hecho, no debe olvidarse que este mismo nombre será el elegido por Lope para su heterónimo burlesco, el licenciado Tomé de Burguillos. Así pues, el papel esencial desempeñado por Tomé en dos de los tres romances abordados refuerza la impresión de que la profusión de rimas consonantes no obedece a un descuido del poeta, sino que persigue un efecto cómico.

Estas concomitancias entre los romances aludidos de *El galán de la Membrilla* y *Lo que pasa en una tarde* me llevan a pensar que Lope tuvo presente el primero de ellos, compuesto en abril de 1615, al escribir el segundo no mucho tiempo después, en noviembre de 1617. Esta hipótesis resulta verosímil si recordamos que Lope publicó *El galán de la Membrilla* en la Parte X, que salió al mercado en enero de 1618. El Fénix remató *Lo que pasa en una tarde* el 22 de noviembre de 1617, es decir, pocos meses o semanas después de que pudiera ojear, releer e incluso revisar el texto de *El galán de la Membrilla* —presumiblemente el original autógrafa, a juzgar por la calidad del texto impreso—²⁷, durante el verano de 1617 o, como muy tarde, en octubre de ese año, dado que las dos aprobaciones de la Parte están fechadas el 7 y el 15 de noviembre. Habría retomado así un recurso del que ya se valiera unos años antes, en 1610, en *El caballero del sacramento*, y quién sabe si en muchas otras piezas.

²⁶ Se trata de *Amor con vista*, *Con su pan se lo coma*, *La cortesía de España*, *Las famosas asturianas* y *El serafín humano* (ninguna de las cuales, por cierto, contiene romances con rimas agudas, de las que hablaremos más adelante).

²⁷ Al respecto, véase el prólogo de Sánchez Laílla (2010) a la Parte X, de donde proceden los datos editoriales aquí aducidos.

RIMAS CONSONANTES... Y AGUDAS

Reparemos a continuación en la naturaleza de las rimas consonantes estudiadas. Se trata de rimas agudas: -é en *El caballero del sacramento* y *Lo que pasa en una tarde*, y -ó en *El galán de la Membrilla*.

Tal circunstancia no es baladí. Como recuerda Rudolf Baehr, «algunos teóricos de los Siglos de Oro rechazan estas rimas en forma estricta», y poetas tan influyentes como Garcilaso y Herrera las orillaron o dedeñaron, todo lo cual motivó «la aversión al verso agudo, que no se perderá en parte hasta hoy», aun cuando escritores como Lope y Calderón lo emplearan con cierta frecuencia (Baehr, 1989: 66). En efecto, a mediados del siglo XVI, el destierro del verso agudo en la poesía de corte italianista es ya un hecho más o menos consumado²⁸. Así, en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Herrera defiende que los versos agudos «no se deben usar en soneto ni en canción», aunque concede su empleo esporádico si «son de algún efeto» (pág. 496). Por su parte, el Prete Jacopín salió al paso de la crítica de Herrera asegurando que «los versos agudos no los tengo por buenos para usarlos muchas veces, mas alguna, como en esta canción de Garcilaso, antes tienen sal y gracia particular»²⁹. Conque ambos contendientes, concluye Francisco Rico (2002: 223), coinciden en «vedar los agudos, salvo para provocar —rarísimamente— una impresión festiva o dramática»³⁰. Así es: gazapos y flaquezas aparte, en los sonetos del Fénix las rimas oxítonas a menudo persiguen un efecto determinado (Jörder, 1936: 97-129 y Rico, 2002: 224).

Claro está que el cultivo del verso agudo se ha conservado hasta nuestros días, pero llevaba razón Baehr al señalar que aún produce ciertas reticencias. No en vano, las rimas consonantes agudas son las preferidas por los niños (pensemos en las que pululan por nuestras aulas: *canción*, *camión*...), y son también las que popularmente se asocian con los poetastros de medio pelo (¡benditos infinitivos!). No le faltaba razón a Soto de Rojas cuando en su *Desengaño de amor en rimas* afirmaba que «el consonante más fácil de hallar, porque tiene menos letras, es el agudo» (ff. 10v-11r). Muy atinado es a este propósito, como a tantos otros, el juicio del profesor Rico, que, al paso de la crítica de Herrera a los versos oxítonos, nos brinda las siguientes conclusiones:

²⁸ Véase el estudio magistral de Francisco Rico (2002), titulado justamente «El destierro del verso agudo».

²⁹ Cito por Pepe y Reyes (2001: 497).

³⁰ Al respecto, véanse también las consideraciones de Evangelina Rodríguez (1985: 129-133).

Ciertamente hay fundamentos objetivos para considerar de pobre «artificio» los finales «truncados»: frente al caudal y la variedad de las consonancias graves, las oxítonas son pocas y obvias, monótonas como salidas mayormente de las mismas categorías lingüísticas, triviales como acuñadas por los mismos procedimientos morfológicos; «fáciles», vaya, según fallaba Soto de Rojas. (Rico, 2002: 238)

Sabemos ya que en su vasto tratado Caramuel transcribe varios romances con alguna que otra rima consonante, que recaen sobre todo en versos agudos pertenecientes a composiciones de tipo religioso, en las que parece que aquellas estaban más permitidas, quizá debido al acompañamiento musical. Pues bien, en el apartado dedicado al verso oxítono, elocuentemente titulado «¿Merecen ser condenados los versos agudos?», Caramuel se limita a referir las palabras de Manuel de Faria e Sousa en su *Fuente de Aganipe*, quien, en la línea de Herrera, recomienda usarlos con tiento y solo cuando convenga, sobre todo en «versos heroicos» y para realzar la «majestuosa pompa» (Caramuel, *Primer Cálamo*, II, I, II, pág. 69). El escritor portugués, siempre según la cita de Caramuel, nos regala además un apunte curioso a propósito del uso del verso agudo:

añado que si esto fuese incultura en los versos grandes, no veo causa para no serlo en los pequeños, en los cuales ningún culto dejó de usarlo jamás. Yo no he usado de algunas de estas dos cosas últimas (cauto, que, siendo mi sexta parte toda de versos pequeños, no se hallará en ellos un agudo), y por esto no puede parecer que en mi favor lo apoyo. Sino que sin acetación alguna, creo será lícito usarlo con arte, y a tiempo, y poco. (Caramuel, *Primer Cálamo*, II, I, II, pág. 69)

Parece ser consejo compartido por poetas y preceptistas del Siglo de Oro³¹. Pero la discusión sobre el oxítono revoloteaba casi siempre alrededor del endecasílabo o de la poesía culta («los versos grandes»), mientras que Faria y Sousa abona el terreno para usarlo en metros más breves y populares («los pequeños»), amparándose para ello en los usos de la época, puesto que ningún poeta «dejó de usarlo jamás».

³¹ Véase, a modo de ejemplo, el juicio de Díaz Rengifo en su *Arte poética española* (pág. 182), quien, por cierto, se muestra bastante favorable al verso agudo: «Y dado caso que la lengua italiana careciera de vocablos agudos, la nuestra tiene abundancia dellos, con que puede acabar muchos versos. Los cuales, aunque no sean tan elegantes y sonoros como los de once sílabas, puédense usar algunas veces sin escrúpulo y sin que para ello sea necesaria licencia. Verdad es que cuantos menos hubiere destos claudicantes y mudos, irá más llena y grave la composición».

Pues bien, en los romances escritos a partir de finales del siglo XVI, la rima aguda suele reservarse para contextos muy restringidos. Así, Baehr advierte que «la asonancia aguda se tolera tan sólo en romances satíricos o religiosos, en el primero como recurso de efecto cómico, y en el segundo por la música, y en las otras clases de romance desaparece» (Baehr, 1989: 215)³². Dado que cada poeta presenta unos usos genuinos y característicos³³, y habida cuenta de las posturas tan dispares que el asunto generó³⁴, acaso no convenga generalizar ni expresar juicios tan rotundos. Lo cierto no obstante es que, en efecto, la rima aguda es muy minoritaria; así, en el *Romancero general* de 1600 solo aparece en poco más de una docena de romances, siendo aún más escasos los de rima consonante (Navarro Tomás, 1974: 238). Parece evidente, pues, que las rimas consonantes agudas analizadas —cuya consonancia no hace sino realzar el carácter oxítono de las mismas— aportarían un efecto cómico para el público de la época, acostumbrado a un código que a nuestros oídos modernos sin duda puede pasar más inadvertido.

LOS ROMANCES CON RIMAS CONSONANTES LLANAS

Otra de las comedias con más rimas consonantes en romances es *El desdén vengado*, cuya particularidad estriba en contener el único caso registrado por Arjona que afecta a tres versos (al que, según se ha dicho ya, conviene añadir los que abarcan tres e incluso cuatro versos en *El caballero del sacramento*). En este pasaje concreto, el gracioso ejerce de supuesto traductor de los gestos y señas del conde Lucindo, quien, por diversos avatares argumentales, rehúye proferir palabra alguna:

³² También Domínguez Caparrós (2002: 102), entre otros, se refiere a «la escasez de romances consonantes» y a «la limitación de la rima aguda» en los romances de fin de siglo; en cuanto a los de la nueva centuria, señala que «se afirman las características métricas de fines del siglo XVI», como la asonancia y la «huida de la rima aguda —más usada en romances devotos y satíricos».

³³ Véanse, al respecto, las críticas de Alatorre (1977: 346) a la cita de Baehr, así como sus observaciones en torno a la «más que respetable» presencia de romances agudos en la producción de Góngora. En cuanto a otros autores, sin ir más lejos, los fragmentos citados de *La palabra vengada* no eran en absoluto satíricos.

³⁴ En el capítulo titulado «Si es lícito hacer versos italianos agudos» de su *Arte poética española* (págs. 180-181), Díaz Rengifo se hace eco de esta polémica: «Muchos han dudado si es lícito en este género de versos cortar la postrera sílaba y hacerlos enteros de a diez sílabas y los quebrados de a seis con el acento en la última. Y hay algunos que en los versos de redondilla mayor y menor no hallan inconveniente en quitar aquella sílaba, pero en éste muchos [...]. Otros hay tan escrupulosos que ni en este verso ni en otro pueden sufrir esta falta, y así huyen della como de bajeza indigna de poeta que tenga nombre. Otros juzgan que en los unos y en los otros versos es lícita a todos ésta que llaman falta o licencia, y que no deshace ni abate la consonancia y gravedad del verso».

LISENA	Conoceréis algún día mi amor, querido Lucindo.
TOMÍN	Responde que aqueste año ha de ser faltar de trigo, mas que habrá muchos garbanzos.
LISENA	Deja, Tomín, desvarios. Tengo esperanza en amor, que ha de poder persuadiros que estiméis tanta lealtad.
TOMÍN	Dice que habemos ven <u>ido</u> , por la falta del dinero mal dado y bien recib <u>ido</u> , a tanta necesidad, que dos pajes se han com <u>ido</u> de hambre las cuatro orejas de dos hacas, que el domingo mandó cortar a un albéitar.

(Lope de Vega, *El desdén vengado*, vv. 2587-2603)

Conque otra vez nos hallamos frente a un pasaje lleno de comicidad, protagonizado por un gracioso llamado Tomín (diminutivo de Tomé), y que presenta además una rima consonante que incluso afecta a tres versos seguidos. Todo ello podría no ser una casualidad. Lope firmó *El desdén vengado* el 4 de agosto de 1617, o sea, exactamente por las mismas fechas en las que tuvo en sus manos el texto de *El galán de la Membrilla*, y apenas tres meses antes de que escribiese *Lo que pasa en una tarde*, las dos únicas comedias autógrafas que abundan en rimas consonantes en escenas protagonizadas por un gracioso llamado Tomé. Téngase en cuenta, además, que ARTELOPE no registra ninguna otra pieza con un personaje apodado Tomín, lo que tal vez valga asimismo como indicio de que existe una ligazón entre estas tres obras y que, por consiguiente, la presencia de rimas consonantes en *El desdén vengado* no obedece a meros descuidos.

Pero el lector habrá advertido ya una diferencia fundamental entre estas rimas de *El desdén vengado* y las estudiadas hasta ahora. En efecto, ya no se trata de rimas agudas, sino llanas. El matiz es relevante, por cuanto a la rima llana, la más usual en castellano, no se le conoce ningún efecto satírico o burlesco. Desde luego, el sonsonete que observábamos a propósito de la rima aguda podría lograrse de

igual modo, es decir, acumulando varias de estas terminaciones en pocos versos; así ocurre de hecho en el ejemplo recién mencionado, que exhibe además una rima muy pobre (tres participios), lo que acaso redunde en un mayor repiqueteo cómico para los oídos. Ahora bien, ¿qué sucede en los demás casos de *El desdén vengado*?

Las rimas consonantes asociadas al gracioso Tomín se repiten en varios momentos, concretamente en el romance que abarca los vv. 1315-1452, que contiene una rima de esta clase (vv. 1436-1438), y en la tirada que ocupa los vv. 2860-3029, en la que aparecen en dos ocasiones (vv. 2933-2935 y 2959-2961). En los otros dos casos, muy cerca el uno del otro, situados en el arranque de un romance que ocupa los vv. 889-1086, no interviene Tomín, pero el pasaje rezuma igualmente un aire burlesco, gracias a una envalentonada Celia, que no está por la labor de corresponder al amor de Roberto:

ROBERTO	Sospecho que eres medrosa.
CELIA	¿Cómo?
ROBERTO	Porque no te veo sola jamás.
CELIA	No te espantes, que soy terrero de necios.
ROBERTO	Más me valiera callar.
CELIA	No venir fuera lo <u>cierto</u> . ¡Bien haya Persia!
ROBERTO	¿Qué dices?
CELIA	Que en Persia, amigo Roberto, ninguno visita a otro sin que le envíe primero algún presente.
ROBERTO	Mi alma, Celia hermosa, te presento.
CELIA	No he visto jamás las almas. ¿Son de tela o terciopelo? ¿Son de oro, son de diamantes?
ROBERTO	Son lo más que ha dado el <u>cielo</u> de precio y valor al hombre.

(Lope de Vega, *El desdén vengado*, vv. 889-905)

Al oído, la rima llana no parece arrastrar un martilleo tan obvio como la aguda, por lo que se hace más complicado suponer que se trate de un efecto buscado, aunque lo cierto es que los casos subrayados se encuentran muy cerca los unos de los otros. Veamos ahora uno de los fragmentos protagonizados por Tomín con otras dos rimas consonantes. En él, Celia intenta por todos los medios que el conde Lucindo vuelva a hablar, temerosa de perder una cuantiosa suma de dinero:

	Hablad, mi bien.
TOMÍN	No desplega los labios.
CELIA	Hablad, mis ojos. Que habléis, mi Lucindo, os ruega la que callar os mandó. Si es venganza, no es nobleza. ¡Ah, mi señor!
TOMÍN	¡Vive Dios, que calla! Si aquí se venga el conde, yo le confirmo por cuerdo y hombre de veras.
CELIA	¡Ah, mi vida! Pues ¿queréis que yo caiga en esta afenta y pierda diez mil ducados?
TOMÍN	No hay qué tratar. Él se cierra. ¡Hideputa, socarrón! ¡Cómo me engañó! ¡Quién viera los extremos que fingía! Bien dicen que es cosa incierta el pensamiento del hombre. ¡Quién se le vio decir «Deja, deja, Tomín, que se lleve estos diez mil Celia bella»! Aquel ángel de marfil, ya de piedra berroqueña, ya no es cogollo de azar; y si de azar fue manteca, debiose de derretir.

CELIA Esta crueldad ¿quién la hiciera?
 Mirad que pierdo, mis ojos,
 diez mil ducados.

TOMÍN Creyera,
 si denantes no me hablara,
 que estaba el conde sin lengua;
 mas pues me habló, lengua tiene.
 Él se venga. ¡Linda treta!
 (Lope de Vega, *El desdén vengado*, vv. 2933-2965)

Estas rimas consonantes constituyen más bien irrupciones esporádicas, conque resulta arriesgado postular un efecto burlesco: ya no se produce el sonsonete que alcanzaban, tanto por su carácter oxítono como por su acumulación en muy pocos versos, las estudiadas previamente. Pues bien, la amplia mayoría de ejemplos registrados por Arjona en los autógrafos lopescos es muy similar a este último de *El desdén vengado*, y muchos de ellos se encuentran aún más aislados, toda vez que la mayor parte de romances que incurren en este defecto métrico lo hacen en una sola ocasión. En el caso de *El desdén vengado* cabría no obstante mantener el beneficio de la duda, pues se trata de la quinta comedia autógrafa con más rimas consonantes en romance, contiene una rima de esta clase repetida en tres versos consecutivos y presenta a un gracioso llamado Tomín, todo lo cual la relaciona con *Lo que pasa en una tarde* y *El galán de la Membrilla*, obras que Lope manejó en las mismas fechas de su escritura y en las que sí parece clara la intencionalidad burlesca asociada al fenómeno examinado³⁵.

En cambio, en muchos otros casos no cabe sino admitir que Lope, por supuesto, se despistaba, como es natural incluso en todo un Fénix de los Ingenios: *quandoque bonus dormitat Homerus*. Eso es lo que ocurre en la mayoría de casos registrados por Arjona, esparcidos aquí y allá en unos pocos de los muchos romances que escribió Lope³⁶. Al tratarse de rimas desparramadas a lo largo de una obra

³⁵ Un caso algo más dudoso es *Santiago el verde*, otra de las comedias —citada al comienzo— con más rimas consonantes en romances, y acumuladas asimismo al final de un acto (en este caso el tercero), como en *El galán de la Membrilla* y *Lo que pasa en una tarde*, pero esta vez llanas y sin la presencia de un gracioso llamado Tomé. Al igual que *El galán de la Membrilla*, se compuso en 1615, concretamente el 11 de diciembre según atestigua el autógrafo (Sáez Raposo, 2014: 333), y, lo mismo que *El desdén vengado*, podría contener un caso de rima consonante que afecta a tres versos consecutivos, tal y como se ha explicado anteriormente.

³⁶ Arjona (1955) recoge todos los casos que se podrían aducir, conque remito al lector interesado a sus páginas.

y no agrupadas en ciertos fragmentos, no parece verosímil aventurar una explicación estilística de otra índole, aunque en contextos cómicos protagonizados por un gracioso podría quizá suponerseles un vago efecto burlesco. Es el caso, por ejemplo, de los siguientes versos de *Las bizzarrias de Belisa*, la otra comedia que más a menudo comete el defecto métrico analizado, concretamente en ocho ocasiones:

TELLO	Vámonos de aquí, señor; que si esto adelante pasa, te han de sentir, y vendréis los dos a sacar la espada.
JUAN	¿Hay más que matarle?
TELLO	¿Cómo? ¿Matar? ¡Eso, que no es nada! Y después, a caballito, huyendo por las Italías, o, por dicha, tú en teatro lutífero, yo en la hamaca que llaman <i>finibus terrae</i> , cantando con media cara al sol, el <i>remifasol</i> , con dos pasos de garganta ³⁷ . (Lope de Vega, <i>Las bizzarrias de Belisa</i> , vv. 2227-2240)

Por mucho que el criado se exprese «a través del lenguaje burlón y saturado de germanía» (García Santo-Tomás, 2004: 168)³⁸, la exigua aparición de una rima consonante aislada no permite inferir necesariamente una intención cómica. Otro tanto ocurre en la mayoría de ejemplos reseñados por Arjona, los cuales presentan asimismo rimas llanas —los romances oxítonos constituyen una minoría en el teatro lopesco (Morley y Bruerton, 1968: 125-128)—, rimas a las que, según sabemos ya, en principio no se les conoce ningún efecto cómico por sí mismas. En fin, no estamos en condiciones de aseverar con rotundidad que casos como este no pudieran arrastrar consigo algún tipo de connotación jocosa. Pudiera ser también que en

³⁷ Cito por la edición de García Santo-Tomás [2004], basada en el autógrafo.

³⁸ «El criado confiesa su miedo de que acaben en el cadalso (“teatro lutífero”) y en el potro (“hamaca”, en uso popular); el “cantando con media cara al sol” haría referencia a la ordalía del agua, consistente en tapan la boca y la parte inferior de la cara con un trapo al reo» (García Santo-Tomás, 2004: 168).

romances cómicos Lope se relajara, por decirlo así, y no fuese tan estricto a la hora de vedar el paso a las rimas consonantes. Son hipótesis de trabajo, que convendrá tener presentes al analizar un corpus más amplio. Ahora bien, creo que conviene ser muy cautos y, salvo cuando se acumulen varios indicios de diversa índole —tal y como ocurre en *El caballero del sacramento*, *Lo que pasa en una tarde* y *El galán de la Membrilla*—, sería razonable a mi juicio negar la presunción de inocencia a Lope, que, aunque a veces no nos lo parezca (sobre todo a los lopistas), era humano.

LAS RIMAS CONSONANTES EN ROMANCES COMO ELEMENTO BURLESCO

En un artículo fundamental, dedicado justamente al triunfo de los romances asonantes, Saunal (1966: 367) explica cómo en los años noventa del siglo XVI la rima consonante pierde definitivamente la batalla frente a la asonancia: «vers 1593-1595, le moment de la déchéance irrévocable de la rime: celui où devenant indigne de servir l'expression émouvante de l'amour et de la douleur, elle est brutalement reléguée au magasin des accessoires comiques et même burlesques». El propio Saunal (1966: 368) ejemplifica este fenómeno con varios romances aparecidos en la década de los noventa, y advierte cómo «Désormais exilée du monde des héros aux sentiments généreux, la rime ne fréquente plus dans les recueils suivants que des personnages sans grandeur. [...] En aussi piètre compagnie, la rime déprisée se décline et devient bouffonne». Más allá de que no convenga extrapolar en demasía, resulta imposible no identificar el proceder habitual del Romancero, minuciosamente descrito por Saunal, con los ejemplos lopescos abordados en estas páginas, en los que, en efecto, la rima consonante «est brutalement reléguée au magasin des accessoires comiques et même burlesques», y en los que aparece estrechamente ligada a «personnages sans grandeur» como los graciosos.

Retomemos ahora la advertencia de Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético*: «La misma ley que guardan hoy guardaban / los antiguos, usar los disonantes, / y esto con gran veneración usaban. / Por viciosos tenían los consonantes, / y más si eran agudas las dicciones, / y por buenas las voces más distantes» (II, vv. 145-150). Los romances aquí examinados quebrantan todos los preceptos. Pero lo hacen, a todas luces, con un propósito determinado, lúdico. No en vano, en los romances de la época, tanto las rimas agudas por un lado como las consonantes por otro se asociaban a menudo con efectos jocosos: de qué no serían entonces capaces

al ir de la mano. Y, para más inri y regodeo, secundadas por pasajes de clara impronta cómica y por la desternillante actuación escénica de los graciosos.

ALGUNAS CONCLUSIONES Y OTROS TANTOS CAMINOS POR RECORRER

A propósito de un romance con varias rimas consonantes, y de regusto añejo, presente en la comedia lopesca *El mayorazgo dudoso*, Saunal (1966: 372) observaba con tino que «la rime est alors pour Lope et son public un signe distinctif des romances du temps jadis»³⁹. Aunque conviene ser precavidos —no se trata, al fin, de un texto autógrafo—⁴⁰, se diría que para Lope la presencia de rimas consonantes en este romance obedece de nuevo a un efecto estilístico: en este caso, se trataría de aportar un sabor antiguo a la composición, logrado asimismo mediante el empleo de rimas agudas, todo ello de acuerdo con la temática del mismo. Así pues, en los romances dramáticos de Lope las rimas consonantes parecen estar marcadas de un modo u otro, salvo en aquellos casos —la mayoría, por otro lado— en los que estas aparecen aisladas. Ciñéndonos al corpus de comedias autógrafas, el uso repetido de esa clase de rimas, junto a otros factores (carácter oxítono de las mismas, protagonismo del gracioso, diálogos burlescos...), parece obedecer a una intención paródica, según creo haber demostrado a lo largo del artículo. Ofrezco ahora, a modo de recapitulación, las principales conclusiones que permite entresacar su estudio, así como otras posibles vías de investigación.

En primer lugar, debe notarse que las comedias con rimas consonantes de corte burlesco abarcan un breve arco cronológico, de apenas siete años, esto es, desde *El caballero del sacramento* (1610) hasta *El desdén vengado* y *Lo que pasa en una tarde* (ambas de 1617), pasando por *El galán de la Membrilla* (1615). Cabría especular así con un particular interés de Lope por este recurso métrico alrededor de la segunda década del siglo XVII, aunque esta hipótesis, claro está, por el momento solo cuenta con el respaldo de los autógrafos dramáticos, por lo que debe tomarse como provisional y con todas las precauciones.

³⁹ Este es el romance de marras: «Veinte años había, veinte, / que el Rey tenía en prisión / a Lisardo, porque dicen / que de la Infanta gozó. / No le quiere soltar della, / porque dicen que es traición; / mientras que más se lo ruegan, / más parece a Faraón. / Endurecido está el Rey, / no le quiere soltar, non. / Si preso muriere el triste, / mal se lo demande Dios» (Lope de Vega, *El mayorazgo dudoso*, vv. 1733-1744).

⁴⁰ Aunque los romances poéticos de Lope merecen un estudio aparte, véase no obstante el que comienza «Triste sale el cabaleiro», autógrafo, entre cuyas particularidades lingüísticas se cuentan varias rimas consonantes agudas. Puede leerse en la reciente edición de Sánchez Jiménez (2018: 301-306).

Salvo *El caballero del sacramento*, las comedias y escenas examinadas comparten además la figura, fundamental, de un gracioso llamado Tomé o Tomín (nombre no muy habitual en la obra dramática del Fénix), lo que refuerza la sensación de que el uso de las rimas consonantes constituye en cierto modo un recurso premeditado por parte del Fénix. Más aún si tenemos en cuenta que los tiempos de escritura y, también, los de publicación de algunas de estas piezas coincidieron, por lo que Lope pudo contar con sus propios textos como modelos. Por otra parte, en las comedias en que con más frecuencia se recurre a las rimas consonantes como herramienta jocosa (*El caballero del sacramento*, *Lo que pasa en una tarde* y *El galán de la Membrilla*), se utilizan terminaciones agudas, cuyo empleo habitual como recurso burlesco en los romances de la época sin duda inclinó la balanza a favor de su uso por parte del Fénix.

En lo que atañe a cuestiones de autoría, *El caballero del sacramento* nos permite ampliar hasta el 5% el porcentaje máximo de versos en romance con rimas consonantes entre los autógrafos de Lope, prácticamente el doble de la cifra contemplada hasta ahora por la crítica. Debería considerarse un dato muy importante en estudios de atribución. Con todo, no deberíamos retener exclusivamente dicho porcentaje y, en cambio, olvidarnos de las particularidades cómicas asociadas a dicho fenómeno métrico en esta y otras obras del Fénix, relevantes también a efectos de autoría; al fin y al cabo, ignoramos si Lope escribió comedias con un porcentaje similar de rimas consonantes pero sin una intención paródica, o atribuibles tan solo a meros descuidos.

Todos estos datos e hipótesis constituyen a mi parecer un primer paso necesario, y acaso valioso, para poder recorrer un camino sin duda lento y apasionante, que debería conducir a un mejor conocimiento sobre el uso, la naturaleza y la función de las rimas consonantes en los romances de Lope. La meta es modesta, pero diría que puede brindarnos conclusiones firmes. Entretanto, futuros estudios, basados en textos lopescos autógrafos o fidedignos, tanto dramáticos como poéticos, podrán quizá ratificar, matizar, completar o refutar las ideas aquí expuestas.

Y cuánto interés no tendría además estudiar la obra de otros autores a fin de descubrir veredas ya desbrozadas, transitadas o tal vez ignoradas por el Fénix. Cabría indagar por ejemplo si otros dramaturgos, sobre todo los posteriores a la generación de Lope, por lo general más proclives a emplear el romance, recurrieron con mayor facilidad o asiduidad que sus predecesores a esta clase de rimas (¿“naturalizaron” de algún modo el uso de la rima consonante aguda en los romances, al

considerar quizá que, en ese contexto, podría valer también como asonante?)⁴¹. Por lo demás, es bien sabido que las rimas consonantes suelen ser más difíciles de lograr que las asonantes, por lo que también en el ámbito de los romances habrá que considerar todas sus posibilidades estilísticas, en Lope y en otros dramaturgos. Sirva este primer acercamiento, con todas sus limitaciones, como mera invitación a poner manos a la rima.

⁴¹ Así, por ejemplo, uno de los revisores de este artículo indica amablemente en su informe que las rimas consonantes agudas en romances son muy frecuentes en Calderón, sin que en principio pueda atribuírseles una motivación jocosa.

OBRAS CITADAS

- ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26.2, 1977, págs. 341-459.
- ARJONA, J. H., «Defective Rhymes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph Comedias», *Hispanic Review*, 23.2, 1955, págs. 108-128.
- , «Improper Use of Consonantal Rhyme in Lope de Vega and its Significance Concerning the Authorship of Doubtful Plays», *Hispanófila*, 16, 1962, págs. 7-39.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. y adapt. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1989.
- BONNÍN VALLS, Ignacio, *La versificación española: manual crítico y práctico de métrica*, Barcelona, Octaedro, 1996.
- CARAMUEL, Juan, *Primer Cálamo de Juan Caramuel. Tomo II. Rítmica*, ed. de Isabel Paraíso, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético*, en *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, ed. de Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, págs. 117-169.
- DÍAZ RENGIFO, Juan (seud. Diego García, S. I.), *Arte poética española*, ed. de Ángel Pérez Pascual, Kassel, Reichenberger, 2012.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Patronato «Menéndez y Pelayo» / Instituto «Miguel de Cervantes», *Revista de Filología Española*, Anejo XLVII, 1970.
- DI STEFANO, Giuseppe, ed., *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010.
- DIXON, Victor, «Otra comedia “desconocida” de Lope de Vega: *El caballero del sacramento*», en *Actas del cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. de Eugenio de Bustos Tovar, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. 1, págs. 393-403.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992.
- , *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- ENCINA, Juan del, *Arte de poesía castellana*, en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid, Taurus, 1984, págs. 65-93.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «“Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron”: *La palabra vengada* de Enríquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca», *Criticón*, 126, 2016, págs. 141-175.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, ed., Lope de Vega, *Las bizzarrias de Belisa*, Madrid, Cátedra, 2004.
- GAVELA GARCÍA, Delia, ed., Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GORNALL, John, «Assonance in the Hispanic Romance: Precept and Practice», *The Modern Language Review*, 90.2, 1995, págs. 363-369.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- JÖRDER, Otto, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Zeitschrift für romanische Philologie, 86, 1936.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.
- MCGRADY, Donald, ed., Lope de Vega, *El caballero del sacramento*, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Madrid / Barcelona, Ediciones Guadarrama / Labor, 1974.
- OPPENHEIMER, Ruth Annelise, ed., Lope de Vega, *Santiago el verde*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/libros, 2000.

