



Letras

*Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*

AGOSTO 1983

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Sr. Pbro. JOSE LUIS TORACA

Director del Departamento de Letras

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretaria Académica

Prof^a MARTA SUSANA CAMPOS

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretarios de Redacción

Prof^a DOLORES de DURAÑONA y VEDIA, Prof. LUIS A. MARTINEZ CUITIÑO
y Prof^a LIA NOEMI URIARTE REBAUDI

Prosecretaria de Redacción

Prof^a LILIANA G. MASSOCCO

Consejo Asesor

Dr. ARTURO BERENGUER CARISOMO, Dr. CARMELO DI LEO,
Prof^a ELENA JUNCAL, Prof^a MARIA ESTHER MANGARIELLO,
Prof^a TERESA IRIS GIOVACCHINI, Dra. NILDA E. BROGGINI
y Prof. OSVALDO BLAS DALMASSO

Consejo de Administración

Prof^a GRACIELA BILUCAGLIA, Prof^a LILIANA GARABELLI
y Sr. LUIS JAIME BURMEISTER

LA FIGURA DE PROMETEO EN UNA OBRA ARGENTINA

Sergio De Cecco, según su propia expresión, siempre ha tenido la intención de afincarse en el teatro popular; empero, en algunos momentos de su actividad creadora no ha podido escapar de la atracción que en todos los tiempos han ejercido sobre los *poietas* esas figuras evocadoras de toda una tradición mítica y literaria que quedaron consagradas por los dramaturgos griegos.

Así es como en 1956 brinda al público argentino en una de las Tertulias de Teatro leído que organizara el Ministerio de Cultura y Educación en Buenos Aires, su primera obra de raigambre clásica: *Prometeo*.

En ella el autor ha sabido aprehender a la tragedia griega en su esencia, al asumir frente al mito, la misma actitud de los trágicos griegos.

Al igual que aquéllos, utiliza en su drama la figura mítica como una forma de expresión para exponer su manera de pensar y sentir y para determinar su posición frente a los acontecimientos e ideas del momento en que está viviendo.

De este modo, así como el Prometeo de Esquilo es un Prometeo representativo de la problemática de su autor, hombre del siglo V de la Atenas de Pericles, el Prometeo de Sergio De Cecco será un Prometeo representativo de la problemática que provocará en el autor la década del cincuenta, de éste, nuestro siglo XX. Sin embargo, hay algo que une a ambos Prometeos: la capacidad de los artistas para descubrir, más allá de los intereses del momento, lo que en sus personajes hay de esencialmente humano o, lo que es lo mismo, lo que hay en ellos de eterno.

El *Prometeo* de Sergio De Cecco es producto de una etapa de su juventud en la que la nota más importante es la avidez intelectual y la necesidad de encontrar los principios filosóficos con los cuales poder identificarse.

En la respuesta que satisfaga las inquietudes de esta etapa incidirá de un modo fundamental la aguda sensibilidad que lo caracteriza, siempre pronta a captar las múltiples motivaciones que llegan a él y que se convierten en líneas rectoras de su obra del momento.

En Prometeo incidirán influencias llegadas por dos vías: las lecturas que realiza en ese momento y los acontecimientos que se están sucediendo, sin dejar

de tener su peso, por supuesto, ciertas constantes que aparecen en toda la obra del autor.¹

El espíritu curioso que lo había llevado a convertirse, ya desde su adolescencia, en incansable lector lo hace interesarse por todo lo que llega a sus manos cualquiera sea su índole y valor.

Su alma inquieta que ha ido recorriendo desde los clásicos hasta los contemporáneos, desde la obra literaria hasta los ensayos filosóficos, políticos y sociales, se apasionará con la literatura de post-guerra que en ese momento llega a nuestro país y, aunque Sergio De Cecco no lo recuerda, estamos casi seguros de que también en esta época ha de haber llegado hasta él ese librito de Louis Séchan.² (Hay ciertos tópicos en su drama que dejan entrever esta certeza).³

A este influjo literario hay que agregar la resonancia que tiene todo lo que ocurre a su alrededor y que él capta ya indirectamente a través de diarios, revistas y diferentes publicaciones que resumen los acontecimientos más relevantes de la actualidad, ya a través de la experiencia directa, fruto de esa curiosidad vital, que lo lleva en muchas ocasiones a caminar incansablemente por su ciudad o por cualquier otro lugar para observar, con gran perspicacia, la gente, sus sentimientos y actitudes.

Estas experiencias nunca lo dejan indiferente sino que lo conmueven y lo preocupan profundamente llevándolo a aceptar o rechazar aquello que proviene de su entorno. De este modo llega a sus 25 años con un cúmulo intelectual heterogéneo, justificado por esa insaciable búsqueda que lo llevó por diversos caminos a un mismo tiempo y sin ningún sistema rector.

Prometeo permite acercarse a la intimidad de Sergio De Cecco en un momento de su creación en el que se nos revela como el hombre que trata de definirse desde su propio eclecticismo intelectual y humano.

El drama refleja un alma deseosa de dar una respuesta a los múltiples interrogantes que lo asedian acerca del destino humano. Para lograr su objetivo, en esta oportunidad, recurre a un personaje mitológico, lo corporiza y lo instala, aunque anacrónicamente, en un ambiente costumbrista.

El tema del hombre rebelde de nuestro siglo ha sido estructurado en tres actos que responden claramente a la clásica división en: presentación, nudo y desenlace.

Estos tres actos están precedidos por un prólogo en el que el autor hace ciertas indicaciones escenográficas que contribuyen para la dirección de la obra.

Las indicaciones que hace Sergio De Cecco mantienen cierta relación, no sólo con una puesta moderna, sino con una simplicidad de las escenografías griegas.

¹ Estas constantes son las que permiten establecer ciclos o etapas en su producción. Una primera dedicada a las relaciones de enfrentamiento generacional, en su mayoría expresadas por la relación paterno-filial —*Prometeo, El Refidero, Capocómico*—; un segundo ciclo dedicado a la relación de la pareja —*El gran deschave* entre otras inéditas— y un tercero, a la mujer —tema en el que actualmente se encuentra trabajando—.

² SÉCHAN, L., *El mito de Prometeo*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.

³ Según confidencias del autor, la idea de tomar como protagonista del drama a Prometeo surgió del conocimiento del mito y del personaje a través de "un librito" cuyo título y autor no recuerda.

La misma relación podemos encontrarla en la forma en que el autor soluciona el movimiento de gran cantidad de personajes sobre el escenario: "Igual problema puede surgir con la aparentemente exuberante cantidad de personajes. La mayoría de ellos, precisados para crear clima, pueden ser los mismos con diferentes caracterizaciones..."⁴ Sergio De Cecco indica "diferentes caracterizaciones" mientras que en el teatro clásico los actores cambiaban de máscara según las exigencias del papel que les correspondiera.

En este prólogo De Cecco también se refiere a un personaje —el relator— que, aunque su autor niegue toda relación con el coro de la tragedia griega, se suma como elemento denotador de su amplio conocimiento de la literatura clásica.⁵

Ya adentrándonos en la obra asistimos a una introducción, en boca del relator, en la cual encontramos resonancias de la función que cumplía el prólogo de la tragedia clásica: el relator presenta todos los antecedentes que motivan el conflicto central de la obra.⁶

La realización escenográfica demuestra la inquietud del joven autor para hallar la expresión más ajustada del tiempo teatral, para ello acude a la división del escenario en distintos planos y éste le permite obtener un ritmo muy aproximado al cinematográfico.

En el segundo acto asistimos a una división del escenario en tres planos principales y un cuarto plano que podríamos clasificar como secundario ya que se encuentra incluido en el que sirve de marco para la segunda escena. Sobre el lateral derecho encontramos el hogar de Prometeo, algo más elevado encontramos el sitio en el que se emplaza la cabaña que sirve para las reuniones del protagonista con sus compañeros, entre el hogar y la cabaña hay un espacio abierto —la escalera de acceso a la última— en el que Prometeo jugará sus monólogos y un tercer plano principal desde el cual nos llega, a modo de *racconto*, una reunión de Consejeros del Rey.

Si bien la concepción del escenario en cuanto a la forma exterior es sumamente moderna, la concentración de una gran cantidad de acontecimientos nos lleva ineludiblemente al teatro clásico.

Sergio De Cecco acude para *Prometeo* a una estructura externa que le es bien conocida, la realiza de manera original, pero se dedica con especial atención a la estructura interna de la obra logrando aproximarse a un arte de figuras como lo fue la tragedia griega.

Para el trágico griego la vida es concebida no como una suma de sucesos que fluyen y arrastran al hombre, sino como el resultado de un diálogo dramático entre el hombre y las situaciones típicas de la existencia.

El elemento básico sobre el cual gira toda la concepción de la vida en la tragedia griega es el sentido del dolor, a través del cual vamos conociendo

⁴ DE CECCO, SERGIO, ob. inéditas, p. 1.

⁵ En otras páginas dedicadas al análisis del drama *Prometeo* nos hemos referido ampliamente a esta relación con el coro griego.

⁶ En la obra de DE CECCO es un solo actor, en la tragedia clásica generalmente eran varios actores.

do la nobleza del protagonista clásico, nobleza de claros trazos que permiten el surgimiento del héroe. Es mediante el dolor que el Prometeo esquiliano adquiere una excelencia de particular significación y nos ofrece lo más auténtico que lleva dentro de sí revelándonos su verdad y decidiéndose por aquello que en él es eterno.

Esquilo logra, de este modo, dotar a su personaje de una grandeza admirable que se reafirma a medida que la obra transcurre.

Esa grandeza se hace presente desde el comienzo de la tragedia cuando Prometeo guarda un impresionante silencio mientras es encadenado a la roca por los enviados de Zeus.

Cuando queda solo grita ante la naturaleza todo el ultraje que él, siendo Dios, ha recibido de los dioses. Sabe que debe soportar su destino ya que la fuerza de la necesidad es invencible, pero hace conocer a todos los que se acercan que su única culpa fue haber ofrecido el privilegio del fuego a los hombres.

Prometeo sabe, en su dolor, mostrarse generoso al preocuparse por los sufrimientos de sus hermanos.

Se rebela ante lo que considera una injusticia. Se perfila orgulloso, violento, arrogante hasta la insolencia, sabe soportar con dignidad sus padecimientos, no quiere despertar la compasión y se muestra firme en su actitud.

La figura de Prometeo aparece en el siglo V antes de Cristo pero la versión del Titán encadenado a su peñasco permaneció a través de las edades gracias al genio del poeta griego.

Sergio De Cecco comparte el concepto acerca de la vida que sostiene el arte griego de figuras, porque entiende que el hombre contemporáneo dialoga dramáticamente con las situaciones típicas de la existencia, pero para mostrar el drama de la condición humana imprime a sus personajes una diferencia sustantiva: sustituye el sentido griego del dolor por la angustia existencial.

De Cecco nos irá mostrando la existencia de su Prometeo. Un joven en un mundo y en una situación que puede asumir o no, pero que él no ha creado; una situación de la que no es totalmente responsable pero de la que se hace responsable en cuanto la adopta y la hace suya.

El protagonista de Sergio De Cecco se preocupa por el destino humano pero como no encara con autenticidad su propio ser, la decisión radical de la libertad que lleva a cabo le otorga dimensiones antiheroicas. El autor nos presenta un prototipo del existencialismo puro para demostrar que el hombre fracasa cuando excluye lo trascendental.

Prometeo es un antihéroe que en su accionar se va destruyendo hasta perder su propia dignidad porque él mismo se ha negado la posibilidad de un contenido trascendente. Prometeo cae en una nada sin límites y desde ella se responsabiliza no sólo de su propia existencia sino también de la de toda la especie humana.

La pieza argentina adquiere categoría de denuncia porque Prometeo es el hombre que niega todo lo eterno y lo divino que por naturaleza vive en sí mismo.

De Cecco quiere responder acerca de la esencialidad del ser humano y lo logra mostrando que no puede hacerse a partir de la existencialidad solamente.

Si bien en ambos protagonistas —el Prometeo esquiliano y el Prometeo argentino— observamos una diferencia sustantiva, lo subyacente permite que sean dos tipos de hombres rebeldes: un héroe clásico y un sub-hombre de nuestro siglo.

El dolor en la obra de Esquilo y la angustia en la obra de De Cecco son absolutos y permiten que los dos Prometeos se encuentren a sí mismos. En el griego es la necesidad del destino, en el argentino es el hombre quien realiza su propia elección.

De Cecco demuestra que con el paso de los siglos ha cambiado el concepto del encuentro personal con ellos mismos. El último parlamento del Prometeo argentino es el grito desesperado de su propio autor que critica, a través de la decisión del personaje, la falla de las revoluciones, ya que reconoce que la rebelión obedeciendo al nihilismo se ha vuelto contra sus orígenes rebeldes.

El protagonista

Un tema tan profundo y conmovedor que ha llegado a superar los fundamentos radicales del ser humano⁷ necesita ser tratado, sin tomar partidismos absurdos, desde la naturaleza más íntima del hombre. Para lograr este objetivo nuestro creador recurre al modelo antiguo: Prometeo, cuyo nombre es símbolo de un particular destino.

La índole sustantiva y esencial del mito griego le permite elevarse a un plano universal desde el cual puede preguntarse directamente por el sentido mismo de la condición humana.

El Prometeo esquiliano padece un castigo impuesto por Zeus por una *hamartía* que el héroe ha cometido por amor a los hombres. Es acusado del robo del brillante fuego, creador de todas las artes, patrimonio de los dioses.⁸

Prometeo, siendo Dios, no temió la ira de los dioses y obró contra la voluntad de Zeus.

La primera condición, el linaje divino del Prometeo griego, que podría haber ocasionado serias dificultades a nuestro autor en un drama del siglo XX

⁷ Cfr. FRANKL, V. E., *Psicoanálisis y existencialismo*. México, F. C. E., 1950. El autor observa que los hechos fundamentales de la existencia humana están constituidos por la conciencia y la responsabilidad.

⁸ Kratos le dice a Hefesto: "Porque robó y entregó a los mortales lo que era privilegio tuyo; el resplandeciente fuego, creador de todas las artes. Es necesario, por tanto, que él sufra el castigo de los dioses por causa de esta culpa, para que aprenda a respetar el poder absoluto de Zeus y ponga fin a su amor por los humanos" (V. 6-11). Esquilo, *Prometeo encadenado*, U.N.C. Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, H. A., 1963. Introd. versión directa del texto griego, notas y comentarios del Prof. E. Ignacio Granero.

es salvada con la creación de un Prometeo humano con una personalidad que brindará al personaje una total libertad de expresión.

Sergio De Cecco acude al mito y revitaliza los hechos preparando el desenlace como resultado de una elección humana que en un grito de libertad se emancipa de las fuerzas del destino, de los ascendientes divinos y de todo aquello que no radique exclusivamente en el hombre mismo.

Nuestro autor refunde los contornos del modelo griego en un personaje en extremo complejo, de personalidad neurótica, y cuya conducta y accionar responden a la posición existencialista frente a la vida. Sergio De Cecco ha hecho confluír en su Prometeo la atracción que sentía en ese momento por las teorías existenciales y los conocimientos de psicología profunda tan en boga por ese tiempo.

Toda la conducta del personaje en el transcurso de la obra está motivada principalmente por un conflicto cuyas raíces están en una lucha interior entre el ego y el inconsciente de Prometeo. Esta lucha, originada en la infancia, le otorga al protagonista rasgos neuróticos que lo definen como un ser enajenado cuya única ambición es convertirse en héroe⁹ aunque para ello deba transitar el camino del martirio.

Prometeo tiene ansias desmedidas de poder, está poseído por esas ansias que actúan en él y que se proyectan en objetivos exteriores. Él no siente, no tiene conciencia de las limitaciones propias del ser humano.

Nuestro primer contacto con Prometeo es cuando ingresa a la escena y en un acto de violencia rompe los papeles hipotecarios firmados por los campesinos; luego observamos su indiferencia en el marco hogareño, del que sale sin dar ninguna explicación, e inmediatamente asistimos a su primer monólogo en el que nos revela la intensidad de su conflicto interior: Prometeo fantasea con su manía de grandeza recordando un episodio de su infancia en el que no sólo se sentía poderoso, sino que también llegaba a gozar con el castigo que recibía y con el espanto que lo rodeaba:

PROMETEO: Yo era un chico y aquí había una estatua. Yo me subía a la estatua y jugaba con los demás. Yo debía defenderla, los demás me atacaban con piedras, largos palos. Qué delicioso era tomarme con mis manos delgadas a la cabeza de la estatua y sentir el golpe de cada piedra, cada grito de guerra y desafiar al diablo que me susurraba... entrégate... entrégate... entrégate (PAUSA) y yo allí.
Con mis muñecas frágiles que ya no me soportaban... Entrégate... el mundo está hecho a la medida del hombre... le asustan las grandes dimensiones y no es feliz... entrégate... pero yo había dejado de ser yo... eran mis manos que no podían desprenderse de la aspereza de la piedra, era mi cuerpo que abrazaba a Dios. Yo no existía... yo volaba... Yo subía... subía... un segundo más, un dolor resistido... un aletazo más hacia lo alto (SILENCIO LARGO) (SONRÍE).

⁹ Cfr. JUNG, CARL y OTROS, *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Aguilar, 1969, Cap. 2. "Los mitos antiguos y el hombre moderno" de Joseph L. Anderson.

El mito del héroe es el más común y mejor conocido del mundo.

Este modelo tiene significado psicológico tanto para el individuo que se dedica a afirmar su personalidad como para toda una sociedad que tiene una necesidad análoga de establecer una identidad colectiva.

Finalmente terminaba asustando a los demás que se escapaban gritando: ¡Prometeo está loco! (RÍE SATISFECHO Y ENTRA EN LA CABAÑA QUE SE ILLUMINA).¹⁰

Pero esta ansiedad heroica adquiere, en los sueños del protagonista, una forma precisa. El sueño tiene dos funciones: una inherente a la composición del personaje y otra correspondiente a la estructura de la obra como anticipación de los momentos finales del drama.

En la escena entre la Madre y el Rey sabemos del raro sueño que desde la infancia, obsesivamente, frecuenta la mente de Prometeo: en ese sueño el Prometeo de De Cecco se convierte en protagonista del martirio sufrido por el titán griego.

MADRE: El estaba en lo alto de una montaña... encadenado y sobre él se lanzaba un pájaro desgarrando su cuerpo y atrapando las vísceras entre sus garras... (SE DETIENE IMPRESIONADA). Yo a veces lo escuchaba gritar... y solo decía: ¡No! (RÁPIDO). Pero no era de miedo ese no... era un No orgulloso... casi alegre...¹¹

Este fenómeno psíquico normal que es el sueño y que transmite a la conciencia las reacciones e impulsos espontáneos del inconsciente, es estructurado por el autor con conocimientos precisos, confirmando, una vez más, la preocupación por la psicología profunda que lo caracteriza.

Dentro del mito del héroe, Prometeo se encuentra en el ciclo en que aún el Ego no ha alcanzado la estatura del hombre maduro, no obstante aparece como el fundador de la cultura humana: el transformador.¹²

Nuestro Prometeo confiará demasiado en sí mismo, dada su identificación obsesiva con el Prometeo mitológico, y jugará un juego inconsciente que lo hará sobrepasar la medida y alejarse, inevitablemente, de la realidad circundante. Como el héroe esquiliano, aunque por caminos muy diferentes, entrará en un idealismo desmedido desde el cual se siente arrebatado a experimentar atributos divinos perdiendo la real dimensión de su esencialidad humana.

RELATOR: Sí, con sus muñecas frágiles, su inapetencia y su pensar en Dios y en la muerte. Quientos años antes te habrían quemado por brujo, por poseído, Prometeo.¹³

De este modo el autor otorga al protagonista una plena libertad de acción no sólo a través de la desviación psíquica señalada, sino también porque ha dotado al personaje de una falta de límites humanos. Prometeo no estará sujeto a ninguna limitación para descubrir su propia verdad,¹⁴ su verdadero camino.

¹⁰ DE CECCO, SERGIO, ob. cit., p. 17.

¹¹ Ibídem, p. 64.

¹² Cfr. JUNG, CARL, ob. cit. El Dr. Radín señaló 4 ciclos distintos en los que la imagen del héroe evoluciona de manera que cada etapa refleja la evolución de la personalidad humana. El sueño del protagonista evidencia su juventud ya que la figura del heroísmo va asociada generalmente al proceso de formación del ego al final de la adolescencia.

¹³ DE CECCO, SERGIO, ob. cit., p. 17.

¹⁴ El término debe ser comprendido, en este estudio, con su sentido griego original de *alethia* como el des-encubrimiento que aquí será el des-encubrimiento de la *physis*: el des-encubrimiento del ser.

Tanto el sueño obsesivo, como su juventud y sus deseos —de los que nos hace partícipes a través de poéticas palabras— lo colocan fuera del común de los hombres que componen el mundo del drama, a la vez que preanuncian su inevitable ruina provocada precisamente, como en el héroe griego, por la *hybris* que lo caracteriza.

Las características señaladas hasta el momento constituyen el puente directo hacia el conocimiento del terrible desasosiego del que es presa Prometeo y a través del cual en el protagonista se operará un cambio de horizonte espiritual, desconocido por él mismo, y que servirá para comprender un estado de transvaloración profunda que sufre la humanidad entera.

La fundamentación filosófica de esta alambicada lucha interior del protagonista está sintetizada a través de la polarización de los valores que en ella intervienen; por una parte el Bien, enfocado desde el ángulo óptico del existencialismo religioso, más precisamente cristiano, y el Mal, desde la filosofía nihilista.

Bajo estas condiciones el protagonista se enfrenta con una situación —la peste— que está en vías de aniquilar totalmente a los hombres del pueblo y que será el motivo que servirá para proclamar el derecho a la libertad, cuyo ejercicio es obligatorio para todo ser humano, claro está que dentro de los límites lícitos y no como se resolverá en el protagonista:

PROMETEO: ¡Os estaba estafando! ¡Os quería despojar de lo último que os quedaba! Vuestras tierras. ¿Es así como responde el Rey a nuestro pedido de auxilio? ¡Dando el golpe de gracia! ¡Debéis desalojar a los mercaderes que se alimentan de vuestra sangre! ¡Nosotros somos libres!¹⁵

Prometeo ha saltado precipitadamente y “fuera de tiempo a la escena” —según lo dice el Relator— para negarse a reconocer un orden que le resulta intolerable, porque implica una situación de hipocresía y desigualdad.

Claro está que el protagonista sustenta sus propios principios para lograr un nuevo orden social. Tiene sus propios conceptos acerca de la libertad e intentará, llevándolos a la práctica, trascender¹⁶ en su mundo teatral. Prometeo intentará la rebelión física y metafísica sin tener en cuenta las dimensiones de sí mismo ni las de los demás y sin tomar conciencia de su incapacidad para asumir la época dicotómica en la que existe.

Desde este momento comenzaremos a adentrarnos en la complejidad que encierra el alma del protagonista.

Prometeo organiza una rebelión que deberá desembocar en un movimiento masivo de los hombres del pueblo y, ya entrando en el terreno revolucionario,¹⁷ deberá eliminar la maquinaria gubernamental.

¹⁵ DE CECCO, SERGIO, ob. cit., p. 12.

¹⁶ Cfr. FROMM, ERICH, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, F.C.E., 3ª ed., 1960.

Según este autor el hombre tiene necesidad de trascender la vida y puede hacerlo a través de dos caminos: crear, mediante el amor o destruir a través del odio.

¹⁷ Debe tomarse en cuenta el significado básico del término: llevar a cabo una revolución es encuadrar al mundo en el marco de una idea, de una teoría determinada.

Para ello trata de convencer a los hombres del pueblo con persuasivas palabras, dignas de la talla de un líder, aparentemente convencido de que está luchando por valores que atañen a todos los hombres. Él cree haber tomado conciencia del generoso sentimiento que debe mover a la humanidad: amar a los hombres del pueblo —desea para ellos libertad, una libertad idealizada y que no está bien definida por Prometeo— mas su amigo Martín le dice:

MARTÍN: Eso: que no vale la pena. Luchar por la supervivencia de los demás, gratuitamente, es un sentimiento que la naturaleza no reconoce. Estás consumiéndote por dar vida a lo que nunca la tuvo. A esos campesinos ignorantes no les importa nada de ti.¹⁸

Desde este momento asistimos a la dualidad que va a caracterizar al protagonista y que en gran medida surge de la confusión mental que lo caracteriza. En sus conversaciones con los campesinos observamos un Prometeo duro, superior, íntegro y hasta por momentos sublime; del diálogo con Martín surge un ser contradictorio, que no sabe bien qué es lo que desea, es un joven inseguro que lucha por temor a ser vencido.

Si bien las injusticias lo rebelan hasta el odio, sabe que él no está iluminado por la luz de un ideal, sino que al dejarse llevar por el exceso que hemos mencionado anteriormente se sume en una cierta tiniebla que lo hace expresarse de esta manera:

PROMETEO: ...capaces de perdonar las injusticias que a mí me rebelan hasta el odio. Ellos no odian, Martín, se defienden. Y uno puede defenderse con alegría. Pero en mí no hay alegría, como nunca la hay en el pecado. Ellos son... más saludables.¹⁹

Cuando empuja a los campesinos a la violencia siente que escribe sus destinos aunque casi todos se niegan a seguirlo porque no llegan a comprender sus argumentos y porque tampoco les interesa entablar ninguna lucha que pueda exigirles una responsabilidad que, como ya hemos dicho, son incapaces de asumir.

Prometeo, por su parte, si bien afirma no tener ambiciones de historia, pretende que los hombres del pueblo lleguen a él como se llega a Dios, reafirmando, una vez más, su confusa ambición de poder:

PROMETEO: Deben llegar desnudos a mí. Sin nada para perder. Y no a mí, a su deber de hombres. Deben ir como se va a Dios. Regalándose con la mayor de las humildades.²⁰

La estructura ideal, inspirada en Dios, que él se propone llevar a cabo con sanas intenciones, pero sin firmeza de convicción, choca con la realidad; jamás podrá transformar la estructura real del pueblo en el que se mueve. Existe una diferencia básica: el pueblo pertenece a esa clase sin ideales, sin creencias firmes, que aspira a una vida tranquila, hecha de pequeñas cosas, a una vida que exima de sacrificios, de luchas francas. Un pueblo hecho para la mentira, para los subterfugios y que se acomoda a los vaivenes y circunstancias que se le presentan tratando de soslayar los egoísmos, las hipocresías y maldades.

¹⁸ DE CECCO, SERGIO, ob. cit., p. 23.

¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

²⁰ *Ibidem*, p. 26.

Prometeo pronto sufrirá esa aplastante realidad. Martín le dice:

MARTÍN: ¡Iluso! ¡Iluso! ¡Despierta! Duro es saber que la vida es esa cosa improvisada: ¡Esa caprichosa! ¡Esa que no reconoce de justicial! ¡A Dios... Lo inventó el primer perdido en el desierto que precisaba de una esperanza para vivir un día más! ¡Mira la tierra! ¡Hay animalitos ciegos y feroces, nada más!²¹

Prometeo les propone tomar el poder y el error se encuentra en que el objetivo principal, matar al rey, no responde a los deseos de los campesinos, quienes buscan su propia tranquilidad, el regreso a la comodidad anterior.

Es así como un movimiento, que aparentemente estaba organizado, se desbarata luego de la muerte de Julio y Sebastián, amigos de luchas:

MARTÍN: Algunos comprendieron que es más fácil vivir de la denuncia que del trabajo. Han comenzado a vigilarse, Prometeo. El boticario denunció a la curandera, el zapatero a su colega.²²

Prometeo los justifica porque entiende que los hombres tienen hambre. Martín se expresa y quiere convencer a Prometeo para que abandone la lucha, pero el protagonista se yergue como un hombre rebelde.²³

MARTÍN: ¡Qué estúpido! ¿Cuándo te convencerás de que es inútil? Rodará tu cabeza en el patíbulo y tu cabeza seguirá gritando...!

PROMETEO: ¡No!²⁴

Prometeo cae en ese error —propone la muerte del Rey— sin identificarse con los sentimientos de esos hombres ni con sus destinos. Si bien toma partido, no cree en la necesidad de identificación, sólo cree en la necesidad de convencerlos y guiarlos. Ha emprendido una lucha por el pueblo, pero en ningún momento abandona el estilo de vida del hogar al que pertenece.

Aunque hasta el momento Prometeo nos impresiona como sincero, ya el autor va denunciando la dualidad del personaje. Poco a poco comienza a aparecer su verdadero yo; Prometeo está aprovechando la situación en la que se debate el pueblo para lograr un objetivo personal, los empujará a la violencia y decidirá para los demás, aunque se lo niegue a Martín:

MARTÍN: Siempre resulta más fácil decidir para el Universo que decidir para sí mismo.

PROMETEO: ¿Crees que me resulta más cómodo?²⁵

Prometeo propugna una transformación²⁶ cuyos principios revolucionarios condensan la necesidad de un nuevo y puro orden. Orden que quiere imponer

²¹ *Ibidem*, p. 26.

²² *Ibidem*, p. 25.

²³ CAMUS, A., *ob. cit.* El autor explica que el *no* del hombre rebelde indica el límite de una frontera. Nace de la rebelión una toma de conciencia, se percibe que hay algo con lo que el hombre puede identificarse al menos por un tiempo.

²⁴ DE CECCO, SERGIO, *ob. cit.*, p. 25.

²⁵ *Ibidem*, p. 24.

²⁶ *Cfr.* CAMUS, A., *ob. cit.*, p. 119. El autor expone que la preocupación del hombre rebelde consiste en transformar pero, refiriéndose al rebelde de nuestro siglo, dice que transformar es obrar y obrar será mañana matar cuando no sabe si el asesinato es legítimo.

a los campesinos; para ello deben desprenderse de lo poco que les queda, ya que sólo aquel que no tiene ningún bien material que perder es quien puede arriesgarse totalmente. Pero Prometeo no entiende que el mundo teatral en el que se mueve no está preparado para esto.

Los demás no lo comprenden, ni lo comprenderán, aunque algunos pocos lo sigan desprendiéndose de lo que les queda.

Es más, ni siquiera el mismo protagonista se encuentra preparado para aquello que desea. Habla de Dios, predica poéticamente dando una imagen de pureza de la que él mismo, aparentemente, está convencido, pero cuando justifica como solución la tarea de matar al Rey sale de la prédica divina que hasta el momento ha enarbolado, para ubicarse en una borrosa ideología revolucionaria²⁷ que lo torna absurdo, distante de sus palabras sublimes.

Recibimos esta impresión, en la lectura de la obra, debido a la incongruencia entre la forma clara que Prometeo le da a su rebelión y la ausencia de una total entrega personal a la propuesta. Prometeo no es sincero ni abraza los principios que propone, pero él mismo no lo sabe, oscila entre raptos de vehemente elocuencia y parlamentos armados sobre principios sensacionalistas, muy comunes y gastados, que confirman su actitud y responden a su *psique* enferma:

PROMETEO: (COMO SI ESTUVIERA RECITANDO UNA LECCIÓN) Matar al Rey, ocupar el poder, hacer la revolución, cambiarlo todo. Pero antes... hay que despojarse de todo, el temor a perderlo, cualquier cosa echaría todo a rodar y debemos prevenir todos los miedos.²⁸

En el transcurso de los acontecimientos subyace el mensaje del autor que podemos sintetizar en el contenido del ya casi olvidado mandamiento: "Ama a tu prójimo como a ti mismo".

Esta propuesta de Sergio De Cecco sólo puede llevarse a cabo en el encuentro personal, en la comunión de almas que descubre a Dios como común fundamento, lo que implica ausencia de crimen, de destrucción. Amar al prójimo significa crear un mundo nuevo en el que ni Prometeo, ni los otros personajes, tienen cabida.

A medida que vamos aproximándonos al desenlace, el autor, especialmente a través de las reflexiones y advertencias del Relator y del Rey, llevará a Prometeo a una toma de conciencia de sus intenciones destructivas y nos convencerá de que su pretendida inspiración divina no es más que una imagen creada por el mismo protagonista para esconder su verdadera personalidad.

Veremos que bajo la profunda fe propugnada se esconde el más profundo nihilismo, expresión de una posición existencialista atea. Prometeo, al final, no será nada más que un negativo revolucionario, sin verdaderos valores y sin moral, que sólo desea saciar sus ansias asesinas.

²⁷ Decimos "borrosa ideología revolucionaria" porque Sergio De Cecco no se ciñe a ninguna teoría política determinada. Para que Prometeo adquiriera características claras lo mantiene en un nivel filosófico que, por otra parte, el autor no comparte.

²⁸ DE CECCO, SERGIO, ob. cit., p. 32.

Es prototipo del hombre rebelde que no sabe cuál es su meta final porque no se conoce a sí mismo.

Hacia el final de la obra el protagonista quedará solo, se verá traicionado y abandonado por sus amigos y será encarcelado.

Con el encarcelamiento de Prometeo el Rey piensa que ha comprado su propia tranquilidad reconociendo que ya no habrá vallas entre él y los seres corruptos que lo rodean.

Sin embargo, muy pronto el Rey, respondiendo a las características que le son propias, temerá que los principios que alimentaron la rebelión prometeica sean sinceros y lo derroten; aunque el promotor haya sido suprimido creerá que esa inspiración divina es real y, frente al peligro, se dirigirá a la celda en la que Prometeo se halla para pelear por su puesto en la historia.

En la prisión encontrará un Prometeo presa de una horrible pesadilla. Las visiones juveniles han tomado cuerpo. Prometeo ve pájaros negros, oye sus graznidos y hasta siente los aleteos que no lo dejan descansar, cree que es una nueva tortura que le hacen padecer para vencerlo, no se da cuenta de que son producto de su mente convulsionada que se debate entre ese mundo ideal que se forjó y el mundo de locura en el que está a punto de entrar y desde el cual hará su elección de libertad.