- PEPE, Inoria, y José María REYES, ed., Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PÉREZ PASCUAL, Ángel, ed., Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Kassel, Reichenberger, 2012.
- PICERNO, Richard A., ed., Lope de Vega, *Lo que pasa en una tarde*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, ed., Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- RICO, Francisco, «El destierro del verso agudo. Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento», en *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino, 2002, págs. 215-249.
- RODRÍGUEZ, Evangelina, «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4, 1985, págs. 117-137.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, ed., Lope de Vega, *Santiago el verde*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. 2, págs. 329-566.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., Lope de Vega, *Romances de senectud*, Madrid, Cátedra, 2018.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, ed., Lope de Vega, *El galán de la Membrilla*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. de Ramón Valdés y María Morrás, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, vol. 1, págs. 81-229.
- SAUNAL, Damien, «Une conquête définitive du “Romancero nuevo”: le romance assonancé», en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques, 1966, vol. 2, págs. 355-375.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Desengaño de amor en rimas*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1623.
- SPANG, Kurt, *Análisis métrico*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1993.
- TRAMBAIOLI, Marcella, ed., Lope de Vega, *El Caballero del Sacramento*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. de Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, vol. 1, págs. 535-688.

- VAIOPOULOS, Katerina, ed., Lope de Vega, *Las bazarrias de Belisa*, en *La vega del Parnaso*, dir. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vol. 1, págs. 611-742.
- VEGA, Lope de, *Las bazarrias de Belisa*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2004.
- , *Las bazarrias de Belisa*, ed. de Katerina Vaiopoulos, en *La vega del Parnaso*, dir. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vol. 1, págs. 611-742.
- , *El caballero del sacramento*, ed. de Donald McGrady, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.
- , *El Caballero del Sacramento*, ed. de Marcella Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. de Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, vol. 1, págs. 535-688.
- , *El galán de la Membrilla*, ed. de Luis Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. de Ramón Valdés y María Morrás, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, vol. 1, págs. 81-229.
- , *Lo que pasa en una tarde*, ed. de Richard A. Picerno, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.
- , *El mayorazgo dudoso*, ed. de Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. de Silvia Iriso, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, vol. 1, págs. 549-684.
- , *Santiago el verde*, ed. de Ruth Annelise Oppenheimer, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.
- , *Santiago el verde*, ed. de Francisco Sáez Raposo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. 2, págs. 329-566.



EFFECTOS SONOROS DE LA SILVA EN LOS AUTOS SACRAMENTALES CALDERONIANOS

A. Robert LAUER

University of Oklahoma (Estados Unidos)

arlauer@ou.edu

Recibido: 17 de julio de 2019

Aceptado: 18 de septiembre de 2019

RESUMEN:

Desde Platón y Dionisio de Halicarnaso se ha postulado la posible relación entre sonoridad y significado. Aunque la lingüística moderna, desde Ferdinand de Saussure hasta Noam Chomsky, opina que cualquier posible relación entre ellos sería arbitraria y convencional, filólogos actuales como Iván Fónagy y Jorge M. Guitart proponen, como habían planteado antes Platón y Dionisio, que algunos sonidos específicos se prestan para varias emociones particulares. En este ensayo se propone la posible relación entre sonido y expresión en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca por medio del uso de la forma poética de la silva.

PALABRAS CLAVE:

Eufonía; sentimientos; Pedro Calderón de la Barca; autos sacramentales; silva (forma poética).

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

SOUND EFFECTS OF THE POETIC SILVA IN THE MORALITY PLAYS (*AUTOS SACRAMENTALES*) OF PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

ABSTRACT:

From Plato to Dionysius of Halicarnassus one has postulated a possible relationship between sound and meaning. Although modern linguistics, from Ferdinand de Saussure to Noam Chomsky, ascertains that any possible relationship between them would be arbitrary and conventional, recent philologists like Iván Fónagy and Jorge M. Guitart have proposed, as Plato and Dionysius had done earlier, that some specific sounds strongly suggest particular emotions. In this essay the author should like to propose the possible relationship between sound and expression in the *autos sacramentales* ('sacramental plays') of Pedro Calderón de la Barca as evinced by the use of the poetic form of the silva.

KEYWORDS:

Euphony; Emotions; Pedro Calderón de la Barca; *Autos sacramentales* ('morality plays'); Silva (poetic form).



El memorable Ferdinand de Saussure (1857-1913) apunta en su *Cours de linguistique générale* (1916) que el signo lingüístico no une una cosa (v. gr., un ‘caballo’) y un nombre sino un concepto y una imagen acústica. Esta imagen acústica es, para Saussure, una impresión psicológica del sonido (v. gr., la palabra ‘caballo’) que corresponde a lo que después se convertiría en el significado (el concepto ‘caballo’) y el significante (la imagen acústica del mismo). Para Saussure, esta relación es arbitraria y convencional (Saussure, 1990: 646-647). Cualquier relación fonético-semántica entre el concepto y su imagen, como en el posible caso de la onomatopeya, sería simplemente fortuita: «If words stood for pre-existing concepts, they would have exact equivalents in meaning from one language to the next; but this is not true» (Saussure, 1990: 651). Ahora bien, Noam Chomsky, en *Aspects of the Theory of Syntax* (1965) declara que cada locución que usemos para comunicarnos contiene una estructura profunda (‘interna’ según Wilhelm von Humboldt) que determina una interpretación semántica, y una estructura superficial (o ‘externa’) que determina su interpretación fonética: «the syntactic component of a grammar must specify, for each sentence, a *deep structure* that determines its semantic interpretation and a *surface structure* that determines its phonetic interpretation» (Chomsky, 1990: 46). Siguiendo la pista racionalista de René Descartes, Chomsky le da la razón al pensador francés al privilegiar las ideas, que para ambos son innatas. Aseveran a la vez, siguiendo *La logique, ou l'art de penser* (1662) de los rigoristas de Port-Royal, que las ideas (innatas) no tienen relación con los sentidos o las percepciones (Chomsky, 1990: 49). Siguiendo a Gottfried Wilhelm Leibniz, otro racionalista como Descartes, Chomsky postula, al igual que Wilhelm von Humboldt, que el conocimiento es un *Wiedererzeugung* (Chomsky, 1990: 50), o sea, una continuación o reproducción de lo que es innato en la mente humana, similar, acaso, a la recolección sobre geometría del diálogo platónico de *Menón*, que prueba la reminiscencia. Difiere Chomsky así de los empiristas como Burrhus Frederick Skinner, Willard van Orman Quine y Ludwig Wittgenstein, quienes opinan que el lenguaje es una construcción adventicia, inesperada, que se enseña por medio de varios métodos de condicionamiento (Chomsky, 1990: 51).

La aparente relación entre sonoridad y significado ha sido un asunto inquietante desde que se planteara c. 360 a. de C. en el *Crátilo* de Platón. En ese diálogo, los interlocutores Hermógenes y Crátilo postulan o cuestionan si los nombres para las cosas son convencionales o si hay una correspondencia natural entre ellos. Sócrates oscila en su perspectiva y, posterior e irónicamente, le sugiere a Crátilo que hable con Hermógenes para que le dé una lección al respecto. Al final del

diálogo, no obstante, queda claro que Crátilo se inclina más al pensamiento del filósofo pre-socrático Heráclito que a Sócrates; por ende, encuentra difícil aceptar alguna correspondencia entre nombres y objetos si se vive en un constante e inestable estado de flujo. En efecto, una perenne condición de cambio problematiza una posible conexión con lo ontológico, basado en lo real o permanente. El propio Sócrates cree que las palabras debieran parecerse a los objetos, pero se da cuenta de que esa proposición podría ser desatinada. Rechaza el hecho de que los nombres hayan sido creados por convención, lo cual supondría que no hay una relación natural entre objetos y nombres. Rechaza asimismo que los dioses hubieran sido los inventores del lenguaje, pues hay palabras que crean una buena imagen de lo que significan y otras que no. Su propuesta intermedia es sorprendente, aun cuando se postule solo como una probabilidad: En ausencia de una voz (porque las cosas no pueden existir antes de ser nombradas), la humanidad requirió de signos y gestos corporales para imitar la naturaleza de las cosas: por ende, levantar las manos al cielo habría significado alegría y éxito; dejar caer las manos, pesadumbre y desconsuelo: «Suppose that we had no voice or tongue, and wanted to communicate with one another. Should we not, like the deaf and dumb, make signs with the hands and head and the rest of the body?» (Platón, *Cratylus*, 422e). Sócrates anticipa así el pensamiento de Giambattista Vico, quien en su *Principi d'una scienza nuova* de 1725 plantea que el habla inicial de los gentiles habría nacido en tiempos mudos como un lenguaje mental (una imagen), antes de que hubiera sido vocalizado para poder comunicarse con otros. Por lo tanto, el primer lenguaje humano habría sido poético (metafórico, metonímico, alegórico y sinecdóquico) y relacionado directamente con la experiencia humana frente a una naturaleza inescrutable. El lenguaje en prosa se desarrollaría mucho después, así como el filosófico y abstracto tangencialmente conectado a ese inicial y prístino lenguaje mítico (mudo): «*Logic comes from logos, whose first and proper meaning was fabula, 'fable', carried over into Italian as favella, 'speech'. In Greek the fable was also called mythos, 'myth', whence comes the Latin mutus, 'mute'. For speech was born in mute times as mental (or sign) language, which Strabo in a golden passage says existed before vocal or articulate [language]; whence logos means both 'word' and 'idea'*» (Vico, *The New Science*, págs. 318-319).

Posteriormente, Dionisio de Halicarnaso (c. 60/55 a. de C.-8/7 a. de C.), quien estaba familiarizado con el *Crátilo*, texto que menciona en *Sobre la composición literaria* —obra que versa sobre el orden y el ritmo de las palabras en prosa artística— afirma en su sección sobre etimología que las letras y las sílabas deleitan

el oído por una afinidad (*kalós*) que revela ciertas emociones (Dionisio de Halicarnaso, *On Literary Composition*, pág. 115). Su sugerencia es que los escritores usan palabras que imitan las cosas que describen. No obstante, aunque la semejanza entre el sonido y el objeto es natural, también se usa la inteligencia racional para crear términos nuevos o neologismos. Por ende, la relación entre sonido y objeto puede ser naturalmente fonética pero también etimológica y morfológica (pág. 113). Acaso la idea más contundente de Dionisio es la de atribuir, según la ley natural, propiedades morales y estéticas a las palabras por medio de su sonido (pág. 121). Por ende, la /a/, por su longitud y apertura bucal, es la vocal con el sonido más noble (pág. 97); otras serían la /e/ (eta) y la /o/ (omega). La /i/ (iota) y /u/y/ (upsilon) serían sonidos comunes y también placenteros. Los sonidos cortos como los de la /e/ (ép-silon) y /o/ (ómicron) serían menos nobles y menos atractivos. Respecto a consonantes, los sonidos más placenteros serían los de la /l/ (lambda), /r/ (rho), /m/ (mu) y /n/ (un), así como cualquier sonido fuerte que requiriera mucho aire para su producción (pág. 105). La consonante menos agraciada para Dionisio sería la /s/ (sigma), por su sonido ofensivo que recuerda el de las bestias irracionales (pág. 99). Igualmente indeseables serían los sonidos fricativos y las consonantes mudas difíciles de pronunciar (pág. 117). Respecto a ritmos, sobresalen los más acentuados, como el sondeo (‘’) y el baquío (‘’_). De menos valor serían los átonos, como el pírrico (_ _) y el tríbraco (_ _ _). Tocante a estilos de composición, el mejor sería el templado (pág. 205), por ser una mezcla del austero (robusto y digno, pero menos adornado [‘varonil’]) (pág. 175) y el pulido (melodioso y suave, similar a la cara de una doncella [‘femenil’]) (pág. 193). Aunque hay cierta subjetividad en las observaciones de Dionisio, sobre todo respecto a resonancias fuertes y débiles, el valor moral, estético y socio-cultural (de género) atribuido a las vocales y las consonantes se aplica, en composiciones artísticas, a sílabas, palabras, ritmos y estilos. El efecto de la eufonía, sobre todo en relación a la semántica, sería por tanto total en estas obras. Arthur Schopenhauer, en *El mundo como voluntad y representación* (1819), justamente postula que elementos peculiares—musicales—de la poesía como el ritmo y la rima, tienen el poder enfático de convencer ciegamente, independiente de cualquier razonamiento (pág. 502).

La relación entre sonido y concepto encuentra apoyo en la modernidad gracias a los trabajos teóricos del lingüista húngaro Iván Fónagy. En la opinión de este investigador, el proceso mental emotivo es siempre anterior al desarrollo del pensamiento conceptual. Un niño, por ejemplo, puede distinguir una secuencia prosódica emotiva antes de entender el significado de las palabras. También puede

asociar, v. gr., la alegría con sonidos agudos de larga duración; el pesar con sonidos medios y lapsos temporales reducidos; y el temor con intervalos agudos intermedios y pausas temporales reducidas (Fónagy, 1978: 35). Fónagy, en *Communication in Poetry*, también asocia ciertos sonidos con varias emociones. Por ejemplo, las vocales oscuras /a/, /o/ y /u/ sugieren en poesía inglesa, según él, colores oscuros, movimientos lentos y emociones de odio y conflicto (Fónagy, 1961: 194). A la vez, en poesía húngara (pero también francesa), los fonemas /l/, /m/ y /n/ son frecuentes en poemas de amor; en cambio, en los de agresión, predominan los sonidos /k/, /t/ y /r/. La /i/ puede sugerir ira (Fónagy, 1961: 195), así como la /o/ y la /u/ (Fónagy, 1961: 197). No obstante, en otro estudio, también sobre poesía húngara, la /i/ puede expresar ternura y la /e/ odio; asimismo, ambos sonidos pueden simplemente sugerir indiferencia (Fónagy, 1971: 159). Adicionalmente, Fónagy asocia el sonido /ou/ con el de bestias y con emociones como el pesar (Fónagy, 1961: 213). Por consiguiente, el pensador húngaro sugiere que, al menos en poesía, hay cierta relación entre sonido y contenido (Fónagy, 1961: 213), o entre experiencia y comunicación (Fónagy, 1961: 214). Otrosí, en poesía, la repetición redundante de ciertos sonidos, así como la rima y el ritmo, están en servicio del significado. Para Fónagy, la forma es pues el contenido (Fónagy, 1961: 214).

Las ideas de Fónagy han sido criticadas por D. H. Melhem y Paul Delbouille. Los puntos más importantes de sus argumentos son que no se puede establecer un sistema *a priori* de correspondencias entre sonido y significado (Melhem, 1973: 209). Hay que ser cauto y prudente al tratar de establecer alguna relación, la cual es siempre secundaria y subjetiva. Para Delbouille, la relación entre sonido y sentido es recóndita y compleja. Cualquier juicio sobre ella tendría por tanto que ser *a posteriori* (citado por Melhem, 1973: 209). Ambos críticos mencionan a la vez a los lingüistas Ferdinand de Saussure y Louis Trolle Hjelmslev, quienes opinan que el sonido no tiene relación con el lenguaje (citados por Melhem, 1973: 213).

Estas advertencias son sobrias, ya que aunque se ha tratado de establecer un vínculo acústico-semántico en el uso, por ejemplo, de vocales (y consonantes), esa relación, aun en los propios estudios de Fónagy, pueden ser contradictorios. Por ejemplo, Melhem y Delbouille señalan que la /i/, aunque es un sonido más placentero que la /u/ (Melhem, 1973: 211), puede indicar pesar. Otros trabajos sugieren que la /i/ es más débil que la /u/ y se asocia con el sonido de voces infantiles y femeninas, mientras que la /u/ se relaciona con voces masculinas y animales grandes. Otrosí, la /e/ final se afilia con falta de agresividad (pag. 211), y la /a/ y la /u/ con poemas de ira (Melhem, 1973: 211). Cautó es un comentario de Fónagy citado por

Melhem: «Poetry is half-way between expression and activity, between reality and concept, or the verbal representation of reality» (Melhem, 1973: 214).

Ahora bien, en español, como indica Tomás Navarro Tomás, las vocales representan aproximadamente el 50% del material fonético de ese idioma (Navarro Tomás, 1971: 74). La vocal más frecuente es la /a/ (16%), seguida de la /e/ (14%), la /o/ (10,4%), la /i/ (6%) y la /u/ (3,6%) (Navarro Tomás, 1972: 75). De estas vocales, las más abiertas son la /a/ /e/ y /o/ (Navarro Tomás, 1972: 36). De las tres, la /a/ requiere una abertura de los labios mayor que la que representan las demás vocales (Navarro Tomás, 1972: 54). Las vocales más cerradas serían la /i/ palatal y la /u/ velar. Sin embargo, las vocales cerradas españolas no son tan cerradas como las de otros idiomas, ni las abiertas tan abiertas (Navarro Tomás, 1972: 73). A la vez, la brevedad, la claridad y la precisión son los rasgos característicos de las vocales españolas (Navarro Tomás, 1972: 75). Esta característica difiere radicalmente del sistema vocálico de otros idiomas. Por ende, pone límites a las posibilidades acústico-semánticas del idioma.

Curiosamente, el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias Orozco y el así llamado *Diccionario de Autoridades* (1726-1737) ponderan parcialmente una lectura histórico-teológica de las vocales similar en espíritu a la estético-moral de Dionisio de Halicarnaso y a la fonético-semántica de Iván Fónagy. La /a/, por ejemplo, se asocia con el llanto del hombre, pues es la primera letra que éste emite al nacer. La hembra, por ser menos fuerte, usa la /e/, lamentándose así ambos de sus primeros padres Adán y Eva (*Tesoro*, s. v. A; *Aut.*, s. v. A). La simplicidad de esta letra es tanta que no se niega su pronunciación a los mudos, que usan la /a/ ayudándose del tono, del semblante y del movimiento de manos, pies, ojos y todo el cuerpo para comunicarse. Para los hebreos, la /a/, el álef, se interpreta como doctrina, camino y bienaventuranza. Para los egipcios, la /a/ se asociaba con el dios Canopo en señal de su divinidad. Como interjección, sirve para llamar la atención de alguna persona. Entre los romanos, la /a/ era letra de salud y alegría. Para los griegos, la /a/ [alfa] representa el principio de todas las cosas, como la /o/ [omega] el fin. La /a/ es la más simple y fácil de las vocales y, sin el acompañamiento de ninguna otra letra crea un sonido perfecto. Repetida tres veces, la /a/ declara la importancia del mudo para poder hablar. Para Covarrubias, la emisión trina significará las tres personas divinas: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Esta última asociación teológica de la /a/ sería similar a la teoría de signos de San Agustín de Hipona, quien señala en *De doctrina christiana* (397-426) que todos los signos apuntan hacia la Santísima Trinidad (*On Christian Doctrine*, libro I, cap. 5, pág.

142). Por ende, notamos que la /a/ se asocia culturalmente con varias emociones que oscilan entre extremos de congoja, júbilo y transcendencia.

A la vez, la /o/ (*Tesoro*, s. v. O; *Aut.*, s. v. O) se usa como vocativo («¡Oh, gran Señor!» [*Aut.*, s. v. O]) y para expresar varios efectos, entre ellos admiración («¡Oh, qué hermosa criatura!» [*Tesoro*, s. v. O]), indignación («¡Oh, bellaco!» [*Tesoro*, s. v. O]), deseo («¡Oh, si llegase aquel día!» [*Tesoro*, s. v. O]), dolor y compasión («¡Oh, qué gran lástima!» [*Tesoro*, s. v. O]), exclamación («¡Oh, gran Dios!» [*Tesoro*, s. v. O]), escarnio y burla por ironía («¡Oh, qué lindo!» [*Tesoro*, s. v. O]) y expectación, como en el caso de la fiesta de Nuestra Señora (embarazada) de la O, llamada así por las exclamaciones de los santos padres y de los profetas que esperaban la venida del Mesías y Redentor (*Tesoro*, s. v. O; *Aut.*, s. v. O). *Aut.* (s. v., O) indica asimismo que la /o/ entre los latinos tenía hermandad con la /u/ y con facilidad trocaban una letra por otra.

A su vez, el lingüista Jorge M. Guitart, en un artículo sobre la poesía de Pedro Salinas, miembro de la Generación del 27, identifica la /a/ y la /i/ como sonidos positivos y brillantes que sugieren un tiempo futuro. Inversamente, la /e/, /o/ y /u/ se asocian con sonidos negativos y oscuros que aluden a un pasado (Guitart, 1976: 26). Aunque este estudio se basa en un poema de un poeta español moderno, tiene la ventaja de haber sondeado el nexa fonético-léxico-sintáctico, el cual Guitart considera «parte integral del mensaje poético» (Guitart, 1976: 31).

Por ende, cualquier relación que se pudiera establecer entre sonido y contenido en el caso de Calderón podría ser prudencialmente factible: en parte posible, como postula Sócrates; acaso *a priori*, como proponen Dionisio de Halicarnaso e Iván Fónagy; probablemente *a posteriori*, como declara Delbouille; y, hasta cierto punto, cultural y psicológicamente subjetiva, como señalan Sebastián de Covarrubias Orozco, Jorge Guitart y los autores del primer diccionario de la Real Academia Española. Las emociones parecen tener presencia o vestigio en el vocabulario poético que usamos. Pero la cultura y la idiosincrasia determinan el sonido que emitamos para demostrar esa posible relación (v. gr., ¡ay!, au!, ouch!, ach!, ahia!, ouille!, Ой). La correspondencia puede ser innata o universal; formada y particular (v. gr., nacional). Eso no significa que no haya ligazón entre sonido y significado; solo que tal vínculo es callado y se tiene que argumentar. Verbigracia, se deben tomar en cuenta no solo las sugerencias (innatas o formadas) del sonido vocálico en sí, sino también las de las sílabas y consonantes, las del vocablo, las del acento tónico prosódico, las del ritmo métrico, las de la rima, las del estilo, las de la disposición estrófica, las del léxico y, finalmente, las del contexto (o recepción).

Para los propósitos de este estudio, me he enfocado en los usos de la silva en 18 autos sacramentales calderonianos para llegar a conclusiones que logren establecer cierta conexión entre sonido y contenido. Ahora bien, la «silva» es una estructura generalmente asimétrica que, como indica José Domínguez Caparrós, se adapta a cualquier tono poético y admite diversos temas (Domínguez Caparrós, 2001: 392). Consta indicar que el término ‘silva’ es ambiguo y, originalmente, no se aplicaba a la estructura que ahora solemos identificar como tal. Su forma también ha sido variable e, inicialmente, difería de lo que hoy denominamos como silva. A la vez, su constitución puede ser radical e incluso adaptarse a prosa. Para nuestros propósitos, la silva es una estrofa de varia extensión: de dos (en *El nuevo hospicio de pobres*) a 192 versos (en *El tesoro escondido*) en los 18 autos aquí analizados. Hemos estudiado solo dos tipos de versos: el endecasílabo, generalmente combinado con el heptasílabo. No obstante, existen silvas libres, así llamadas en *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes* (1985) de Isabel Paraíso (citado por Domínguez Caparrós, 2001: 395), o polimétricas, denominadas así en *Métrica española* (1972) de Tomás Navarro Tomás (citado por Domínguez Caparrós, 2001: 397), cuyos versos pueden ser de múltiples medidas: de tres, cuatro, cinco, ocho, nueve, diez, 14 y 18 sílabas. A la vez, existen silvas simétricas perfectas, así denominadas en el *Compendio de retórica y poética* (1904) de Salvador Arpa y López (citado por Domínguez Caparrós, 2001: 397) de 13 versos, como se ve en *No hay más fortuna que Dios*. La rima de la silva es variable: asonante, consonante y suelta.

La función de la silva calderoniana en los autos sacramentales aquí estudiados varía según su colocación en el texto. La silva inicial, o temática, de 44 a 85 versos, tiene una función preambular y suele aparecer al principio de un auto, como vemos en *El nuevo palacio del Retiro* (vv. 1-44), *El gran teatro del mundo* (vv. 1-66), la primera versión de *La vida es sueño* (vv. 1-18), *El divino cazador* (vv. 1-50), *El valle de la Zarzuela* (vv. 1-49), *No hay más fortuna que Dios* (vv. 1-65), *La redención de cautivos* (vv. 1-52), *El nuevo hospicio de pobres* (vv. 1-54) y *El tesoro escondido* (vv. 1-54). No obstante, esta silva puede aparecer en una parte media, como en la segunda versión de *La vida es sueño* (vv. 498-569 [72 vv.]) o *El segundo blasón del Austria* (vv. 10-94 [85 vv.]). Generalmente, estas silvas son invocaciones o quejas al principio monológicas que se ligan después, con frecuencia por medio de una estrofa, a otro metro, por lo general en romance, iniciado por otro hablante. La silva en sí es preambular y plantea solo parcialmente el problema o asunto que después se desarrollará en otro metro. El hablante, como apuntó Gerd Hoffmann en un importante ensayo sobre la silva (Hoffman, 1983), puede ser una figura del mal.

Esto se puede confirmar en el presente estudio, v. gr., la figura del Demonio en *Andrómeda y Perseo*, *Los alimentos del hombre* y *No hay más fortuna que Dios*; el Judaísmo en *El nuevo palacio del Retiro* y *La siembra del Señor*; la Sombra (Áspid) en las versiones primera y segunda de *La vida es sueño*; la Culpa en *Lo que va del hombre a Dios*; el León (Demonio) y la Fiera (Culpa) en *El valle de la Zarzuela*; el Demonio (León) en *El segundo blasón del Austria*; el Odio en *Psiquis y Cupido* (Madrid); el Furor (Demonio) en *La redención de cautivos*; e Idolatría, Sinagoga y Hebraísmo en *El tesoro escondido*. No obstante, el emisor también puede ser una figura del bien, como el Autor, Discreción y Mundo en *El gran teatro del mundo*; el Rey, la Fe, la Caridad, la Misericordia, la Esperanza y la Música en *El nuevo hospicio de pobres*; o el Gentilismo en *El tesoro escondido*. Por ende, la observación inicial de Hoffmann de que las silvas las emiten generalmente figuras del mal, aunque indudablemente cierta en los casos que él menciona, se puede extender ahora a otras figuras, como serían las asociadas con el bien. La silva no es propiedad exclusiva de un particular hablante (ya sea del mal o del bien). El contexto en que se declaman determina su función. El contexto, otrosí, lo determina la posición textual en que aparece la silva, ya sea al principio, en el medio o en puntos intermitentes. A la vez, el vestuario y la gestualidad, así como el cambio escénico evidenciado en la apertura de carros, sobre todo al principio de un auto, enfatizan el efecto emotivo e intelectual de la silva.

La silva media, de tono expositivo, tiene dos modalidades. La primera modalidad es demostrativa o deíctica y tiende a desarrollar, sin terminar, un asunto iniciado anteriormente (a diferencia de la silva temática, que inicia el asunto que se desarrollará después en otro metro). Ocurre en momentos especiales de un auto e involucra a varios hablantes; por ende, es de estructura dialógica. Un excelente ejemplo se encuentra en *El gran mercado del mundo* (vv. 856-935 [80 vv.]), donde el Mundo se dirige a Soberbia, Humildad, Lascivia, Desengaño, Gula, Culpa, Penitencia, Herejía y Fe. El parlamento consiste de un diálogo expositivo lleno de interrogaciones y presentaciones, acompañado de intervenciones musicales. La extensión de esta silva puede ser de 63 (en *El tesoro escondido*) a 177 vv. (*Lo que va del hombre a Dios*). La segunda modalidad de la silva media es de carácter lírico y encomiástico. Su extensión es de 7 (*La redención de cautivos*) a 30 vv. (*El segundo blasón del Austria*). Estos son siempre versos cantados de tono jaculatorio y acompañados de música. Estas silvas, a diferencia de la modalidad media expositiva y la temática, de carácter preambular, son las únicas que terminan un asunto, ya sea un

himno de alabanza (*El gran teatro del mundo*, vv. 638-647 [10 vv.]) o un encomio (*El segundo blasón del Austria*, vv. 1380-1400 [30 vv.]).

Finalmente tenemos las silvas intermitentes, de dos a 24 vv., también de dos modalidades, como la silva media. La primera es exhortativa y de tono afable; la segunda fustigadora y de acento urgente. Consiste de un acto verbal locutivo, generalmente cantado, que invita a una acción, por ejemplo, a asistir a una boda entre el Hijo del Rey y la Naturaleza Humana (*El nuevo hospicio de pobres*, vv. 679-698, 747-770). También puede ser un acto verbal ilocutivo que fustiga al hablante por su falta de acción. Impela urgentemente así a un cambio que desafortunadamente no se realiza. Por ende, su tono es grave y severo. Estas silvas suelen ser las más breves de todas, recordando acaso el dicho de que «a buen entendedor, pocas palabras». Sirven de inspiración, en el primer caso, o de ímpetu, en el segundo. También suelen irrumpir un discurso *in transitu* en otro verso y en efecto formar parte de la serie interrumpida. Inspiran a un futuro y apelan a un pasado; pero jamás finalizan una acción. Sus efectos perlocutorios, no obstante, se hacen sentir posteriormente. De esta manera, la silva intermitente es la única que postula un futuro de probabilidad hipotética.

Para las intenciones de este trabajo, analizaré tres modelos de las susodichas modalidades de la silva en varios autos calderonianos.