De todo lo que ha predicado queda fija una sola idea: matar al Rey, lo que aún cree que deberá hacer por amor a los campesinos.

La escena en que el Rey y Prometeo se enfrentan señala el clímax de la obra y a partir de ella las acciones se desencadenarán rápidamente hasta precipitar al protagonista al abismo de su existencia.

El Rey le ofrecerá la libertad para que entre en el mundo del común de los hombres, con sus rutinas, sus lugares comunes, sus actos repetidos y allí hasta podría ser admirado por las muchachas y luego esperar y envejecer.

Prometeo no aceptará; él es de los hombres que no se resignan, es como dice Anouilh en *Medea*, "de la raza de los que juzgan y deciden sin volverse atrás y sin remordimientos". La vida, las circunstancias, los hombres que lo rodean, lo han convertido en lo que es y no puede cambiar.

Como no logra convencerlo esgrimirá toda su astucia para confundir a Prometeo y el primer paso táctico será pedir a los guardias que quiten las cadenas que sujetan al joven y que se retiren para dejarlos a solas.

En un diálogo pleno de nerviosismo y en un intento por dejar bien clara la situación, especialmente para el lector —en quien, a partir de este instante, comienzan a aclararse las ideas vertidas por Sergio De Cecco—, le ofrecerá la oportunidad de que Prometeo lo mate haciéndole ver que es un acto en el que Dios nada tiene que ver, un acto de hombres.

Son dos enemigos enfrentados. El Rey conoce todos los resortes para mover una relación de esta índole —tiene la experiencia del hombre que ya ha vivido y la ventaja de estar corrupto—: su seguridad está en no abandonar el papel que desempeña, agotar las fuerzas de Prometeo para que el joven aban-

done su posición intransigente y se convierta en blanco de los argumentos del Rey. Quien pierda primero su lugar habrá sido el vencido:

REY ¿Por qué te di la oportunidad? ¡Escúchame muchacho: si hubieras ido a la guerra lo sabrías! A veces se debe permanecer horas, días enteros escondido, sin ver ni oír nada, sin saber nada. Uno tiene la idea de que hay un enemigo cerca, y que allí se está defendiendo. Sin embargo, hay algunos que no soportan más y sacan la cabeza, o salen corriendo a la luz del sol...²⁹

El Rey jugará con la significación del libre albedrío y de la posibilidad del hombre de incidir en su propio destino poniendo en duda la omnipotencia divina y, de este modo, irá logrando que el protagonista pierda confianza en sí mismo y deje de creer en la certeza de su decisión de matarlo:

PROMETEO: ¡Cállate...! ¡Cállate...! Cállate. Ya no sé bien qué pasa en mí. ¡Debo recordar...!

REY: ¿El odio?

PROMETEO: Hay un millón de razones para que yo te mate.³⁰

El Rey no está seguro de poder aquietar los impulsos prometeicos y se siente aterrorizado. Sin embargo, a través del miedo toma clara conciencia de los hechos. Comienza a poner sobre el tapete los verdaderos móviles de Prometeo y, aprovechándose del momento de incertidumbre del joven, le hace notar la esterilidad de sus actitudes, sin perder la oportunidad de burlarse de su arrojo:

REY: ¡Cómo te enorgulleces de tu arrojo! ¿Sabes cómo lo veo yo? Como el valor de un hombre que cruza un precipicio sobre una cuerda floja. No le sirve a nadie fuera de sí mismo. Con la diferencia que tú crees que estás representando un gran drama y te adjudicaste el primer papel. ¡Qué poco te importan los campesinos, la peste, el hambre de tus compañeros! ¡Qué poco te importaron nunca! ³¹

Sergio De Cecco quiere desmitificar totalmente a Prometeo atribuyéndole sin piedad rasgos que lo denigren. Para ello hará que el Rey le muestre al joven su incapacidad de llevar a cabo una rebelión sincera, con objetivos claros y fundada en la solidaridad y el amor a su prójimo:

REY: ... Respóndeme sinceramente: ¿los amabas?

PROMETEO: (SILENCIO LARGO). No es preciso amar a los hombres. No es preciso aspirar con gusto los olores y justificar sus brutalidades... No. No los amaba. Amaba un ideal de hombre y quise... hacer de ellos ese ideal.³²

El Rey le hace reconocer que esa rebelión de aparentes fines loables no tenía otra finalidad que la de cumplir con un deseo personal: Prometeo quería ser un héroe, quería satisfacer su propia vanagloria y elaboró un plan demasiado ideal. A diferencia del Prometeo esquiliano, a él no lo movía "el amor a los hombres":

REY: ¿Y ese ideal... no tenía una curiosa semejanza contigo? ¿No eres tú el primero de la lista de los futuros hombres hermosos? (ROMPE A REÍR ALGO NERVIOSAMENTE) ¡Qué gran vanidoso! ¡No puedes negarlo! ³³

²⁹ DE CECCO, SERGIO, ob. cit., p. 64.

³⁰ *Ibidem*, p. 63.

³¹ *Ibidem*, p. 64.

³² *Ibidem*, p. 64.

³³ *Ibidem*, p. 65.

Ahora queda al descubierto la verdad de su personalidad y de los móviles que lo impulsaban. Nuestro joven sólo se amaba a sí mismo y resulta egoísta, vacío, inseguro, temeroso y amante de su propia gloria. Ha utilizado a los campesinos porque en ningún momento los había pensado ni sentido como seres humanos, ellos representaban la fuerza que posibilitaría su acceso a la imagen heroica que él deseaba lograr.

A pesar de ello, el Rey le confiesa su admiración, porque equivocado o no, Prometeo es superior, sin embargo esta admiración no le impedirá continuar su obra destructiva.

Le descubre al hombre que se encuentra detrás de su realeza para probarle que muerto o no el Rey, nada hubiera cambiado:

REY: No. (PAUSA). Soy un hombre, corrompido o no. Tengo mujer e hijos. Y muchos problemas. Y también estoy un poco cansado... Después de todo no te habrías lucido mucho. Matar a un viejo un poco enfermo no es un hecho muy brillante.³⁴

A pesar de la evidente banalidad de su propósito, Prometeo sigue buscando denodadamente un motivo que lo convenza para ejecutar la muerte del Rey, comprende que están vencidos todos los argumentos que ensayara en el camino recorrido. Comprende que se ha movido por sus ansias de poder y que se ha convertido en esclavo de un impulso sin asidero, sus acciones no lo llevaron a donde aspiraba. Aunque se hizo la ilusión de hacer lo que quería, fue arrastrado por fuerzas independientes de él mismo.

Ahora se siente extraño ante sí mismo. Tiene conciencia de que su ideal no era válido pero también se da cuenta de que necesita matar para sentirse libre, para adquirir la grandiosa imagen que perseguía para sí. Ha quedado enfrentado con sus propias miserias que le están devorando el alma. Prometeo no sabe ceder, él sólo puede vivir entre absolutos.

Prometeo estuvo muy tranquilo mientras se creía un inspirado por Dios, un elegido cuyo destino y gloria se hallaban predeterminados por el peso de un nombre, el suyo propio: Prometeo.

Pero el autor lo inscribe en una corriente filosófica que le exige la responsabilidad de sus experiencias básicas, que le exige capacidad para elegir entre el bien y el mal, entre lo recto y lo torcido para llegar a comprender hasta qué punto el hombre es responsable de sus actos y, por ende, de sus sentimientos.

Esta figura renovada obtiene, de esta manera, un margen de libertad a través del cual Sergio De Cecco nos plantea que la vida tiene su propia relevancia y que la libertad verdadera surge de la aceptación de la siguiente contradicción: Nuestras vidas están predeterminadas pero, al mismo tiempo, somos lo suficientemente libres como para llegar a ser responsables de lo que hacemos.³⁵

³⁴ *Ibidem*, p. 65.

³⁵ Dice Folliet en la obra citada "Jupiter no tiene la necesidad de clavar a Prometeo sobre las rocas del Cáucaso...; al Prometeo moderno sus mismas contradicciones le están royendo el alma".

Vuelven a corporizarse los pájaros de sus sueños y Prometeo entra en una disquisición interior elevadamente tensionada, se expresa con hondo dramatismo y su neurosis se acentúa.

En este estado mantendrá un breve diálogo con el Relator en el que descubrirá sus encontrados sentimientos: la confusa contradicción que anteriormente expusimos; pero Prometeo no puede aceptar, aún, su propia situación vital:

PROMETEO: Un segundo para arrepentirse y ganar el paraíso. Un segundo para cometer un crimen.³⁶

Al fin el protagonista se enfrenta con su gran decisión, puede optar por someterse a una libre elección que lo conduzca, de acuerdo con su propia naturaleza, a un fin moral —buen fin—, o puede realizar su propia elección de libertad corriendo el riesgo de elegir equivocadamente y esclavizarse.

Prometeo no está preparado para la primera sugerencia porque ésta implica un profundo conocimiento de sí mismo, una comprensión de su alma, de su propia naturaleza y del mundo que lo rodea para poder responsabilizarse, dominarse y obrar moralmente respondiendo a los valores fundamentales de la confianza y el amor.

En cambio, sí está listo para hacer una elección en la que no reconoce la presencia de Dios y en la que se nos revelará su craso egoísmo, su indiferencia, su deshonestidad y sus ansias de poder.

RELATOR: (RÍE MUY ALTO Y RESONANTE). Por fin has llegado, vieja rata. ¡Prometeo! ¡Ahora tienes la verdad caliente en tu cabeza! Ahora sólo piensas en matarlo para ti. ¡Para tu gusto! Ya no precisas mentirte y creerte un mártir!³⁶

Prometeo se quitará la máscara y con un puñal que le alcanza el Relator asesinará por la espalda al Rey cuando éste se dispone a abandonar la celda.

Y tras haber cometido el asesinato todavía cree que es un héroe, que ha logrado su objetivo, que vendrán a prenderlo los guardias y que otros deberán responsabilizarse por él. Pide el castigo a gritos para completar su ciclo y pasar a la historia, pero como única respuesta llega el Leproso del primer acto, quien riéndose largamente le dice que viene a buscarlo.

El Leproso, exponente de la filosofía nihilista, se nos revela, aquí, como la verdadera cara de Prometeo:

LEPROSO: (RÍE) ¡Pero si somos hermanitos! Es decir... a ti te faltan las marcas, todavía. Pero llegarán, no te impacientes. (RÍE). ¡Primero se te enrojecen la piel de las manos! Y así te vas avergonzando! Pero no temas. ¡Traigo todo conmigo! Te lo venderé a buen precio... ¡Mira! ¡Guantes color carne, para acariciar a los chiquillos y robarles sus monedas! Ropa vieja para que se compadezcan de ti los burgueses... ¡Tendrás un buen saldo! ¡Todos se sienten un poco culpables frente a un leproso!³⁷

La figura que Sergio De Cecco ha puesto para evidenciar la decisión de Prometeo es, por demás, elocuente. El protagonista se ha condenado

³⁶ DE CECCO, SERGIO, ob. cit., p. 68.

³⁶ *Ibidem*, p. 69.

³⁷ *Ibidem*, p. 70.

a la marginación social, a la sordidez, a la desesperación, a la búsqueda de una respuesta, a la soledad. Finalmente se ha condenado a vivir de rodillas, suplicando, mendigando, porque ha destruido todo lo que, aunque mal, podría haberlo ayudado:

PROMETEO: (BUSCA AL RELATOR QUE LO MIRA SIN SER VISTO). ¿Dónde está esa voz que lo aclaraba todo?

LEPROSO: ¡Quizás... yace también! ¿Por qué no lo buscas entre los muertos? ³⁸

Es que en este momento no comprende muy bien qué es lo que le sucede: se siente desarraigado cósmicamente, desgarrado socialmente, tiene miedo del mundo y de la vida y siente una soledad como no la había experimentado antes.

Se reitera la visión de los pájaros y esos pájaros simbolizan el castigo de esa libertad sin límites que ha elegido, una libertad sin alegría, llena de culpabilidad, sin esperanzas, sin tregua, sin paz, dolorosa: una libertad en la que nada es verdad, en la que el hombre mismo por propia voluntad se niega el regalo de Dios y Prometeo los siente más enfurecidos que nunca.

Prometeo con su decisión renegará de Dios y se instaurará definitivamente en el mundo de los hombres. Se cansó, como hombre rebelde, entre la dura tensión entre el sí y el no, olvidó sus orígenes y se entregó por fin a la negación de todo.

Se responsabiliza, con actitud existencial, de asumir el papel de hombre sin Dios. Él no es más que un destructor, un asesino como lo fue Caín y asume todo lo que está destinado a sufrir de la vida.

El gran final entre aleteos y graznidos que se oyen es clarificador de lo expuesto:

PROMETEO: ... ¡y lo devuelvo! ¡Y me digo, soy un hombre, hijo de hombres y con derecho de hombre... a perdonarme todo error! ¡Todo crimen y a exigir jueces de mi sangre! ¡Y a no responder a otro por ellos... ya que... descendiente de criminales... y hermano de criminales... nadie tiene derecho a condenarme... puesto que todos fueron asesinos a su vez de aquellos que los oprímian! Y todos, hechos de la misma materia... no somos capaces de condenar... sin sentir una herida de compasión y deuda por el condenado... en cambio aquel ser... que nos hizo débiles, temerosos y criminales se ensaña con nuestra debilidad, nuestro terror y nuestros crímenes. Y como si no fueran obras suyas, se ensaña contra sus hijos deformes, sin un titubeo. ¡Por eso me niego a ser hijo de Dios! Niego toda deuda con él. ¡Rechazo todo juicio! ¡Y declaro que toda condena y toda herida que reciba no será de Dios... sino de los hombres... puesto que no reconozco otro juez, y prefiero elegirme error de hombre a error de Dios! ³⁹

Al salir de la prisión seguramente seguirá su camino con el Leproso quien —según el comentario que nos fuera confiado por el autor— representa la libertad existencial.

Ahora marchará un marginado junto al otro: el Leproso con su miasma física, Prometeo con el miasma espiritual y se nos aclarará en todo el significado de la frase con que comienza la obra:

³⁸ *Ibidem*, p. 71.

³⁹ *Ibidem*, p. 74.

RELATOR: Esto ocurrió cuando una vez, el Buen Dios se retiró a descansar. Los días ya tenían su horario y los astros habían aprendido su camino...⁴⁰

El mundo del drama es un mundo de hombres a quienes no llegó el sentido trascendente de la vida.

Sergio De Cecco ofrece, como lo acabamos de ver, el drama del hombre contemporáneo frente a los valores supremos que el mismo hombre desacredita: el autor demuestra que el hombre ha perdido toda dignidad ante sus propios ojos y que no sabe ni siquiera hacia dónde dirige su destino.

SUSANA BARBATO

⁴⁰ *Ibidem*, p. 2.

EL MOTIVO DE LA FUENTE EN EL CÁNTICO ESPIRITUAL DE SAN JUAN DE LA CRUZ.

ANTECEDENTES Y DIMENSIÓN SIMBÓLICA.*

RESUMEN (ABSTRACT) DEL TRABAJO

El propósito de este artículo es estudiar el motivo de la fuente en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, mediante la comparación con sus antecedentes más inmediatos y más discutidos: la *Egloga II*, de Garcilaso de la Vega, y su refundición "a lo divino" por Sebastián de Córdoba. Dicha comparación se propone destacar la profunda originalidad del motivo en el *Cántico*, donde es verdaderamente un símbolo sacro, mientras que en Garcilaso su sentido, que es profano, no llega a lo simbólico, y en Córdoba se encierra dentro de los límites de la alegoría. Este trabajo se completa con la mención de algunas otras fuentes que pueden citarse para la fuente en el *Cántico*, y con la breve enumeración de otros motivos del poema que tradicionalmente se relacionan con el motivo de la fuente.

LA FUENTE EN EL *Cántico Espiritual* DE SAN JUAN DE LA CRUZ

I. *La espiritualización del motivo: de la pastoril a la mística:* *Garcilaso - Sebastián de Córdoba - San Juan de la Cruz*

I.1) *Algunas tesis críticas anteriores sobre las vinculaciones entre* *Garcilaso - Sebastián de Córdoba y San Juan de la Cruz:*

I.1.1) Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, 1942.

En este libro —ya un clásico de los estudios sanjuaninos— dedica Dámaso Alonso abundante espacio al problema de las fuentes del poeta místico. Se ocupa, entre otros motivos, del tema de la *fuentes* (no sólo de la fuente del

* Este trabajo fue realizado durante la tenencia de una beca interna otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Cántico sino también de la fuente del “Cantar de la alma que se huelga de conocer a Dios por fe”). Le reconoce a este tema antecedentes generales no garcilasescos en la literatura bucólica y en la mística, pero insiste particularmente en la influencia de Garcilaso y, sobre todo, en la de su devoto refundidor, Sebastián de Córdoba. A saber:

a) Alonso afirma la constancia del empleo místico del agua, con gran variedad y matices de simbolización. Recuerda a Francisco de Osuna y Bernardino de Laredo, en la transmisión del tema místico del *agua manante*, tema que aparece, como se sabe, en el “Cantar de la alma...” (ob. cit., p. 61).

b) En cuanto a la estrofa 11 (versión A) del *Cántico Espiritual*, que presenta una fuente estática, una “fuente-espejo”, Alonso se remonta a los primeros brotes del género bucólico, y señala que dicha fuente:

“...es, del lado literario humano, consecuencia de una larga tradición (no olvidemos el ambiente pastoril del *Cántico* de San Juan de la Cruz). La larga cadena empieza en lo mitológico, y abarca el desarrollo del género pastoral, fuente de Narciso, agua-fuente o serena playa —en que se miran los pastores, desde el monstruoso de Teócrito y Ovidio y el Coridón virgiliano hasta el lloroso Salicio y el aristocrático Albanio de Garcilaso de la Vega” (ob. cit., p. 41).