La primera versión del auto *La vida es sueño* empieza con una silva temática de 18 vv. en la que la Sombra habla justo antes de que aparezcan los cuatro elementos luchando entre sí:

SOMBRA. Yo soy la negra sombra
del caos, cuya faz pálida asombra
confusamente al cielo.
Yo la obscura prisión, yo el triste velo,
que el nada informe encubre
y, con sus alas, su materia cubre.
Yo la horrible tiniebla
que al abismo circunda con su niebla
de la luz enemiga
(Moisés así en el *Génesis* lo diga).
Todo es horror, todo es asombro, cuanto
las ajadas arrugas de mi manto
esconden en el centro
de la tierra, que está bramando dentro
de sí misma con lides bien extrañas,

por desasirse así de sus entrañas.
 ¡Bien debajo de mí el rumor se escucha!
 ¡Oh, pásmense los cielos a esta lucha! (vv. 1-18)

Notamos en este breve trozo de 475 caracteres la preponderancia de la /e/ (58 casos), seguida de la /a/ (58), la /o/ (41), la /i/ (29) y la /u/ (20). Aunque las vocales en español (y otras lenguas) pueden asociarse con varias emociones, el tono creado en este fragmento, aun si elimináramos el contexto léxico, es altamente lóbrego. ¿Por qué? Por el acento prosódico que enfatiza ciertas vocales claves. Por ejemplo, la /o/ se acentúa gramaticalmente 22 y prosódicamente 10 veces; además, 6 versos terminan con esta vocal, la cual, aunque no esté acentuada, enfatiza ese lóbrego sonido por su posición final. La /u/, otro sonido lóbrego, a pesar de aparecer solo 20 veces, se acentúa gramaticalmente 13 veces y prosódicamente 8. Juntas, constituyen 35 casos de vocales de tono oscuro acentuadas de una forma u otra. La /e/, sonido asociado por Guitart con lo oscuro y negativo, aparece acentuada 27 veces, 16 en forma prosódica. En adición, dos veces aparece la /e/ como última vocal. Aún excluyendo estas vocales átonas del conjunto, tendríamos ahora 62 sonidos lóbregos enfatizados de una forma u otra. La /i/ se enfatiza 13 veces gramaticalmente y prosódicamente 9 veces. Finalmente, la /a/ se enfatiza gramaticalmente 22 veces y prosódicamente 14 veces. Consta decir que en 8 momentos, aparece la /a/ también en posición final. Si unimos la /a/ con la /i/, sonido asociado con lo positivo y lo brillante por Guitart, tendríamos un total de 35 casos de vocales alegres (36,08%), 27 veces menos que los sonidos oscuros combinados de la /o/, /u/ y /e/ (63,92%). Triunfa así lo lóbrego sobre lo lúcido.

Otro aspecto importante de esta serie en silvas es el ritmo. Predomina en los versos heptasílabos el trocaico (en los vv. 1, 5 y 13 [3 vv.]) sobre el dactílico (en los vv. 7 y 9 [2 vv.]); por ende, se subraya la agitación más que la dignidad, al menos según el criterio de Dionisio de Halicarnaso: «This [the trochee] is feebler than the other [the iamb] and more ignoble» (pág. 127); «It [the dactyl] is very stately and remarkably effective at producing beauty of expression» (pág. 129). En los versos endecasílabos, el ritmo melódico domina en 6 versos (en los vv. 4, 8, 12, 14, 15 y 17), seguido del heroico (en los vv. 2, 16 y 18 [3 vv.]) y el sáfico (en los vv. 6, 10 y 11 [3 vv.]). Por tanto, se enfatiza, de nuevo, la pulsación, el ajetreo y la conmoción de una figura seductora y tenebrosa. Este movimiento rápido también se sugiere en la oscilante combinación de versos largos y cortos de la silva, lo cual, obviamente, impide establecer un ritmo fijo e invariable. Respecto a la rima, consonante y pareada,

solo en cuatro versos predomina lo lúcido: en los vv. 9-10 (-iga/-iga) y en los vv. 15-16 (-trañas/-trañas). No obstante, la /g/, la /t/ y la /r/ serían considerados sonidos agresivos según Fónagy (1961: 195). Otrosí, en el segundo caso, el sonido de la /s/ (sigma), para Dionisio de Halicarnaso, es el tono menos agraciado y el más ofensivo por recordar el sonido de bestias irracionales (pág. 99). En los otros versos predomina lo tenebroso por el uso de vocales oscuras y consonantes de ruin sonido (cf. Fónagy, 1961: 194), v. gr., en los últimos dos versos: 17-18 (-ucha/-ucha). Se nota, pues, la libertad léxica de *parole* en relación a *langue* para lograr el efecto escabroso (poético) deseado, como apuntaría Fónagy (1982: 227). Se ha de notar, si enfatizamos ahora el aspecto léxico, que aun las palabras que acentúan prosódicamente la /a/ y la /i/ destacan lo lóbrego, v. gr., *caos, pálida, triste, nada, horrible, abismo, pásmense*. El énfasis tónico en estos casos, irónicamente, haría resaltar la negatividad de estos términos que, además, contienen consonantes de áspera sonoridad¹. Por ende, la preponderancia de lo sórdido se intensifica aún en estos vocablos de escasa lucidez.

Escogemos como ejemplo de una silva media la modalidad encomiástica que aparece en los vv. 638-647 de *El gran teatro del mundo*:

DISCRECIÓN. Alaben al Señor de tierra y cielo,
el sol, luna y estrellas;
alábenle las bellas
flores que son caracteres del suelo;
alábenle la luz, el fuego, el yelo,
la escarcha y el rocío,
el invierno y estío,
y cuanto esté debajo de este velo
que en visos celestiales,
árbitro es de los bienes y los males. (vv. 638-647)

De los 241 caracteres en este fragmento, sobresalen 71 sonidos oscuros de la /e/, /o/ y /u/. De estos últimos, 30 están enfatizados gramaticalmente y 17 prosódicamente. La /a/ e /i/ constituyen solo 33 caracteres, 22 de ellos enfatizados gramaticalmente, 11 prosódicamente. En este caso, la seriedad del himno justificaría la preponderancia de sonidos oscuros largos como la /o/ de *Señor* y *sol* y la /u/ de *luna* y *luz*, los cuales, al menos para Dionisio de Halicarnaso, serían sonidos más nobles que los cortos (pág. 111). A la vez, culturalmente en español, la /o/, que se

¹ Cf. el aspecto irónico mencionado en Fónagy, 1971: 164.

hermana con la /u/, al menos entre latinos, se usa para múltiples efectos, entre ellos la admiración, el deseo y la exclamación. A la vez, se ha de notar el sonido placentero y amoroso, según Dionisio de Halicarnaso (pág. 99) e Iván Fónagy (1961: 195), de la /l/ y la /n/, sobre todo en los términos anafóricos *Alaben* y *alábenle*. El léxico también ayuda en unos casos, como en *Señor, cielo, sol, flores, luz y bienes*. Otrosí, el elemento fónico positivo que predomina en estas silvas es el del ritmo poético. De los cinco endecasílabos, impera el sonido heroico en tres casos (en los vv. 638, 642 y 645), seguido del enfático (v. 641 [un caso]) y el melódico (v. 647 [un caso]). Los heptasílabos son todos polirrítmicos (vv. 639, 640, 643, 644 y 646 [5 vv.]). Otrosí, predomina en ellos el ritmo peán en los vv. 640, 643 y 646, ritmo apropiado para himnos a los dioses en la antigüedad clásica. Quintiliano, en su *Institutio oratoria*, señala que este tono consiste de una sílaba larga y tres cortas o tres cortas y una larga (libro 9, cap. 4, sec. 47, pág. 533). Dionisio de Halicarnaso, a su vez, considera que ritmos semejantes como el dactílico y el anapéstico son de tono majestuoso y eficaz para expresar belleza (págs. 125-131). Finalmente, al nivel de la rima, hay varias relaciones fonético-semánticas de intensificación (*estrellas/bellas*) y antítesis (*celestiales/males*).

Finalmente, mostramos algunos ejemplos de la silva intermitente con función fustigadora. Todas las muestras derivan de *El nuevo hospicio de pobres*:

Sale la FE cantando.

FE. Ignorante Ateísmo,
que ídolo de ti mismo
tu vientre solo adoras,
oye la voz de la verdad que ignoras. (vv. 585-588)

[...]

FE. *Canta.* ¡Ay de opinión tan ciega
Que aun los principios a la Fe le niega! (vv. 669-670)

[...]

FE. Forzoso es volver sin ella
el día que sin esperanza
vamos de que te arrepientas
y forzoso pues en ti
convienen las tres respuestas
por ti ir diciendo: ¡Ay de opinión tan ciega!
LAS DOS. ¡Ay de opinión tan ciega!
FE. Que los principios a la Fe le niega. *Vase.*
CARIDAD. Donde a mover la Caridad no llega. *Vase.*
MISERICORDIA. Que huye a Misericordia que le ruega. *Vase.*

*Cantan dentro, midiendo la repetición con la MÚSICA,
de suerte que acaben todos juntos.*

HEBRAÍSMO. Lloren, y ven tú conmigo. (vv. 954-964)

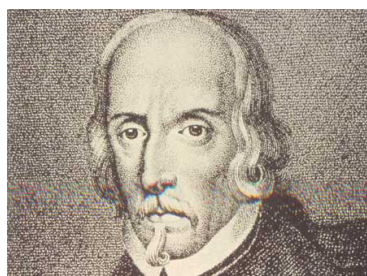
En los tres fragmentos aquí estudiados reina la oscuridad. En el primero, de 82 caracteres, 14 vocales se considerarían positivas (/a/ e /i/); 24 negativas (/e/, /o/ y /u/). Ocho serían las vocales positivas acentuadas gramaticalmente; prosódicamente, 6. Once de las vocales negativas serían acentuadas gramaticalmente; 5 prosódicamente. En el segundo fragmento, de 52 caracteres, las vocales positivas (/a/ e /i/) serían 14. Siete están acentuadas gramaticalmente, 2 prosódicamente. Las vocales negativas (/e/, /o/ y /u/) son 12, pero 9 están acentuadas gramaticalmente, 4 prosódicamente. El tercer fragmento, de 146 caracteres, contiene 35 sílabas positivas (/a/ e /i/). Doce están acentuadas gramaticalmente; prosódicamente 4. Treinta y cinco son las vocales negativas (/e/, /o/ y /u/). De estas, 23 están acentuadas gramaticalmente, y 12 prosódicamente. Salvo en los dos primeros versos del primer fragmento (vv. 585-586), donde sobresalen rítmicamente las vocales positivas, en los demás versos el tono prosódico es negativo. Con la excepción de un endecasílabo enfático (el v. 963), predomina en estos versos el ritmo sáfico (en los vv. 588, 670, 959, 961 y 962 [5 vv.]), de lento y majestuoso ritmo. Los heptasílabos, salvo uno trocaico (el v. 587), son de ritmo mixto (vv. 669 y 960 [2 vv.]), dactílico (el v. 585 [un v.]) y polirrítmico (el v. 586 [un v.]). Este ritmo les da a estos versos cortos un tono lánguido y preclaro. La rima consonante pareada (aabB, aA), después vuelta monorrima de larga extensión (AaAAA), machaca la incesante negatividad de la primera sílaba acentuada, dejando la vocal más positiva en segundo término y en forma átona, para así sugerir la derrota del bien y el triunfo del mal. Se ha de notar, a la vez, que las silvas de los dos últimos fragmentos irrumpen discursos en otros metros, el romance en este caso, imitando incluso el sonido de las vocales (e-a), aunque en forma consonante (-ega) y cantada, de las asonancias anteriores y subsiguientes del romance interrumpido. Las silvas añaden así ímpetu y variedad, por su longitud y cambio, a un metro de extensión fija, rima inmutable y tono prosaico. Este tipo de incrustación sería, en la opinión de Fónagy (1996: 9), un tipo de hipérbaton. En el nivel del contenido, las figuras teológicas del bien—Fe, Caridad y Misericordia—exhortan, inútilmente, por eso la fustigación, a las leyes teológicas desplazadas—Ateísmo y Hebraísmo—que asistan a la boda del Hijo del Rey con la Sunamitis (la Naturaleza Humana). Aunque sabemos intelectualmente que las leyes

anteriores rechazarán la invitación del Rey, el trasfondo fonético-sicológico anticipa y reitera precisamente ese desprecio.

Como hemos visto, podemos hacer una conexión entre el sonido y el significado en las silvas aquí estudiadas. Sin embargo, una conexión absoluta sería irrealizable. Ningún teórico, desde Platón a Fónagy, podría llegar a conclusiones científicas incondicionales. El lenguaje en sí ha pasado por múltiples filtros que añaden un contenido adicional, etimológico o semántico, ajeno al inicial de la prístina sonoridad. Como explica Vico, «And human nature, so far as it is like that of animals, carries with it this property, that the senses are its sole way of knowing nature» (Vico, *The New Science*, pág. 316). O sea, nuestro primer conocimiento de las cosas tiene su origen no en ideas sino en sonidos emitidos «by shouting and grumbling» (Vico, *The New Science*, pág. 317). Friedrich Nietzsche, a su vez, postula un momento anterior al del sonido, el del estímulo de un nervio, un primer percepto, una primera metáfora, que después el sonido copia, convirtiéndose en una segunda metáfora. Mucho después vendrá el significado de las cosas y, subsiguientemente, lo que postulamos como ‘verdad’: «And each time he leaps completely out of one sphere right into the midst of an entirely different one» (Nietzsche, *Truth and Falsity in an Ultramoral Sense*, p. 693). El genio de Calderón es haber escogido vocabulario y ritmos que sugieran tomos emotivos que añaden cierta intensificación semántica al texto poético. Otrosí, la intensificación de tal vínculo requeriría el uso de herramientas adicionales, entre ellas las aportadas por la filología, la lingüística y la teología, las cuales también postulan un principio inaugural acústico/eufónico de las cosas: «In principio erat Verbum. . . . (Ioannes 1:1).

APÉNDICE:

Valores semánticos de estructuras sonoras en la literatura del Siglo de Oro



Fecha (aproximada):	Título del auto y su(s) editor(es):	Silvas (# de vv.):	%:
Ant. a 1630	DJ: <i>El divino Jasón</i> (Arellano / Cilveti)	28 de 1.120 vv.	2,5%
1633	GT: <i>El gran teatro del mundo</i> (Frutos Cortés)	76 de 1.572 vv.	2,62%
1634	NP: <i>El nuevo palacio del Retiro</i> (Paterson)	70 de 1.508 vv.	4,64%
1636	VSS1: <i>La vida es sueño</i> (1ª. versión) [Plata Parga]	18 de 1.404 vv.	1,28%
1636-1638	GM: <i>El gran mercado del mundo</i> (Suárez)	102 de 1.628 vv.	6,27%
1640-1642	LQ: <i>Lo que va del hombre a Dios</i> (Lobato)	177 de 2.169 vv.	8,16%
1642	DC: <i>El divino cazador</i> (Arellano / Pinillos)	50 de 1.369 vv.	3,65%
1647-1648	VZ: <i>El valle de la Zarzuela</i> (Arellano)	49 de 2.39 vv.	2,40%
1652-1653	NP: <i>No hay más fortuna que Dios</i> (Arellano)	65 de 1.777 vv.	3,66%
Ant. a 1655	SS: <i>La siembra del Señor</i> (Insúa / Mata Induráin)	144 de 1.521 vv.	9,47%
1665	PCM: <i>Psiquis y Cupido</i> (Madrid) [Rull / Suárez]	112 de 1.854 vv.	6,04%
1670-1673	RD: <i>La redención de cautivos</i> (Trambaioli)	59 de 1.848 vv.	3,19%
1676	AH: <i>Los alimentos del hombre</i> (Zugasti)	137 de 2.559 vv.	5,35%
1677	VSS2: <i>La vida es sueño</i> (2ª. versión) [Plata Parga]	72 de 1.944 vv.	3,7%
1677	HP: <i>El nuevo hospicio de pobres</i> (Arellano)	181 de 2.166 vv.	8,36%
1679	SBA: <i>El segundo blasón del Austria</i> (Arellano / Pinillos)	115 de 1.781 vv.	6,46%
1679	TE: <i>El tesoro escondido</i> (Lauer)	192 de 2.234 vv.	8,59%
1680	AP: <i>Andrómeda y Perseo</i> (Ruano de la Haza)	82 de 1796 vv.	4,56%

Tipos de silvas en los autos sacramentales calderonianos y ejemplos (abajo):

La silva temática (inicial, preambular): Extensión de 18 (en VSS1) a 85 vv. (en SBA).

La silva expositiva (media): A. Modalidad demostrativa (deíctica): Extensión de 63 (en TE) a 177 (en LQ) vv. B. Modalidad encomiástica (lírica): Extensión de 7 (en RD) a 30 (en SBA) vv.

La silva intermitente (repentina, impetuosa): Extensión de 2 a 24 vv. en su modalidad A) crítica o fustigadora; de 16 a 24 vv. en su función B) exhortativa (en HP).

Versos	Ritmo	Auto sacramental: <i>La vida es sueño</i>	Vocales	Tono
1: heptasílabo	Trocaico	SOMBRA. Yo soy la negra <i>sombra</i>	o, e, o	-
2: endecasílabo	Heroico	del caos, cuya <i>faz</i> pálida <i>asombra</i>	a, a, a, o	+
3: heptasílabo	Polirrítmico	confusamente al <i>cielo</i> .	e, e	-
4: endecasílabo	Melódico	Yo la oscura prisión, yo el triste <i>velo</i> ,	u, o, e, i, e	-
5: heptasílabo	Trocaico	que el <i>nada</i> informe <i>encubre</i>	a, o, u	-
6: endecasílabo	Sáfico	y, con sus <i>alas</i> , su <i>materia cubre</i> .	a, e, u	-
7: heptasílabo	Dactílico	Yo la horrible <i>tiniebla</i>	i, e	½
8: endecasílabo	Melódico	que al abismo circunda con su <i>niebla</i>	i, u, e	-
9: heptasílabo	Dactílico	de la <i>luz enemiga</i>	u, i	½
10: endecasílabo	Sáfico	(Moisés así en el <i>Génesis</i> lo diga).	e, e, e, i	-
11: endecasílabo	Sáfico	Todo es horror, todo es <i>asombro</i> , <i>cuanto</i>	o, o, a	-
12: endecasílabo	Melódico	las <i>ajadas</i> arrugas de mi <i>manto</i>	a, u, a	+
13: heptasílabo	Trocaico	esconden en el <i>centro</i>	o, e	-
14: endecasílabo	Melódico	de la tierra, que está bramando <i>dentro</i>	e, a, a, e	½
15: endecasílabo	Melódico	de sí misma con lides bien <i>extrañas</i> ,	i, i, a	+
16: endecasílabo	Heroico	por desasirse así de sus <i>entrañas</i> .	i, i, a	+
17: endecasílabo	Melódico	¡Bien debajo de mí el <i>rumor</i> se <i>escucha</i> !	a, e, o, u	-
18: endecasílabo	Heroico	¡Oh, pásmense los cielos a esta <i>lucha</i> !	o, a, e, u	-

Versos	Ritmo:	Auto sacramental: <i>El gran teatro del mundo</i>	Vocales	Tono
638: endecasílabo	Heroico	DISCRECIÓN. Alaben al Señor de tierra y <i>cielo</i> ,	a, o, e, e	-
639: heptasílabo	Polirrítmico	el <i>sol</i> , luna y <i>estrellas</i> ;	o, u, e	-
640: heptasílabo	Polirrítmico	alábenle las <i>bellas</i>	a, e	½
641: endecasílabo	Enfático	flores que son caracteres del <i>suelo</i> ;	o, a, e	-
642: endecasílabo	Heroico	alábenle la <i>luz</i> , el fuego, el <i>yelo</i> ,	a, u, e, e	-
643: heptasílabo	Polirrítmico	la <i>escarcha</i> y el <i>rocío</i> ,	a, i	+
644: heptasílabo	Polirrítmico	el invierno y <i>estío</i> ,	e, i	½
645: endecasílabo	Heroico	y cuanto esté debajo de este <i>velo</i>	e, a, e	-
646: heptasílabo	Polirrítmico	que en visos <i>celestiales</i> ,	i, a	+
647: endecasílabo	Melódico	árbitro es de los bienes y los <i>males</i> .	e, e, a	-

Versos	Ritmo	Auto sacramental: <i>El nuevo hospicio de pobres</i>	Vocales	Tono
		<i>Sale la FE cantando.</i>		
585: heptasílabo	Dactílico	FE. Ignorante <i>Ateísmo</i> ,	a, i	+
586: heptasílabo	Polirrítmico	que ídolo de ti <i>mismo</i>	i, i, i	+
587: heptasílabo	Trocaico	tu vientre solo <i>adoras</i> ,	e, o, o	-
588: endecasílabo	Sáfico	<i>oye</i> la <i>voz</i> de la verdad que <i>ignoras</i> .	o, o, a, o	-
669: heptasílabo	Mixto	FE. <i>Canta</i> . ¡Ay de opinión tan <i>ciega</i>	a, o, e	-
670: endecasílabo	Sáfico	Que aun los principios a la Fe le <i>niega</i> !	i, e, e	-
954: octosílabo		[ROMANCE: rima asonante en <i>e-a</i>]		
955: octosílabo		FE. Forzoso es volver sin <i>ella</i>		
956: octosílabo		el día que sin esperanza		
957: octosílabo		vamos de que te arrepientas		
958: octosílabo		y forzoso pues en ti		
		convienen las tres respuestas		
		[SILVAS: rima consonante en <i>-ega</i>]		
959: endecasílabo	Sáfico	por ti ir diciendo: ¡Ay de opinión tan <i>ciega</i> !	e, a, o, e	-
960: heptasílabo	Mixto	LAS 2. ¡Ay de opinión tan <i>ciega</i> !	a, o, e	-
961: endecasílabo	Sáfico	FE. Que los principios a la Fe le <i>niega</i> . <i>Vase</i> .	i, e, e	-
962: endecasílabo	Sáfico	CARIDAD. Donde a mover la Caridad no <i>llega</i> . <i>Vase</i> .	e, a, e	-
963: endecasílabo	Enfático	MISERICORDIA. Que huye a Misericordia que le <i>ruega</i> .	u, o, e	-
		[ROMANCE: rima asonante en <i>e-a</i>] [<i>Vase</i> .		
964: octosílabo		HEBRAÍSMO. Lloren, y ven tú conmigo.		
965: octosílabo		ESPERANZA. Cielos, sol, luna y <i>estrellas</i> , [...]		

OBRAS CITADAS

AGUSTÍN, DE HIPONA, San, «On Christian Doctrine», en *Critical Theory since Plato*, 3ª. ed. de Hazard Adams y Leroy Searle, Boston, Thomas Wadsworth, 2005, págs. 140-146.

Aut. Véase *Diccionario de Autoridades*.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los alimentos del hombre*, ed. de Miguel Zugasti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2009.

—, *Andrómeda y Perseo*, ed. de José María Ruano de la Haza, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1995.

—, *El divino cazador*, ed. de Ignacio Arellano y Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2014.

—, *El gran mercado del mundo*, ed. de Ana Suárez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2003.

—, *El gran teatro del mundo*, ed. de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1991.

—, *Lo que va del hombre a Dios*, ed. de M^a Luisa Lobato, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2005.

—, *No hay más fortuna que Dios*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2013.

—, *El nuevo hospicio de pobres*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1995.

—, *El nuevo palacio del Retiro*, ed. de Alan K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1998.

—, *Psiquis y Cupido (Madrid)*, ed. de Enrique Rull y Ana Suárez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2014.

—, *La redención de cautivos*, ed. de Marcella Trambaioli, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2013.

—, *El segundo blasón del Austria*, ed. de Ignacio Arellano y M^a Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997.

- , *La siembra del Señor (Los obreros del Señor)*, ed. de Mariela Insúa y Carlos Mata Induráin, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2014.
- , *El tesoro escondido*, ed. de A. Robert Lauer, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2012.
- , *El valle de la Zarzuela*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2013.
- , *La vida es sueño*, ed. de Fernando Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2012.
- CHOMSKY, Noam, en «Aspects of the Theory of Syntax», en *Critical Theory since 1965*, ed. de Hazard Adams y Leroy Searle, Tallahassee, University Presses of Florida, 1990, págs. 37-58.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. de Felipe C. R. Maldonado, rev. por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994.
- Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro, 1726-1737.
- DIONISIO DE HALICARNASO, *On Literary Composition. The Critical Essays*, t. 2, trad. de Stephen Usher, Cambridge / London, Harvard University Press / William Heinemann, 1985.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 2001.
- FÓNAGY, Iván, «A New Method of Investigating the Perception of Prosodic Features», *Language and Speech*, 21, 1978, págs. 34-49.
- , «Communication in Poetry», *Word*, 17, 1961, págs. 194-218.
- , «Figures of Thought and Forms of Thinking», *Elementa*, 3, 1996, págs. 1-47.
- , «The Functions of Vocal Style», en *Literary Style: A Symposium*, ed. de Seymour Chatman, New York, Oxford University Press, 1971, págs. 159-174.
- , «Word-Class Transfers in Poetry and Prose», *Language and Style*, 15, 1982, págs. 227-240.

- GUIRTART, Jorge M., «Simbolismo fonológico en un poema de Pedro Salinas», *Dispositio*, 1.1, 1976, págs. 20-32.
- HOFMANN, Gerd, «Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, t. 2, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, págs. 1125-1137.
- MELHEM, D. H. «Ivan Fónagy and Paul Delbouille: Sonority Structures in Poetic Language», *Language and Style*, 6, 1973, págs. 206-215.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de pronunciación española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Truth and Falsity in an Ultramoral Sense*, en *Critical Theory since 1965*, ed. de Hazard Adams y Leroy Searle, Tallahassee, University Presses of Florida, 1990, págs. 692-697.
- PLATÓN, «Cratylus», en *The Collected Dialogues of Plato*, ed. de Edith Hamilton y Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1973, págs. 421-474.
- QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, t. 3, ed. de H. E. Butler, Cambridge / London, Harvard University Press / William Heinemann, 1986.
- SAUSSURE, Ferdinand de, «Course in General Linguistics», en *Critical Theory since 1965*, ed. de Hazard Adams y Leroy Searle, Tallahassee, University Presses of Florida, 1990, págs. 645-656.
- SCHOPENHAUER, Arthur, «The World as Will and Representation», en *Critical Theory since Plato*, ed. revisada de Hazard Adams, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich, 1992, págs. 495-507.
- Tesoro*. Véase COVARRUBIAS HOROZCO.
- VICO, Giambattista, «The New Science», en *Critical Theory since Plato*, 3ª. ed. de Hazard Adams y Leroy Searle, Boston, Thomas Wadsworth, 2005, págs. 313-321.



VOCES DEL HORROR Y DEL AMOR: EL SENTIDO DE LAS ASONANCIAS CALDERONIANAS

Simon KROLL
Universität Trier (Alemania)
simon.kroll@gmail.com

Recibido: 16 de julio de 2019
Aceptado: 2 de octubre de 2019

RESUMEN:

El artículo investiga dos grupos de romances teatrales de la obra de Pedro Calderón de la Barca: los que asuenan en -ú, u-a, u-e y u-o y los que basen su asonancia en la *i*. Comparando pasajes de diferentes obras que utilicen la asonancia del primer grupo, se argumenta que estas rimas se usan para despertar emociones y asociaciones negativas, basadas principalmente en la sonoridad del verso. Tras el mismo procedimiento con el segundo grupo de romances, se vinculan las asonancias basadas en *i* con la temática amorosa. Fundado en el debate acerca del valor semántico de las diferentes letras, contemporáneo a Calderón, se argumenta así que las asonancias del teatro calderoniano tienen funciones discernibles. Finalmente se propone relacionar este uso de la asonancia con las ideas de armonía universal muy extendidas en la época.

PALABRAS CLAVE:

Calderón; romances; rimas; asonancias.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

VOICES OF HORROR AND LOVE:
THE MEANING OF CALDERÓN'S ASSONANCES

ABSTRACT:

The article investigates two groups of theatrical romances from the work of Pedro Calderón de la Barca: those that rhyme on -ú, u-a, u-e and u-o and those that base their assonance on the *i*. Comparing passages from different plays that use the first group's assonance, the article argues that these rhymes are used to arouse negative emotions and associations, based mainly on the sonority of the verse. After the same procedure with the second group of romances, the *i*-based assonances are linked to the love theme. Based on the debate about the semantic value of the different letters, contemporary to Calderón, the text shows that the assonances of the Calderonian theatre have discernible functions. Finally, the author relates this use of assonances to the ideas of universal harmony that were widespread at the time.

KEYWORDS:

Calderón; *Romances*; Rhymes; Assonances.



INTRODUCCIÓN

La rima es quizá una de las innovaciones más importantes de la literatura cristiana frente a la de los antiguos¹. No faltan voces aisladas que la condenan, especialmente durante el humanismo, pero es llamativo cómo su existencia como elemento constitutivo del género poético aparece y desaparece con el ascenso y descenso del cristianismo, especialmente del que creía en una construcción armoniosa del cosmos, de la naturaleza y del alma.

Uno de sus críticos humanistas fue Antonio de Nebrija: «Las palabras son para traspasar en las orejas del auditor aquello que nos otros sentimos teniendo lo atento en lo que queremos dezir, mas usando de consonantes el que oie no mira lo que se dize, antes está como suspenso esperando el consonante que se sigue» (*Gramática sobre la lengua española*, pág. 61). A pesar del juicio negativo, es curioso notar la atención con la que describe su efecto sicolingüístico: la rima lleva la atención del oyente a los aspectos sensuales y no racionales del mensaje. Esta característica incluso se ha comprobado en investigaciones recientes que han puesto de manifiesto que mensajes rimados convencen más que equivalentes no rimados (McGlone y Tofghbakhsh, 2000).

Nebrija relaciona el origen del recurso con su aparición en los primeros himnos cristianos, lo cual para Juan del Encina es razón suficiente para su aprobación:

Sentencia es muy averiguada entre los poetas latinos ser por vicio reputado el acabar de los versos en consonantes y en semejanza de palabras, aunque algunas veces hallamos los poetas de mucha autoridad, con el atrevimiento de su saber, haber usado y puesto por gala aquello que a otros fuera condenación de su fama. [...] Mas los santos y prudentes varones que compusieron los himnos en nuestra cristiana religión escogieron por bueno lo que acerca de los poetas era tenido por malo, que gran parte de los himnos van compuestos por consonantes y encerrados debajo de cierto número de sílabas. (*Arte de poesía castellana*, pág. 14)

Con la creciente producción de métricas vernáculas la rima se convierte en un elemento importante para argumentar el valor eufónico de las lenguas derivadas del latín. «Las cualidades rimáticas constituyen un desarrollo propio de las poéticas vulgares a partir de los principios teóricos de las latinas» (Vega Ramos, 1992: 226). Herrera dice, por ejemplo: «porque de aquellas correspondencias y ligaduras que se

¹ Este artículo forma parte del proyecto «Calderón as a Poet. The Poetic Structure of His Plays», financiado por la beca Erwin Schrödinger del FWF (Austrian Science Fund): J 3913-G23. Agradezco a María Eva Alario, Emilio Vivó y Fernando Rodríguez-Gallego sus comentarios y su ayuda en la revisión estilística del texto.

hallan en el fin de los versos, las cuales llaman cadencias, nace la consonancia y armonía que sentimos en ellos» (*Comentarios*, pág. 565 (H-761)).

Podría decirse que la rima abre un horizonte de expectativas, y que la primera palabra en posición de rima es parecida a la tónica en la música que generalmente abre una secuencia, da lugar a diferentes pasos por la dominante y subdominante, para luego volver a la tónica, es decir al sonido del comienzo de la estrofa (Lanz, 1968)². La rima dirige la atención del oyente.

En el teatro calderoniano es una figura poética esencial que puede ser delirantemente cómica, conceptuosa y músico-emotiva, función en la cual la mera sonoridad de las palabras parece tener valores semánticos. Estas funciones básicas pueden darse de manera aislada en un pasaje, aunque también pueden mezclarse en unos mismos versos. Para analizar estas funciones de la sonoridad del verso, elaboré, gracias a una beca de investigación, una base de datos de las asonancias de la obra de Calderón.

Es un dato conocido que ya en Lope la presencia del romance en su composición polimétrica es considerable; en Calderón adquiere un dominio cuantitativo muy claro sobre otras formas métricas. Ante esta reducción de la polimetría en este autor, ¿por qué no explorar al máximo las posibilidades expresivas de la forma métrica predominante? La estructura asonántica y monorrima es condenada por tratadistas como Juan Rengifo (*Arte poética*, pág. 217), pero hay suficientes voces que defienden su calidad poética. Escuchemos solo a Lope:

Hallarás tres églogas, un diálogo, dos epístolas, algunas estancias, sonetos y epitafios fúnebres, y dos romances, que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la correspondencia de las cadencias. Algunos quieren que sean cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de expresar y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en éstos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcísima. (*Rimas*, pág. 163)

² Esta comparación lógicamente funciona mejor con formas estróficas como la redondilla u otras similares de rima abrazada.

La serie de versos monorrimos asonantados parece muy apta para la creación de diferentes tonos, puesto que permite la repetición de una misma sonoridad, creando así un espacio sonoro claramente caracterizado por una vocal, la acentuada en posición de rima.

LAS ASONANCIAS EN U: TONOS SATÍRICOS Y OSCUROS

Asonancias con vocal tónica en *u* se dan en su obra en u-a, u-e, u-o y -ú, siendo la combinación en u-a la más frecuente. Las tres formas llanas aparecen casi sin excepción en situaciones altamente conflictivas en las que se narran asesinatos, saltan monstruos a la escena, ocurren violaciones u otras escenas de violencia física y/o psicológica, de miedo y terror existencial, independientemente del género literario al que pertenezca la obra en cuestión.

Diferente es el caso de los romances con *u* aguda, de los cuales solo hay un ejemplo en la obra de Calderón. Se encuentra en la comedia burlesca *Céfalo y Pocris* y constituye, pues, un parlamento burlesco que se inserta en una tradición poética de crear parlamentos cómicos en -ú (ver Rojas Zorrilla, *El falso profeta Mahoma*, vv. 1647-1792; Enríquez Gómez, *Academias morales*, «Academia cuarta», vv. 234-321)³.

REY Vasallos, deudos y amigos,
 cuya lealtad y virtud
 canta el sol por fa, mi, re,
 la fama por ce, fa, ut; (vv. 1450-1453)

Pero volvamos a las cosas serias, las asonancias llanas con vocal tónica en *u*. Para la creación de los abismos más profundos de su teatro, la asonancia en *u* es una de las figuras poéticas preferidas por Calderón.

Para empezar un recorrido panorámico por el uso de estas asonancias podemos mencionar *El castillo de Lindabridis*, obra en la que el fauno irrumpe con toda su simbólica violencia sexual en un galanteo nocturno e incluso parece agredir, o al menos molestar, sexualmente a Lindabridis. Los dos hombres que rivalizan por la dama no pueden acudir, por complicadas razones del galanteo que no vienen al

³ Ver al respecto también la nota de Pedraza Jiménez en la edición de la *Academia cuarta*, de Enríquez Gómez.

caso. El fauno, solo delante de Lindabridis, explica su atrevimiento de haber profanado el castillo:

Como yo soy más que el sol
atrevido; y si él se excusa
de tu enojo por traer
la luz, yo con menos culpa
porque venga a traer la sombra;
que esa bóveda profunda
es el seno de la noche,
y yo quien su seno ocupa. (vv. 1343-1350)

Lindabridis pide ayuda en vano:

Lindabridis	Las fieras...	
Fauno		Temen mi furia.
Lindabridis	Los hombres...	
Fauno		No se me atreven.
Lindabridis	Los rayos...	
Fauno		Mi voz los turba, que soy rayo, muerte y fiera.
Lindabridis	Yo, rabia, veneno y furia. ¡Caballeros al castillo! Romped las leyes injustas. ¡Al castillo, caballeros! (vv. 1402-1409)	

No acuden y el fauno persigue a Lindabridis, que se da a la fuga. La asonancia en u-a ocurre aquí, pues, en una escena con un alto grado de violencia y dramatismo. Pero necesitamos más ejemplos para argumentar que dichas asonancias sean señales auditivas⁴ del horror puesto en escena visualmente.

En su recreación del mito de Andrómeda y Perseo es interesante que Calderón cede mucho espacio al momento de la exposición de Andrómeda en la roca, donde se espera que un monstruo marítimo se la coma como sacrificio. Antes de su rescate por Perseo, Calderón lleva al extremo la desesperación de la dama, creando un poderoso momento en el que el humano se ve expuesto a las fuerzas de la naturaleza y de la fortuna. Toda esta escena es una tirada en u-a y cito aquí solo un breve extracto:

⁴ Recuerdo que Williamsen defendía en un artículo que las asonancias de Tirso de Molina funcionaban también como señales auditivas (1989).

Andrómeda ¿Cuál de vosotras, estrellas,
de cuantas la arquitectura
celeste esmaltáis —a quien
es dado que ansias influyan—,
la mía es? No porque quiere
darla quejas lo pregunta
la voz, que antes para darla
gracias en saberlo estudia
al ver que tan liberal
en mí su influjo ejecuta,
que haga que quepan en mí
todas las desdichas juntas.
¿Habrás, dime, ¡oh, tú!, entre tantas
la más pobre, más oscura,
más trémula, más infausta,
más apagada y más turbia?
¿Habrás, digo, en este estado
—por que digas que no apura
mi voz tu poder— algún
consuelo, esperanza alguna?

En tanto que ella representaba estos versos y los ecos respondían sus oráculos [con] voces distantes, se vio en el mar un monstruo que, empezando pequeño en lo último, a cada vuelta que daba atravesando las ondas, parecía mayor. (Andrómeda y Perseo, pág. 140)

En los autos sacramentales el abismo más profundo del hombre tiene su explicación teológica y ocupa un momento determinado en la historia de la salvación: el momento de su caída o los preparativos de este, puesto en escena por Calderón con los motivos más diversos, articulados por el pensamiento figural. «En cada alma se representa la historia de la salvación. Las principales formas dramáticas son la lucha dentro del alma como conflicto entre sus potencias y el modelo épico de la psicomaquia como lucha que, para ganar el alma, mantienen los vicios y las virtudes, los demonios y los ángeles, Satanás y Cristo, el diablo y Dios» (Poppenberg, 2009: 43).

Casi cada auto sacramental conoce este momento en el que se reúnen los agentes del mal, se presentan y trazan sus planes de corromper la historia salvífica. Estas escenas ofrecen al espectador una mirada a la fábrica del mal y cómo este se

va forjando hacia y en el Hombre para conseguir su caída. Poppenberg puso de manifiesto que especialmente en los autos de Calderón se configura el mal como un elemento que surge de dentro del género humano: «los tres enemigos del alma humana se originan en el propio hombre [...] proceden de lo corporal y lo mundano que hay en él» (Poppenberg, 2009: 47).

Para un cristiano, estas reuniones satánicas tienen que ser escalofrantes, y precisamente en ellas puede constatarse el uso músico-emotivo de la rima, puesto que crean una sonoridad disonante sirviéndose de las tres asonancias llanas en *u*, tal y como lo vimos en los primeros dos ejemplos. La palabra en posición de rima evidencia además a menudo a quién se atiene el alma, con quién resuena y con quién no. Son estos los momentos preferidos para usar las asonancias *u-a*, *u-e* y *u-o*.

Un ejemplo significativo es la caída del Hombre en el auto *La vida es sueño* (primera versión), que convierte en sacramental la historia del príncipe encerrado por su padre. El príncipe es en este caso el Hombre, y la Sabiduría le advierte que él es el legítimo heredero del reino, lo que causa enfado en el Hombre. Este quiere vengarse e incluso amenaza al Verbo, su propio padre. Ante semejante situación, la Gracia se va, el Hombre quiere detenerla y abraza a la Culpa. Su soberbia causa su caída.

Quiere irse la Gracia.

Verbo	Detente, Gracia.
Luz	No puedo,
	que él me obliga a que la huya.
Hombre	No huirás, que yo entre mis brazos
	te detendré.

Abrázase con la Culpa.

Albedrío	¡Suerte dura!
	Por irle huyendo la Gracia
	se ha abrazado con la Culpa.
Hombre	Yo... (pero, ¿qué me embaraza?)
	soy yo... (pero, ¿qué me turba?)
	hijo... (pero, ¿qué me altera?)
	tuyo... (pero, ¿qué me ofusca?)
	La voz torpe, el pecho helado,
	perdida la vista, muda

la lengua, atadas las manos,
quedo en brazos de la Culpa.
[...]
Torpe y sin sentido ya,
sin ser, sin acción ninguna
dejo embargada la Gracia
en los brazos de la Culpa. (vv. 1017-1052)

La rima en u-a refuerza constantemente el concepto central del pasaje: la culpa. Muy importante en este pasaje me parece el hecho de que la palabra «gracia» aparece dos veces al final de un verso impar, seguido directamente por un verso par que rima en «culpa», de modo que el abrazo con la Culpa, en vez de con la Gracia, encuentra su correlato sonoro en esta construcción. El pasaje configura un espacio sonoro en el que no resuena, no responde la Gracia, sino la Culpa. Amortece la resonancia de la Gracia y solo suena «Culpa»⁵.

Sigamos con más ejemplos para poder argumentar que en el uso músico-emotivo de las asonancias estas adquieren un valor (proto-)semántico, es decir que se convierten en señales acústicas clave para evaluar el valor emocional de la escena en cuestión.

En *La nave del mercader* (1674) observamos nuevamente al demonio en un jardín preparando la caída del Hombre. El romance en u-e abarca toda esta escena y termina con el éxito del demonio (vv. 1407-1677). La caída se prepara con un canto de Lascivia:

Aquí los cinco talentos (*Representando*)
que el deseo distribuye
verás cuán bien empleados
con sus cinco objetos cumplen
haciendo porque no vivas inútil (*Cantando*)
que vean, que toquen, que huelan y gusten. (vv. 1423-1428)

Y después de que le hayan dado de beber al Hombre un mortal veneno, lo cual alegóricamente se corresponde con su caída, comenta la «trinidad satánica»⁶:

Lascivia ¿Qué veneno ha de ser? Es

⁵ Es interesante notar que en la sociología actual pueden observarse intentos de establecer un concepto de resonancia para describir un modo concreto de relación entre un sujeto y el mundo. Ver Rosa (2016).

⁶ Para la tripartición del mal en *carne*, *mundo* y *demonio* ver Poppenberg (2009: 65-67).

Demonio el que en su aliento produce
la hidra por siete bocas
que humo exhalan, fuego escupen.
Su sangre has bebido; que esa
dorada copa que truje
aquella es con que brindando
ramera mujer discurre
el mundo.

Mundo Y el Mundo quien
a este albergue te introduce
fingido amigo, porque
ser el Hombre sin virtudes
del Mundo amigo, de Dios
ser enemigo resulte. (vv. 1620-1633)

De manera que el canto inicial de Lascivia se transforma ahora en un discurso de odio:

Todos Valles, montes, selvas, cumbres,
que hombre en pecado no solo
bruto es, que no discurre,
pero ídolo inmóvil, que ni hable, ni escuche,
ni vea, ni toque, ni huela, ni guste. (vv. 1669-1673)

La escena del «banquete celebrado en el jardín es una réplica de la caída original. Así, Hombre se aparta del sentido y del entendimiento en su camino de vida» (Poppenberg, 2009: 50). También si en este pasaje no hay un uso tan complejo de las palabras rima como en el caso de *La vida es sueño*, parece más que evidente que su sonoridad crea la resonancia del mal que este momento de la historia salvífica requiere. Si el veneno es la representación alegórica de la caída y el acto de beberlo su re-presentación escénica, es la asonancia en u-e el elemento disonante que obstaculiza una unión con Dios. El beber del veneno es un punto de inflexión en la historia salvífica, y la asonancia en u-e es su resonancia, que convierte el bello canto del comienzo —el mal *sub specie boni*⁷— en el odio del demonio y sus ayudantes.

Volvamos al teatro profano y veamos otra obra en la que la asonancia en u-e aparece en un momento clave. Se trata del final de la primera parte de *La hija del aire*. En este momento el rey Nino ya consiguió el amor de Semíramis, también

⁷ Ver Poppenberg (2009: 70).

porque ella no podía sufrir estar con un hombre inferior, como Menón. A este lo destierran e incluso lo ciegan. No obstante, se vuelve un ciego vidente porque anuncia lo que después pasará en la segunda parte de la obra:

Ufano de que te juren
 hoy los imperios de Siria,
 que a otro norte se divulguen,
 llego a darte el parabién.
 Que fui el primero que tuve
 parte en tus aplausos, sea
 el primero que pronuncie
 tus grandezas; que el querer,
 gran deidad, aunque me injuriez,
 que triunfes, vivas y reines...
 Pero aquí mi voz se muda,
 no a mi arbitrio, sino al nuevo
 espíritu que se infunde
 en mi pecho, pues me obliga
 no sé quién a que articule
 las forzadas voces que
 ni vivas, reines ni triunfes.
 Soberbiamente ambiciosa,
 al que ahora te constituye
 reina, tú misma des muerte
 y en olvido le sepultes,
 siendo aqueste infausto día
 universal pesadumbre
 de los vivientes; y, en muestra
 de que presagios lo anuncien
 de cielos, astros y signos,
 la gran monarquía deslustren. (*Truenos.*) (vv. 3277-3303)

Lo que iba a ser la presentación triunfal de Semíramis en el trono se interrumpe por la aparición de Menón y su presagio nefasto. En el momento en el que alza la voz delante de la reina arranca el romance en u-e (v. 3266) y pronuncia los malos augurios que acabamos de citar, que además terminan con el sonido de truenos. De manera que nuevamente podemos apreciar cómo la asonancia en u-e contribuye a la creación de una escena bastante violenta y al presagio de futuras catástrofes. Se repite también la estructura del asíndeton «a dos luces» de *La nave del mercader*, que primero ensalza algún objeto («que triunfes, vivas y reines...»),

pero que pronto se convierte en su contrario («que / ni vivas, reines ni triunfes»). La bisagra que articula ambos es en el nivel de la acción algún hecho moralmente cuestionable (la caída, la ciega ambición de una reina) y en el nivel formal el elemento disonante de la asonancia en u-e.

De las tres rimas llanas en u, la en u-o es la menos frecuente. No obstante, también en este caso puede observarse una tendencia bastante clara a crear escenas como las que hemos visto hasta ahora.

En un drama temprano calderoniano, *Judas Macabeo*, aparece la asonancia en u-o en un pasaje en el que los hebreos de un lado, y los asirios del otro, se retan mutuamente en los muros de Jerusalén. En este drama bíblico son los judíos los que quieren conquistar a Jerusalén, ocupada por los asirios. La escena en u-o se inicia con el son de cajas destempladas que caracteriza al antagonista durante toda la obra y que suele usarse para marcar momentos de guerra, o subrayar la violencia funesta de los personajes negativos de una obra (Arellano, 1983: 54). La asonancia en u-o es otro elemento para este tipo de efectos. La escena no solo es un enfrentamiento verbal que desemboca en militar batalla narrada desde tres perspectivas en un relato ticscóptico, sino que también se presenta en escena la primera víctima de la guerra: el cadáver de Gorgias, que murió en una lucha individual contra Judas. Así, la escena incluye también el relato de la muerte de Gorgias:

Más de dos horas reñimos
sin conocer a ninguno
ventaja, midiendo siempre
iguales brazos y pulsos.
Muerto, pues, y no rendido,
cayó en tierra. Ni le culpo,
ni me alabo, porque solo
a más dicha lo atribuyo. (*Judas Macabeo*, vv. 2439-2446)

Calderón no es el primero en darse cuenta de que los sonidos de las letras suelen despertar diferentes asociaciones, ni tampoco el primero en aprovechar estas para la creación de sus romances teatrales, como tendré ocasión de describir en otro trabajo.

En Europa conocemos desde el *Crátilo* una rica tradición de describir los sonidos lingüísticos con metáforas fonéticas, y, a partir de los textos de Dionisio de Halicarnaso, estas se usan también para evaluar la composición sonora de textos

literarios. Como ha demostrado María José Vega Ramos, esta idea se divulga en la Europa renacentista y barroca a través de escritos de Trapezuntius, Pontano, Scaliger, Vossius y muchos otros (1992). Es un lugar común de los preceptistas de la época que la adecuación del discurso literario a su tema pasa por la buena elección de los sonidos, para conseguir, por un lado, deleite auditivo y, por otro, para «poner la cosa ante los ojos, ser ‘semejante’ a la cosa» (Vega Ramos, 1992: 21). Contemporáneo de Calderón, escribe Vossius sobre la *u*: «Convenit autem rebus occultis obscurisque» (Vossius, *Opera*, pág. 152).

En esta tradición la *u* se describe casi siempre como una vocal oscura que inspira peligro, oscuridad y temor, aspecto que también investigaciones sicolingüísticas confirman (Fónagy, 1963; Fónagy, 1979; Fónagy, 1991). Lingüistas como Fónagy no solo revisaron esta tradición con muchísimos ejemplos de las lenguas más diversas, sino que trataron de entender este fenómeno mediante experimentos en los que la asociación de la *u* con aspectos negativos es casi unánime.

Actualmente la neurociencia está acercándose nuevamente a esta cuestión; así, por el efecto Kiki y Bouba sabemos que hay una identificación bastante constante de sonidos con formas (Ramachandran y Hubbard, 2001); y también la interpretación emocional de las cinco vocales, o al menos de las extremas desde su punto de vista de los formantes (*i* y *u*), encuentra explicaciones en la neurolingüística (Aryani, Conrad y Jacobs, 2018; Schrott y Jacobs, 2011). A pesar del principio de la arbitrariedad del signo lingüístico, parece que hay tenues relaciones, en un nivel previo a la semántica, entre el sonido y las emociones que despierta.

Más allá del valor emocional de diferentes sonidos lingüísticos, incluso se ha investigado que la semántica verbal puede intensificar el dolor que siente un paciente: si este se ve confrontado con palabras relacionadas con el dolor, el sentimiento de este se intensifica (Ritter, Franz, Puta, Dietrich, Miltner, y Weiss, 2016).

Calderón aprovecha estas presuntas cargas emocionales, que una larga tradición de tratadistas defiende e investigaciones actuales confirman nuevamente, para conceptualizar los momentos más graves de sus dramas. Las asonancias basadas en *u* son el abismo sonoro, la desarmonía por la que tienen que pasar sus personajes.

SONIDOS DE PASIONES AMOROSAS: ASONANCIAS EN I

Opuesta a la *u* se encuentra en este debate la *i*, letra que parece apuntar a cosas bellas, pequeñas, estrellas y otras asociaciones positivas, si tenemos en cuenta la tradición arriba mencionada. Vossius escribe que la *i* «convenit rebus exilibus» (*Opera*, pág. 152).

No sorprende, pues, que la base de datos de las asonancias aporte fuertes indicios de que Calderón la usa en un plano opuesto a la *u*. Si esta apuntaba a violencia y horror, las asonancias basadas en *i* parecen tener una relación importante con las pasiones amorosas de los personajes, que, aunque pueden resultar bastante violentas, no obstante se diferencian claramente de las escenas de horror que arriba comentamos.

Así, podemos observar en *Mejor está que estaba* cómo se crea un retrato femenino con esta asonancia (-í), cuyas palabras rima correspondientes destacan los términos clave de la belleza:

Estaba entre sus criadas
Flora, bien como lucir
suele entre vasallas flores
la rosa, su emperatriz.
[...]
De los cuidados del día
ya absuelto el cabello, vi
un océano de rayos
donde la mano feliz,
bucentoro de cristal,
corrió tormentas de ofir.
Tan hermoso el desaliño
era, que quise decir:
«¡Mal haya el aliño donde
es el desaliño así!».
Luego, a más leve precepto
rendido, le volvió asir
en una red de oro y seda
labrada a colores mil. (págs. 926-927)

Otro retrato femenino amoroso en -í se da en *El hombre pobre todo es trazas* (pág. 656) y uno masculino, elaborado por una dama enamorada, en *La puente de Mantible* (vv. 254-317).

Las obras cómicas, fuesen palatinas, urbanas, o de capa y espada, por razón de género siempre tratan de amores entre una o, lo que casi siempre es el caso, varias parejas, por lo cual no sería gran cosa destacar que las asonancias basadas en *i* de estas obras tratasen de amor. Sin embargo, muchas veces son pasajes cruciales los que así riman. Veamos una obra, *No hay burlas con el amor*, en la que Calderón experimenta con un galán que no solo se niega a enamorarse de una dama de su rango, sino que incluso se inclina expresamente por una de las criadas, causando celos rabiosos en su criado Moscatel. El apetito que le despierta la criada solo le sirve para burlarla:

Don Alonso	Y por hacer burla della solamente, he de rendilla. Allá has de volver.	
Moscatel		¿Yo?
Don Alonso		Sí.
Moscatel	(Celos, no a Dios tan aprisa.) (vv. 1364-1367)	

A continuación aparece don Juan, que hasta este momento estaba alimentando un noviazgo con una tal Leonor, hermana de Beatriz. Por ciertas complicaciones le pide a don Alonso que corteje a Beatriz, el cual primero se resiste aunque finalmente cede a la petición de su amigo y decide:

Don Alonso	Vamos aprisa, que ya, de pensar, Don Juan, lo que hoy a las burlas más han de responder sus veras, me estoy muriendo de risa.
Moscatel	Quiera amor no pare en llanto.
Don Alonso	¿Qué llanto, necio, si miras que todo es burla?, pues solo mi libertad solicita hacer buen tercio a Don Juan, vengar a Leonor divina, burlar a Beatriz hermosa y retozar a Inesilla. (vv. 1499-1511)

Este pasaje reúne las diferentes tramas amorosas y, si la hipótesis sobre la *i* acierta, indicaría la rima el futuro amor entre don Alonso y doña Beatriz, puesto

que ellos dos acabarán casándose. Parece pues que no es una elección fortuita y azarosa que precisamente la parte del texto en la que don Alonso entra en el juego de amores rime con esta letra.

Llamativo es también el romance en i-o de *Mujer, llora y vencerás*. Es una obra basada en el tema de los hermanos gemelos, iguales en valores y prendas. Los dos se enamoran mortalmente de Madama Inés, lo que lleva la obra a un grado conflictivo bastante alto. En un momento dado los hermanos gemelos se enfrentan y discuten quién de los dos siente más amor por la dama. El enfrentamiento y las argumentaciones se dan en un romance en i-o, lo cual confirma nuevamente la relación asociativa entre esta sonoridad y el tema amoroso:

Enrique	Desde el día que quedé su prisionero...
Margarita	(¡Ah enemigo!)
Enrique	...la libertad de la vida y la del alma la rindo.
Federico	No antigüedades alegues, supuesto que nunca hizo amor pleito de acreedores. Mi amistad a darte vino la libertad, ¿será bien que habiéndome yo metido en el peligro por ti me dejes en el peligro?
Enrique	¿Y será bien que tú vengas a darme la vida fino y me des la muerte fiero, conociendo el homicidio?
Federico	Yo vi a Madama...
Enrique	Yo y todo y ha más tiempo que la asisto; conque será más mi amor, pues todo lo que ha crecido lleva al tuyo de ventaja.
Federico	Por eso le pintan niño y dios, mostrando que en él aun son instantes los siglos. (pág. 371)

Las pasiones amorosas en Calderón pueden ser a veces bastante violentas; no obstante, cuando se expresan en *i* no llegan al horror de las tiradas en *u* arriba comentadas. Un buen ejemplo lo encontramos en *Eco y Narciso*, de 1661. Se da al final de la primera jornada y es Liríope la que cuenta cómo llegó a quedarse embarazada de Narciso:

Céfiro, un galán mancebo,
hijo del viento sutil
por el nombre, que su padre
debió de llamarse así,
me vio en el prado una tarde
y, enamorado de mí,
a entender me dio su amor
cortésmente, que el carmín
respondió de mis mejillas,
parlero no, mudo sí.
Desde allí mi sombra fue
y yo su luz desde allí,
pues no hice más que abrasar
y él no hizo más que seguir.
¡Oh, cuántas veces, oh, cuántas,
dar a los vientos le vi
suspiros de ciento en ciento,
lágrimas de mil en mil,
sin que el buril ni la lima
del porfiar y el asistir
pudiesen labrar mi pecho,
porque era diamante, en fin,
defendido aun a las mellas
de la lima y del buril!
Desesperado su amor
de no poder conseguir
mi amor, y desesperado
de padecer y sentir,
una tarde que al ejido
apacentando salí
una manada de blancos
corderillos, que entre sí
retozando celebraban
la libertad del redil,
a mí Céfiro llegó,
y, abrazándose de mí,

bien como al muro la hiedra,
bien como al olmo la vid,
dijo: «Lo que no han podido
rendimientos conseguir,
consíganlo las violencias». (págs. 150-151)

Es cierto, se trata de un amor y galanteo violento, pero, lejos de la rabia sexual del fauno, aquí aparece un joven galán enamorado que primero sigue todas las reglas del galanteo cortés y solo por la constancia de la dama recurre a la fuerza. No obstante, y teniendo en cuenta los demás pasajes que vimos, creemos que el sonido de la *i* juega un papel importante en la creación de la plasticidad narrativa de este amor que empezó bien y acabó mal. Liríope incluso parece estar a punto de nombrar el acto procreador difícilmente pronunciable delante de la corte de la España del XVII:

Después os diré quién era,
porque ahora es fuerza decir
que, honestando la traición
con la disculpa civil
de amor, que aun el enojar
es en nosotras servir,
llegó... Entendedlo vosotros,
y a mi vergüenza suplid
cosas que para saberse
no se han menester oír.
¿Quién creará que tan extraño
principio de amor su fin
tan cerca tuviese que
su nacer fue su morir?
Todos lo creed, que apenas
coronada de jazmín
salió otra aurora, no sé
si a llorar o si a reír,
cuando, ausente de mis brazos,
más a Céfiro no vi. (*Eco y Narciso*, pág. 152-153)

La historia de Liríope y Céfiro ciertamente no es ejemplo de una historia de amor armoniosa; no obstante, está claro que despliega la de una bellísima joven doncella de la cual se enamora un bello joven y cuya pasión amorosa lo lleva al extremo de la violencia. Toda esta amplia gama de pasiones, todas relacionadas y

causadas por el amor (entendido en un sentido amplio), en Calderón se ve reforzada por el uso de la rima basada en -í.

Si bien entre el espacio profano y el sacro existen diferencias de género literario importantes, Calderón se sirve de patrones sonoros parecidos cuando trata de expresar momentos clave del amor divino por la humanidad. Cuando se da una asonancia basada en *i* en una obra religiosa, son, pues, a menudo momentos de conversión (*La protestación de la fe*, vv. 985-1025; *El gran príncipe de Fez*), redenciones (*La piel de Gedeón*, vv. 851-873) o declaraciones de amor divino, a veces rechazadas por el Hombre, (*El pastor Fido*, vv. 570-706).

Una comedia clave para esta interpretación de las asonancias basadas en *i* en obras religiosas es *El gran príncipe de Fez*. El gran príncipe de esta comedia de santos no comprende un pasaje del Corán acerca del pecado original y la excepción con respecto a este que constituyen María y Jesucristo. Así arranca la obra, y las dudas sobre la naturaleza de María son el *leitmotiv* que conducirá a su héroe a la conversión. Antes de que esta se realice, se llama Muley Mahomet y quiere peregrinar a la Meca tras una batalla victoriosa. En el viaje lo prenden cristianos y lo llevan a Malta, donde se encuentra en cautiverio en la segunda jornada, un cautiverio de nobles, muy cómodo y con acceso a todo tipo de libros, entre ellos la *Vida de San Ignacio de Loyola*, redactado por el padre Pedro de Ribadeneyra. Con la intervención del Buen Genio empieza a leerlo, y da con un pasaje en el que un moro y san Ignacio discuten la cuestión de la virginidad y la inmaculada concepción de María. Finalmente llegan nuevas de Fez con que el Príncipe queda libre y puede embarcarse para volver a su patria, no sin antes realizar su voto de peregrinación. Las preparaciones se ven frecuentemente interrumpidas por voces que parecen presagios de su futuro. Sin embargo se embarca. Un terremoto y una tormenta casi provocan poco después su naufragio. El príncipe tiene varias visiones que sus compañeros no perciben y, afligido, se encomienda a María («¡María, mi vida ampara!» pág. 628), que lo rescata. Todo este pasaje se realiza en *i*-a:

Música	Templen vientos y mares, templen sus iras, pues de paz el iris sale en María.
Príncipe	Si el fuego no veis, ¿no oís dulcísimas armonías en los vientos?