Insiste más adelante:º

“El tema de la fuente, en la ascendencia pastoril del *Cántico*, es tan viejo como la literatura bucólica en el mundo” (ob. cit., p. 66).

c) No obstante, Alonso ve en la fuente de la estrofa 11 influencias más específicas. En primer término, destaca el uso particular del tema en Garcilaso. En la *Egloga II* —señala Alonso— la fuente es el lugar central de la acción, no un mero elemento decorativo como solía serlo en la pastoril; acompaña toda la trama y cumple un papel hasta cierto punto de “personaje” puesto que los pastores se dirigen a ella mediante evidentes vocativos. No es, tampoco, un simple espejo, como en la literatura bucólica anterior, sino el lugar donde ven los pastores “imágenes abstractas, espirituales... o visiones de la desvariada imaginación” (ob. cit., pp. 42 y 66).

También en San Juan de la Cruz —advierte Alonso— la fuente es un *centro* (“bisagra de su estructura, pues sirve para separar la «vía unitiva», articulándola con los grados anteriores”, p. 42) y es un espejo donde se ve la imagen más espiritual que es dable imaginar: la del Amado divino. Pero —señala don Dámaso— en este caso el tránsito de Garcilaso a San Juan no es directo. Hay “un vínculo, un término intermedio”, un “eslabón”, en fin, que falta.

d) Este eslabón perdido es, como decía María Rosa Lida, el “librejo” de Sebastián de Córdoba. Para Dámaso Alonso, en Garcilaso la fuente llegaba a los límites de la simbolización, aunque sólo del lado humano. Córdoba sería

la pauta que permite la transición entre el símbolo profano y el símbolo sagrado. Córdoba, antes que San Juan, llena al símbolo garcilasesco de sentido religioso, si bien, como el mismo Alonso lo reconoce, el sentido particular de la simbolización llevada a cabo por Córdoba no está muy claro (p. 67).

e) En suma, Alonso postula como inspirador *mediato* de San Juan, en cuanto a la privilegiada posición central de la fuente, en cuanto a la superación del espejo de la literatura pastoril, que se limitaba a reflejar las formas físicas, en cuanto al empleo del vocativo para dirigirse a ella, a la fuente de la *Egloga II* de Garcilaso, pero propone como antecesor *inmediato* a Sebastián de Córdoba, por el solo hecho de haber imbuido de significación religiosa el motivo del poeta toledano. En cuanto al sentido específico de la fuente, Alonso admite que no hay semejanza entre la "fuente de la fe" sanjuanina, y la fuente del refundidor, que oscila entre el "espejo donde ve el alma sus culpas" o donde se refleja una misteriosa historia ininteligible para el grosero Silvano, y la "fuente de la Gracia" que mana del costado de Cristo.

f) Alonso no menciona los orígenes bíblicos del tema. Dedicar también algún espacio a refutar la sugerencia de Pfandl, que planteaba la consideración del *Caballero Platir*, como fuente inspiradora del carmelita (cfr. pp. 62-66).

I.1.2) María Rosa Lida: Reseña de *La poesía de San Juan de la Cruz*, *RFH*, V, 1943, pp. 377-395.

Esta investigadora descarta a Sebastián de Córdoba como fuente intermedia entre San Juan y Garcilaso; lo admite como fuente *secundaria*, coexistente junto al influjo directo del poeta de Toledo. En lo que respecta a la *fuente* del *Cántico Espiritual* y sus antecedentes, declara:

a) Que está de acuerdo con Dámaso Alonso en el rechazo del *Caballero Platir* como texto inspirador del motivo de la fuente en San Juan.

b) Que, en cambio, no le parece de absoluta necesidad postular la mediación de Córdoba entre la fuente del *Cántico* y la fuente profana de la *Egloga II*.

Para justificar esta aserción aduce las siguientes razones:

b1) Que la fuente es un símbolo religioso muy antiguo y empleado en muy diversos sentidos;

b2) Que la fuente de Sebastián de Córdoba asume un sentido distinto de la de San Juan, "que representa la Fe, donde se refleja la presencia divina". Ninguno de los sentidos que la fuente detentaba en Córdoba "corresponde a la Fe, y todos son irreconciliables con el reflejo de un rostro, con los «ojos deseados»";

b3) Que, dejando aparte el aspecto alegórico, "«los ojos deseados» están más cerca de Garcilaso (*Egloga II*, 746-747): ¿Sabes qué me quitaste, fuente clara, los ojos de la cara?...";

b4) Que nada se opone a la interpretación directa del texto garcilasiano en sentido religioso por parte de San Juan, más aún, habiendo una ya larga tradición que identificaba la fuente con la fe;

b5) Que sólo en la *Egloga II*, a diferencia de tanta literatura bucólica anterior, se espera ver en la fuente otro rostro distinto del propio. En esta variante puede perdurar —sugiere María Rosa Lida— el recuerdo del espejo mágico del *Primaleón* (modelo del *Caballero Platir*, rechazado como fuente de San Juan por razones de imposibilidad bibliográfica) en el cual ve el amante —pero mágicamente— el rostro de su amada. Si este doble recuerdo —Garcilaso y el *Primaleón*— perdura en el deseo de la Esposa, cabe notar —señala María Rosa Lida— cuán delicadamente se desvía San Juan de ambos modelos: de Garcilaso porque en San Juan la Esposa no se contempla a sí misma en la fuente sino a su Amado; del *Primaleón* porque el reflejo de los ojos divinos sobreviene por el deseo y no mágicamente (cfr. Lida, ob. cit., pp. 384-385, nota 1, para la disquisición sobre la fuente).

I.1.3) E. Allison Peers: Reseña de *La Poesía de San Juan de la Cruz*. BSS, XXII, 1944, pp. 104-106.

En este trabajo Allison Peers la da justamente como ejemplo de "lugar común", desmintiendo que pueda tratarse de una influencia directa de Sebastián de Córdoba. Peers es, en general, reacio a aceptar el influjo del refundidor y estima que ni aun la evidencia de más peso aducida por Alonso puede considerarse concluyente.

I.1.4) E. Allison Peers: "The Alleged Debts of San Juan de la Cruz to Boscán and Garcilaso de la Vega", *HR*, vol. XXI, nº 1, Jan. 1953.

En este artículo se propone Peers una exhaustiva revisión de las supuestas deudas de San Juan con Garcilaso, Boscán y Sebastián de Córdoba. Como método general sugiere la precaución de fijarse siempre si la fuente de los pasajes estudiados en San Juan no puede hallarse en el *Cantar de los Cantares* antes que en la literatura profana. En lo que respecta al motivo de la fuente en particular, Allison Peers sitúa las tesis de Alonso frente a la crítica del más furioso opositor a los sostenedores de la influencia de Boscán y Garcilaso sobre San Juan: el padre Emeterio de Jesús María. Este opina que en toda la tradición pastoril anterior a Garcilaso suele ocurrir que los pastores se dirijan a la fuente directamente; que el tratamiento del tema de los ojos y del espejo es distinto en Garcilaso que en San Juan; también aduce que, si bien la fuente es en la *Egloga II* más importante que en la pastoril latina, es más bien episódica que central. Por último, compara el pasaje de San Juan con pasajes de Cetina y Montemayor, sosteniendo que éste se aproxima a San Juan mucho más que Garcilaso. Peers opta por considerar que existe una posible reminiscencia de Garcilaso, aunque proclama la necesidad de tener presente ante todo el *Cantar* (IV, 15; IV, 12).

Sobre la comparación realizada por Alonso entre la estrofa del *Cántico* y la escena de la fuente en la *Egloga II* refundida por Sebastián de Córdoba (Allí

estaba una fuente clara y pura / que como de cristal resplandecía...”), el padre Emeterio piensa que la aproximación es tan vaga que una fuente real, rodeada de árboles silvestres, podría haber inspirado mejor a San Juan. A Peers, por su parte, el paralelo le parece uno de los más débiles citados (cfr. para la discusión sobre el tema de la fuente art. cit., pp. 12-13).

I.1.5) Glen R. Gale: edición de *Garcilaso a lo divino*, de Sebastián de Córdoba, con introducción y notas; 1971.

Gale afirma decididamente la función mediadora del refundidor. En general adhiere siempre a Dámaso Alonso; en su comentario sobre la *Egloga II* refundida por Córdoba se limita a la comparación Córdoba-Garcilaso, sin extenderse en paralelos con San Juan de la Cruz, pero nunca discute los asertos de don Dámaso. Gale lleva su favor hasta el elogio de la “destreza literaria” de Córdoba,¹ de su talento natural para la composición, si bien termina reconociendo que dicho talento se ahoga la mayor parte del tiempo en la mediocridad. No es, por cierto, el único en arriesgar este tipo de valoración.² En suma, Gale defiende a Córdoba como “eslabón perdido” que une a San Juan con Garcilaso, exalta sus virtudes como refundidor, y destaca el objetivo espiritual y didáctico —no estético— de su obra.

I.1.6) Colin Thompson, *The poet and the mystic*, Oxford, 1978.

En este importante libro, Thompson minimiza, en general, la influencia de Sebastián de Córdoba. En cuanto al motivo de la fuente —nos dice— es tan antiguo como la misma literatura bucólica (cosa que admite —recuerda— el mismo Alonso). Para Thompson, el único pasaje (que no pertenece, por cierto, a las églogas refundidas) donde podría darse alguna semejanza entre la estrofa 11 (versión A) del *Cántico*, y Sebastián de Córdoba, es el siguiente:

“Juntos a alguna fuente nos yremos / por donde el agua murmurando vaya / y combidarnos a que nos sentemos / su cristalina lustre...” (F. 193^{r-v}, en la edición original).

Y aquí —dice Thompson— aunque se utiliza el mismo adjetivo que emplea San Juan (cristalina), “this commonplace description is given to the «lustre» rather than to the «fuente» as in San Juan” (p. 74).

No hay ninguna referencia de Thompson al simbolismo del pecado y de la Gracia como posible eslabón entre la fuente aún pastoril de Garcilaso y la fuente mística de San Juan de la Cruz.

En general, Thompson considera que todos los nexos hasta ahora establecidos entre Sebastián de Córdoba y San Juan “are commonplace and show no significant parallels” (p. 74).

¹ GALE, C., *Sebastián's de Córdoba craftsmanship*, MLN, vol. 84, nº 2, March, 1969, pp. 308-314.

² GLASER, E., *El cobre convertido en oro. Christian rifacimentos of Garcilaso's poetry in the sixteenth and seventeenth centuries*. HR, 37, 1969, pp. 61-76.

También destaca agudamente la diferencia radical de tono y espíritu entre el gran místico y el piadoso refundidor:

"Córdoba is a moralist, and not a very impressive one; San Juan is a mystic, given to flights of rapture and exuberance of language. It must therefore be concluded that in spite of the importance ascribed to Córdoba as an influence on San Juan's poetic formation, an examination of his divinized Boscán and Garcilaso fails to produce any more than a series of shared commonplace words and themes, and perhaps one case of indirect parallel. The view which has become so widely widespread, that San Juan was deeply indebted to Córdoba, needs serious modification" (p. 75).

Thompson tampoco admite una deuda directa de San Juan con respecto a Garcilaso en el pasaje que nos ocupa. CA 11, sostiene, es una elaboración de la vieja imagen del pastor (Polifemo) que se mira en las aguas y ve su propio reflejo, lo cual le prueba que no es tan mal parecido. En San Juan:

"...it is the Bride who gazes into the «christalina fuente», with all the symbolism of these words in Christian literature (Thompson no aclara cuál sea este simbolismo), desiring to see there reflected the eyes of the Beloved" (p. 78).

Garcilaso —señala Thompson— también trata el tema originalmente, en especial al ligarlo con la locura de Albanio, pero el tratamiento que de él hace San Juan es demasiado diferente como para suponer una influencia garcilasiana.

Estas son, en suma, las principales posiciones en cuanto a las fuentes inspiradoras garcilasianas o refundidas, del pasaje que nos ocupa. Vayamos ahora a la comparación directa entre los tres autores: Garcilaso, Córdoba y San Juan de la Cruz.

1.2) *Comparación del motivo de la fuente en los tres poetas:*

En un trabajo anterior ("La función de las aguas en las églogas de Garcilaso de la Vega") realizamos un cuidadoso análisis de la *Egloga II* con miras a ubicar la función de la fuente y el río Tormes. En este análisis habíamos seguido el esquema de Rafael Lapesa,³ descubridor, como se sabe, de una correspondencia métrica entre las dos mitades de la égloga; correspondencia, desde luego, no siempre exacta, matemática, pero sí lo bastante apreciable para desechar las críticas que consideraban esta notable composición garcilasiana como un trabajo desmesurado o caótico. Comprobamos así que la equilibrada construcción de la égloga se realizaba aún más por la existencia de contenidos semánticos contrastantes que correspondían a las formas métricas paralelas en una y otra mitad de la obra. Dentro del juego de oposiciones así constituido se destacaban la *fuentes* y el *rio Tormes* como imágenes centrales de dos mundos:

³ LAPESA, R., *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.

la fuente, del idealizado ámbito pastoril, lejos de la dura acción heroica; el río Tormes, de la vida cortesana y guerrera, del ámbito de la gloria y de la esforzada virtud.

En Sebastián de Córdoba esta fina oposición se rompe. Se trata aquí, dondequiera, del problema de la salvación del hombre, problema tratado con muy oscuros tintes moralistas. En cualquier ámbito de que se trate —corte o aldea o campo abierto— la criatura humana aparece como desterrada de su patria celestial hacia la que deben tender todas sus miras. La *Égloga II* pierde, en la devota metamorfosis obrada por Córdoba, ese exquisito y armonioso relieve característico de la naturaleza garcilasiana. La fuente desempeña un papel mucho menos importante que en la égloga originaria, si atendemos a su función en la estructura general del poema; el río Tormes se convierte en un Jordán, escenario de una aburrida sucesión de batallas bíblicas y figuras de la fe.

Nos proponemos a continuación realizar un paralelo entre las dos églogas, siguiendo las divisiones métricas advertidas por Lapesa. Luego, compararemos entre sí la primera y segunda mitad de la *Egloga II*, de Córdoba, relacionándola brevemente con las antinomias ya halladas en nuestro trabajo anterior sobre las églogas de Garcilaso. El paralelo se centrará, no sobre todas las diferencias halladas, sino sobre la situación y características de la fuente (y la naturaleza en general) en el poeta toledano y en su refundidor.

GARCILASO	vs. 1-37	SEBASTIÁN DE CÓRDOBA
<p>— La fuente es imagen del pasado: “Oh,/ claras ondas, cómo veo presente, / en viéndoos, la memoria de aquel día...”</p> <p>— La fuente aparece inmutable frente al cambio natural de las estaciones, perfecta y siempre estable frente al turbulento conflicto amoroso en el alma del pastor.</p>		<p>— No aparece la fuente como imagen del pasado.</p> <p>— No se destaca el contraste entre la inmutabilidad de la fuente y la profunda alteración anímica del sujeto. Antes bien, parece establecerse una tácita comparación entre lo que ocurre con la fuente y los avatares en el espíritu de Sylvano: “En medio del invierno está templada/ el agua dulce desta clara fuente,/ y en el verano más que nieve elada./ Y en este pecho todo es accidente:/ en el estío soy la nieve fría/ y en medio del invierno fuego ardiente;”</p> <p>En vez de mostrarse como un paradigma de la autosuficiencia y apacibilidad de la Naturaleza frente al dolor humano, la fuente se presentaría casi como un ejemplo de subversión del orden, de la que se hace eco Sylvano.</p>

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Visión idealizada del paisaje. Naturaleza pura y armónica (que rodea a su imagen central y quintaesenciada: la fuente) - Inarmonía hombre desdichado/ paisaje paradisiaco ("yo solo en tanto bien morir me siento") | <ul style="list-style-type: none"> - No hay prácticamente imágenes naturales. - No se da. |
|--|---|

 vs. 38-76

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Elogio de la vida retirada en la paz de la Naturaleza - Holganza en el deleitoso marco natural:
"A la sombra holgando/ de un alto pino o robre,/o de alguna robusta y verde encina/ el ganado contando/ de su manada pobre..." (51-55). - Imagen del descanso, del sueño plácido en el paisaje ameno, junto al murmullo de la fuente:
"Convida a dulce sueño/ aquel manso ruido/ del agua que la clara fuente envía..." - Paradigma: hombre natural, libre de cuidados, inocente, sano, en el marco de una naturaleza perfecta. | <ul style="list-style-type: none"> - Elogio de la vida virtuosa. - No hay mención de marco natural ni de holganza. Se enfatiza el trabajo constante, y la búsqueda de lo justo y provechoso. - Sueño moderado del hombre virtuoso, quien se despierta ya pensando en el trabajo que le aguarda durante el día. - Paradigma: hombre <i>moral</i>, laborioso, consciente de la culpa, preocupado al máximo por la salvación de su alma. No hay entorno natural. |
|--|---|

 vs. 77-337

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Elogio del sueño restaurador. - Tema de la Fortuna: desdicha del que cae de un estado de "amorosos bienes" por obra de la Fortuna caprichosa. - Relato de Albanio:
Intervención constante de la Naturaleza. Camila es una ninfa consagrada a Diana desde la niñez. Los dos amigos se dedican al pasatiempo de la caza (mayor y menor) - Escenarios: montaña, bosque, selva umbrosa, valle, fuente, llano. | <ul style="list-style-type: none"> - Vituperación del sueño "de letargo mortal": presumiblemente se refiere aquí Córdoba al sueño del pecado. - Tema de la culpa: desdicha del que vive alejado de la Gracia. - Relato de Sylvano:
La Naturaleza no interviene con asiduidad, en realidad, casi nada. Se habla de una vida licenciosa de bailes, banquetes y vicios en compañía de Celia. - Escenarios: "plaza" "fiestas", "cantones", "banquetes"; los dos amigos se |
|--|---|

solazan con “músicas y juegos deleitosos” “amorosas cancioncillas”, y se entretienen en la seducción de mujeres mediante tercerías (Celia, al parecer, ayudaba a Sylvano en estos pasos).

Demás está señalar que estos ambientes no condicen en absoluto con el ámbito pastoril al cual se supone que pertenecen los personajes de la égloga. La mixtura es bastante desafortunada.

 vs. 338-85

- Después de protestas, comienza el relato de Albanio. — Después de protestas, relato de Sylvano.

 vs. 386-680

- La tensión entre Albanio y Camila proviene de que Albanio no se atreve a confesarle a Camila su amor.
- En una “ardiente siesta” fatigados de la caza, llegan Albanio y Camila al “mejor lugar de la floresta” (el mismo en el que se centra la conversación Albanio - Salicio)
- Se reclinan a la sombra de un árbol, que no aparece en el resto del relato.
- Recogen el “agradable espíritu del céfiro fresco”.
- Se describe la fuente (siguiendo muy de cerca el modelo ovidiano de las *Metamorfosis*).
- La fuente es la misma que la del comienzo del relato, y la que permanece en toda la composición.
- La fuente se pinta —similarmente a Ovidio— como una fuente rodeada
- El desentendimiento Sylvano-Celia radica en que Celia ya no acompaña con gusto a Sylvano en sus correrías, y lo amonesta con frecuencia.
- Llegan, también a la hora vespertina, pero “viniendo de una fiesta fatigados”. Celia y Sylvano al “mejor lugar de la floresta” (que no es identificado con el escenario del diálogo Racionio-Sylvano).
- Se reclinan a la sombra de un árbol, que adquiere una insospechada dimensión y se hace figura de la misma Cruz.
- Celia recoge “no sé qué espíritu” de los sacros ramos del árbol.
- Celia, llorosa, comienza a encarecer las virtudes del árbol.
- Aparentemente, se trata de otro manantial: “*Allí* estaba una fuente clara y pura...”. La descripción no es exactamente la misma que en Garcilaso. No hay mención de la arena dorada y las piedrecillas. La fuente está cercada de “mil diversidades de

da de arena áurea, y exenta de toda huella en su derredor.

— Camila va a mirar en la fuente el rostro de la amada de Albanio y encuentra, desagradablemente sorprendida, el suyo propio.

— Camila huye airada al ver su propio rostro en la fuente.

— Una vez desaparecida Camila, Albanio cae en un estado de postración, reconociendo su culpa.

— Intervención del rebaño de Albanio; se menciona su abandono; las selvas responden al dolor del pastor.

— Pastores y vaqueros se llegan a preguntar.

— Albanio pide a los pastores del Tajo que canten su muerte en la ribera.

— Albanio huye en la noche y llega a un alto barranco que pende sobre el Tajo. Recuerda allí horas felices con Camila.

ganado” pero no hay huellas de pastor. Sólo se ve un pastor levantado sobre el árbol, que es una clara imagen de Cristo crucificado.

— Celia llora ante el pastor sangrante y exige a Sylvano que renuncie al mundo. Se llega a la fuente, no movida por el deseo de ver la amada de Sylvano, ni a instancias de éste. Se recalca la función de *espejo* de la fuente (“como claro espejo relumbrava”).

— Celia se horroriza y rompe en llanto al verse en la fuente. Se altera más aún cuando llega Sylvano a verla y huye también.

No es claro lo que ve Celia en la fuente (“y no sé qué se vio que así llorava”) ni tampoco lo que anteriormente ha visto Sylvano inmediatamente después que se describe la fuente: “allí como en espejo parecía/ una diversa hystoria variada,/ puesto que yo mirava y no entendía”. Cabe suponer que se trate del drama de la Redención; en cuanto a la reacción de Celia, los comentaristas la achacan a que este personaje alegórico (Celia es el *alma*) ve reflejadas en su imagen de la fuente todas sus culpas.

— Sylvano también cae en un estado de postración, pero no entiende por qué ha huido Celia.

— No hay rebaño ni naturaleza que responda. Sólo los deleites de Sylvano quedan descuidados.

— Se acercan los compañeros de libertinaje de Sylvano.

— Sylvano pide a sus amigos que canten su muerte en la “Bética ribera”.

— Sylvano llega a una torre y se sienta entre dos almenas. No hay mención del Tajo. Recuerda “favores de amor” que se le han dado y comienza a pensar en Celia.

En ambos casos, intento fallido de suicidio; en Córdoba se habla de una “fuerça” que lo impide y que pudiera ser la divina.

- Antes de intentar el suicidio, hay una invocación a los ríos que van al mar y un recuerdo de las tareas típicamente pastoriles que allí desarrolló Albanio: coronar sus toros, abreviar sus vacas, hacer “agradable son”.
- Hay también una invocación a los ríos pero se recuerdan las licencias amorosas (y báquicas) que tuvieron lugar allí.

vs. 681-719 (estancias)

No intervienen elementos acuáticos ni otros motivos naturales destacables.

vs. 720-765 (rima interior).

- Camila llega al lugar de la declaración persiguiendo un ciervo herido. Se dirige a la fuente reprochándole, en cierto modo, que por culpa de ella haya perdido la amistad de Albanio: “Ay dulce fuente mía, y de cuán alto/ con sólo un sobresalto me arrojaste!/ ¿Sabes qué me quistaste fuente clara?/ Los ojos de la cara, que no quiero/menos un compañero que yo amaba;/ mas no como él pensaba...” (vs. 744-749).
- Celia llega al lugar donde vio al pastor herido. Mediante una serie de exclamaciones retóricas encomia la bondad de los dones divinos, y toma la herida del costado de Cristo como origen de la fuente:
 “¡o celestial herida del costado! / ¡o fuente de tal lado derivada! / ¡O alma descuydada!, ¿hasta cuándo / tardas de te yr lavando a tal ribera?” (vs. 723-727)
 Celia no habla a la fuente real, como Camila, más adelante, sino que se refiere a Dios como *fuentes purificadoras*: “¡Oh bien entero,/ o solo en quien espero, y do se lava/ el alma que en ti trava y en ti espera!” Pero en general, son preferidas las metáforas de luz a las acuáticas para referirse a la divinidad.

vs. 766-933 (tercetos)

En esta escena central se producen los encuentros Albanio-Camila y Sylvano-Celia junto a la fuente. Los pastores aferran a sus respectivas damas dormidas, que se despiertan sobresaltadas y tratan de huir.

- En la discusión con Albanio, Camila pone a la fuente como testigo del mal proceder de aquél.
- Celia pone a la *razón*, por testigo de la mala conducta de Sylvano.

Las damas consiguen escaparse. Quedan Albanio y Sylvano junto a la fuente.

- Albanio increpa a Camila y clama por la muerte que separe el alma del cuerpo. Se vuelve loco, creyendo que la separación se ha concretado y que ya es puro espíritu. Decide que alguien le ha robado su cuerpo y pregunta por él a la fuente, en cuyo fondo ve su imagen (coronada de laurel y con un palo de acebo en la mano). Concluye que es su cuerpo y lo conmina a terminar su destierro y a unirse a él.
- La fuente no interviene en el discurso de Sylvano cuya locura consiste más bien en su obcecada necedad: no reconocer su libertinaje y la sensualidad desenfrenada que ha provocado la huida de Celia.

 vs. 934-1031 (rima interior)

- Albanio invoca repetidamente a la imagen de la fuente (a la que cree su cuerpo) y por fin intenta arrojarse al manantial para unirse con ella, pero es detenido por Salicio y Nemoroso.
- Nuevos lamentos de Sylvano por Celia. En vista de que Celia no quiere unirse a él, Sylvano decide ahogarse en la fuente para descansar por fin; lo detienen Racinio y Gracioso.

 vs. 1032-1128 (tercetos)

- Primer relato de Nemoroso: presentación de Severo, del "sacro Tormes" y de la ciudad de Alba de Tormes. Encarece la hermosura de sus torres y más aún la virtud de sus señores.
- Primer relato de Gracioso: presentación de San José, del río Jordán y de la ciudad de Belén; se enfatiza más bien la santa humildad del lugar.

En ambas églogas está la descripción de la tierra siempre verde que se halla en la ribera del río.

- Se elogia la mágica sabiduría de Severo, inspirado por Febo, su poder de dominar los elementos naturales y de curar los amores desesperados.
- Se exalta la santidad y pureza de José, su poder para serenar las almas, inspirado por Dios, y para remediar el dolor de los pecadores.
- Severo canta en la ribera del río las alabanzas de la libre vida.
- José canta en la ribera del Jordán las alabanzas del Señor.

 vs. 1129-1153 (rima interior)

- Diálogo entre Salicio y Nemoroso.
- Diálogo entre Racinio y Gracioso.
- Antes de comenzar el segundo relato de Nemoroso se inserta la famosa descripción de la naturaleza que, según la mayoría de los críticos,
- El hermoso cuadro natural garcilasiano es sustituido por una introducción alegorizante, de tono prosaicamente moralista: "Mi entendimiento

puede haber influido casi seguramente en el *Cántico Espiritual*: "Nuestro ganado pace, el viento espira, / Filomena sospira en dulce canto, / y en amoroso llanto se amancilla; / gime la tortolilla sobre el olmo, / preséntanos a colmo el prado flores / y esmalta en mil colores su verdura; / la fuente clara y pura murmurando / nos está convidando a dulce trato" (vs. 1146-1153).

pace, al cielo aspira, / nuestro loco sospira en tierno llanto, / y oyendo nuestro canto se amanzilla / como la tortolilla sobre el olmo; / preséntanos a colmo el cielo flores / y esmalta en mil colores, la verdura / de una esperanza pura, asegurando / que yremos dél gozando en dulce trato".

vs. 1154-1828 (rima interior)

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Segundo relato de Nemoroso: - Invocación a faunos, ninfas, sátiros y silvanos; el narrador utilizará "dulces modos y sutiles"; lo pastoril no le alcanza. - Severo dominador de la Naturaleza. - El Tormes le muestra una urna labrada por él mismo. - Historia del linaje de Alba. - Ambiente estético del paganismo (abundante intervención de diosas y dioses). Papel marcadamente protagónico del duque don Fernando, al que se le dedica la mayor parte del relato. - Triunfo terrenal pleno del duque, prototipo del cortesano, completo en todos los aspectos. Proyección indefinida hacia el futuro de sus hazañas. | <ul style="list-style-type: none"> - Segundo relato de Gracioso: - Invocación fraternal a todos los hombres; el narrador empleará "humildes modos y sutiles" para dar paso a la historia sacra. - San José amansa la ira de las almas. - El Jordán le muestra una urna labrada por el testamento viejo. - Historia sagrada: Abraham e Isaac, Jacob, David y Goliath, Salomón, batallas bíblicas de reyes de Israel, Cristo niño y su madre, matanza de los inocentes, pasión del Señor. La parte dedicada a los hechos mismos de Cristo es muy escasa comparada con el resto. - Humillación terrenal de Cristo, cuyo reino no es de este mundo. |
|---|---|

vs. 1829-54 (estancias)

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Salicio elogia al príncipe y al sabio a quien le fueran confiados tantos secretos. | <ul style="list-style-type: none"> - Racinio elogia el poder absoluto del Dios-hombre para restaurar al enfermo espiritual. |
|--|--|

vs. 1854-85 (tercetos)

- | | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Salicio y Nemoroso deciden llevar al enfermo a Severo. Piensa presentárselo antes del amanecer. | <ul style="list-style-type: none"> - Racinio y Gracioso deciden someter a Sylvano a la cura de la gracia divina antes de que anochezca. |
|---|--|

- Visión del paisaje campesino (de índole bastante realista): campesinos que recogen rebaños, caserías de donde sale el humo. Alusión a las necesidades comunes; guardar el rebaño, preparar la cena.
- Salicio y Nemoroso se separan.
- No hay referencia a elementos cotidianos del paisaje campestre. Más bien hay alegorización moralista: "y veo blanquear por los altores/ la nieve que me avisa de los días/ que se á llevado el mundo como en flores".
- Racinio y Gracioso (la razón y la gracia) deben ir forzosamente juntos.

Esto puede bastarnos para apreciar las profundas diferencias entre la *Egloga II*, de Garcilaso y la de Córdoba. Mientras en Garcilaso el entorno natural tiene un valor preponderante por sí mismo, en Córdoba puede decirse que desaparece bajo una pesada capa de alusiones alegóricas y morales. La fuente y el río Tormes (ahora Jordán) que en Garcilaso se oponían como imágenes centralizadoras de dos mundos (cfr. nuestro trabajo anterior)⁴ aquí se hermanan en un mismo sentido religioso. Hay algún matiz diferenciador; por ejemplo, que, mientras la fuente aparece en relación directa con el drama personal, individual, del alma, el río Jordán muestra abiertamente la dimensión histórica de la relación hombre-Dios. Pero vayamos derechamente a la esquematización de las principales oposiciones entre la primera y la segunda mitad de la égloga de Córdoba, tal como habíamos hecho con la de Garcilaso:

Tercetos: vs. 1-37

- Aparece la fuente, cuyo orden inverso de temperaturas parece marchar a compás con la confusión en el alma del pecador.
- Monólogo. Desconcierto y alteración apasionada.
- Intimo combate de diferencias.
- Recuerdo de Celia. Pasado.
- Búsqueda del sueño (que es "letargo mortal").

Tercetos: vs. 1855-1885

- No aparece la fuente.
- Diálogo. Firme decisión de los amigos. Raciocinio, distancia y objetividad.
- Un mismo parecer.
- No se menciona a Celia. Mirada al futuro.
- Búsqueda de la curación (que es despertar a la verdad de la fe).

No hay aquí, como en Garcilaso, oposición de dos visiones del paisaje: la puramente idealizada del paisaje ameno y la más cotidiana y realista de los pastores que recogen sus rebaños, de las caserías humeantes. No se da, pues, tampoco, una oposición en las relaciones hombre-paisaje como se daba en Garcilaso. Pero puede tal vez suponerse otro tipo de oposición. En la primera

⁴ A publicarse en próximos números de la revista *Letras*.

mitad la fuente y los estados anímicos del sujeto parecen armonizar (contrariamente a Garcilaso), en la segunda, los pastores, en vez de acoplarse al dulce ritmo del anochecer, en armonía espiritual con la naturaleza (lo que ocurría en Garcilaso), juegan una carrera contra el tiempo para llevar a Sylvano a donde pueda ser curado antes de que llegue la noche (que para Córdoba es la "noche del pecado"); también se hace alusión a la caducidad de la vida mediante una imagen natural: "y veo blanquear por los altores / la nieve que me avisa de los días / que se á llevado el mundo como en flores" (vs. 1870-1872).

Estancias: vs. 38-76

— Elogio de la vida virtuosa, apartada del pecado: vida activa, preocupada de la salud del alma, frugal y caritativa.

(En Garcilaso el elogio de la vida retirada, de la descuidada e inocente holganza en la paz natural, contrastaba con la vida excelente, activa en todos los órdenes, del duque de Alba, vida esforzada y heroica por antonomasia. En Córdoba no hay contraste, sino insistencia sublimada —pues en la segunda mitad se trata de Cristo mismo— en un mismo patrón de vida. En la primera parte no interviene el delicioso marco natural que rodeaba la vida del solitario, ni la fuente centraliza ese paisaje ameno).

Tercetos: vs. 77-337

— Contra-elogio del sueño (se trata del sueño del pecado, del cual se despertará por la voz del Padre).
 — Tema de la culpa: locura y perdición del que vive falto de Gracia.
 — Engaño que el sueño le hace a Sylvano.
 — Discusión con Racinio.
 — Rechazo de Sylvano a Racinio, Enemistad entre la Razón y la Sensualidad.
 — Relato de Sylvano mal de su grado.
 — Vida licenciosa de Sylvano y Celia.
 — Relato de las viciosas aventuras de Celia y Sylvano.
 — Invectivas constantes de Sylvano contra la Razón amonestadora.