Todos	Nada oímos.
Príncipe	¿Luego no veréis que brilla sobre las nubes el iris de la paz, de quien la ninfa verdadera y pura es una bellísima niña que coronada de estrellas y rayos del sol vestida, con la luna por coturno, la frente de un dragón pisa, diciendo su salva en fe de que sobre ellos domina?
Él y música	Templen vientos y mares, etc. (pág. 629)

La Virgen le recomienda volver a Malta, donde se convierte al cristianismo. Es importante recordar al respecto que la figura de María aparece en ambas tradiciones, la musulmana y la cristiana. Ambas la conocen como la madre de Jesús, profeta para unos, hijo de Dios para los otros. La naturaleza específica de María es objeto de debate, como puede verse también en los pasajes de la *Vida de San Ignacio* que lee el príncipe. El punto de contacto entre cristianos y moros es María y el punto de inflexión en la vida de Muley es la intervención de María en su casi naufragio. Todo esto se plasma en un romance rimado en i-a, rima de María. Es en esta sonoridad en la que se realiza la visión de María y la conversión. Tal y como la u-a o u-e suele llevar a los personajes de los autos al abismo del diablo podemos observar cómo la rima en i-a lleva al personaje Muley a su conversión. Esta escena pone fin a la segunda jornada dejando resonar una vez más el nombre de María y dando la respuesta a la duda de Muley con la que había arrancado la obra:

que Cristo y María son
los que del feudo se libran:
Cristo por naturaleza
y por la gracia María. (*El gran príncipe de Fez*, pág. 630)

ARMONÍA UNIVERSAL

El uso semántico de la rima es una materialización del concepto de la armonía universal. Esta idea que postula correspondencias entre macro- y microcosmos basadas en proporciones numéricas y que fue elaborada y defendida por Pitágoras

y Platón, y muchos de sus seguidores, es un lugar común del Renacimiento y Barroco. El neoplatonismo, encabezado por el traductor y comentarista de los textos clave al respecto (el *Timeo*, y diferentes textos de Platón y Jámblico) Marsilio Ficino⁸, tuvo una enorme influencia en la España de la época, por lo cual para muchos era evidente que la poesía tenía una influencia directa sobre el alma pudiendo ponerla en comunicación con el macrocosmos y su creador, pues

como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta,
y entre ambos a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.
(Fray Luis de León, «A Francisco de Salinas», vv. 26-30)

Investigadores como Leo Spitzer opinan que la cristianización del concepto de la armonía universal incluso pudo afectar a la materialidad textual de la poesía. Precisamente la introducción de la rima le parece crucial al respecto:

Is it, then, too bold to assume, along with the introduction of a music joined with words and expanding beyond the range of words, the introduction also of a second music within the words, i.e. rhyme, used as a device in unison with the idea of world harmony and possessed of all the emotional, unintellectual impact of this idea?
(Spitzer, 1963: 46)

En esta misma línea Lope de Vega deja bien claro a qué propósito se usan, según él, los metros:

Como nuestra alma en el canto y música, con tan suave afecto se deleita que algunos la llamaron armonía, inventaron los antiguos poetas el modo de los metros y los pies para los números, a efecto de que con más dulzura pudiesen inclinar a la virtud y buenas costumbres los ánimos de los hombres, de que se colige cuán agreste y bárbaro es quien este arte -que todos los incluye- desestima, respetado de los antiguos teólogos, que con él alabaron y engrandecieron (aunque engañados) sus fingidos dioses, hasta los nuestros, con sagrados himnos el verdadero y solo. (*La Dorotea*, pág. 7)

En *El jardín de Falerina* Calderón deja a casi todos sus personajes hechizados por una voz, demostrando así el poder del canto y de la música del verso sobre el

⁸ «The pythagorean concept of world harmony was revived in modern civilization whenever Platonism was revived» (Spitzer, 1963: 3). Ver también Farndell (2010).

alma humana. En este jardín se convierten los dos graciosos en leones y después, en una romance en -í, Falerina transforma en estatua al galán Rugero, del que está enamorada. Este se interesa por otras dos damas, por lo que Falerina también está celosa y sus conocimientos mágicos le permiten vengarse de esta forma:

Falerina	¿En eso te resuelves?	
Rugero	No está mi arbitrio en mí.	
Falerina	Pues pasen a otro extremo mis iras.	
Rugero	¿Cómo?	
Falerina	Así.	
	El tono que adormece los sentidos, decid.	<i>A los músicos</i>
Música	¡Ay, mísero de ti, que lo feliz desdeñas y eliges lo infeliz!	
	¡Ay, mísero de ti!	
Rugero	¡Cielos!, ¿qué confusión es la que ha entrado en mí?	<i>(El jardín de Falerina, pág. 816)</i>

Al cabo de la escena Rugero se ve petrificado. Los demás personajes lo buscan, y cuando entran al jardín son igualmente afectados por la voz, esta vez asonantando en i-o:

En esta galería
que Amor para sí hizo
y que tirano dueño
se la entregó al olvido,
todos han de sentir tan sin sentido
que a ser vengan estatuas de sí mismos. *(El jardín de Falerina, pág. 828)*

Tan solo Roldán está protegido del hechizo y nos comenta lo que pasa aquí a causa de estos versos:

Ajenos de sí, elevados,
atónitos y rendidos
a profundo embargo yacen
cuantos la voz han oído. *(El jardín de Falerina, pág. 829)*

En clave mitológico-caballeresca vemos aquí el efecto que verso, música y la musicalidad del verso pueden causar. Evidentemente, no quiero decir que los versos

calderonianos pueden causar levitaciones; no obstante, parece evidente que él crea aquí, en el lenguaje del género correspondiente, una poderosa y bella imagen del impacto de la poesía sobre el alma.

Calderón no tiene tantos documentos metaliterarios como Lope, pero la herencia neoplatónica palpita en toda su obra. Así, Eurídice le dice al divino Orfeo, trasunto de Cristo:

El Verbo divino eres,
que quien dice Verbo explica
voz y si tu voz sonora
obra tantas maravillas,
y el Verbo y la voz se entienden
en una sentencia misma,
bien digo que ha sido el Verbo
quien todas las cosas cría.
[...]
Verso y poema es del cielo
con acordada armonía;
poema y verso es la tierra. (*El divino Orfeo, primera versión*, vv. 147-169)

Se trata de la «palabra creadora y hacedora de la realidad de Dios quien, en calidad de “bello músico” y “galán poeta”, hace de toda la creación un poema, un himno, que a su vez canta a la Trinidad y a su obra, la creación, que es un poema...» (Poppenberg, 2009: 400).

Con el presente artículo trato de demostrar el grado de complejidad y expresividad al que ha llegado la poesía cristiana en el tratamiento de la rima por parte de Calderón. «The completeness of the world is always suggested by the Calderonian world harmony» (Spitzer, 1963: 212). El sonido de las palabras que componen sus versos tiene funciones específicas. Su teatro es una orquestación majestuosa para mover el alma en diferentes direcciones dependiendo del momento dramático en el que nos encontremos. Crea diferentes ambientaciones y tonos para las escenas, resalta los términos clave del momento, y en especial sus rimas se componen con el afán de tocar el alma y de ofrecerle momentos de concordancia con la armonía universal del macrocosmos.

OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio, «Observaciones a un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo* o *Los Macabeos*», *Archivum*, 33, 1983, págs. 51-65.
- ARYANI, Arash, Markus CONRAD, David SCHMIDTKE y Arthur JACOBS, «Why 'Piss' is Ruder than 'Pee'? The Role of Sound in Affective Meaning Making», *PloS one*, 13.6, 2018, [<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0198430>].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, ed. José María Viña Liste, en Pedro Calderón de la Barca, *Sexta parte de Comedias*, VI, ed. de José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 19-155.
- , *El castillo de Lindabridis*, ed. de Victoria B. Torres, Pamplona, Universidad de Navarra, 1987.
- , *Céfalo y Pocris*, ed. de Enrica Cancelliere e Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2013.
- , *El divino Orfeo (Primera y segunda versión)*, ed. de J. Enrique Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- , *Eco y Narciso*, ed. de Sebastian Neumeister, en Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta parte de Comedias*, IV, ed. de Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 129-226.
- , *El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola*, ed. de Sebastian Neumeister, en Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta parte de comedias*, IV, ed. de Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 549-674.
- , *La hija del aire*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 2009.
- , *El hombre pobre todo es trazas*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, en Pedro Calderón de la Barca, *Segunda parte de Comedias*, II, ed. de Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, págs. 651-736.
- , *El jardín de Falerina*, ed. de José María Ruano de la Haza, en Pedro Calderón de la Barca, *Verdadera quinta parte de comedias*, V, ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 768-833.
- , *Judas Macabeo*, ed. de Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.

- , *Mejor está que estaba*, ed. de José María Viña Liste, en Pedro Calderón de la Barca, *Sexta parte de Comedias*, VI, ed. de José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 847-940.
- , *Mujer, llora y vencerás*, ed. de José María Ruano de la Haza, en Pedro Calderón de la Barca, *Verdadera quinta parte de Comedias*, V, ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, págs. 337-445.
- , *La nave del mercader*, ed. de Ignacio Arellano con la colaboración de Blanca Oteiza, M^a Carmen Pinillos, Juan Manuel Escudero y Ana Armendáriz, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
- , *No hay burlas con el amor*, ed. de Ignacio Arellano, Colección Teatro clásico español, Canon 60, La colección esencial del TC/12, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, <http://tc12.uv.es/canon60/C6009_NoHayBurlasConElAmor.php> [5/10/2017].
- , *El pastor Fido*, ed. de Fernando Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2003.
- , *La piel de Gedeón*, ed. de Ana Armendáriz, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- , *El pintor de su deshonra*, ed. de Manuel Ruiz Lagos, Madrid, Alcalá, 1969.
- , *La protesta de la fe*, ed. de Gregory P. Andrachuk, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- , *La puente de Mantible*, ed. de Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- , *La vida es sueño*, ed. de las dos versiones del auto y de la loa de Fernando Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- ENCINA, Juan del, *Obras completas, 1, Arte de poesía castellana, poemas religioso y bucólicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, «Academia cuarta», en Antonio Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas*, tomo II, ed. de Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.

- FARNDALL, Arthur, *All Things Natural: Ficino on Plato's Timaeus*, London, Shephard-Walwyn, 2010.
- FÓNAGY, Iván, *Die Metaphern in der Phonetik*, Den Haag, Mouton, 1963.
- , *La métaphore en phonétique*, Ottawa, Didier, 1979.
- , *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1991.
- HERRERA, Fernando de, *Comentarios de Fernando de Herrera (1580)*, ed. de Antonio Gallego Morell, en Garcilaso de la Vega, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, págs. 306-594.
- LANZ, Henry, *The Physical Basis of Rhyme. An Essay on the Aesthetics of Sound*, New York, Greenwood, 1968.
- LUIS DE LEÓN, Fray, «A Francisco de Salinas», en Fray Luis de León, *Poesía*, ed. de Antonio Ramajo Caño, Madrid, Real Academia Española, 2012, págs. 21-26.
- MCGLONE, Matthew S., y Jessica TOFIGHBAKHS, «Birds of a Feather Flock Conjointly (?): Rhyme as Reason in Aphorisms», *Psychological Science*, 11.5, 2000, págs. 424-428.
- NEBRIJA, Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. de Carmen Lozano, Barcelona, Círculo de Lectores, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 2011.
- POPPENBERG, Gerhard, *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, trad. de Elvira Gómez Hernández, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2009.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S., y Eleanor M. HUBBARD, «Synaesthesia — A Window Into Perception, Thought and Language», *Journal of Consciousness Studies*, 8.12, 2001, págs. 3-34.
- RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, ed. de Ángel Pérez Pascual, Kassel, Reichenberger, 2012.
- RITTER, Alexander, Marcel FRANZ, Christian PUTA, Caroline DIETRICH, Wolfgang MILTNER y Thomas WEISS, «Enhanced Brain Responses to Pain-related Words in Chronic Back Pain Patients and their Modulation by Current Pain», *Healthcare*, 4.3, 2016.

- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *El falso profeta Mahoma*, ed. de José Cano Navarro, en Francisco Rojas de Zorrilla, *Obras completas, III, Primera parte de comedias*, vol. 3, dir. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, págs. 295-424.
- ROSA, Hartmut, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2017.
- SCHROTT, Raoul y Arthur JACOBS, *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*, München, Carl Hanser, 2011.
- SPITZER, Leo, *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word «Stimmung»*, ed. de Anna Granville Hatcher, John Hopkins Press, 1963.
- VEGA, Lope de, *La Dorotea*, ed. de Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- , *Rimas I [Doscientos sonetos]*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del renacimiento*, Madrid, CSIC, 1992.
- VOSSIUS, Gerardus Joannes, *Opera in sex tomos divisa, tomus tertius philologicus*, Amsterdam, Jansson-Waesberg, 1697.
- WILLIAMSEN, Vern G., «La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina», en *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, ed. de Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. 1, págs. 687-694.

RESEÑAS



ARELLANO, Ignacio, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Iberoamericana, 2019. ISBN: 978-84-9192-059-5. 790 págs.

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel (Suiza)

antonio.sanchez@unine.ch



Durante los últimos años la crítica ha venido rindiendo el debido homenaje a un libro que está entre los mejores de Lope de Vega y de nuestras letras: las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). Así, disponemos de las ediciones críticas de Carreño (2002), Rozas y Cañas Murillo (2006) y Cuiñas Gómez (2008), así como de un amplio conjunto de trabajos (artículos y capítulos de libro) que no vamos a evocar ahora. A estos estudiosos se ha añadido recientemente Ignacio Arellano, quien ha demostrado su gusto por el *Burguillos* en una colección de poemas inspirados por el licenciado

lopesco: *Los blues del cocodrilo*. Además, Arellano es el autor de una monografía dedicada a la anotación del *Burguillos* (2012), estudio del que recoge mucho material la edición crítica que estamos reseñando ahora.

Como ocurre con otros trabajos de Arellano, esta edición responde a la afición de este autor por el estilo agudo, por una parte, y a su rechazo a lo que percibe como los desvíos de la crítica previa, por otra. Concretamente, y dejando aparte los diversos errores particulares de los críticos, Arellano reacciona en general contra «el ceñimiento exclusivo» a lo que denomina

lectura *retórica*, o literaria convencional, que analiza el petrarquismo, las fuentes, la parodia, la modernidad, el distanciamiento humorístico, el manejo de los temas, uso de los tropos, referencias sociales, juegos con las convenciones genéricas, aspectos autobiográficos, etc. (págs. 10-11)

Por supuesto, el propio Arellano recurre a esta «lectura retórica» para dilucidar diversos poemas, en lo que constituyen algunas de sus lecturas más interesantes. Nos

referimos, por ejemplo, a su anotación del soneto 30 («Juanilla, por tus pies andan perdidos»), cuyo misterioso epígrafe soluciona con una explicación contextual sobre la semivigilia de los sábados (págs. 104 y 244). Los ejemplos en este sentido se podrían multiplicar y suponen, a nuestro juicio, una de las mayores contribuciones de Arellano a la lectura del *Burguillos*: el soneto 1 no se entiende (no se entendía) sin su precisión sobre el uso de cartones para reforzar los corpiños; el 4, sin la referencia a la copa penada; el 59, sin su explicación sobre el cómico sufrimiento de los cornudos, etc. En otros, sin embargo, el tipo de aclaración es gramatical, como la que ilustra el soneto 15 explicando que los verbos principales son imperativos.

Sorprende, no obstante, el nombre que elige Arellano para este estilo de anotación y para esta corriente crítica. No parece precisamente retórica, y llamarla «gramática» (parecen comentarios de texto en la tradición alejandrina) sería pecar de pedantería. En cualquier caso, lo sorprendente es que Arellano contraste este tipo de notas con las que él propone, que responderían a una lectura que denomina «conceptista» y que consiste en aplicar las categorías de la *Agudeza* de Gracián para explicar los poemas. Tal vez convendría denominar «retórica» precisamente a esta interpretación —y «tradicional» o «contextual» a la otra—, sin que esa nomenclatura suponga ningún juicio de valor negativo.

En lo relativo al contenido de la propuesta de Arellano, nuestra postura es indecisa. Por una parte, nada parece más natural que leer la poesía del XVII usando categorías del momento como son las de Gracián, diseñadas precisamente para analizar el tipo de estilo al que nos referimos (el llamado conceptismo). En esto, y hasta donde se nos alcanza, lo que propone Arellano es más que razonable y, además, sabe aplicarlo con precisión. Por otra parte, conviene calibrar hasta qué punto es necesario introducir taxonomías y conceptos que no maneja la inmensa mayoría de los lectores. ¿Serán las clasificaciones de Gracián más eficaces y claras que otro tipo de paráfrasis? Lo cierto es que en ocasiones el propio escritor aragonés parece regodearse en cierta oscuridad ingeniosa y no sabemos hasta qué punto merezca la pena seguirle en ella. En cualquier caso, el resultado de la aplicación de sus categorías resultará críptico para muchos. Verbigracia el comentario de Arellano sobre el soneto 5, cuyos versos finales juegan con la imagen del laurel, antaño símbolo de la gloria poética y hoy solo usado para hacer escabeches en Laredo. Entre muchos detalles clarificadores, Arellano declara que: «interesa la agudeza de *ponderación* y *correspondencia*» (pág. 189). Nos parece que Arellano resulta mucho más útil cuando parafrasea sin recurrir a Gracián.

En cuanto al resto del trabajo, conviene comentarlo por partes, las que podrían dividir la tarea que supone realizar una edición crítica: fijación del texto, anotación e introducción general.

Sobre la primera, Arellano indica que para su edición usa «fundamentalmente dos [textos]: el de la Biblioteca Nacional de España, U/1901 y el ejemplar cuyo facsímil publicó en 1935 la Cámara Oficial del Libro de Madrid, también de la Biblioteca Nacional» (pág. 128). No trae aparato textual ni reseña todas las ediciones existentes, amparándose en que Cuiñas hizo un cotejo de diversos ejemplares de la edición de 1634 «sin hallar variantes significativas». Esta decisión economiza trabajo y páginas, pero tiene el problema de que los lectores no saben qué texto manejan, por la vaguedad del «fundamentalmente» arriba citado, porque Arellano no aclara qué ejemplar sigue el dicho facsímil y porque Cuiñas tampoco presenta la consabida tabla de variantes (de hecho, lo cierto es que Cuiñas no afirma haberlas hallado o dejado de hallar). De modo semejante, Arellano es cuidadoso con los poemas que presentan diversas versiones (en los códices autógrafos, en comedias), pero no proporciona las variantes oportunas. Solo en los tres casos en que estas son muy importantes (los sonetos 36, 106 y 162) ofrece la versión alternativa al impreso, aunque sin estudio textual, que en algunos casos se revelaría fascinante y que, comoquiera, parece necesario en una edición crítica. Igualmente necesaria nos parecería la inclusión de los criterios de edición: Arellano habla de patrones de anotación (que no detalla, sino que se encuentran en otras obras suyas, la más relevante en prensa y por tanto no disponible para los lectores), pero no explica qué moderniza y con qué criterio. De la lectura del texto se puede suponer que tal criterio es fonético, pero no justificaría una separación de palabras hace tiempo obsoleta («deste»). En cualquier caso, exponer los criterios usados para transformar el texto es esencial en una edición crítica y la presente carece de ellos.

Obviamente, el interés (y mérito) de Arellano en lo respectivo a la fijación textual se halla en otros aspectos, como la puntuación (cuya importancia pondera, pág. 135) y en las enmiendas *ope ingenii*. Ambos son, en general, excelentes, y convertiríamos la reseña en ditirambo si las celebrásemos todas. Valgan como ejemplo la puntuación del soneto 15, o las enmiendas a los núms. 99, 128 y 162. Sin embargo, nos parece que en algunos aspectos la puntuación resulta insuficiente. Uno notorio es la puntuación métrica, pues Arellano no es sistemático en el uso de la diéresis, que falta, entre muchos casos que no vamos a enumerar, en los núms. 9 (v. 7), 16 (v. 6), 21 (v. 9), etc. En otros casos, la inconsistencia es sintáctica, como en el núm. 35, que Arellano puntúa como sigue:

Compusieron de vos Palas altiva
y la madre de Amor en Delo y Paros
un timbre ilustre para ingenios claros
de salce y roble, de laurel y oliva.

Dulce Apolo español, de cuya viva
llama conceptos producís tan raros,
que siguiéndola a vos, por escucharos,
se detuviera Dafnes fugitiva. (vv. 1-8)

Como se puede observar, el apelativo («dulce Apolo español») del v. 5 parece calificar el «vos» del v. 1, por lo que el punto del v. 4 podría sustuirse con ventaja por una coma. Un caso parecido encontramos en el núm. 27, donde la frase de los vv. 5-6 es la apódosis del v. 1 («Si palos dais con ese palo hermoso»), por lo que el punto del v. 4 tampoco parece convenir. Otro ejemplo lo encontramos en el núm. 62, donde la coma del v. 4 separa el sujeto (todo el primer cuarteto) de su verbo (el «es» del v. 5), lo que no parece conveniente:

Peniso amigo, codiciar mi muerte
y ofrecer que a mis honras funerales
harás una oración como otras tales
de que tu ingenio, acción y voz me advierte,

es amistad que yo quisiera hacerte.

Tampoco nos convence el primer cuarteto del núm. 26 («A un palillo que tenía una dama en la boca»):

En un arco de perlas una flecha
puso el Amor, con un coral por mira,
si es que en los arcos por coral se mira
vista que fue de dos corales hecha [...].

El caso es difícil, como reconoce Arellano en nota (págs. 233-234). Pero nos parece que se podría solucionar si consideramos «vista» sinónimo de ‘mira’ y puntuamos así:

En un arco de perlas una flecha
puso el Amor, con un coral por mira

(si es que en los arcos por coral se mira),
vista que fue de dos corales hecha [...].

Según nuestra propuesta, Burguillos reconocería en el v. 3 lo arriesgado de la comparación: el «arco de perlas» son los dientes de la dama; el palillo, «una flecha»; el «coral», una mira compuesta de dos corales. Aunque, confiesa el poeta, los arcos no suelen llevar miras tan lujosas.

En otras ocasiones no se trata de descuidos métricos o sintácticos, ni de diferencias de interpretación, sino de que la puntuación es tan reducida que podría mejorar con algún añadido. Es el caso del último terceto del núm. 38:

que ya tu ingenio que las cumbres dora
y por el sol más encendido vale
honra la patria y la virtud decora. (vv. 12-14)

Nos parece que la oración de relativo iría mejor entre comas, así:

que ya tu ingenio, que las cumbres dora
y por el sol más encendido vale,
honra la patria y la virtud decora.

Por último, y para acabar con estos detalles de puntuación, Arellano no usa de modo coherente la coma en las comparativas, como muestran estos dos ejemplos contradictorios que espigamos entre muchos posibles:

que es tanta la belleza que hay en ellos
que pueden ser zarcillos tus chinelas
con higas de cristal pendientes de ellos. (pág. 244, núm. 30, vv. 12-14)

¿Quién te dio tanta dicha y osadía,
que en fe de las pintadas plumas oses
llegar, jilguero, donde el pico enroses
en las rosas que Amor enciende y cría? (pág. 410, núm. 101, vv. 1-4)

Baste con esto sobre la puntuación, aunque no convendría cerrar este apartado sin subrayar que nos parece en general excelente y que estamos señalando algunos casos en los que no estamos de acuerdo.

Por lo que respecta a las enmiendas, parecen acertadas, con una notable excepción y dos casos en los que tenemos reservas y que revelan un problema

metodológico mayor. La primera de las enmiendas que vamos a revisar es la que afecta al soneto 54 («Rasgos y borrajos de la pluma»):

Lazos de plata y de esmeralda rizos, con la hierba y el agua forma un charco, haciéndole moldura y verde marco lirios morados, blancos y pajizos,	
donde también los ánades castizos, pardos y azules, con la popa en arco y palas de los pies parecen barco en una selva, habitación de erizos.	5
Hace en el agua el céfiro inquieto esponja de cristal la blanca espuma, como que está diciendo algún secreto.	10
En esta selva, en este charco, en suma... Pero, ¡por Dios, que se acabó el soneto! (Perdona, Fabio, que probé la pluma).	

Dejemos de lado el paréntesis final (¿si es un aparte metaliterario, ¿no convendría incluir en él también el v. 13?) para centrarnos en la lectura del v. 6: todas las ediciones traen «pompa», pero Arellano enmienda *ope ingenii* a «popa en arco», arguyendo que «es la popa de los barcos la que tiene forma arqueada y se corresponde con la imagen del barco para los ánades» (págs. 307-308). Lo refuerza (un tanto pintolescamente) aportando un lugar paralelo del «Canto del corsario» de Espronceda. No nos parece un paralelismo apropiado, ni por supuesto suficiente para sostener algo tan drástico como una enmienda *ope ingenii*, que altera el texto en un lugar determinado solo porque el editor no lo ha comprendido. De hecho, el pasaje se puede explicar de manera más conservadora si nos fijamos en una de las acepciones de *pompa* en el *Diccionario de Autoridades*, que dice que los pavos reales hacen la *pompa* ('la rueda') desplegando su fastuosa cola. Los ánades de Burguillos también la hacen, y eso explica el verso, e incluso los siguientes: son «castizos» porque no proceden de la India, como los pavos reales. En cuanto a la comparación con los barcos, a ojos de Burguillos la cola de los ánades desplegada en rueda parece una vela; sus patas, remos.

Asimismo nos parecen atrevidas las enmiendas a los núms. 33 y 49, aunque en estos casos no tengamos tan segura nuestra interpretación. En el primero, Arellano enmienda el «luz» que traen los testimonios y edita «voz»:

A la primera voz que al viento mueve
trágico ruiñeñor en la ribera,
joven almendro erró la primavera,
y, anticipado, a florecer se atreve.

La lógica de esta modificación es que Arellano no percibe

relación entre la luz, el viento y el ruiñeñor. Creo que el cajista interpretó el arranque del soneto como ‘poética’ alusión al amanecer (de ahí la «primera luz»), pero mejor me parece interpretar: ‘la primera voz que el ruiñeñor mueve o lanza al viento, los trinos del ruiñeñor que se adelanta demasiado hacen creer al almendro que ya es primavera y florece temerariamente para ser deshojado por el viento fiero’. Lo que el ruiñeñor puede mover no es la luz, sino la voz. (pág. 253)

Sin embargo, podríamos mantener el «luz» de los impresos si interpretamos que el «trágico ruiñeñor» es el objeto, no el sujeto, de «mueve»: ‘A la primera luz que mueve al viento al trágico ruiñeñor en la ribera...’. Así, la luz sería la de la primavera y, sobre todo, no haría falta enmendar *ope ingenii*, que, repetimos, debería ser siempre el último recurso de un editor.

De modo semejante, en el 49 (el epitafio a Marramaquiz) Arellano enmienda el v. 11:

Ploren tu muerte Henares, Tajo, Tormes,
que el patrio Manzanares que eternizas
lágrimas mestas libraré conformes. (vv. 9-11)

La propuesta *ope ingenii* es «libraré», pues los impresos leen «libará». Arellano lo explica así:

Enmiendo el texto impreso que reproducen todos los editores «lágrimas mestas libará». C interpreta que el Manzanares gustará las lágrimas; CG que absorberá las lágrimas de los otros ríos; a favor de *libar* está la calidad culta y gongorina del vocablo, pero parece mejor sentido el de «libraré», ‘entregará, producirá’, porque es más aceptable que el río de la patria del gato llore más que ninguno, y no se limite a ‘absorber’ las lágrimas de otros, que además no desembocan en él. (pág. 295)

De nuevo, la enmienda parece innecesaria, porque «libará» no significa aquí ‘beberá’, sino ‘ofrecerá libaciones’. Esta interpretación soluciona el problema y, además, se puede apoyar con un pasaje paralelo de *La Filomena*:

Nunca libara en ti, selva nemea,
Grecia sangre y aromas al valiente
Alcides, por la fiera que desea
rendir Febo envidioso en julio ardiente;
ni a Pan Arcadia, ¡oh rústica Tegea!,
coronara de pino la alta frente,
si vieran esta selva y monte oculto,
sacro silencio a su profano culto. (págs. 139-140)

Autoridades trae precisamente estos versos para autorizar *libar*, pero los lee mal, entendiendo el vocablo como «sacar el jugo de alguna cosa chupándola suavemente». Obviamente, en el verso de *La Filomena* el verbo no significa eso, porque Lope usaba la palabra de modo peculiar. Modo que explica, creemos, el pasaje del soneto a Marramaquiz sin necesidad de enmiendas. En ellas Arellano se muestra acertado en ocasiones, osado en demasía en otras, lo que acaba estragando algunos *loci*.

En lo que respecta a la anotación, ya hemos cantado sus excelencias: es eficaz y útil, como pretende su autor y como podemos ejemplificar, ahora, con la nota a «ruiseñor» (pág. 254) y con la introducción al paradigma del autorretrato jocoso en el núm. 66, entre centenares de ejemplos posibles. En ocasiones, sin embargo, este afán produce un estilo casi telegráfico que parece excesivo: «Júpiter no se acuesta con la dama/gata: el galán tiene a la gata en la cama y pide a Júpiter que se la convierta en mujer: ver notas al texto» (pág. 42). En otras, engendra anacolutos: «poema en el que la estudiosa advierte agresividad, dolor y rabia contra la política europea de Olivares, a la que Cuiñas considera “errada”» (pág. 54).