Rima interior: vs. 338-85

— Reproches de Racinio a Sylvano.
 — Discusión Racinio-Sylvano.

Estancias: vs. 1829-54

— Elogio de Cristo (modelo supremo del hombre virtuoso); fe en su capacidad curativa.

Rima interior: vs. 1154-1828

— Alabanza de la vida espiritual y moral activa.
 — Historia de los virtuosos.
 — Verdad sagrada que muestra la urna.
 — Acuerdo Gracioso-Racinio.
 — Amistad Racinio-Gracioso (Razón-Gracia).
 — Relato gustoso de Gracioso.
 — Pureza y virtud de San José.
 — Relato de hechos ejemplares de la Biblia.
 — Alabanzas constantes de la virtud.

Rima interior: vs. 1129-1153

— Elogio de Racinio a San José.
 — Gracioso propone relatar *in extenso* su encuentro con San José. Racinio se lo encarece.

(No interviene aquí el marco natural del paisaje ameno, como ocurría en Garcilaso, vs. 1146-1153, sino la alegorización moralista que citamos *supra*).

Tercetos: vs. 386-680

- Disputa Racinio - Sylvano.
- Relato de la ruptura con Celia; ésta ya no desea acompañarlo en su vida libertina.
- Impureza de Sylvano. Incapacidad de arrepentirse. Apartamiento de Dios.
- Escenario de la discusión final con Celia: paisaje ameno donde se halla la fuente, que mostrará a Sylvano una "historia" para él incomprensible, y le hará manifiesta a Celia la dimensión de su pecado.
- Celia, conmovida ante la imagen del pastor crucificado, y horrorizada por lo que ha visto en la fuente, huye de Sylvano.

No se puede decir que aquí la fuente y el río Jordán se opongan en su sentido esencial. La fuente actúa hasta cierto punto como la urna. En ella ve Sylvano "una diversa historia variada", que parecía allí "como en espejo", historia que muy probablemente sea el drama de la Redención; en ella ve Celia —es de presumir— su rostro desfigurado por las culpas. Tanto el río Jordán con su urna bíblica como la fuente sobre cuyo árbol está crucificado el pastor son ámbitos reveladores y purificadores: en ambos se muestra el misterio cristiano (aunque el torpe Sylvano no lo entienda ni lo perciba oscuramente siquiera): ambos son "espejo", reflejo de acontecimientos trascendentales. Pero mientras en el Jordán se exhibe detalladamente la relación histórica con lo divino consignada en el Libro, en la fuente la Redención se reactualiza en forma individual y secreta (Córdoba no dice con claridad lo que ven Sylvano y Celia, en cambio, se detiene con minucia exasperante en los bíblicos dibujos de la urna). La fuente no es aquí tampoco, como era en Garcilaso la imagen que reunía las esencias del mundo natural, importante en sí mismo; como toda la naturaleza en la égloga de Córdoba, su función se subordina a un significado piadoso establecido *a priori* por el autor y fácilmente imaginable por el lector.

- Elementos acuáticos que aparecen en la primera mitad son los ríos: luego del abandono sufrido, Sylvano encomienda a los pastores de la "Bética ribera" que lloren y canten su muerte en la ribera del río. Cuando piensa en el suicidio, recuerda a los "corrientes ríos espumosos" y pide que hagan "funesto luto" por él, que los tuvo como escenario de su vida disipada: "por quien en vos mis pes-

Tercetos: vs. 1032-1128

- Primer relato de Gracioso. Presenta a San José en la ribera siempre verde del Jordán, cantando dulcemente. Se menciona la tierra de Belén, gloriosa por su humilde santidad.
- Acrisolada pureza de José. Poder de curar las almas e interceder por ellas. El santo canta alabanzas a Dios.
- Escenario del encuentro con San José: ribera deleitosa del Jordán, sacro, dulce y claro río, que le revelará al santo la historia de la Redención grabada en una urna cristalina.
- Gracioso, suspenso ante el canto de San José, queda admirado oyéndolo.

cas ordenaba/ con mil gustos de amor entretejiendo,/ do Baco y su sabor se coronava”.

No aparecen, en estos tercetos, el *Tajo* ni el *barranco* de donde el pastor garcilasiano pensaba arrojarse. Se elimina así un elemento del “sistema acuático” de la *Egloga II*.

Omitimos los estancias 618-719, para las que no hay correspondencia en la segunda mitad.

Rima interior: vs. 720-765

- Monólogo de Celia: va buscando el lugar donde vio al divino pastor herido.
- Oración de Celia al Crucificado, llena de lamentos y alabanzas.
- Celia se dirige a la fuente llamándola “fuente derivada de la herida de Cristo”; exhorta a “lavarse en tal ribera”.
- Arrepentimiento de Celia.
- Celia no necesita ayuda: la ha hallado en Dios.

Rima interior: vs. 934-1031

- Monólogo de Sylvano con intervenciones de Racinio y Gracioso.
- Quejas de Sylvano, que se obstina en su locura (esto es, en su necedad) por el abandono de Celia.
- Sylvano quiere arrojarse a la fuente para suicidarse.
- Obstinación de Sylvano.
- Racinio y Gracioso se ven obligados a auxiliar a Sylvano, aunque éste los rechaza.

Escena central: vs. 766-934.

Controversia Celia-Sylvano en el lugar de la fuente.

Celia invoca en su ayuda a Cristo Redentor y pone por testigo a la Razón en cuanto al mal proceder de Sylvano.

Celia escapa. Lamentos de Sylvano, que, sin reconocer su culpa, se dirige a la fuente para esclarecer su confusión: “Estoy fuera de mí estando conmigo, / pues, ¿cómo estoy aquí, si estoy ausente? / ¿cómo me soy amigo y enemigo? / Dímelo tú, serena y clara fuente, / Dímelo, ya que el roxo y claro Febo / nunca tus frescas ondas escaliente”.

Los amigos comentan la “locura” de Sylvano, esto es, su empecinamiento en el mal.

No se trata, por cierto, de la locura de Albanio que cree ver su cuerpo perdido en el espejo de la fuente, sino de la necedad del pecador que se obstina en justificarse y convierte sus culpas en virtudes.

Hemos podido mostrar, a través de estos paralelos, que las oposiciones generales sustentadoras del equilibrio de la égloga no son en Sebastián de Córdoba ni tan finas ni tan continuas como en el poema garcilasiano. Podrían reducirse a la antinomia bastante gruesa del vicio y la virtud, la sensualidad

y el espíritu. En general, el paisaje es mucho menos importante en Córdoba que en la égloga del toledano y cumple una función más reducida en el juego de oposiciones. Mostrándolo en esquemas, tendríamos:

PAISAJE EN GARCILASO	vs. 1-37	PAISAJE EN SEBASTIÁN DE CÓRDOBA
<ul style="list-style-type: none"> - Fuente representante de la inalterabilidad y estabilidad del mundo natural frente a los conflictos del hombre. - Acentuación de la belleza del lugar ameno. 		<ul style="list-style-type: none"> - Fuente de función no muy clara. Parece haber una "subversión del orden" que afecta a la naturaleza y al hombre juntamente.
<hr/> vs. 38-76 <hr/>		
<ul style="list-style-type: none"> - Naturaleza idílica del elogio a la vida retirada. 		
<hr/> vs. 77-337 <hr/>		
<ul style="list-style-type: none"> - Marco natural de la amistad Albano-Camila. 		<ul style="list-style-type: none"> - Marco de fiestas, banquetes, plazas, etc., que sugieren más bien una disipación ciudadana ajena a las convenciones de la pastoril.
<hr/> vs. 386-680 <hr/>		
<ul style="list-style-type: none"> - Fuente natural, no alegórica. - Espejo físico (para Camila). - Función puramente pastoril de los ríos. 		<ul style="list-style-type: none"> - Fuente de la Redención, espejo revelador de las culpas (para Celia). - Fuente que muestra una historia incomprendible (para Sylvano). - Espejo espiritual (para Celia). - Connotaciones eróticas y báquicas de los ríos.
<hr/> vs. 720-765 <hr/>		
<ul style="list-style-type: none"> - Ciervo herido. - Fuente del paisaje ameno. 		<ul style="list-style-type: none"> - Pastor herido. - Fuente de la herida de Cristo.
<hr/> vs. 766-933 <hr/>		
<ul style="list-style-type: none"> - Fuente testigo del mal proceder de Albano. - Importante papel de la fuente en la escena de la locura. 		<ul style="list-style-type: none"> - "Razón" testigo del mal proceder de Sylvano. - Intervención escasa, casi incidental de la fuente en el discurso de Sylvano.

vs. 934-1031

- Sigue el discurso de Albanio con la fuente.
— Intento de suicidio de Albanio.
- La fuente no interviene en el discurso hasta que Sylvano decide suicidarse.

vs. 1032-1128

- Río Tormes: antropomorfización pagana.
— Río Jordán: antropomorfización muy atenuada.

vs. 1129-1153

- Marco natural que introduce el relato.
— Marco natural ahogado bajo el peso de una alegorización de índole moral.

vs. 1154-1828

- Invocación a los elementos naturales.
— Invocación a la humanidad.

vs. 1829-1854

- Visión armoniosa del paisaje campesino más bien realista.
— Alegorización moralista del paisaje.

En cuanto a la fuente misma, podemos establecer con Garcilaso las siguientes diferencias específicas:

- 1— No se opone radicalmente al río (cfr. nuestro trabajo anterior donde mostramos los esenciales contrastes entre la fuente y el río Tormes, imágenes de dos mundos).
- 2— No es la quintaesencia, o el centro del mundo natural idealizado. Es fundamentalmente una imagen de la Redención. No se la asocia a los dioses pastoriles sino al pastor Divino.
- 3— Está relacionada con la muerte y la obsesión amorosa, pero no tanto como en la égloga garcilasiana, y sólo para Sylvano. Para Celia es un ámbito liberador donde nace a la vida de la fe y el arrepentimiento. Para Camila es, en cambio, el ámbito donde descubre la turbadora realidad de la pasión de Albanio.
- 4— No refleja tanto “visiones de la desvariada imaginación” (como dijera Dámaso Alonso de la fuente garcilasiana) cuanto la eterna objetividad del drama de la Redención actualizándose en un alma. En este sentido, se liga a lo *eterno* y a lo *verdadero* mientras en la égloga del toledano se ligaba a lo fugaz y a lo ilusorio.
- 5— No se liga preferentemente al pasado sino al futuro (el porvenir del alma salvada por la Gracia).

- 6— Es siempre clara y purificadora.
- 7— El paradigma humano que corresponde a la fuente no es el *beatus* abandonado a la quietud natural, sino la imagen sufriente de Cristo crucificado, vencedor de la naturaleza. El mundo pastoril se transforma así en un mundo santificado por el Pastor por antonomasia, que no se opone al mundo bíblico del Jordán.
- 8— Se opone a los ríos de la campaña, donde se ha ejercitado la disipación de Sylvano (lo cual no ocurría en el caso de la fuente garcilasiana), no contrasta con el Tajo (que no figura en la égloga de Sebastián de Córdoba).
- 9— Se opone al río Jordán sólo en cuanto al matiz del proceso redencionista, que en la fuente es individual y en el río histórico.
- 10— Hay aquí dos visiones radicalmente distintas de la fuente (cosa que no pasaba en la *Egloga II* original): la de Sylvano y la del alma. Sylvano asocia la fuente a su pasión (vs. 1-4) y no deja de verla nunca como a una fuente real, sin significados alegóricos. Celia, en cambio, descubre en la fuente (fuente que no se aclara si es la misma que la invocada por Sylvano al principio de la égloga) a Cristo y se descubre a sí misma.
- 11— No es muda e inhumana como la fuente de Garcilaso, sino que, siendo de Cristo habla al alma (aunque no al torpe Sylvano) el lenguaje que ella puede comprender.

La fuente en el Cántico Espiritual

Aclaremos aquí, ante todo, que hemos decidido utilizar la primera versión del *Cántico*, llamada comúnmente "versión A" (manuscrito de Sanlúcar de Barrameda), dado que nuestra preocupación se centra en el poema mismo y no en los comentarios (que alcanzan su plasmación y plenitud definitiva en la redacción B, manuscrito de Jaén). En esta elección concordamos con el criterio de Dámaso Alonso y Colin Thompson, que acuerdan a la versión A el mayor valor poético y la ordenación más genuinamente simbólica.

Veamos ahora las similitudes y diferencias que existen entre la fuente de San Juan y la de sus dos predecesores:

Semejanzas:

1 — La fuente es un elemento que cambia la acción de la égloga y del *Cántico*, que provoca un vuelco en los acontecimientos. Goza de una situación central y excepcional, en este sentido.

2 — Tanto Camila, como Celia, como la Esposa, se dirigen a la fuente en vocativo.

3 — En los tres textos se contempla algo en la fuente.

4 — En ninguno de los tres casos la fuente responde a la invocación (de la manera en que hablan, por ejemplo, el río Tormes, el río Jordán, las criaturas interpeladas por la Esposa).

5 — En cuanto a la semejanza estrictamente verbal, hay una mayor similitud entre el léxico empleado por Sebastián de Córdoba para calificar a la fuente y el que emplea San Juan. Córdoba habla de una fuente “que como *de cristal* resplandecía”, incluso la expresión “fuentes cristalinas” aparece más adelante en la égloga de Sebastián de Córdoba: “Y tantas gentes / acuden que las *fuentes cristalinas* / secavan...” (vs. 1438-1440); también insiste Córdoba en la calidad de *espejo* de la fuente: “allí como *en espejo* parecía...” (v. 446), “llegándose ella a aquella fuente clara, / que como *claro espejo* relumbrava...” (vs. 470-471). Duvivier señala que la expresión “semblantes plateados” evoca el aspecto de la fuente y, por tanto, su función de *espejo*; San Juan —dice— habría tomado este rol prestado del refundidor (nota 1, p. 307, de *La Genèse du «Cantique Spirituel»*... París, 1971). Los adjetivos preferidos por Garcilaso para calificar a la fuente no se reflejan en San Juan (clara, pura); en cambio, la expresión “ojos deseados” está más cerca de Garcilaso que de Córdoba. Recordemos la interrogación retórica de Camila: “¿Sabes qué me quitaste, fuente clara? / *Los ojos de la cara*...” (vs. 746-747), interrogación y respuesta que ya María Rosa Lida (cfr. p. 22 *supra*) relacionara con San Juan.

1 — Primeramente, la variable extensión del motivo. Dicha extensión, desde luego, es proporcionada a la de los poemas. La *Egloga II* tiene en Garcilaso y Sebastián de Córdoba, 1885 versos; el *Cántico* (versión A) apenas 195. Pero de cualquier modo, cabe notar que la fuente sólo aparece en *una* estrofa del *Cántico* y que no se la vuelve a encontrar en toda la extensión de éste (se habla ocasionalmente de *aguas* y de *ríos*, pero no de fuente; en cambio, la fuente cuenta por lo menos con 19 apariciones explícitas o alusivas en la égloga garcilasiana y con 11 en la de Sebastián de Córdoba (nos referimos a las apariciones en estrofas).

2 — La aparición absolutamente sorpresiva de la fuente y la falta de marco, de entorno referencial preciso. Tanto en Garcilaso como en Sebastián de Córdoba, la fuente está enmarcada en un paraje natural determinado: se trata del “mejor lugar de la floresta”, del *locus amoenus* por excelencia. En Garcilaso la descripción es más precisa: un prado cubierto de flores coloridas y aromáticas, por donde sopla un céfiro fresco; la fuente se pinta como en el poema ovidiano, con su arena dorada y blancas pedrezuelas y sus alrededores limpios de pisadas. En Córdoba, se destaca sobre todo la figura del árbol alegórico donde se halla crucificado el pastor; la atención prestada a las características físicas de la fuente es menor, se enfatiza sobre todo su significado religioso. Pero en ambos casos la fuente se sitúa concretamente en un entorno fijo y preciso y la llegada de los pastores a ella es totalmente explicable y coherente con el contexto. En cambio, en el *Cántico*, la Amada, después de una serie de apasionadas protestas por el abandono en que el Amado la ha dejado, protestas en las que no aparecen imágenes de la naturaleza en torno (cfr. estrofas 6-10), se dirige de improviso a la fuente, cuya existencia el lector no imaginaba siquiera y de la que no se sabe dónde está; no la sitúa en ningún lugar preciso y no la menciona más en todo el poema.

3 — La naturaleza del *Cántico* es totalmente distinta de la naturaleza garcilasiana y de la naturaleza de la égloga de Córdoba. En Garcilaso hay dos escenarios contrapuestos: el mundo exclusivamente pastoril, idealizado, cuyo centro es la fuente del prado ameno, y el de la vega de Alba de Tormes, ciudad de antiguas torres y de ilustres señores, por donde pasa el río Tormes. El paisaje pastoril, tal como Garcilaso lo pinta, no deja de ser convencional, aunque se trate de una naturaleza exaltada en su valor propio, como forma estética, y no meramente de un telón de fondo. En Córdoba, el equilibrado esplendor natural del paisaje garcilasiano desciende de tono, se opaca bajo pesadas alegorizaciones y meditaciones morales que lo ocultan en tanto forma estética. El escenario bucólico que correspondería (según la *Egloga II*, de Garcilaso) a la vida pastoril de Sylvano y Celia, está intercalado, por otra parte, con la introducción de ambientes no naturales que no guardan ninguna armonía con los entornos pastoriles presentados. Esta introducción de “plaza”, “fiestas” y “banquetes” groseros en un medio presumiblemente idílico, no desemboca en la creación de un ambiente exótico y misterioso como el que ocasiona la mixtura de elementos dispares en el escenario natural del *Cántico*; resulta simplemente, forzada a ojos vistas por el propósito de mostrar la vida licenciosa del pecador Sylvano (para lo cual hubiera sido sin duda más apropiado —de no existir la necesidad de seguir el original refundido— hacerlo directamente un cortesano, o un hombre de ciudad disipado, y no una mezcla de pastor literario y juerguista). Se agrega a este escenario idílico-licencioso la presentación de la santa tierra de Belén y del Jordán, en lugar de Alba de Tormes y de su río.

En San Juan la poetización de la naturaleza es totalmente *anticonvencional*; escapa del ámbito limitado de la pastoril y alcanza un nivel de inmensidad cósmica, sin dejar por ello de centrarse en pequeños lugares íntimos también (el huerto, el lecho, la bodega); es la fluctuación de macrocosmos y microcosmos de que habla Thompson (cfr. ob. cit. Cap. V). En este amplísimo escenario se mezclan elementos que pertenecen netamente a la pastoral grecolatina y renacentista (el mundo garcilasiano) con elementos que provienen de la atmósfera oriental del *Cántico*, y puede muy bien decirse que los elementos escogidos son los más bellos y refinados de cada ámbito.

Mientras que en Garcilaso y en Córdoba existe una secuencia lógica de los cambios de escenario (que son relativamente pocos) en San Juan se pasa de uno a otro paisaje o lugar sin la menor explicación (de ahí que el *Cántico* impresione, según dice Thompson, como la reunión de hermosos fragmentos dispersos). Mientras en el toledano y su refundidor los lugares desde donde hablan y actúan los personajes están explícitamente fijados, en el *Cántico* durante la mayor parte del tiempo es difícil o imposible decirlo: no se sabe, por ejemplo, desde dónde habla la Amada al empezar el *Cántico*, dónde está el Esposo que aparece después de la invocación a la fuente de la más misteriosa manera.

Para Thompson, incluso, la naturaleza es en el *Cántico* un protagonista independiente de los otros, lo que —afirma— no ocurría en Garcilaso. Cabe señalar, con todo, que el río Tormes en la *Egloga II* cumple hasta cierto punto un papel de personaje independiente y también se le concede poder de habla (como a las criaturas que responden a la Esposa). Pero, claro está, su presen-

tación antropomórfica obedece a la convención grecolatina, en tanto que en San Juan es la naturaleza pura, tomada como tal naturaleza, la que interviene y habla sin antropomorfizarse a estilo del Tormes. Por otra parte, es también justa la observación del mismo Thompson respecto de la intervención auxiliar o entorpecedora que los elementos naturales asumen en la relación de los protagonistas (las criaturas ponen a la Esposa en la huella del Amado; por medio de la fuente se da la extraordinaria manifestación del Esposo; en cambio, la Amada quiere apartar las raposas de la viña, y el Esposo conjura a los "valles, riberas, aguas, aires, ardores"— para que no turben el sueño de la Esposa que duerme en la paz del huerto, etc.); es notable la comparación de los amantes (sobre todo la que se refiere al Esposo) con elementos de la Naturaleza; esto no ocurre ni en el toledano ni en su refundidor (como no sea en un grado pequeño y convencional); en San Juan, por el contrario, el procedimiento llega a extremos inusitados; también la naturaleza aparece como expresión —aunque expresión insuficiente— del don supremo concedido por el Esposo ("el mosto de granadas", "el aspirar de el ayre / el canto de la dulce Philomena / el soto y su donayre / en la noche serena, / con llama que consume y no da pena").

La naturaleza en San Juan es, en suma, simbólica, no es sólo naturaleza sino que alude a un mundo de relaciones transnaturales y lo hace no de una manera abstracta, conceptual o alegórica, sino mediante una apertura hacia la sugerencia indeterminada. Esta sugerencia es provocada en el ánimo del lector mediante la conexión de indicios (indicios que Thompson señala con excepcional agudeza, y que dan paso a la formación de una atmósfera de misterio, como la indeterminación del lugar de la locución, las inconexiones entre escenarios diversos, la exuberante acumulación de imágenes naturales en torno de un referente —el Amado— que queda en último término oculto por la indeterminación que esta exuberancia provoca, etc.).

4—El vuelco de la acción determinado por la fuente es en el *Cántico* total, de una importancia abarcadora y absoluta. Además, mientras en Garcilaso y en Sebastián de Córdoba resulta explicable dentro del contexto, en el *Cántico* no.

No se sabe por qué el Esposo ha dejado a la Amada que se queja al comienzo del cantar, no se sabe tampoco por qué vuelve ni de qué manera lo hace realmente: si los ojos se han formado de verdad en la fuente, si el Amado se ha presentado físicamente ante la Esposa, dónde se ha presentado, etc. La aparición del Amado es totalmente misteriosa. En la *Egloga II* no hay nada de misterio en la contemplación que Camila hace de su propia imagen, en la de Sebastián de Córdoba el posible misterio es ahogado por el entorno alegórico, o por el espíritu alegórico, mejor dicho, que está en la raíz de la obra.

5—Diferencia en el tono de las invocaciones a la fuente por parte de Camila, Celia y la Esposa; diferencia en las circunstancias y en las consecuencias:

En Garcilaso:

“¡Ay dulce fuente mía, y de cuán alto
con sólo un sobresalto me arrojaste!
¿Sabes qué me quitaste, fuente clara?
Los ojos de la cara, que no quiero
menos un compañero que yo amaba:
mas no como él pensaba...”

(vs. 744-749)

La invocación simplemente expresa el sentimiento de Camila ante un suceso que ya ha pasado.

En Córdoba:

“¡O celestial herida del costado!
¡o fuente de tal lado derivada!
¡o alma descuydada!, ¿hasta cuándo
tardas de te yr lavando a tal ribera?
.....
..... O bien entero,
o solo en quien espero, y do se lava
el alma que en ti trava y en tí esperal!”

(vs. 724-727
y 747-749)

Aquí se trata solamente de una “arrepentida alabanza” al poder salúfero de la gracia redentora. El alma no pide un don que ya sabe que se le ofrece, que está ofrecido a todos los hombres, sino más bien se reprende a sí misma en estas exclamaciones por no aprovechar como debiera el don que se le brinda.

En San Juan:

“¡O cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formasses de repente
los ojos desseados
que tengo en mis entrañas dibuxados”

(Est. 11)

La invocación es de tono desiderativo y suplicante, contrastando con el tono anterior del discurso de la Esposa, en el que ésta reprocha ardientemente al Amado su abandono. A diferencia de las otras dos invocaciones pide un don, se tiende hacia la esperanza de un favor prodigioso que no se ha producido y que no sabe si se le concederá. Las otras invocaciones son más bien de tipo retórico y no tienen consecuencias ulteriores en la acción; la invocación de la Esposa causa un efecto real, provoca un vuelco absoluto en el curso de la acción.

6 – Diferencia en la naturaleza de lo contemplado:

En Garcilaso: La fuente actúa como espejo material: Camila se ve a sí misma, aunque ha ido con la intención de ver a otra: la desconocida amada de Albanio.

En Córdoba: Sin duda la fuente es un espejo *espiritual*: Córdoba no define expresamente la realidad contemplada, pero por el contexto —la presencia del pastor crucificado en el árbol de la fuente— podemos entender que la “historia varjada” vista —aunque no comprendida— por Sylvano, es el drama de la Redención; confirma esto la reacción de Celia (el alma), conmovida sin duda ante el sacrificio divino, y llevada al extremo del arrepentimiento ante lo que ve en la fuente: presumiblemente, como han apuntado otros críticos, sus propios pecados.

En San Juan: La realidad que se contempla es de índole indeterminada, misteriosa: los ojos del Amado que aparece de manera tan repentina y extraordinaria, y de los que no se sabe con certeza si son espirituales o materiales, si emergen realmente en la fuente, o si el alma los ha visto de otra manera, si su índole es metafórica o si debe tomárselos en un sentido real.

7— En el *Cántico* no hay elemento que se oponga semánticamente a la fuente, como ocurría con el río Tormes en la égloga garcilasiana; tampoco puede decirse que haga *pendant*, con un elemento acuático, como hace la fuente con el Jordán en la égloga de Córdoba (ya que ambos poseen la misma significación piadosa). La fuente del *Cántico* es única en su género y en su sentido, cumple una función que no pertenece a ningún otro elemento dentro del poema y no entra tampoco en juego ningún juego de antinomias.

8— El carácter simbólico: Ni en Garcilaso ni en Sebastián de Córdoba podría decirse que la fuente tiene un carácter propiamente simbólico. En Garcilaso, aunque la fuente actúe como eje del mundo pastoril y en ella se concentren las acciones, los hechos y el significado de ese mundo, no hay sugerencia, ni indeterminación ni polivalencia *stricto sensu* tampoco: los hechos y los sentidos mencionados se agrupan en torno a la fuente por contigüidad poemática, están todos ellos explícitos y presentes en el transcurrir sintagmático del discurso; no son “sentidos ausentes” evocados por indicios que partan de la fuente. En Córdoba, la sugerencia que podría existir (pues el devoto autor no dice con todas las letras lo que hay y lo que se ve dentro de la fuente) está duramente limitada no sólo por el contexto inmediato, sino por todo el contexto poemático. La égloga de Córdoba es un poema alegórico, en el sentido más “chato” y conceptualizante del término; y eso lo presentimos desde que se inicia la égloga y lo vemos expresamente confirmado en su transcurso: los personajes son figuras de Moralidad, se habla expresamente del pecado, de la culpa, de la sensualidad, de la vida virtuosa, de la gracia, del arrepentimiento, se enumeran ejemplos bíblicos y, por último, se hace una apoteosis del Redentor y su Madre. Todo el andamiaje poético se vuelve mero instrumento para la transmisión de una enseñanza moral: no hay aquí “vuelo del espíritu” como en el gran místico: ni en el sentido poético, ni en el sentido religioso.

En cambio, en el *Cántico* (poema misterioso y aéreo, si los hay), la fuente es un elemento de “*status* indefinido”, extraña por excelencia. ¿Se trata de una fuente real, dentro de la convención paisajística del poema? Si debe tomarse como real, ¿cómo pudieron los ojos del Amado manifestarse verdaderamente en ella? Si es una ficción poética, ¿a qué se refiere, qué quiere decir, qué simboliza, en suma? Que San Juan nos informe en los comentarios

que se trata de la "fuente de la fe" resulta por completo extrapoemático. Es una interpretación alegórica superpuesta al poema. No pueden desconocerse los indicios que provocan en torno a ella una atmósfera que podríamos llamar "de extrañeza simbólica": su aparición repentina, su desaparición igualmente repentina y total, su indeterminación locacional, la inverosimilitud o aun irrealidad del suceso que en ella presumiblemente ocurre, su *status* poemático indefinido (¿debe ser entendida en sentido "realista" o como metáfora de algo? Acaso ayuda también a esta indeterminación el hecho de que la fuente se halle situada entre el arsenal metafórico que emplea la Amada al invocar al Amado ausente, y la aparición súbita del Esposo en persona, que quiebra el delicado juego conceptual).⁵

Citemos, en fin, para terminar, unas palabras de Duvivier:

"Il importe peu à notre point de vue actuel que la fontaine apostrophée vienne de Sebastián de Córdoba, qui lui-même la tenait de Garcilaso, et que tous deux l'aient déjà fait interpellé, comme cela se fait volontiers à l'égard des objets de la nature dans le genre de l'épigramme. Image purement fonctionnelle et totalement spiritualisée, elle n'est plus que l'agent possible d'une certaine manifestation divine, le berceau de virtualités accordées aux dispositions intérieures (. . .); elle est conçue dans une perspective dynamique, comme la nuit, qui, nous l'avons vu, est le milieu et le principe de l'union. *La fontaine est un symbole au même que la nuit*, et peut-être, au fond, une autre forme du même symbole".

(Duvivier, R., ob. cit., p. 198)

II) *Algunas otras fuentes del motivo de la fuente en el Cántico Espiritual.*

II.1) *La influencia bíblica*: Tanto Alonso como Colin Thompson se ocupan de la influencia bíblica en el *Cántico*, pero sobre todo lo hace Thompson. Alonso no marca proximidades respecto del particular motivo de la fuente. Thompson sí, aunque sólo halla aproximaciones leves. En CA 11 —dice— la palabra *fuentes* puede ser considerada como un muy débil eco del *Cantar de los Cantares* (4,12), donde también se halla, pero aplicada a la Esposa ("Huerto cerrado eres, hermosa mía, esposa, huerto cerrado, fuente sellada"; la alabanza continúa en 4,13: "Tus caños riegan un vergel de granados, y tú posees las más peregrinas esencias", y en 4,15: "La fuente de los huertos, es un pozo de aguas vivas, que bajan con ímpetu del Líbano").

Thompson no establece una derivación estricta de la fuente de San Juan con respecto al *Cántico*, y señala que el motivo también puede provenir perfectamente de la tradición profana (cfr. Thompson, ob. cit., cap. 4, p. 65), aunque, advierte: "given the extent of the Song's influence in the *Cántico* it is reasonable".

⁵ Cfr. sobre el símbolo en San Juan y sobre los indicios que nos permiten advertir la presencia de un elemento simbólico, Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, vol. I, Cap. XI, y *El irracionalismo poético. (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977.

II.2) *Ramón Llull*: Helmut Hatzfeld (*Estudios literarios sobre mística española*, cap. II, pp. 54-61). vincula la fuente del *Cántico* (tal como la interpreta San Juan en su *Declaración*) con el concepto luliano del desarrollo de la fe en la visión cada vez más clara hasta llegar a la *unio*. El elemento simbólico que equivale en Lulio al papel que para San Juan cumple la fuente es el *espejo*. Señala Hatzfeld que en ambos autores pueden hallarse “los mismos elementos del mismo símbolo de la fuente como símbolo de la unión mística: una fuente-espejo de fe en la que la fe iluminada ve a Dios morando en el alma reflejada y transformándola gradualmente. La transformación comienza con los mismos símbolos de intercambio amoroso, los ojos” (p. 61).

II.3) *El tema de los “ojos”*: El mismo Hatzfeld (ob. cit., pp. 56-58) estudia el origen de otro aspecto de la estrofa II: los ojos del Amado que misteriosamente aparecen en la fuente. Lo relaciona primero con la idea árabe de que el manantial es el ojo de una cantidad mayor de agua, suposición que diera origen al nombre “ojo del agua”, literalmente traducido) aplicado en árabe al manantial; en las lenguas romances, agrega Hatzfeld, esta expresión penetró bajo la forma “ojo de la fuente”. También aduce otras asociaciones posibles que pudieron influir en la gestación de la estrofa: la expresión “niña del ojo” del español, basada en la antigua idea de que las pupilas del amante (de ahí el mismo latín *pupilla*) llevan dentro de sí la imagen de la muchacha amada. Esto se reflejaría asimismo en otra estrofa del *Cántico*: la 10 de la versión A, donde la Esposa llama al Amado “lumbre de sus ojos”; asimismo halla Hatzfeld una conexión con un texto poético árabe en el que el enamorado dice: “Tu imagen está en mis ojos”.

III) *Otros motivos del Cántico tradicionalmente relacionados con la fuente*:

III.1) *El ciervo herido y la fuente*: En el ciervo vulnerado de San Juan (CA 12) se unen elementos de diversas tradiciones —afirma María Rosa Lida—, la imagen bíblica de la cierva sedienta (“Como la cierva brama por las corrientes de agua viva, así, Dios mío, a ti mi alma anhela”, Salmo 41 (42), Libro II,2). La cierva herida de la literatura clásica aparece en Virgilio y en Horacio. Boscán es el primero que une ambas imágenes: la del ciervo herido que busca las aguas y que se repite, en el siglo de Oro, para “reflejar objetos tan varios como la sed, el ansia mística, el impulso animal y todas las sutilezas del amor petrarquesco” (cfr. Lida, *RFH*, I, 1939, p. 38). La imagen clásica —señala Lida— es predominante en San Juan sobre la del Salmo. Además aduce otra fuente que contribuye a enriquecer la imagen del ciervo: la tradición medieval que hace de él la figuración de Cristo, y que también lo presenta como modelo de amantes consortes. El conjunto de estas relaciones se ve sobre todo en la *Declaración* de la estrofa 12, pues en el poema mismo se presenta al ciervo sobre todo como *ciervo vulnerado* que se refresca con el vuelo del alma-paloma. En la *Declaración* se resaltan, en cambio, los siguientes aspectos:

a) que el ciervo herido va a tomar refrigerio en las aguas frías (imagen renacentista creada por Boscán): la Esposa es para el ciervo-Dios fuente de amor que lo hace venir a beber en ella como las aguas frescas hacen venir al ciervo sediento y llagado a tomar refrigerio. Y por eso se sigue: “Y fresco toma” (Aquí Lida destaca también la relación con el *Canstar* —IV, 12 y 15— donde se habla de la Esposa como fuente).

b) Que el ciervo es modelo de consortes: al ver a la esposa herida de amor por él —dice San Juan— corre él también herido de amor por ella a consolarla (esto pertenece a la tradición medieval de fábulas y ejemplarios).