Obviamente, la inmensa mayoría de las notas es correctísima, como he repetido ya varias veces, pero discrepo con un puñado. En él noto precisamente un defecto que Arellano achaca a las ediciones anteriores del *Burguillos*: la anotación excesiva. La suya puede serlo ocasionalmente por el afán de aportar información contextual, como por ejemplo en el soneto 23 (pág. 226), donde trae una serie de curiosos detalles sobre la orden de San Esteban de Florencia y el color de las cruces que portaban sus caballeros. Puntualizaciones que resultan interesantes, pero que son totalmente superfluas para comprender el soneto, por lo que no responden al

criterio de anotación que avanza el propio autor. Sin embargo, el exceso que denunciamos viene más frecuentemente por el prurito de corregir a los editores previos. Teniendo en cuenta que ya ha dedicado un libro a esa tarea (Arellano, 2012) y, sobre todo, que parece ocupación más propia para un reseñista que para un editor, la detalladísima exposición del rosario de errores de Cuiñas, Rozas e, incluso, Carreño, que Arellano desgrana en esta edición se convierte en un viacrucis para el lector, quien verá cómo las notas se llenan de un repertorio de desaciertos insistentemente denunciados por Arellano. Mucho más económico y de más agradable lectura habría sido consignar en la introducción que Cuiñas malinterpreta muchas veces los poemas, que Rozas se excede en su obsesión con Pellicer y que en ocasiones Carreño proporciona demasiada información. Esta noticia, acompañada de algunos ejemplos y de la oportuna referencia al trabajo de 2012, habría abierto, además, la posibilidad de una anotación más completa y uniforme. Y es que, probablemente por echar en falta el espacio que ocupa fustigando morosamente a Cuiñas y compañía, Arellano deja de anotar muchos aspectos que serían de interés y que sí que esclarecerían los textos y el estilo de Lope: la mención del Bosco en el «Advertimiento al señor lector», el paradigma del epitafio (tema trabajado por la crítica) en el núm. 47, el «paso» del 52, el color de los uniformes de la guardia tudesca en el 60, el tema de las paces de los amantes en el 67, etc. A esta falta de espacio podría achacarse también la desigualdad de las notas: algunos sonetos llevan una utilísima introducción que parafrasea el sentido del poema (es excelente, por ejemplo, la del soneto 30); muchísimos, no, y mejorarían con ella.

Además, señalemos dos ocasiones en que discrepamos con la anotación, dos de entre los cientos que hemos leído y que aprobamos. Uno está en el núm. 17:

Quien supiere, señores, de un pasante
que de Juana a esta parte anda perdido,
duro de cama y roto de vestido,
que en lo demás es blando como un guante,

de cejas mal poblado y de elefante
de teta la nariz, de ojos dormido,
despejado de boca y mal ceñado,
Nerón de sí, de su fortuna Atlante... (vv. 1-8)

Arellano aclara perfectamente el paradigma del pregón y del autorretrato paródico, pero no nos convence la explicación del v. 8 y la referencia a Atlas:

A mi juicio C está en lo cierto cuando apunta que *Nerón* es alusión a la crueldad consigo mismo, al perseverar en un amor tan enemigo. Para *Atlante* creo que ninguno propone un sentido satisfactorio. No me parece que la carga («su fortuna») se refiera a las desdichas de amor, ni desde luego indica el ‘dominio sobre su destino y su fortuna’ —sentido contradictorio con el tema general del poema: un hombre que no se halla a sí mismo y que está perdido difícilmente se puede calificar de dueño de su destino—. Si se relaciona este verso con otros rasgos del retrato, por ejemplo, el v. 3 «duro de cama y roto de vestido» se percibirá el motivo tópico de la pobreza de los poetas y de los licenciados de pocos posibles. Toda su fortuna ‘riquezas’ la lleva cargada, como Atlante, que sostenía el cielo con sus hombros. Y puede llevarla en sus hombros porque no tiene nada, es tan pobre y miserable que no tiene ni para un vestido decente. (pág. 215)

Podría ser, pero también que la fortuna que tiene que cargar Burguillos, y que pesa como la bóveda celeste que lleva Atlas, sea su mala fortuna, su desgracia. Sin ella, la referencia al titán que trae el verso parece innecesaria.

Por último, también discrepamos con la lectura del soneto 15.

A un peine, que no sabía el poeta si era de boj u de marfil

Sulca del mar de amor las rubias ondas,
barco de Barcelona, y por los bellos
lazos navega altivo, aunque por ellos
tal vez te muestres y tal vez te escondas.

Ya no flechas, Amor, doradas ondas
teje de sus espléndidos cabellos;
tú con los dientes no le quites dellos
para que a tanta dicha correspondas. 5

Desenvuelve los rizos con decoro,
los paralelos de mi sol desata,
boj o colmillo de elefante moro, 10

y en tanto que esparcidos los dilata
forma por la madeja sendas de oro
antes que el tiempo los convierta en plata.

Arellano soluciona muy bien la puntuación e interpretación general del texto, pero en su afán de contradecir la lectura paródica de la tradición crítica insiste en que el poema está en tono serio:

los elementos del topos de la *descriptio* (cabello de oro, imagen del sol), la actitud de adoración del amante y la recomendación final que traslada al mismo peine el consejo del *carpe diem*, todo corresponde a la perspectiva seria, sin ningún rastro de parodia en este caso. (pág. 63).

Nos parece que esta lectura se opone al titulillo (lo que no es decisivo, pues ese contraste podría ser jocoso) y, sobre todo, a dos sintagmas concretos: «barco de Barcelona» (v. 2) y «colmillo de elefante moro» (v. 11). No nos parece bastante con indicar para ilustrar el primero que «probablemente alude a que en Barcelona hay mar, puerto y barcos» (pág. 211), afirmación tan cierta como superflua. Lo cierto es que el contraste entre estos detalles absurdos (también lo es el del título) y el exaltado tono general del soneto resulta indecoroso, y ahí radica la parodia y gracia del poema: o el «barco de Barcelona» y el «elefante moro» son ripios (algo improbable en Lope a estas alturas) o estamos ante añadidos intencionalmente ridículos. Pero lo que resulta inverosímil es que sean rasgos de estilo sublime y que el poema sea serio, como propone Arellano. Por poner un ejemplo paralelo, mucho más claro, también en el núm. 6 tenemos un tono elevado rebajado luego por una precisión ridícula («hierba de color de rana»).

Excelso monte, cuya verde cumbre
pisó difícil poca planta humana,
aunque fuera mejor que fuera llana
para subir con menos pesadumbre,

tú que del sol a la celeste lumbre
derrites loco la guedeja cana
y por la hierba de color de rana
deslizas tu risueña mansedumbre [...]. (vv. 1-8)

Nadie discute que este poema es burlesco y nadie anotaría que las ranas se mencionan solo porque son verdes, pues su presencia es mucho más significativa y sirve para rebajar el tono del soneto. En nuestra opinión, gracias a los barcos de Barcelona y a las ranas los dos poemas son jocosos, por lo que nos reafirmamos en lo dicho en 2011 sobre el primero.

Estas reafirmaciones nos permiten pasar a comentar la introducción de la edición, que hemos anticipado ya en alguna ocasión arriba. En general, esta introducción se dedica a presentar la propuesta del estudioso (la lectura conceptista del

Burguillos) frente a la de los críticos previos, pero al hacerlo no deja de caer en algunas exageraciones. La base de su lectura nos parece absolutamente juiciosa y sería la siguiente: «Las *Rimas* de Burguillos, lejos de ser un libro llano y sencillo, es uno de los libros más agudos, es decir, uno de los más difíciles de toda la poesía del siglo XVII» (pág. 136). Sin embargo, no es cierto que todos los críticos previos hayan acudido a proclamar la llaneza del *Burguillos*, al menos en el sentido de entender llaneza como ‘facilidad’ y de sostener que el *Burguillos* es un texto fácil, absurdo patente. Desde luego no lo hago yo en 2006, en un pasaje que cita truncado Arellano (pág. 86), pues lo que afirmo ahí es que Burguillos «se presenta como» tal, no que el libro lo sea:

Es decir, en las *Rimas de Tomé de Burguillos* el licenciado protagonista se presenta como un defensor de la poesía típicamente española, clara y sencilla frente a las herejías poéticas de los cultos extranjerizantes. (Sánchez Jiménez, 2006: 214)

No parece necesario recordar el primer soneto del libro para sustentar esta propuesta, que me sigue pareciendo válida.

De modo semejante, para sostener la necesidad de una lectura conceptista (necesidad que concedemos y lectura que aplaudimos), Arellano critica la multitud de interpretaciones existentes sobre el heterónimo (Burguillos), denunciando lo que considera una «inflación de reflexiones y complicaciones de poca utilidad» (pág. 22). En contraste, él explica brevemente el personaje como una «solución a problema del *decoro* dramático que el propio Lope aborda en el *Arte nuevo*», pues «los poemas de *Rimas humanas y divinas* reclamaban una voz emisora fundamentalmente cómica, pero capaz también de seriedad, dueña igualmente de una competencia cultural que justificara las construcciones paródicas» (págs. 28-29). La verdad es que esta lectura nos parece insuficiente, incluso si dejamos de lado el hecho evidente de que no estamos ante un texto dramático. Se haya excedido o no la crítica, sabemos que Lope incluye poemas jocosos (incluso obscenos) en libros previos, pero también que no creó un personaje para enunciarlos hasta la aparición de Burguillos en las justas poéticas (pasaré por alto aquí su predecesor, Cardenio «el Rústico») y, sobre todo, el libro que nos ocupa, el *Burguillos* de 1634. Explicar qué significa el heterónimo y qué sugiere su nombre (evoque o no el mecenazgo por aparecer en la portada del *Quijote*) parece más que relevante para entender el libro. De hecho, es el único elemento exclusivo que tiene la colección, porque poemas conceptistas de Lope hay en muchas otras previas (como sabía y subrayaba el propio Gracián), pero personajes que enuncian todo un libro, no. Por tanto, analizar el

Burguillos pasa necesariamente por aclarar el uso y creación del heterónimo, en lo que no creemos que haya perdido el tiempo la crítica, y a lo que desgraciadamente no se dedica Arellano.

También es un detalle negativo de la introducción el que su estado de la cuestión esté incompleto y parezca pararse, con contadas excepciones, hace casi dos lustros. Por tanto, el lector no encontrará referencias a los estudios sobre el mecenazgo de los últimos años, ni a trabajos recientes sobre diversos poemas del *Burguillos* (pues también los hay). Probablemente se deba esta carencia a que diversos avatares editoriales hayan retrasado la publicación (la monografía que la anuncia es de 2012) y a que luego no ha habido ocasión de poner al día la bibliografía, pero eso no oculta el hecho de que resulte insuficiente. Sobre ella, por cierto, llama la atención el estilo de algunas citas: los «Patos del aguachirle castellana» se copian sin mencionar fuente (págs. 43-44), como el «Superbi colli» (pág. 309), y en otras ocasiones se cita a Lope por el CORDE, tal vez más cómodo, pero menos fiable que las ediciones existentes (¿citaremos en el futuro el *Burguillos* por el CORDE o por esta edición de Arellano?). Por último, y de nuevo en relación con la tradición crítica, dos detalles más. En primer lugar, llama la atención que Arellano se refiera a la poesía culta, cultista o como se quiera llamar, como «culterana», lo que provocará la sorpresa de los compañeros gongoristas. En segundo lugar, es llamativo que Arellano considere improbable que los lectores de 1634 supieran que *La Gatomaquia* aludía a los amores de Lope y Elena Osorio, porque esos databan de 47 años atrás (pág. 76). Al respecto, sabemos que el Fénix llevaba aireando esos amores media vida, que había construido sobre ellos *La Dorotea* (de 1632, dos años antes que el *Burguillos*) y que alude a los mismos en el núm. 7 del libro (vv. 3-4), esperando que los lectores recordaran a la «Filis» ahí mencionada.

En suma, y antes de que parezca esta reseña un ejercicio zoilo y aristarco, como tal vez diría Lope, conviene poner las cosas en perspectiva: la edición de Arellano es excelente, como cualquier conocedor de su obra esperaría. Resuelve problemas textuales y pasajes oscuros de modo eficaz y diáfano, puntúa de manera lógica y útil, propone un estilo de anotación y lectura encomiable, y, para ser breve, nos devuelve a los lectores muchos poemas que no se entendían hasta que no los editó, aportando al lopismo su conocimiento del lenguaje áureo y del funcionamiento del pensamiento conceptista. Este valor superior es el que celebro en su edición, y también el que hace que considere proporcionada la atención que le dedico en esta reseña. El trabajo de Arellano yerra en algunos aspectos, pero acierta en la inmensa mayoría, por lo que su edición será utilísima para los estudiosos.

OBRAS CITADAS

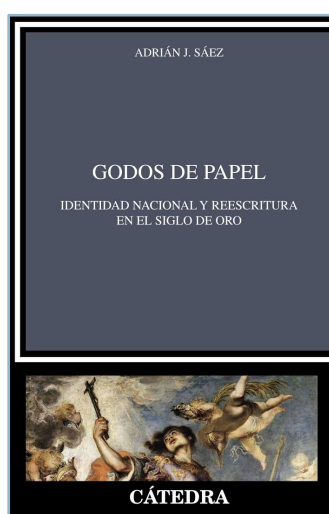
- ARELLANO, Ignacio, *Los blues del cocodrilo*, Salamanca, Celya, 2006.
- , «Para el texto de las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope. Problemas textuales y propuestas de enmienda», *Anuario Lope de Vega*, 16, 2010, págs. 9-25.
- , «Costumbrismo cortesano y costumbrismo doméstico en dos sonetos de Lope (*Rimas de Tomé de Burguillos*)», *Iberorromania*, 69-70, 2011, págs. 49-60.
- , *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, New York, IDEA, 2012.
- CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Salamanca, Almar, 2002.
- CUIÑAS GÓMEZ, Macarena, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Cátedra, 2008.
- ROZAS, Juan Manuel y Jesús CAÑAS MURILLO, eds., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Castalia, 2005.
- SABOR DE CORTAZAR, Celina, ed., Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, Madrid, Castalia, 2001.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006.
- , «Cardenio el rústico, el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso», *Creneida*, 1, 2011, págs. 51-75.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Filomena*, 1621, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, págs. 1-349.

SÁEZ, Adrián J., *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2019, ISBN: 978-84-376-3992-5. 302 págs.

David ARBESÚ

University of South Florida (Estados Unidos)

arbesu@usf.edu



En julio del año 711 las huestes de Tariq Ibn Ziyad cruzaron el estrecho de Gibraltar y se enfrentaron al ejército de Rodrigo en las proximidades del río Guadalete. La victoria de las tropas invasoras fue tan fulminante que supuso la efectiva desaparición del reino visigodo de Toledo y la anexión de la antaño provincia romana de Hispania al Califato Omeya de Damasco. Con Rodrigo, «el último rey de los godos», concluía entonces una larga lista de monarcas de ascendencia germánica que, por azares del destino, había llegado a reinar sobre los antiguos habitantes del Imperio Romano, si bien la relación entre

gobernantes y gobernados nunca fue —digámoslo así— digna de mención. De ahí que, cuando los árabes decidieron invadir la Península Ibérica a principios del siglo VIII, se encontraron con un reino profundamente dividido y con una gran parte de la población dispuesta a colaborar en el descalabro de la élite germánica. Si bien es cierto que los «godos del oeste» habían ido adaptándose progresivamente a las costumbres de los hispanorromanos (Hermenegildo y Recaredo, cada uno a su manera, llevaron el catolicismo a los godos), también lo es el que unos y otros nunca combinaron bien del todo. Y, sin embargo, a pesar de que los siglos de hegemonía visigoda en Hispania no tuvieron particular relevancia en la historia del país, la imagen de los visigodos, su legado y su carga simbólica han sido (y son todavía hoy) una presencia constante en el arte, la historiografía y la literatura española desde los albores de la Edad Media.

Los «godos de carne y hueso» se oponen así a lo que Adrián J. Sáez ha denominado con acierto «godos de papel», es decir, las configuraciones y

modificaciones que entre la historia y la ficción se realizan del reino visigodo mediante reescrituras interesadas o mediadas. Si el reinado de los primeros parece más un episodio anecdótico entre dos épocas bien delimitadas (Imperio Romano y Califato Omeya), la presencia de los segundos se hace sentir en cada página de nuestra historia y literatura. Hay godos «en las mil y una variantes artísticas, con la pintura a la cabeza» (pág. 20), hay godos en la práctica totalidad de los cricones medievales, en Cervantes, en Lope, en Quevedo, en los autores del Romanticismo, en la Guerra Civil Española, y —en definitiva— hay godos en cada uno de los momentos históricos en los que se ha necesitado echar la vista atrás a un pasado idealizado y a una época gloriosa que, en realidad, poco tuvieron de uno o de otro.

Poner orden en el entramado gótico —tan fructífero como problemático— es, como era de esperar, una «labor hercúlea» (pág. 16) que supera los límites del presente trabajo. El volumen, dividido en una Introducción y cinco capítulos (más un prólogo de Luis Alberto de Cuenca), se organiza entonces en torno a dos vértices temporales: el pasado (el reino visigodo) y el presente (el Siglo de Oro), analizando en un todo coherente la configuración del mito neogótico con sus variantes, la galería de formas, funciones y sentidos que presenta, y por último la capacidad de adaptación de los godos en el tiempo. La elección de un corpus formado exclusivamente por obras del Siglo de Oro obedece a tres razones principales: la primera, obviamente, ceñirse al espacio permitido por las trescientas páginas del libro; la segunda, limitar el análisis a obras literarias (en contraposición a otras manifestaciones artísticas); la tercera, más importante, el poder así centrarse en el mito neogótico que, como transformación del primer goticismo y relacionado directamente con un intenso proceso de construcción de la identidad nacional, alcanza un desarrollo sobresaliente en los siglos XV-XVII. El presupuesto del que parte el autor, pues, es que el mito neogótico es en realidad «un sistema simbólico con un papel privilegiado en la conformación de la identidad nacional ... porque, tanto en historia como en ficción, los godos de papel son la piedra de toque de la construcción de la identidad nacional» (pág. 20). Partiendo de ahí, el libro ofrece una aproximación por calas a las obras más relevantes del Siglo de Oro para seguir los procesos de conformación y transformación del susodicho mito neogótico.

El capítulo 1 (*Una y diversa: la formación nacional de España*) es, en opinión de quien suscribe, uno de los más interesantes. Además de ser «brújula de navegar para todo el libro» (pág. 25), en él se hace un recorrido por las distintas teorías sobre los orígenes de las naciones y los procesos de construcción nacional, pasando luego al caso particular de España y a la formación del mito neogótico. El

capítulo es, pues, esencial para entender los presupuestos teóricos de los que parte el autor y que se aplicarán más adelante al análisis de las obras historiográficas y literarias. La discusión en torno al término «nación» es, obviamente, complicada, si bien pronto se circunscribe a la cuestión de su (mayor o menor) antigüedad. La elección de este parámetro frente a otros beneficia los presupuestos teóricos de Sáez, quien descarta tempranamente las teorías más radicales para quedarse prudentemente en «la vía del medio», según las teorías etno-simbolistas de Armstrong, Hutchison y, sobre todo, Smith: las naciones son entidades modernas (pero no «ultramodernas») trazadas *a posteriori* que se anclan firmemente en el legado étnico (memorias, mitos, símbolos y tradiciones), que constituye el verdadero foco de poder de todo nacionalismo (pág. 30). Dicha definición —que nos parece también la más acertada—, favorece el análisis de la construcción nacional española a través de su literatura (los «godos de papel»), que tras aportaciones previas más tímidas arranca con fuerza en los siglos XV-XVII.

Para el caso de España, y desde la óptica del Siglo de Oro, hay que hablar entonces del mito neogótico, fundamentado en la equiparación de la historia gótica con la hispánica. Para Sáez —como ya hemos advertido— la elección de los godos para tal propósito puede antojarse sorprendente «y hasta inconcebible» (pág. 56), pero tras un cuidadoso e interesante análisis de los otros candidatos a mito fundacional, queda claro que los godos —idealizados ya desde la *Germania* de Tácito— tenían todas las papeletas para alzarse victoriosos. Ni la vertiente clásica (Eneas, Hércules, Hispano), ni la indigenista o iberista (Túbal), ni la cantábrica (mitos ástur-cántabros y vizcaínos) contaban con las cuatro condiciones analizadas por el autor: rechazo y superación de Roma, preferencia por las historias con un cierto apoyo en pruebas documentales, ambigüedad e hibridez racial, y poder simbólico. Según Sáez, si los visigodos superaron a todos los otros contendientes es porque contaban con una larga lista de méritos que podrían resumirse en la antigüedad y prestigio del mito de origen, en ser emblema de unidad política y religiosa, y en su certificado de nobleza y limpieza de sangre. Su procedencia nórdica, además, facilitaba la aceptación en España de los monarcas de la casa de Austria, con lo que no es de extrañar que fuera entonces a partir de Carlos V cuando el mito neogótico comenzó a cobrar más y más fuerza.

El capítulo 2 (*Historias de godos: usos y abusos*) entronca con el primero al centrarse en la representación de los godos en varias crónicas de los siglos dorados. Nos vamos deslizado así, a través de la historiografía, desde los presupuestos teóricos generales planteados en el primer capítulo a las obras literarias que se

analizarán en el tercero. El capítulo parte de un análisis de la historiografía gótica por excelencia, desde la obra de San Isidoro a la *Estoria de España* de Alfonso X, pasando por las crónicas más relevantes de los distintos reinos peninsulares (*Albedense, Alfonsina, Silense, Najerense, Chronicon Mundi, De Rebus Hispaniae*), para centrarse luego en varias obras de carácter historiográfico de los siglos XVI y XVII. Se favorecen aquí las obras escritas en castellano (frente al latín) con la elección de autores como Florián de Ocampo, Esteban de Garibay, Ambrosio de Morales, Julián del Castillo, Juan de Mariana y Gonzalo de Illescas, entre otros textos históricos menos importantes. Este corpus arroja interesantes datos sobre la carga simbólica de los godos en la historiografía áurea (con sus modelos positivos —Wamba, Recaredo, Pelayo— y sus villanos —Witiza por excelencia—, que sirven como espejo de príncipes) y, sobre todo, permite un análisis de la pervivencia en el Siglo de Oro de los distintos modelos de construcción nacional esbozados en el capítulo anterior. Así, el capítulo demuestra que, lejos de favorecer el neogoticismo por encima de las demás variantes, el panorama del mito neogótico en la historiografía del Siglo de Oro presenta tres opciones principales. Vemos, por un lado, la variante clásica de los «godos españoles» (que Garibay sintetiza afirmando que don Pelayo «no era de nación godo, sino natural español»); por otro, la «reacción hispana con la alternativa cántabro-vascongada», y —por último—, la defensa y construcción de la continuidad gótico-castellana.

De especial interés en el capítulo es también el examen de las corografías sobre Toledo escritas por Pedro Alcocer, Francisco de Pisa y Jerónimo Román de la Higuera. En el contexto de las luchas por conseguir el título de ciudad imperial (que recayó finalmente en la capital) y la primacía eclesiástica de España (que se llevó, en efecto, Toledo), la ciudad tendría que batirse en duelo literario no solo con Madrid, sino también con Santiago de Compostela, Sevilla, Tarragona y Zaragoza. Es por esto que en el Siglo de Oro se orquesta una campaña en defensa de los privilegios de Toledo en la que, como bien ha demostrado Sáez, el pasado godo era su mejor carta de presentación. Representando la síntesis de la historia de los godos en España y como repositorio de sus mayores glorias, la ciudad de Toledo funciona como metonimia del reino visigodo, con lo que los autores de estas corografías utilizaron a destajo el mito neogótico en defensa de la ciudad.

En el capítulo tres (*Godos de ficción: visiones y reflejos*) se estudia la función de los «godos de papel» en los distintos géneros literarios del Siglo de Oro. En la época, dice el autor, los godos entran «en todas las modalidades literarias habidas y por haber» (pág. 143), primero desde el romancero y después pasando al resto de

poesía, prosa y teatro. El capítulo va ganando en intensidad e interés según avanza, puesto que comienza con Miguel de Cervantes, en cuya obra, sin embargo, «no hay ningún personaje godo con acción ni voz y apenas hay un pequeño manojo de menciones góticas» (pág. 146), aunque el autor defiende la inclusión de este autor por su importancia en la literatura española y universal y concluye que «los godos en Cervantes son pocos pero bien representativos, porque sus apariciones comprendían todos los valores del mito neogótico» (pág. 158). Algo parecido ocurre con la poesía de Francisco de Quevedo, que «toca la materia gótica en dos sonetos ... y de pasada en varios lugares diseminados» (pág. 196), con un par de obras de fray Antonio de Guevara, las *Novelas* de Pedro de Salazar y el *Guzmán de Alfarache*, donde los «godos de papel» no son tan frecuentes como en otros géneros, pero siguen siendo muy representativos de la utilización que del mito neogótico se hizo en el Siglo de Oro.

Especial interés tiene el apartado dedicado a este mito en la representación del rey Gustavo Adolfo de Suecia en la *Política española* (1619) de Juan de Salazar y el *Diálogo político* (1631) de Juan de Palafox y Mendoza, aunque la palma del capítulo se la lleva el teatro. Además de explorar varias obras de tema gótico de Lope de Vega y Calderón de la Barca (el primero mucho más interesado que el segundo en la historia de España), Sáez aprovecha la existencia de varias obras de teatro dedicadas a la figura del rey Hermenegildo (canonizado en 1585 como mártir de la Iglesia Católica) para analizar cómo los dramaturgos del Siglo de Oro utilizaron a este rey en el proceso de construcción de la identidad nacional. El hecho de que contemos con al menos seis obras (Lope de Vega, Antonio Enríquez Gómez, Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Claudio de la Hoz y Mota, y Hernando de Ávila *et al.*) dedicadas al martirio de Hermenegildo ya es prueba suficiente de la importancia de este rey para el mito neogótico, pero el análisis de Sáez pone de relieve las particulares circunstancias con las que se juega. En una historia que, como advierte el autor, no está exenta de problemas (al fin y al cabo Hermenegildo se rebeló contra su padre y señor), los distintos acercamientos dramáticos van primando la lectura religiosa sobre la materia histórica y, poco a poco, se van reforzando los lazos entre el martirio del «godo católico» con la imagen de la casa de Austria.

El análisis historiográfico y literario llevado a cabo en los capítulos precedentes se cierra en el capítulo 4 (*La Gothic connection: el ingenio de la diplomacia*) con una aproximación a varias obras literarias de carácter diplomático que buscaron en el mito neogótico la ansiada conexión entre España y los reyes del norte de Europa

(en particular, Suecia y Dinamarca). Es obvio que los grandes avances en los procesos de construcción nacional europeos fueron de la mano de un fuerte desarrollo de las relaciones internacionales y, en este contexto, el autor se fija en el nacimiento de la diplomacia moderna, en la representación de los embajadores en el teatro del Siglo de Oro y, especialmente, en el uso que dieron al mito neogótico obras como la *Corona gótica* (1646) de Diego de Saavedra Fajardo y las *Selvas dánicas* (1655) del conde de Rebolledo, autores que ejercieron a la vez de escritores y diplomáticos. De nuevo, la diplomacia española —como bien ha demostrado Sáez— hace un elogio y defensa del mito neogótico para fundamentar los derechos de España en Europa y, en el contexto de la Guerra de los Treinta Años, para luchar contra las pretensiones de Francia y ganarse la simpatía de los hermanos godos del norte.

El libro concluye con el capítulo 5 (*Siglo de Oro, siglo de godos: conclusiones*) y repasa todos los aspectos analizados en los capítulos precedentes. Sabemos, sí, que «con frecuencia se echa mano de los godos de papel —convenientemente adornados— para defender la antigüedad, la legitimidad y el prestigio de la Monarquía hispánica» (pág. 241), pero las trescientas páginas del volumen dan para mucho más. El «tema de los godos» ha sido estudiado en multitud de ocasiones, y el haber limitado el análisis a ciertas obras literarias del Siglo de Oro bien pudiera hacernos pensar en una limitación de género y de tiempo que no hace justicia a la *selva selvaggia* que supone el tema gótico en España. Nada más lejos de la realidad. Si una cosa queda clara en el libro es el gran acierto que supone acercarse al tema desde la óptica literaria del Siglo de Oro, período histórico en el que —como el autor ha demostrado con creces— convergen a su vez los intentos de la casa de Austria por legitimarse en España, el desarrollo del mito neogótico en la historiografía castellana y varios hitos europeos que se consideran fundamentales en el proceso de *nation-building*. Admite el autor que «la amplitud y polivalencia del mito neogótico ha obligado a comenzar este trabajo desde muy atrás» (pág. 241), pero no entenderíamos el libro de otra manera. Los presupuestos generales del primer capítulo enlazan perfectamente con el análisis de las obras historiográficas y literarias, y el devenir narrativo entre el pasado godo y el presente áureo es fundamental para entender cómo los autores del Siglo de Oro convirtieron lo histórico en legendario y, con sus adornos y retoques, convirtieron a los godos de carne y hueso en «godos de papel». Las más de cincuenta páginas de bibliografía con las que se cierra el volumen son buena prueba de la seriedad y erudición con la Sáez se ha acercado al tema, con lo que no podemos sino recomendar su lectura a todos aquellos interesados en la

literatura del Siglo de Oro, en la construcción de la identidad nacional de España, o en el mito neogótico que tanto influyó en ambos.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., *Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2019. ISBN: 978-84-9192-071-7. 208 págs.

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel (Suiza)

antonio.sanchez@unine.ch



En años recientes, Jesús Ponce Cárdenas, conocido entre otras obras por sus importantes contribuciones a la poesía cultista del siglo XVII, ha venido organizando una serie de congresos sobre la lírica sacra de Lope de Vega en la Universidad San Dámaso de Madrid. El primero, dedicado al *Isidro* y el humanismo cristiano, produjo el excelente *Lope de Vega y el humanismo cristiano* (2018); el tercero, celebrado en diciembre de 2019, exploró «La escritura religiosa de Lope de Vega: entre lírica y epopeya», fijándose sobre todo

en las «Lágrimas de la Magdalena», de las *Rimas sacras*; el segundo, dedicado asimismo al *Isidro*, tuvo lugar en diciembre de 2018 y es el punto de partida del libro que estamos reseñando.

Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega comparte con *Lope de Vega y el humanismo cristiano* parte del elenco de investigadores y, sobre todo, un mismo espíritu: la exploración detallada de algunas de las obras menos trabajadas del Fénix, como el *Isidro*, las *Rimas sacras* o los *Triunfos divinos*, libros que respondían al afán lopeesco de crear una literatura pía y prestigiosa combinando modelos clásicos y hebreos. Para llevar a cabo esta encomiable tarea, los congresos y libros de Ponce Cárdenas han reunido a especialistas en diversas áreas, las necesarias para explorar debidamente un campo que por naturaleza requiere un acercamiento interdisciplinar en el que colaboren expertos en filología española, clásica, hebrea, teología e historia. Como cabría esperar, semejante combinación ha producido excelentes resultados: importantísimos descubrimientos acerca de las fuentes usadas por Lope en estos textos y el modo de utilizarlas, sugerencias para la fijación textual de libros como el *Isidro* y valiosa información contextual para entender la cultura y ambiciones del Fénix.

El libro que nos ocupa se abre con un artículo del latinista Pedro Conde Parrado, a quienes los lopistas debemos numerosos trabajos sobre las fuentes latinas del Fénix y cuya erudición y generosidad son universalmente apreciadas. Sus lectores no resultarán decepcionados por el trabajo que aquí presenta, «La erudición al servicio de la épica en el canto II del *Isidro* de Lope de Vega: la infernal Envidia contra el santo de Madrid». En él, Conde Parrado estudia un paradigma épico clásico¹: el viaje del dios y la descripción de su morada, motivo que aplica Lope en el *Isidro* en el pasaje dedicado a la casa de la Envidia y a la narración de la actuación de esta *fictio personae* contra san Isidro². Al analizar el episodio, Conde Parrado no solo revela la estructura del mismo (el *miles Christi* Isidro contra los pecados capitales). Además, sugiere valiosas contribuciones textuales y bibliográficas. Entre las primeras, destaquemos dos acertadas enmiendas *ope ingenii* a los vv. I, 10 y II, 552 de la obra. Entre las segundas, la revelación de que Lope habría usado las *Illustrium poetarum flores* de Mirandula, el *Della disciplina militare* de Cicuta y la *Summa virtutibus et vitiis* de Peraldus, aparte de las *Flores doctorum* de Hibernicus, que ya sabíamos que consultaba.

También se interesa por un motivo épico Ponce Cárdenas, quien nos ofrece un artículo titulado «*De bello angélico*: hagiografía, visión épica y realces iconográficos en el *Isidro*». De nuevo, la intención del estudioso es revelar ciertas fuentes lopescas (el *Arte essorcistica* de Menghi, que Lope había usado en el *Peregrino*), pero el trabajo ofrece mucho más. En un interesante estudio contextual, Ponce Cárdenas explica los retos y recompensas que el género de la epopeya cristiana ofrecía a los poetas humanistas, quienes eligieron el tema de la batalla entre ángeles fieles y rebeldes (el *Bellum angelicum*) como materia privilegiada. También Lope la acogió en una *amplificatio* del *Isidro* basada en Menghi: el relato de los tres ángeles, uno de los cuales narra la guerra angélica y describe en detalle el armamento de san Miguel, pasaje este que Ponce Cárdenas revela inspirado no en Menghi, sino en acervo de fuentes pictóricas tan amplio como difícil de identificar con precisión. Además, el artículo viene enriquecido con unas notas de lectura de Mercedes Blanco que aportan interesantes precisiones sobre la teoría de la epopeya cristiana en la época.

De modo semejante, también los dos artículos siguientes se ocupan del mismo tema, en este caso la peregrinación a Tierra Santa. El *Isidro* la describe en

¹ Sobre estos paradigmas conviene consultar el reciente y utilísimo trabajo coordinado por Reitz y Finkmann (2019).

² Este mismo episodio aparece, por cierto, en el canto XVIII de la *Vida de san José*, de Valdivielso, cuyas concomitancias con el *Isidro* resultan llamativas.

detalle en el discurso de un peregrino que se encuentra el protagonista en el canto IV y que le hace imaginar vivamente tal viaje en el canto siguiente. Esta materia es la que ilustran los eruditos trabajos de Cayetana Heidi Johnson («*Ver la tierra sagrada*: peregrinación y cartografía en el marco de la narrativa cristiana») y Manuel José Crespo Posada («Sueño, deseo y camino: fuentes y tradición espiritual de la visión de Jerusalén en el canto V del *Isidro*»). Ambos iluminan eruditamente la tradición literaria del viaje a Tierra Santa desde tiempos de Egeria, centrándose en san Jerónimo, Paradinus (*Symbola heroica*), el *Theatrum Terrae Sanctae* de van Adrichem y el *Lucero de la Tierra Santa* de Cabeza de Vaca, que son las fuentes usadas por Lope para estos cantos.

El artículo de Abraham Madroñal («La *Vida de san José* del maestro José de Valdivielso: consideraciones sobre un libro de éxito») se aparta del *Isidro* para centrarse en el ámbito toledano de Lope, y concretamente en la epopeya más leída en el Siglo de Oro: la *Vida de san José* que compuso el toledano José de Valdivielso, capellán mozárabe y amigo de Lope. Madroñal, todo un experto en la poesía toledana del momento y en los años toledanos del Fénix, analiza el *San José* centrándose fundamentalmente en su contexto, esto es, en los bandos existentes en la Toledo de la época. En ella, Lope se posicionó junto a Valdivielso, el falsario Román de la Higuera, don Eugenio de Narbona y otros ingenios, muchos de ellos capellanes mozárabes. Además, Madroñal revela que el *San José* se compuso entre 1597 y 1602 (hasta hoy creíamos que la primera edición era de 1604) y que publicó antes de 1599 una versión del poema. Este lo debió de escribir en el contexto de unas fiestas del monasterio de Guadalupe que también produjeron un interesante encargo, esta vez pictórico: los lienzos que fray Gabriel de Talavera le encomendó al Greco, lienzos que el pintor no llegó a entregar, aunque realizó otros para la capilla de san José, en Toledo. Se trata, en suma, de un artículo fascinante que nos hace desear una edición de una obra que tanto interés presenta tanto por sus propios méritos como por sus evidentes conexiones con el *Isidro* de Lope.

Por último, cierra el libro con llave de oro Ana Suárez Miramón, con un artículo sobre los autos de Lope titulado «Los autos sacramentales de Lope de Vega». Se trata de una introducción muy eficaz a una faceta de la producción del Fénix que ha sido un tanto dejada de lado por la crítica, pero que en los últimos años vive mejores días, gracias al libro de Izquierdo Domingo (2013), a la tesis doctoral de Nogués y, sobre todo, al proyecto de edición de los autos completos de Lope que ha iniciado en Reichenberger Juan Manuel Escudero y que cuenta ya con cinco volúmenes.

En suma, *Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega* es un libro fundamental para entender la cultura del humanismo cristiano en el Siglo de Oro y para adentrarse en el método de trabajo y biblioteca del Fénix. Esperamos tan solo que esta serie tenga continuidad y que 2020 nos ofrezca el producto del encuentro sobre las «Lágrimas de la Magdalena» de 2019.

OBRAS CITADAS

IZQUIERDO DOMINGO, Amparo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega: clasificación e interpretación*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., *Lope de Vega y el humanismo cristiano*, Madrid, Iberoamericana, 2018.

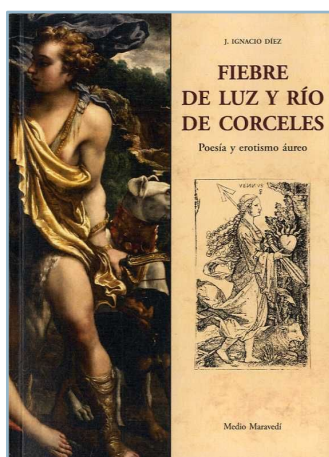
REITZ, Christiane y Simone FINKMANN, eds., *Structures of Epic Poetry*, 4 vols., Berlin, de Gruyter, 2019.

DÍEZ, J. Ignacio, *Fiebre de luz y río de corceles. Poesía y erotismo áureo*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2019. ISBN: 978-84-9716-117-6. 272 págs.

Luis GÓMEZ CANSECO

Universidad de Huelva (España)

canseco@uhu.es



Sería injusto reducir la trayectoria filológica de José Ignacio Díaz Fernández al estudio del erotismo en la poesía del Siglo de Oro, pues su producción recorre tiempos que van desde el Renacimiento hasta nuestra más inmediata contemporaneidad y transita por todos los géneros habidos y por haber. Sus estudios indagan tanto en autores canónicos como en otros olvidados, y no evitan territorios arduos y espinosos como los del cervantismo. Y siempre para decir cosas sensatas e inteligentes que ayudan a leer los textos y los iluminan. Así lo ha hecho también en

su continuado ir y venir por entre poesía y erotismo en los siglos XVI y XVII, llegando a configurar una bibliografía personal que hoy por hoy resulta imprescindible. Ese itinerario de estudios se remata —al menos por ahora— con este ensayo *Fiebre de luz y río de corceles*, que recupera, repiensa y reescribe trabajos salidos a lo largo de una década. Los seis capítulos que conforman el libro se disponen en torno a un hilo cronológico que comienza muy a principios del siglo XVI y se rematan con un apéndice sobre la vida nueva que estos versos alcanzaron en colecciones populares del siglo XIX.

La mucha erudición y la finura crítica que encierra este ensayo viene además encauzada en una escritura rica y precisa. Los del gremio olvidan a menudo —demasiado a menudo— que un estudio, por muy académico que sea, es también un texto literario que debe buscar a sus lectores, no espantarlos. No es el caso de Díez Fernández, que despliega un estilo propio y singular, lleno de guiños y gestos de humor, caracterizado por quiebras en la frase, apostillas o preguntas que reorientan

el discurso o abren nuevas posibilidades de interpretación. Por si fuera poco, el editor José J. de Olañeta, dentro de la colección *Medio maravedí*, ha dado al libro una envoltura material verdaderamente atractiva, que invita a una lectura grata y fácil.

El libro aborda, a través de diversas obras y autores, ese magma subterráneo de textos áureos que se ocupaban del cuerpo en su dimensión más material, del erotismo o del sexo, y que quedaron al margen de la literatura canónica. El petrarquismo y el neoplatonismo terminaron por desterrar el cuerpo de la literatura amatoria. Toda la carnalidad del amor cortés fue destilada por el cristianismo para transformarlo en otra forma de amar, esencialmente metafísica, que renunciaba a la carne de manera expresa. Basta con ver cómo Castiglione recomendaba a su cortesano que atajara «de tal manera los pasos a la sensualidad y cerrando así las puertas a los deseos que ni por fuerza ni por engaño puedan meterse dentro». Pero por más que los discursos oficiales sostuvieran otra cosa, la llamada de la selva seguía latiendo. Bien es verdad que hubo de subsistir a oscuras o, a lo sumo, asomando la cabeza aquí y allá como motivo de risa o de degradación. Como consecuencia, los cauces de difusión de esta literatura fueron otros, pues la composición y aun la lectura o el coleccionismo de poesía erótica podía convertirse en una actividad comprometida. Por eso raras veces estas piezas alcanzaron la imprenta, sobreviviendo recluidas en otro mundo, el de la copia manuscrita, que los interesados intercambiaban con un gusto secreto.

No obstante, el primero de los textos cuyo estudio se aborda es el *Cancionero de obras de burlas provocantes esa risa*, impreso en 1519, pero cuyo origen hay que buscarlo antes, en las estribaciones del siglo XV. Sobre esta circunstancia debemos entender que la antología debe situarse culturalmente justo antes del pleno Renacimiento, por lo que los poemas que la conforman corresponderían a otra concepción de la poesía y a otros gustos. Entre sus rasgos más característicos cabrían señalar la inclinación de algunos de sus textos más significativos, como «El pleito del manto» y la «Carajicomedia», hacia lo obsceno. Como explica J. I. Díez, la obscenidad se aleja del erotismo, pues no aspira a retratar los actos sexuales, sino que se centra en la transgresión de un tabú a través de la reiteración de palabras malsonantes (pág. 31). Esa pulsión denotativa que lleva a la frecuente aparición en los poemas de voces como «coño» y «carajo» fue probablemente decisiva para la condena moral y los muchos miramientos que estudiosos como Menéndez Pelayo o incluso Rodríguez-Moñino tuvieron hacia el libro.

El segundo capítulo indaga, tomando como referencia la poesía de Garcilaso de la Vega, en las opciones que la materia erótica ofrece en los siglos XVI y XVII.

Una de ellas sería la de acudir a textos que hablan abiertamente de lo erótico y que se situaron en los márgenes del orden cultural; la otra nos llevaría a revisar la producción de autores consagrados en busca de sobreentendidos y dilogías que pudieran aludir al sexo. Es lo aquí se hace con Garcilaso a partir de dos versos de la égloga II: «Apenas tienen fuera a don Fernando, / ardiendo y deseando estar ya echado». Este lugar escandalizó sobremanera al rigidísimo Fernando de Herrera, que lo condenó implacablemente en sus *Anotaciones*: «Bajísimo y torpe verso en número y sentencia. Esto no sé cómo lo dijo Garci Lasso, que muy ajeno es de su modestia y pureza». Pero más allá de este pasaje y de algunos sobreentendidos en la canción V, la conclusión es que la poesía de Garcilaso se mueve siempre en un contexto ajeno a lo erótico y que así la leyeron sus contemporáneos.

Resulta significativo que frey Juan Díez Hidalgo, primer editor de la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza, dejara de lado todo atisbo de erotismo, aun a sabiendas del éxito y la difusión que textos como «la azanahoria, cana, pulga y otras cosas burlescas» habían tenido y tenían entre los lectores. Esa marginalidad editorial, que se mantuvo hasta el siglo XIX, cuestionó y dificultó la presencia de ciertos poemas en el canon. En la tercera sección «De la raíz a las puntas (con un insecto en medio)», se señala la necesidad de abordar la poesía erótica de Mendoza por medio de un replanteamiento filológico que distinga entre poesía original, traducida y atribuida. Como ejemplos de esa tarea, se analizan sucesivamente el poema «A la pulga» con sus problemas de atribución compartida con Gutierre de Cetina, los tercetos «A la zanahoria» en su relación con Berni y los modelos italianos y «A una señora que le envió una cana», cotejando versiones y ampliificaciones de la composición.

J. I. Díez caracteriza los epigramas de Baltasar del Alcázar en el cuarto capítulo como una poesía breve, fácilmente memorizable, proclive a la transmisión oral y cuya comicidad habría que entender como reacción contra los rigores del maestro Herrera. El hedonismo del poeta sevillano, su humor personal y un entorno amistoso explicarían el aire juguetón de sus versos. En Alcázar nos encontramos con un erotismo humorístico y poco obsceno, que juega con el doble sentido de las voces para hacer chanzas con personajes y costumbres de su entorno. Aunque con cierta frecuencia las tramas poéticas se plantean como un diálogo burlón y desvergonzado con mujeres de vida poco honesta, la ligereza, la agudeza y la conciencia de que se trataba tan solo de un juego entre allegados, pudieron dar razón suficiente para que Pedro de Espinosa acogiera en sus *Flores de poetas ilustres* hasta seis de esos epigramas, algunos claramente sexuales.

A fray Melchor de la Serna, traductor del *Ars amatoria* ovidiano, se le consagra el quinto apartado para analizar la complejidad de su figura histórica y estudiar las peculiaridades y el funcionamiento en su obra de tres subgéneros característicos en la poesía áurea, como fueron los elogios burlescos —en este caso el del falo, en «El sueño de la viuda»—, los juegos de preguntas y respuestas y, por último, las recetas y remedios jocosos. El sexto capítulo analiza el papel que a la lengua reservó la poesía amatoria del Siglo de Oro para concluir que el órgano fue sistemáticamente marginado por el neoplatonismo, ya que su mención implicaba una connotación sexual. Por eso su presencia en los versos áureos resulta llamativamente escasa. Aun así, se indaga en la supervivencia de la imagen de dos lenguas que comparten espacio en una misma boca, repetida por Boiardo y Ariosto y que recuperaron poetas españoles como Barahona de Soto, Quevedo, Gabriel de Henao, Álvarez de Soria y hasta el mismo Lope. A continuación se estudian alusiones singulares a la lengua en Argensola, Góngora o Sebastián de Horozco, para culminar con unas seguidillas anónimas que, por medio de una voz femenina, refieren la práctica del *cunnilingus* como apaño para un coito fallido:

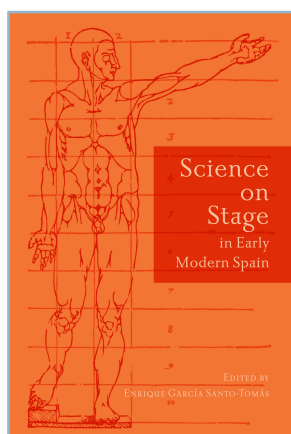
Sois de lengua fiero y bravo
y cobarde por la espada.
Cuando estáis en la estacada,
no hacéis como buen guerrero;
sin ser mi escudo de acero,
vuestra pica se quebranta.
Atiná que dais en la manta.

El «Apéndice» que cierra el libro está consagrado a la figura de Amancio Peratoner, parte de cuya actividad libraria se ocupó en recopilar y editar poesía erótica y burlesca del Siglo de Oro. Luis Usoz ya había reimpresso el *Cancionero de obra de burlas provocantes a risa* en 1841 como arma arrojadiza contra el tradicionalismo de la cultura española. Probablemente con menos intención política y más voluntad comercial, don Amancio lanzó al mercado entre 1864 y 1881 nada menos que cuatro antologías, —la *Venus retozona* entre ellas— en las que, a decir verdad, lo festivo prevalece sobre lo erótico. Aun así, tuvieron el valor de dar nueva vida a una literatura que había quedado al margen de la cultura canónica.

Es también lo que ha hecho José I. Díez con este *Fiebre de luz y río de corceles*, que se propone reordenar el canon de la poesía del Siglo de Oro, abriendo un espacio para estos textos que, en la mayoría de los casos y por mucho que tocaran en asuntos escabrosos, tenían menos de transgresión que de comunicación juguetona e ingeniosa con el lector. A pesar de ello, sus autores optaron casi siempre por el anonimato y los poemas se difundieron generalmente manuscritos, relegados a una existencia, si no oculta, sí que envuelta entre tinieblas.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, ed., *Science on Stage in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2019. ISBN: 978-1-4875-0405-2. 278 págs.

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
 Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.sanchez@unine.ch



La posición dominante que en los últimos decenios han obtenido sobre las humanidades las llamadas ciencias duras y las ciencias sociales, unido al afán numerizador propio de nuestra época, ha producido diversas reacciones en los estudios de historia literaria, respuestas a nuestro parecer revitalizadoras. Algunas de ellas son metodológicas y proponen combinar el análisis cuantitativo de los datos con el predominantemente cualitativo que domina tradicionalmente los estudios literarios, que en última instancia depende del análisis retórico/gramatical heredado de la tradición del comentario. Otras respuestas se sitúan, más bien, en el nivel temático y, de hecho, podrían categorizarse como *Stoffgeschichte*, pues examinan la presencia de la ciencia en la literatura hispánica, que en el campo que nos interesa se circunscribe al periodo áureo.

García Santo-Tomás, editor del volumen que estamos reseñando, ha obtenido un merecido éxito con este tipo de acercamientos, que lidera gracias a su artículo de 2009 sobre el uso de una metáfora óptica (el telescopio) en la sátira política del XVII. El tema del artículo se desarrolla luego en un volumen de 2014 (traducido al inglés en 2017), que examina la presencia de la figura e inventos de Galileo en la España áurea. El libro que nos ofrece hoy García Santo-Tomás es una colectánea de trabajos sobre diversos aspectos de la relación entre ciencia y literatura en el teatro español del Siglo de Oro: *Science on Stage*.

El libro se divide en tres secciones que reúnen un total de nueve artículos, a los que hay que sumar la introducción de García Santo-Tomás que resulta muy útil por el estado de la cuestión que presenta. En ella, el editor justifica la elección del

corpus (el teatro áureo) por considerarlo el más propicio a representar las innovaciones científicas en lo que él denomina «science plots», es decir, tramas donde desempeña un papel importante el contenido científico. El aserto es difícil de comprobar de manera objetiva, pero lo cierto es que la demanda de comedias nuevas para los corrales áureos permitía que por ellas pasaran todo tipo de temas, incluyendo los «científicos». En todo caso, también está claro que el teatro es uno de los géneros literarios que más abiertamente se benefició de las innovaciones tecnológicas, al menos en todo lo referente a juegos de perspectiva y tramoya.

La primera sección del libro («Technologies of Knowledge») es contextual, pues examina las invenciones ideológicas y reales que permitieron este tipo de desarrollos técnicos. Se abre con un artículo de Ryan Szpiech («From Mesopotamia to Madrid: The Legacy of Ancient and Medieval Science in Early Modern Europe») sobre la importancia del legado científico de la Antigüedad en el Renacimiento y sobre el papel que en su transmisión desempeñó la Península Ibérica, bien conocido entre medievalistas, pero nunca suficientemente enfatizado. Le sigue un trabajo de Alejandro García Reidy («The Technological Environment of the Early Modern Spanish Stage») sobre el efecto de las innovaciones tecnológicas en la representación del teatro áureo, tanto en los teatros cortesanos, donde los experimentos en perspectiva y tramoya son muy conocidos, como en los carros de los autos sacramentales y los corrales. Por último, la sección se cierra con un autor célebre por sus trabajos sobre la ciencia y la literatura áurea (alquimia, botánica, medicina), John Slater, cuyo «Gridded Fascinations: Early Modern Drama's Geometric Synthesis» se dedica a examinar la popularidad del concepto del damero, que se encuentra en la base de tantas innovaciones de la revolución científica y que vemos en situaciones tan diversas como el plano hipodámico de las ciudades de nueva planta, las calles de los retablos en las iglesias hispánicas o la distribución de los planos verticales en el corral de comedias.

La segunda sección, titulada «Stages of Science», entra ya en materia con el análisis de los textos. Es de agradecer, al respecto, que entre ellos se dé cabida al teatro del XVI, mucho menos conocido que la comedia nueva pese al interés que presentan las obras de autores como Juan del Encina, Lucas Fernández y Bartolomé Torres Naharro. Estos son precisamente los tres dramaturgos que examina un experto en la materia como Julio Vélez Sainz. En su artículo «Curing the Malady of Lovesickness: Medicine and Physicians in Early Spanish Theatre», Vélez Sainz se centra en el tópico de la enfermedad de amor, cuya presencia en la literatura quiniesta es enorme, pese a lo que los críticos se han centrado en estudiarla más en

la lírica amorosa, la prosa científica (el conocido tratado de Huarte de San Juan), los diálogos y las comedias tempranas de Lope, que abundan en amantes furiosos de estirpe ariostesca. Frente a ellos, Vélez Sainz arguye que los de los dramaturgos del XVI también presentan el tema de la enfermedad amorosa, pero que beben de fuentes medievales (el *Lilium medicinae* de Bernard de Gordon), renacentistas (el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan) y, sobre todo, de la interacción de estas con la práctica médica del momento. Semejante relación con el empirismo no es el único elemento de interés (y de época) que presentan las obras, pues Vélez Sainz también las conecta con el pensamiento económico y moral, como se evidencia en la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina. A continuación, Lourdes Albuixech se mantiene en el ámbito de la farmacopea al explorar el tema del veneno en la comedia nueva. Su «Poison(ing) and Spanish *Comedia*» nos muestra cómo este aparece en un importante corpus de comedias en las que el veneno se relaciona con las ciencias ocultas y forense. Por último, Stephen Rupp dedica su «The Soul under Siege: Strategy and Neostoicism in Calderón de la Barca's *El sitio de Bredá*» a la tecnología de la revolución militar. Es sabido que su parafernalia de minas, contraminas, mangas de arcabuceros, revellines y fortalezas de traza italiana influyó notablemente en la idea de heroísmo de los españoles del momento y, por supuesto, en el teatro áureo.

La sección final se titula «Performing Numbers» y reúne otros tres artículos. El primero es de Elvira Vilches y se titula «Figures of Arithmetic: Numeracy, Calculation, and Accounting in the *Comedia*», pues examina la influencia de la tecnología de la contabilidad en la trama de algunos autos calderonianos, donde, en efecto, la imagen del alma del pecador como un libro con debe y haber es muy recurrente y ha de relacionarse con las innovaciones económicas del momento. A continuación, Seth Kimmel nos explica cómo la dramaturgia áurea se pobló de turbadores hombres de palo, esto es, de autómatas y máquinas, que en su «Automatons and the Early Modern Drama of Skepticism» Kimmel relaciona con las bases del pensamiento barroco. En una misma línea de profundidad conceptual se halla el trabajo de Matthew G. Ancell, quien dedica su «Daedalean Epistemology: Staging the Labyrinth of Knowledge in Velázquez's *Las Hilanderas* and Calderón de la Barca's *Los tres mayores prodigios*» a la interacción de artes visuales y teatro alrededor de la problemática de la perspectiva y la *mise en abyme*. Y, por último, María M. Portuondo enlaza con la introducción de García Santo-Tomás (y de los libros de este autor) al ponderar la importancia de los descubrimientos científicos en la

España áurea, aunque la fuerza de la inercia y la imagen del país que domina en la actualidad no invite a pensarlo.

En suma, *Science on Stage* es un libro completo e interesante. Incluye artículos como el de Szpiech o Portuondo que resultarán muy útiles para un público no especializado, y que a los especialistas nos proporcionan hábiles estados de la cuestión. Las demás contribuciones pueden presentar innovaciones importantes (destaquemos quizás los artículos de Vélez Sainz y Kimmel), pero también sólidas referencias (García Reidy) o reflexiones de carácter más amplio (Slater, Kimmel, Ancell). En algunos trabajos se percibe una bibliografía sesgada hacia el mundo anglosajón. Por ejemplo, cabe señalar que la problemática de la revolución militar se ha estudiado en la novela de caballerías, la épica y el teatro, en trabajos que Rupp no menciona. De modo semejante, en algunos notamos el habitual recurso a ediciones anticuadas y a textos menos fiables, aunque no nos parece que esto disminuya el valor de las contribuciones. Además, conviene resaltar que en muchos de los estudios (y en la introducción general) se percibe un justificado afán por desmontar la percepción de cerrazón inquisitorial que pesa sobre nuestra España áurea. Estas dos últimas características del libro nos recuerdan que está destinado a un público amplio y predominantemente anglófono, lo que no quiere decir que el volumen no sea también de suma utilidad para los especialistas e hispanohablantes, que encontrarán en *Science on Stage* una obra de referencia fundamental y una fuente de inspiración para futuros trabajos.

OBRAS CITADAS

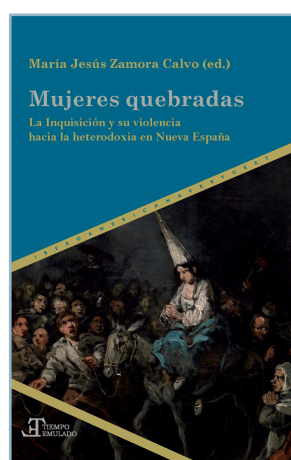
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, «Fortunes of the Occhiali Politici in Early Modern Spain: Optics, Vision, Points of View», *PMLA*, 124, 2009, págs. 59–75.
- , *La musa refractada: literatura y óptica en la España del Barroco*, Madrid, Iberoamericana, 2014.
- , *The Refracted Muse: Literature and Optics in Early Modern Spain*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.

ZAMORA CALVO, María Jesús, ed., *Mujeres quebradas. La Inquisición y su violencia hacia la heterodoxia en Nueva España*, Madrid, Iberoamericana, 2018. ISBN: 978-84-9192-018-2. 330 págs.

Fernando PANCORBO

Universität Basel (Suiza)

fernandojose.pancorbomurillo@unibas.ch



El volumen coordinado por la profesora María Jesús Zamora Calvo, publicado en la colección «Tiempo emulado. Historia de América y de España» de Iberoamericana en el año 2018, ofrece, a lo largo de doce capítulos, una visión general de los mecanismos inquisitoriales implantados en Nueva España contra la heterodoxia, en este caso femenina, con el agravante estandarizado y concepto aglutinante de la brujería. A partir este estudio se comprende de manera clara la persecución y menosprecio de las mujeres por parte de la sociedad novohispana, en un plano general, y por

los tribunales inquisitoriales, en concreto. Todo ello basado en una serie de tópicos heredados de Europa y de la parte política y jurídica de la religión cristiana, además de los que se crearon en este contexto. Por poner un ejemplo recurrente, recuerdo la sentencia que Kramer y Sprenger exponen de la mujer en su *Malleus malleficarum* (1487), un *best seller* entre inquisidores durante más de doscientos años —así como también lo sería la obra del jesuita Martín Antonio Delrío, *Disquisitionimimagicarum libri sex*, publicado en 1608—, en el que los dos dominicos explican que «Llámase fémina, fe y menos, porque ella siempre tiene y ofrece menos fe» (*dicitur enim faemina, fe et minus, quia semper minorem habet et seruat fidem*). Sin duda, una interpretación vacía que, aunada a otros muchos argumentos igual de ilógicos y misóginos, se tradujeron en miles de condenas de mujeres, y no necesariamente culpables de heterodoxia *in sensu stricto*, máxime si se tiene en cuenta que, desde el punto de vista religioso, la mujer es siempre vulnerable de abrazar el mal y encarnarlo. No creo que sea necesario hacer aquí mención de la cantidad de obras que representan razones y vías para condenar a la mujer, pues la propia Biblia lo hace en muchos de sus pasajes. A este tenor, hay que tener en cuenta que estas condenas

y persecuciones están aún más deformadas si se piensa en las más que posibles influencias —o contaminaciones, si se prefiere— de los textos literarios, los cuales debieron repercutir de manera definitiva en la conformación del concepto brujería y su representación en la ideología y en el imaginario colectivo de la época, ayudando a crear una serie de tópicos estandarizados que sirvieron de fundamento para castigar a las reas.

El volumen, enmarcado en el proyecto de investigación «La mujer frente a la Inquisición española y novohispana» (Proyecto I+D de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad de España, FEM2016-78192-P), reúne trabajos realizados por especialistas en esta materia y que confluyen de manera equilibrada, guardando coherencia temática entre todas las partes. De ello da buena fe María José Zamora en su presentación al agrupar los respectivos estudios en torno a unas líneas temáticas que van desde cuidados trabajos de archivo a la producción literaria en relación o realizada por mujeres en directa vinculación con la heterodoxia en el ámbito novohispano. Quizás, esta distribución de los capítulos hubiese sido más acertada que la que ofrece en el índice, ya que, considero, hubiese conferido mayor orden y relación entre las partes.

A partir de la observación de los trabajos, se puede advertir una doble intención divulgativa y académica en el volumen. Este hecho, agradable y pedagógico para su lectura a la hora de enfrentarse al estudio de un tema tan escabroso como fecundo, hace que, por otro lado, se creen momentos en los que se acusa cierta falta de profundización, escasez bibliográfica, y que se usen conceptos de manera un tanto arbitraria. Se puede ver, en el caso del capítulo dedicado a Catalina de Miranda como ejemplo de chivo expiatorio (págs. 17-34), y también en el caso del tratamiento de la circuncisión femenina (págs. 105-122). Se mencionan en el primer capítulo fuentes de una manera muy general, sin dar ninguna referencia concreta —como los manuales de demonología, en el caso de Alberto Ortiz, los cuales me consta que conoce sobradamente—; se ofrecen relaciones de autores alejados del ámbito que atañe a sus respectivos trabajos cuando hay escritores y tratadistas que están mucho más cercanos, o con los que se pueden crear unas relaciones mucho más directas, en vez de usar referencias que, aunque conocidas, se antojan lejanas; o, incluso, se llega a establecer un juego de equiparaciones entre los tribunales inquisitoriales impuestos en México con los del resto de Europa (ni siquiera ya solo con los de España), sin caer en cuenta en las más que evidentes diferencias que existían, ya no solo entre países, sino incluso entre ciudades.

En el caso del trabajo de la profesora Cohen Dabbah, se puede ver que hace uso de algunos términos que, a mi entender, no se pueden comprender de un mismo modo, como es el caso de eclecticismo, criptojudasmo, circuncisión —sea masculina o femenina—, o exégesis de las Sagradas Leyes —que es cierto que también eran argumentos en contra de la ortodoxia cristiana— con brujería, hechicería o conductas propias del canibalismo, máxime cuando en el caso de *Brit Milá* recurre al *Bereshit* para justificarlo, y se tilda de práctica aberrante en el caso de su ejecución en el hombro de la mujer, argumentándolo en una cuestión de género y no de fe. Hay cierta distorsión, en parte, debido a la inserción de cuestiones y criterios meramente personales y anecdóticos. Por otro lado, se lamenta mucho la mala resolución de las imágenes, ya que son de sumo interés y, sin embargo, no se llega a distinguir prácticamente nada (entiendo que este es un problema ajeno a los autores).

No obstante, y con la intención de otorgarle la verdadera importancia y valor a los trabajos que Ortiz y Cohen presentan, estos lapsus se ven complementados, por un lado, con el trabajo en conjunto de Manuel Pérez y Paola Monreal, capítulo dedicado a los «motivos tradicionales de la hechicería erótica en denuncias y auto-denuncias inquisitoriales de San Luis Potosí (1629)»; y, por otro lado, con el trabajo de Robin Ann Rice, «Chinas, milagreras, negras y beatas: ejemplos de la vida cotidiana religiosa ante la Inquisición de México en los siglos XVI–XVII». Ambos estudios dotan al volumen de una visión panorámica y contextualizadora suficientemente documentada y amplia como para poner en situación y conexión el resto de capítulos. Si Pérez y Monreal ofrecen un trabajo en profundidad sobre la contaminación literaria en las causas jurídicas relacionadas con la hechicería erótica, donde la influencia de la tradición celestinesca es obvia —algo que podría dar respuesta a la cuestión estereotípica que retrata Ortiz con respecto a la imagen de chivo expiatorio—, Rice ofrece una perspectiva general sobre la permisividad de los inquisidores en relación a aquellas prácticas mágicas que se suponían inofensivas y, por así decirlo, como elementos vinculados a su propia historia y cultura. Para ello se centra en los casos concretos de Catalina de San Juan, María de Poblete y los panecillos de Santa Teresa, lo que le da pie a la autora a demostrar la incoherencia de los criterios por parte de la Inquisición. En esta misma línea se desarrolla el capítulo de Graciela Rodríguez Castañón («Magia y estructuras punitivas en procesos contra mujeres durante el periodo novohispano, Zacatecas»), en el que, de manera fundamentada, ofrece una revisión del transcurso comprendido entre la resolución de los juicios inquisitoriales hasta que se llevan a la práctica las ejecuciones de las mujeres transgresoras, acusadas de practicar magia oscura, como causa principal

desde el punto de vista judicial y religioso, y por componer un sector social que comenzó a sobresalir en el seno de una sociedad totalmente estratificada, como causa subyacente, pero que, en realidad, suponía un contratiempo con respecto a los cánones sociales y eclesiásticos.

En este recorrido que se propone, cabe preguntarse, ante la disparidad de las actuaciones que los autores van retratando, si realmente los tribunales, así como aquellos civiles que se pusieron al servicio de la Inquisición, contaban con unos argumentos y con unos principios realmente claros y meramente religiosos como para prestar un servicio competente a la lucha de la heterodoxia. A este respecto, Enciso Contreras y Espinosa Zúñiga muestran cuáles eran las características que los tribunales tenían como referente al juzgar y condenar a lo que los autores llaman las hechiceras del septentrión, haciendo especial hincapié en la figura de María de Valenzuela y sus convecinos de Sombrerete, con el matiz de que muchos de ellos eran negros y mulatos. Esto, sin duda, debió ser un agravante para los inquisidores si consideramos que, para ellos, estos sectores encarnaban la superchería y la magia. Siguiendo con la superstición ligada al sector mulato femenino, continúa el capítulo de Cecilia López Rodadura, centrada en los procesos a María Guadalupe, los cuales, en su mayor parte, están basados en tópicos literarios y populares en los que la razón de los inquisidores aboga más por la ficción que por la coherencia y la verosimilitud.

Respondiendo a este primer grupo de capítulos, que de acuerdo a la disposición que propone María Jesús Zamora en su presentación forman un bloque consolidado, lo cierra la contribución de la profesora Torquemada, «Una bruja mulata: documento *extra ordinem* de la Inquisición mexicana». Es un escrito concienzudo, bien articulado e ilustrativo, en el que, en contra de la idea recurrente de la quema de brujas, explica, a partir de la constatación de varios procesos —la mayoría de carácter preventivo—, que eran condenadas a castigos como el destierro con un carácter temporal, aunque en la explicitación de la condena se matizase como perpetuo. En este sentido, se apoya en la sentencia concreta de María de Rivera, que se puede resumir, tal y como refleja Torquemada, en «Y la condenamos en destierro perpetuo preciso de la ciudad de Puebla... y seis leguas en contorno» (pág. 151), que luego se transformó un acta lacónica en el que se declara «haberse llevado a cabo la ceremonia de abjuración prevista en la sentencia y también haberse ejecutado la pena de azotes en presencia del alguacil mayor y de algunos familiares y ministros del tribunal mexicano» (ídem).

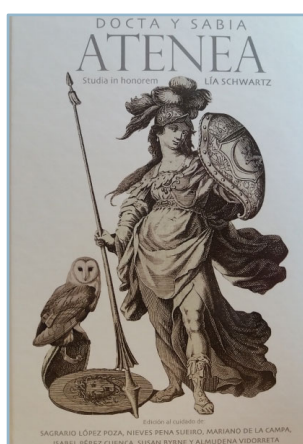
El círculo lo cierra un segundo grupo de trabajos relacionados con la literatura concerniente al ámbito inquisitorial de Nueva España. Yadira Munguía, en su

trabajo sobre la «Poesía novohispana femenina bajo la lupa inquisitiva» no solo realiza un repaso sobre la producción femenina comprendida entre los siglos XVI y XVII, un barroco con identidad propia, aportando luz sobre un colectivo que aún está por explorar a fondo, más allá de sor Juana Inés de la Cruz o de Ana de Zayas. Su capítulo, dedicado a las poetisas encausadas, ofrece un catálogo de nombres y de obras que han de entenderse como una lectura iniciática para quienes tengan interés en este campo de estudios. Dos capítulos que son de especial interés, en cuanto al aspecto literario, son los de Mariana Masera («Córtote ruda para mi ventura: las palabras entre el cielo y el infierno») y Juan Manuel Pedrosa («Guatemala, 1706: el caso de las dos brujas que se metían de noche en el cuento de *El sueño del tesoro*»). El primer trabajo aporta una valiosa visión sobre la tradición oral que plasma cómo las mujeres y su memoria, representadas en cancioncillas populares, se podían traducir en verdaderos tratados y manuales de superstición; el segundo, se centra en el estudio de un relato desde el punto de vista intertextual y de contraste de fuentes para ver las similitudes con la tradición medieval y renacentista europea. El último capítulo que cierra este bloque, y el libro, es el de Anel Hernández Sotelo, «La escritura como martirio y la enfermedad como delirio. El caso de sor María Coleta en el siglo XVIII novohispano». El trabajo, fundamentado y ampliamente argumentado, ofrece una visión de la otredad en la producción literaria de la monja capuchina, bien conocida en su entorno social, denunciada y procesada por alumbrada y hereje, a través de un tratamiento pormenorizado de su juicio.

En conclusión, y salvando algunos pequeños detalles que se pueden considerar lapsus aislados y de importancia relativa, *Mujeres quebradas. La Inquisición y su violencia hacia la heterodoxia en Nueva España* es una obra colectiva que ofrece un panorama general, a partir de trabajos muy concretos, sobre la situación y desarrollo de la Inquisición, entre los siglos XVI y XVIII en este espacio, donde se puede ver la desmesura, por un lado, y la falta de coherencia, por otro, con el que operaba el brazo jurídico eclesiástico. Pues, si el intento de erradicar la heterodoxia en este contexto estaba enfocado a encaminar a los locales por el camino de la virtud y de la fe cristiana, terminó por ser un elemento represor que, además de actuar en algunos casos de manera arbitraria —bien por falta de argumentos y tesis claras, bien por basar sus juicios en elementos inverosímiles procedentes de la ficción literaria—, devino en un instrumento de anulación de la historia y la cultura novohispana al confundir tradición y saberes populares con el alejamiento y ataque de los intereses y credos por los que velaban los tribunales del Santo Oficio.

LÓPEZ POZA, Sagrario, Nieves PENA SUEIRO, Mariano DE LA CAMPA, Isabel PÉREZ CUENCA, Susan BYRNE y Almudena VIDORRETA, eds., *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2019. ISBN: 978 8497497046. 827 págs.

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
 Université de Neuchâtel (Suiza)
 antonio.sanchez@unine.ch



La furia postmoderna que recorrió y devastó la filología norteamericana a partir de los años 80 no pudo enturbiar el trabajo de algunas figuras señeras que han trabajado en ese país desde el último cuarto del siglo XX. Uno de los casos más excelsos es el de la admiradísima, erudita y excelsa latinista e hispanista argentina Lía Schwartz. Schwartz es más que conocida entre los hispanistas por sus fundamentales contribuciones a la obra de Quevedo. Entre ellas destacan sus monografías (*Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, 1984;

Quevedo, discurso y representación, 1986; *De fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos*, 2005; *Lo ingenioso y lo prudente. Bartolomé Leonardo de Argensola y la sátira*, 2013), amén de sus ediciones críticas, una en solitario (*La Fortuna con seso y la Hora de todos*, 2003) y dos en colaboración con Ignacio Arellano (*Quevedo. Poesía selecta*, 1989, y *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, 1998), pero todas obras de referencia en el campo del quevedismo y en los estudios del Siglo de Oro, por su erudición, trabajo textual y análisis de fuentes y motivos. A estos trabajos señeros cabe añadir un sinfín de contribuciones en revistas y congresos que, sumados a una generosidad que ha contribuido a formar decenas de hispanistas desde su puesto en el Graduate Center, han sido el motivo de que sus compañeros le hayan dedicado esta ofrenda a su trayectoria: *Docta y sabia Atenea*.

El orden alfabético de los apellidos de los autores organiza el volumen en democrática conjunción que liga, por poner algunos ejemplos aleatoriamente, a Fernández Mosquera y Gherardi, Plata y Pozuelo Yvancos. Además, y como de costumbre, este azar nos reserva algunas deliciosas bromas: verbigracia la

yuxtaposición del artículo de Blasco (sobre los tecnicismos musicales como clave erótica en algunos textos áureos) y el de Byrne (sobre la armonía pitagórica en la «Oda a Salinas»), ambos trabajos utilísimos y de agradable lectura, pero a un tiempo unidos y contrastados por su temática.

Naturalmente, en una colección dedicada a Lía Schwartz debían destacar los trabajos sobre Francisco de Quevedo, y es el caso en este libro. A cuestiones textuales en el poeta madrileño se dedican los artículos de Antonio Azaustre (tradición manuscrita de *El alguacil endemoniado*) y Mariano de la Campa Gutiérrez (poemas de Quevedo en impresos de romances del XVII), y tocan asimismo temas quevedistas los de Cruickshank (sobre el avestruz del amor), Izquierdo (sobre el *Anacreón castellano*), Moya del Baño (acerca de la presencia de Plauto en Quevedo), Nider (sobre el tema del oro como botín en poemas quevedescos sobre Belisario), Pérez Cuenca (en torno a la relación de Quevedo con el III marqués de Velada), Plata (sobre un pasaje de *La Perinola* y el sentido de la voz *barranco* —un prostíbulo en el Lavapiés de la época— en él y otros textos áureos), Rivero Rodríguez (sobre Olivares, el conde de la Roca y Quevedo), Roig Miranda (acerca de los *Sueños* y los elementos constitutivos de la sátira) y San José Lera (acerca del humanismo cristiano en la *Política de Dios*). De un ilustre quevedista, aunque sobre un tema más amplio, es el trabajo de Candelas Colodrón sobre manuscritos españoles en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, que nos da pie para tratar una de las líneas del volumen como son los descubrimientos bibliográficos, algunos de bastante calibre. Presentan algunos el trabajo de Gherardi y Cátedra sobre el *Discurso in difesa della poesia*, el de López Bueno sobre el *Ramillete de las Musas Castellanas* de la Bibliothèque Mazarine, el de Martínez, que comentaremos enseguida, el de Montero sobre el manuscrito de Pacheco que conserva la Houghton Library, e incluso el de Maginn sobre la correspondencia entre Darío y Huntington, por más que este tema se escape del arco cronológico áureo.

Junto con este tipo de trabajos, el lector encontrará en *Docta y sabia Atenea* otros igualmente representativos de los gustos de Schwartz. Nos referimos, en este caso, a comentarios eruditos obra de colegas tan doctos como Aurora Egido, Sagrario López Poza y Augustin Redondo: la primera es la autora de una lectura del soneto XIV de Garcilaso a través del tópico del dulce amargo, que Egido traza desde su nacimiento como metáfora pedagógica en la Antigüedad (una píldora cuyo azúcar recubre lo amargo de la enseñanza o moralidad que contiene) hasta el siglo XVI, pasando por la retórica de los afectos y la emblemática; la segunda se centra precisamente en este campo, que es el suyo, para ilustrar una empresa pintada en un

pequeño clave (un virginal) italiano que conserva el Victoria and Albert Museum de Londres y que presenta dos manos unidas estrechando un escorpión con el lema «Amoris vulnus idem sanat, qui facit». El *tour de force* de deliciosa erudición continúa con el trabajo de Redondo sobre el tema de la mujer caída de una torre, que une diversas tradiciones (sobre caídas de soberbios, sobre torres caídas, etc.) y traza un motivo que se encuentra en obras áureas como el *Quijote* y algunos textos folklóricos.

Igualmente feliz es la conjunción en el volumen de dos trabajos sobre la estela de Góngora. El primero es obra de toda una experta como Mercedes Blanco, quien al plantearse la estela novohispana del cordobés nos proporciona una utilísima reflexión sobre la naturaleza misma del gongorismo, que ella encuentra en una conjunción entre concepto (estilo agudo) y conciento (atención a la sonoridad). El segundo, de Miguel Martínez, se centra en un inédito gongorismo asiático, que descubre examinando la poesía que se escribió en Manila para los funerales de Felipe III, así como una epístola a un religioso destinado en esa misma ciudad. No trata temas gongorinos, pero sí náuticos y, por tanto, relacionados con virreinos y colonias, el artículo de McCarl sobre el marcado semántico de textos marítimos virreinales, basado en la práctica del etiquetado TEI de un «Compendio histórico de las navegaciones» que emprendieron los virreyes de Nueva España hacia el norte.

Estas latitudes septentrionales (aunque en Europa) y los viajes marítimos son esenciales también en el *Persiles* cervantino, libro al que *Docta y sabia Atenea* dedica tres artículos, tal vez producidos en la estela de los fastos por el centenario de la obra. El primero, de Fernández Mosquera, se plantea una lectura de la obra atenta a la ironía que deja ver Cervantes en la caracterización de los protagonistas, y especialmente de Periandro, personaje cuya habilidad casi exclusivamente retórica justifica plenamente este tipo de interpretación. El segundo, de Isabel Lozano Renieblas, se centra más bien en la estructura de la obra póstuma de Cervantes y en la relación que en ella entablan las aventuras secundarias y las que implican a los protagonistas. El tercero lo firma un cervantista tan conocido como Juan Diego Vila, quien vuelve a la idea del *Persiles* como obra metaliteraria (también Fernández Mosquera la lee en ese sentido), esta vez fijándose en una parte del libro tan propicia para ese tipo de reflexiones como la materia preliminar, en las que Vila entiende también una especie de poética *de senectute*.

Entre los grandes autores del Siglo de Oro también encontramos representado en el libro a Lope de Vega, sobre quien un experto como Carreño escribe un

trabajo cuyo título parafrasea a Calderón y que nos advierte de los peligros de mezclar vida y obra, peligros que el Fénix siempre incitaba a asumir. También Pérez de Montalbán, discípulo de Lope y enemigo de Quevedo, merece la atención de los autores del volumen, pues Laplana examina en él la erudición del *Para todos*, que relaciona con las prohibiciones de 1625. Sobre Cervantes y Argensola versa el artículo de Maria d'Agostino, y el de Trevor Dadson, sobre Diego de Silva y Mendoza. Además, encontraremos en el libro estudios sobre la *Celestina* (de Di Camillo), Kallendorf (sobre la metáfora del laberinto de amor en el teatro áureo) e incluso sobre la tradición de la polémica gongorina, pues el volumen nos ofrece un erudito trabajo de Melchora Romanos sobre las anotaciones de Díaz de Rivas. Más bien en el campo de la historia se localiza el trabajo de Martínez Millán sobre las casas de Isabel Clara Eugenia y la castellanidad de la infanta, importante para calibrar su política como regente. Igualmente en un ámbito diferente, esta vez ya fuera del que comprende *Arte Nuevo* y, por tanto, debería abordar esta reseña, se encuentran los artículos de Morgado (sobre el concepto del Barroco en el pensamiento de Antonio Machado), Pozuelo Yvancos (sobre Javier Cercas), Sánchez Laílla (sobre Luzán) y Vidorreta, quien traza una genealogía de autoras que va desde Teresa de Jesús a Gabriela Mistral y Alfonsina Storni.

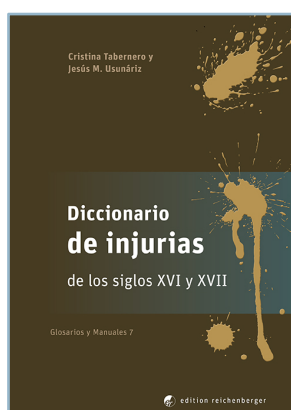
En suma, *Docta y sabia Atenea* tiene todas las virtudes de una colectánea reunida por editores cuidadosos y en honor de un hispanista de prestigio: reúne grandes artículos de expertos de indudable importancia y, además, nos sirve como indicio de los intereses de la homenajead, la gran quevedista y erudita Lía Schwartz, cuya aportación personal y académica a nuestro campo jamás podremos dejar de agradecerle.

TABERNERO, Cristina y Jesús María USUNÁRIZ, *Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII*, Kassel, Reichenberger, 2019. ISBN: 978-3-944244-85-3. 557 págs.

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel (Suiza)

antonio.sanchez@unine.ch



Las librerías de los países anglófonos nunca dejan de exhibir en sus estanterías florilegios de insultos espigados de las obras de William Shakespeare. Son libros de carácter más bien divulgativo, que sirven para alimentar una encomiable curiosidad anticuaria y que, además, ponen de relieve, por contraste, la desconcertante pobreza que la lengua inglesa contemporánea exhibe en el campo de la injuria. Los españoles no contamos con libros semejantes, tal vez por la incomparable

magnitud del corpus de Lope de Vega, Calderón de la Barca y otros dramaturgos áureos, pero sí que tenemos diversas reflexiones ensayísticas sobre el insulto, así como algunos diccionarios sobre los insultos argentinos, mexicanos, etc. Asimismo, podemos manejar el divertidísimo y muy reciente *Diccionario de insultos o Breviario de pullas o Vademécum de términos arrojados, extraídos y trasvasados de las obras de don Francisco de Quevedo* (Martínez Climent y González-Haba, 2019), que aprovecha la merecida imagen de ingenio deslenguado que persigue a Quevedo para presentar un libro de función no muy diversa de los breviaros shakespeareanos arriba aludidos. Tal vez no sea casual que el mismo 2019 haya sido el año de publicación de otro volumen sobre el insulto áureo: el magnífico *Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII* de Tabernero y Usunáriz.

Estamos ante un volumen que combina dos virtudes aparentemente opuestas —el rigor y la amenidad— del mismo modo que apoya lecturas divergentes: la búsqueda de referencias que afana al filólogo profesional y el picoteo curioso que relaja al lector culto. Entre otras cosas, esta bicefalia responde a que los autores del *Diccionario* conjugan campos afines, pero diversos: Tabernero, la filología lexicográfica; Usunáriz, la historia. Los aficionados a la segunda son conscientes de

que algunas de las mejores obras de esta disciplina en el siglo XX han nacido de la consulta de fuentes procesales, como los archivos inquisitoriales que alimentan clásicos como *I benandanti* e *Il formaggio e i vermi*, de Carlo Ginzburg (1966 y 1976) o *Montaillou*, de Emmanuel Le Roy Ladurie (1982). El *Diccionario de injurias* de Tabernero y Usunáriz también se basa en fondos análogos, en este caso no de archivos del Friuli o Provenza, sino los que custodia el Archivo General de Navarra, «Sección Consejo Real», «Subsección Tribunales Reales». Ahí, según nos informan Tabernero y Usunáriz, hay más de 300,000 pleitos, 8,896 de los cuales tienen que ver con la injuria, que son los que forman el corpus de la obra que nos ocupa.

Como se puede ya destilar de este dato, nos encontramos ante un trabajo que se sustenta en un corpus muy importante, que además los autores procesan con un análisis cuantitativo excelente. En él, Tabernero y Usunáriz se preguntan cuestiones tan diversas e interesantes como la distribución geográfica de estos procesos navarros, los titulares de las demandas, el sexo de injuriados e injuriadores, sus respectivos oficios y estado civil, las injurias más usuales (y su distribución por sexos), las penas y su evolución cronológica, y un sinnúmero de variables de las que Tabernero y Usunáriz extraen conclusiones que nos parecen muy esclarecedoras acerca de la sociedad del Antiguo Régimen. Por ejemplo, la concentración de un 30% de los pleitos en Pamplona, que solo representaba un 6% de la población navarra a mediados del XVI, nos sirve para confirmar una tendencia reseñada en otras áreas geográficas: las zonas con mayor densidad demográfica producen mayor número de pleitos, ya sea porque la proximidad fomenta los roces, ya porque las áreas rurales contaban con otro tipo de instrumentos para solventar este tipo de conflictos (la «intercesión de personas de bien», por ejemplo). Otra reflexión que resulta importante es la relativa al honor, pues los procesos estudiados revelan la existencia de un honor de doble naturaleza, como proponía ya Pitt-Rivers (1979: 80): por una parte, tenemos «el honor validado de los grupos aristocráticos»; por otra, «el honor al que se aspira, propio del resto» (pág. 27), que no estaría, pues, privado de ese concepto, al menos en su opinión. Además, el análisis de Tabernero y Usunáriz nos muestra cómo algunos estamentos se consideraban con derecho a injuriar a los que consideraban subordinados, ejerciendo lo que consideraban una prerrogativa de corrección que no siempre era bien recibida (pág. 28).

La introducción al volumen está repleta de fascinantes reflexiones de este tipo, que suponen una ventana abierta a la mentalidad áurea gracias a un tratamiento riguroso de los datos y a la riqueza de los fondos en los que se basa el trabajo.

Así, por poner algún ejemplo más, Tabernero y Usunáriz explican cómo las circunstancias políticas y sociales (las guerras de religión o las persecuciones de brujas) popularizaban ciertos insultos, que iban poniéndose o pasándose de moda según las mismas. Pero, sobre todo, esta obra nos muestra que los valores de la sociedad del Antiguo Régimen eran diferentes a los nuestros, pero no totalmente ajenos ni, desde luego, absurdos. Nos referimos al análisis que Tabernero y Usunáriz ofrecen acerca de la preocupación por el honor, que consideramos característica de la sociedad áurea y que tendemos a caricaturizar como propia de una época de gran preocupación por las apariencias, en supuesto contraste con nuestra sedicente profundidad. Sin embargo, Tabernero y Usunáriz nos demuestran que el interés por el honor no es absurdo, ni tan ajeno a nuestro mundo, en el que tenemos nombres diversos para expresar un concepto parecido («fama, prestigio, reputación»), pues subyace a él el afán, vital para el ser humano, de pertenecer a un grupo social o ser excluido de él (págs. 37-38), que no era ridículo en el Antiguo Régimen ni, por supuesto, hemos abandonado hoy en día por una autosuficiente confianza en nuestra virtud interior. Tanto en el siglo XVII como en el XXI tenemos palabras que buscan herir y excluir al otro (las injurias), y un concepto acerca de este derecho a la dignidad (el honor). Lo que ha cambiado son los vocablos que expresan el insulto y la dicha dignidad, así como el modo de reaccionar ante ellos.

Para identificar cómo funcionaban en la Navarra de los siglos XVI y XVII, Tabernero y Usunáriz han identificado en el corpus arriba citado «todas aquellas unidades léxicas —univerbales o pluriverbales— que han resultado injuriosas según el contexto de uso» (pág. 46), inventariándolas «contaran o no con registro lexicográfico en los repertorios de la época o en los inmediatamente posteriores» (pág. 47), como el *Tesoro* de Covarrubias o el *Diccionario de Autoridades*.

Como hemos adelantado en varias ocasiones, el resultado es sencillamente maravilloso, pues logra la inverosímil combinación de virtudes que ponderábamos arriba. Esto se consigue mediante una estructura múltiple, mucho más completa que la de los glosarios al uso. Cada entrada consta, para empezar, de una definición tradición, según diccionarios académicos u otras fuentes, pero además nos proporciona un contexto de uso en el que vemos las colocaciones del vocablo en los documentos del corpus. Luego, Tabernero y Usunáriz proporcionan variantes gráficas (tal vez la única característica que podría resultar superflua en muchos casos de variantes gráficas, no fonéticas), una reflexión etimológica (apoyada en Covarrubias, en el Corominas, etc.) y una selección de los testimonios documentales. Esta última característica es lo que permite que este *Diccionario* se pueda leer en

busca de escenas de colorido áureo y divertida oralidad, las que producen el *delectare* al que nos referíamos arriba. Así, y por poner un ejemplo, bajo la entrada *hocicón* (ya de por sí pintoresca) se nos cuenta que el amo de dos pastores multados por dejar que sus rebaños pastaran donde no debieran les llamó «Villanos, hocicones, y que sus hocicos dijera quiénes eran». En otro lugar, bajo *adrezada*, se explica que María Juan de Almándo y Inés de Elgorriaga comenzaron a discutir sobre a quién pertenecía cierto trapo, lo que pronto degeneró en una disputa en la que una de las mujeres le espetó a la otra «que era una puta bellaca desconocida y que fuese a los rincones a lo que sabía». En otro, bajo *espiritado*, conocemos a Juan de Espinosa y Elvira de Maldonado de Herrera, quien cuando le negó al primero los seis escudos que le pedía «porque tenía necesidad» le tuvo que escuchar decir: «Andá, que sois una jodía, sucia, puta, borracha, lujuriosa y logrera espiritada». Etc., pues el *Diccionario* nos ofrece página tras página de estos maravillosos pasajes con sabor al *Corbacho*, a *La Celestina* o a la *Lozana andaluza*. Así, aparte de los consabidos *puta*, *ladrón*, *cornudo*, etc., encontraremos insultos más originales, como *matachín*, *robaciadero*, *tamborrico* o *estopa de Barués*, e incluso palabras en eusquera, que dan fe de la realidad lingüística del reino de Navarra en la época. Y todas con su viñeta e historia correspondiente, que son, insistimos, las que constituyen una lectura deliciosa y, francamente, irresistible.

En suma, el *Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII* es una obra rigurosa por su metodología cuantitativa y lexicográfica, profunda en el análisis cualitativo y en su pensamiento histórico, completa, bien escrita y concebida, y, sobre todo, un florilegio de diálogos divertidísimos que nos dejan oír cómo se hablaba en la España áurea. Es una obra útil para especialistas y amena para todos que hay que correr a adquirir.

OBRAS CITADAS

GINZBURG, Carlo, *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1966.

—, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976.

LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard, 1982.

MARTÍNEZ CLIMENT, José Antonio, y Ricardo María GONZÁLEZ-HABA, *Diccionario de insultos o Breviario de pullas o Vademécum de términos arrojados, extraídos y trasvasados de las obras de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Verbum, 2019.

PITT-RIVERS, Julian, *Antropología del amor o política de los sexos. Ensayos de antropología mediterránea*, Barcelona, Crítica, 1979.