III.2) Otro motivo relacionado con la fuente —aunque esta relación no se da en el caso de la fuente del *Cantar*— es el de la “tortolica”. La tórtola (CA 34) y la paloma (CA 33) son figuras de la Esposa en el *Cántico*; en el poema no se habla de la relación tórtola-agua, pero sí en la *Declaración*, donde San Juan echa mano de un saber de larga data explicando que: “De la tortolica se escribe que, cuando no halla al consorte, ni se asienta en ramo verde, ni bebe el agua clara ni fría, ni se pone debajo de la sombra, ni se junta con otras aves; pero, en juntándose con el Esposo, ya goza de todo esto. Todas las quales propiedades le acaecen a la alma; porque, antes que llegue a esta junta espiritual con su Amado, a de querer carecer de todo deleyte, que es no sentarse en ramo verde, y de toda honra y gloria de el mundo y gusto, que es no beber el agua clara y fría, y de todo refrigerio y favor del mundo, que es no ampararse en la sombra, no queriendo reposar en nada, gimiendo por la soledad de todas las cosas hasta hallar a su Esposo” (*Declaración*, de la *Canción* 33, 5; versión A).

En un principio se dijo que sólo la tradición popular del romance había influido en la imagen poética de la tórtola y el pertinente comentario de San Juan. Pero Marcel Bataillon⁶ descubre en este comentario otras muchas influencias, no sólo el recuerdo de Fontefrida. El tema de la tórtola estaba extendidísimo en la poesía italiana medieval y moderna (tanto la popular como la culta). Pero las raíces están mucho más lejos: en los naturalistas paganos, como Aristóteles, ya se menciona a la tórtola como modelo de ave monógama. En la literatura hexaemeral (que se remonta a Orígenes) aparece la tórtola como emblema de la casta viudez. La idea de la tórtola triste y viuda que huye de la verdura surge por primera vez, al parecer, en los *Sermones super Cantica*, de San Bernardo. Con el tiempo, la imagen de la tórtola que esquiva las delicias del verde evoca la imagen contraria del ave posada en una rama seca, imagen que se hace más popular que nunca en el siglo XVI. El rasgo de la tórtola viuda que enturbia el agua antes de beberla es acaso de origen italiano. Las tres características se aúnan en la tradición literaria de la Italia de los siglos XIV y XV, foco de irradiación cultural que la transmite a otros países europeos. Esta tradición se repitió, sin duda, en textos escolares moralizantes, como el poema devoto del carmelita Battista Spagnuoli (1448-1516). De textos semejantes de los sermones, de la tradición exegética del *Cantar*, seguramente extrajo San Juan las características de la *Declaración*, y la imagen misma. Pero agrega a esta imagen notas nuevas: no es ya la tórtola viuda sino la que, antes ausente de su Amado, lo halla finalmente. Además, San Juan añade a los deleites que rechaza la tórtola el de la *sombra* y el del *agua fría*. Thompson confirma, por su parte, los descubrimientos de Bataillon (ob. cit., pp. 79-80) y María Rosa Lida recuerda la raigambre latina de la tórtola, así como la de otros motivos que aparecen en el *Cántico*: el ruiseñor, las sirenas, etc.

MARÍA ROSA LOJO DE BEUTER

⁶ BATAILLON, M., “La tortolica de «Fontefrida» y del *Cántico Espiritual*” en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALONSO, DÁMASO, *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1942.
- *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1950.
- BATAILLON, MARCEL, "La tortolica de «Fontefrida» y del Cántico Espiritual," en: *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964.
- BOUSOÑO, CARLOS, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970; Cap. XI, vol. I.
- *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977.
- CELAYA, GABRIEL, "La poesía de vuelta de San Juan de la Cruz", en *Exploración de la poesía*, Seix Barral, 1964.
- CILVETI, ÁNGEL L., *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974.
- DUVIVIER, ROGER, *La Genèse du «Cantique spirituel» de Saint Jean de la Croix*, París, 1971.
- GALE, GLEN R., "Sebastián's de Córdoba poetic craftsmanship", *MLN*, vol. 84, 2, March 1969, pp. 308-314.
- GLASER, EDWARD, "El cobre convertido en oro - Christian rificamentos of Garcilaso's poetry in the sixteenth and seventeenth centuries", *HR*, 37 (1969), pp. 61-76.
- GUILLÉN, JORGE, "Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico" en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- HATZFELD, HELMUT, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968.
- LAPESA, RAFAEL, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", *RFH*, 1, (1939), pp. 20-63.
- "La poesía de San Juan de la Cruz" (reseña), *RFH*, 5 (1943), pp. 377-95.
- LUCIEN-MARIE DE SAINT JOSEPH, O. C. D., "Expérience mystique et expression symbolique chez Saint Jean de la Croix", en: *Polarité du symbole*, Etudes Carmelitaines, Desclée de Brouwer, 1960, pp. 29-51.
- OROZCO, EMILIO, *Poesía y mística*, Madrid, 1959.
- FEERS, EDGARD ALLISON, "La poesía de San Juan de la Cruz" (reseña), *BSS*, XXII, 1944, pp. 104-106.
- "The Alleged Debts of San Juan de la Cruz to Boscán and Garcilaso de la Vega", *HR*, vol. XXI, nº 1, Jan., 1953.
- THOMPSON, COLIN, *The poet and the mystic*, Oxford, 1978.
- WARDROPPER, BRUCE, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, 1958.

EDICIONES UTILIZADAS

- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra completa*; edición preparada por Alfonso I. Sotelo Salas, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- *Obras*; edición, introducción y notas de Tomás Navarro Tomás, Madrid, Espasa Calpe, 1970.
- SEBASTIÁN DE CÓRDOBA, *Garcilaso a lo divino*; introducción, texto y notas, edición crítica de Glen R. Gale, Madrid, Castalia, 1971.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, Madrid, B. A. C., 1975.

INFLUENCIA DE RAMÓN DE CAMPOAMOR EN LA POESÍA GNÓMICA DE ANTONIO MACHADO

1. INTRODUCCIÓN

Antonio Machado, en su segundo libro de poemas, *Campos de Castilla*, incursionará en una forma poética que luego lo llevará a la formulación de los apócrifos. Trata de desobjetivizar la lírica para que deje de ser expresión de un sentimiento individual y pase a expresar, a través de un individuo poeta, el sentir colectivo.

La resultante de esta necesidad poética, es la configuración de su poesía gnómica, que se manifestará especialmente a través de las series de "Proverbios y cantares" de su segundo y tercer libro de poemas: *Campos de Castilla* y *Nuevas Canciones*.

En ellas conjuga originalmente el saber ancestral transmitido por la tradición proverbial y el cante andaluz, variante folklórica del saber de los suyos.

Machado se inicia tempranamente en la valoración del folklore español, especialmente el andaluz, a través del ejemplo de la tarea de su padre, el eminente y reconocido folklorólogo Antonio Machado y Álvarez (cuya influencia probamos en un trabajo en prensa).

En cuanto a la tradición escrita, como señala Gonzalo Sobejano en su trabajo: "La verdad en la poesía de Antonio Machado: de la rima al proverbio" (En: *Journal of Spanish Studies*, vol. 4, spring 1976, nº 1, pp. 47-73); "La poesía gnómica de Antonio Machado tiene escasos antecedentes en la tradición española: San Tob. . . , Santillana, Manrique, cierto Lope de Vega, Campoamor en pequeña medida" (p. 66).

Varios críticos han señalado la influencia de Campoamor sobre la poesía gnómica de Antonio Machado, pero sin probar en qué consiste.

En este trabajo nos dedicaremos a describir nuestras comprobaciones al respecto.

Quienes más particularmente se refieren a esta influencia son Luis Cernuda¹ y Vicente Gaos.²

Cernuda cita un elogio de Campoamor a J. Manrique, entresacado de su *Poética*, que dice: "Cuánto más popular y cuánto más nacional sería nuestra

¹ CERNUDA, L., *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1970, pp. 27-37 y 81-94.

² GAOS, V., *Claves de Literatura Española*, Madrid, Guadarrama, 1971, t. 1.

poesía si en vez de la elocución artificiosa de Herrera se hubiera cultivado este *Lenguaje natural* de Jorge Manrique” y comenta Cernuda entre paréntesis: “(En las Coplas de Manrique tenemos... el ejemplo perfecto en nuestra lírica de lenguaje hablado... Recordemos también... que Machado, quien tiene ciertos puntos de contacto con Campoamor, admira igualmente a Manrique)” (p. 34). En la página 35 completa: “contentémonos con ciertos poemillas suyos del género sentencioso-irónico que están bastante bien. En ocasiones parecen anticipo de “Greguerías”; de ellos, pasando por Augusto Ferrán, que escribe poemillas lírico-sentenciosos, llegamos a Machado, quien deliberadamente evoca en algunos de sus versos gnómicos el recuerdo de Campoamor”.

En la página 90 sostiene que el poema CXXXV de *Campos de Castilla*, “El mañana efímero” (es)... de un tono irónico que recuerda a veces a Campoamor”.

En las páginas 91/92, del mismo texto, describe el tipo de poemas que se registran en *Nuevas canciones* y dice: “poemas formalistas... y composiciones breves cada vez más inspiradas en lo folklórico, a las cuales podemos incorporar los poemillas sentenciosos y aforísticos, campoamorinos a veces”. (Luego emite un curioso y lapidario juicio sobre *Nuevas Canciones*).

Vicente Gaos, en el texto citado (p. 419), sostiene: “Unamuno y, sobre todo, Antonio Machado —los máximos poetas del 98, los más ajenos al modernismo también— tienen puntos de contacto con Campoamor...”.

En la página 420 complementa la última cita de Cernuda de la siguiente manera: “Esta línea evolutiva, que arranca de Campoamor: Bécquer y Ferrán, primero. Unamuno y Machado luego, más tarde, a través de Ramón Gómez de la Serna, buena parte de la poesía del grupo de 1927 y, finalmente, la vuelta en los últimos quince años a una poesía «realista» y «prosaica», representa... unas veces la mejor tradición de nuestra poesía contemporánea, otras la predominante”. “...hay como un engarce soterráneo y nunca perdido del todo que eslabona su poesía con la escrita a lo largo del siglo XX”.

En la nota 10 de la página 425, cita un ejemplo concreto de influencia: “Hay un eco indudable —y seguramente intencionado— de «La beata de máscara» en estos versos de Antonio Machado: «Mal dice el negro atavío, / negro manto y negra toca, / con el carmín de esa boca»”.

En la nota 32 de la página 431: “El influjo de Campoamor en A. Machado es palmario”

2. OBRA DE CAMPOAMOR

a) *Reacciones ante su obra*

Creemos que la repercusión o influencia de Campoamor con respecto a autores posteriores está en cierta relación con las reacciones extremas favorables y desfavorables frente a su obra.

Afirmamos esto porque suponemos que, si produjo contemporáneamente tal exaltación, ésta se debió a la producción de algún cambio en su poética y su poesía.

Melchor Fernández Almagro manifiesta: "Cuando el poeta logra que sus versos prendan en el corazón y en el oído de sus lectores coetáneos y que esa preferencia se transmita a la generación siguiente, el fenómeno merece atento estudio. No basta a explicarlo el antojadizo gusto de las gentes. Alguna vibración del espíritu de su tiempo... ha sido captada por el poeta cuyos versos se aprenden muchos lectores de memoria e incluso se hacen proverbiales..."³

José María Cossío⁴ adelanta un juicio favorable sobre lo que se va a producir y vaticina: "...mucho habrá de ser estimado y elogiado".

b) *Características de la obra de Campoamor*

Cotejando la opinión de diversos autores concluimos que la poesía de Campoamor se presentó en su momento con gran originalidad por los siguientes motivos:

1. Ruptura del sistema romántico, desde la imitación al romanticismo. Gaos⁵ coteja un fragmento de la "Oriental", de Zorrilla, con un fragmento de "La beata de máscara", de Campoamor, y prueba la influencia, pero muestra en una nueva variante que: "La visión romántica —sentimental, retórica— de la enlutada da un quiebro y aparece, con el lenguaje prosaico: «¿Cuánto va?», la nota maliciosa, escéptica, realista".
2. Acercamiento del lenguaje de la poesía al de la prosa. Según Barja, aspira a "rebajar todo lo posible el lenguaje de la prosa, al lenguaje cotidiano".⁶
3. Uso de humor e ironía, tras el cual se esconde, desilusión y escepticismo.
4. Utilización de lo narrativo dramático. Campoamor se opone al "arte de tesis" en que los valores éticos están subordinados a las ideas, sostiene que "la poesía debe huir de toda abstracción". Es una poesía de ideas encarnadas en la que los materiales están tomados de la vida y de la experiencia. (Ej. ¡Quién supiera escribir!)
5. Intención didáctica y matiz filosófico. A Campoamor le interesa hacer pensar o provocarle una "emoción razonada" como proponía M. Menéndez y Pelayo. En cuanto a su filosofía, ésta intenta rezumar experiencia y sentido común.

c) *Obras de carácter gnómico*

1. *Doloras*

Después de publicarse la primera edición de las *Doloras*, en Madrid, 1846, se suscitó una discusión acerca de la denominación con que Campoamor titu-

³ En: A. B. C., Madrid, 17 febrero 1957.

⁴ En: *50 años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1960.

⁵ Ob. cit., p. 408.

⁶ BARJA, C., *Libros y autores modernos Siglos XVIII y XIX*. Los Angeles, Campbell, 1955, pp. 271-272.

ló sus composiciones. Rebate estas posturas en la “Carta contestación a don Alvaro Armada y Valdés, Conde de Revillagigedo”, publicada como prólogo a la primera edición. Allí justifica: “...Hace tiempo que deseaba ensayarme en una clase de composición en las cuales, así como en una semilla van contenidas todas las partes de un árbol, se resumiesen los principales atributos de la poesía lírica, *uniendo la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica*... y sin pretender yo haber descubierto ninguna idea perdida en los abismos del pensamiento, lo único que me he propuesto al escribir las *Doloras* ha sido reducir a sistema un género de poesía... se puede decir que ellas (las *Doloras*) deben ser unas *composiciones ligeras* en su forma y en las cuales indispensablemente tiene siempre que presidir un *pensamiento filosófico*”. Con tono polémico resume esta respuesta para el interlocutor: “Significa una composición poética en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica”. En cuanto a la denominación objetada rebate que si es un género nuevo debe tener un nombre nuevo, y en cuanto a la relación del nombre con el contenido dice: “...composiciones, que por muy ligeras que sean, por su tendencia filosófica siempre producen en el alma cierta clase de dolor, con un fundamento bastante plausible se las puede llamar *Doloras*...”.

El poemita con el que remata el libro titulado *Mi vida*, resume la teoría anteriormente enunciada:

“En mi vida infeliz paso las horas
mientras llega la muerte,
convirtiendo en doloras
las tristes ironías de la suerte”.⁷

2. Cantares

Campoamor los dividió en: amorosos, epigramáticos y filosófico-morales. Aunque son *cantares* de erudito y no coplas populares (como distinguiría Antonio Machado y Álvarez),⁸ son los que más se acercan a un tono tradicional e inclusive utiliza algunos de los recursos de éstos como por ejemplo la hipérbole. Los epigramáticos cumplen con las leyes de composición que caracterizará en verso Iriarte:⁹

“A la abeja semejante,
para que cause placer,
el epigrama ha de ser,
pequeño, dulce y punzante.”

Rubén Darío, que comenzó imitando a Campoamor, le dedicó esta décima cuyos últimos versos son un epigrama:

⁷ Citamos por la edición: CAMPOAMOR, *Poesías*, edición, introducción y notas de C. Rivas Cherif, Madrid, Espasa Calpe, 1966.

⁸ MACHADO y ÁLVAREZ, A., “Postscriptum” (En: *Cantos populares españoles* (recogidos por Francisco Rodríguez Marín). Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., 1883, t. V, pp. 157-238.

⁹ Citado por SÁINZ DE ROBLES, FEDERICO (En: *El epigrama español del Siglo I al XX*, selección, estudio preliminar, retratos literarios y notas bibliográficas de F. Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1946, 2ª ed.).

“Este del cabello cano
como la piel del armiño
juntó su candor de niño
con su experiencia de anciano;
cuando se tiene en la mano
un libro de tal varón,
abeja es cada expresión
que volando en el papel,
deja en los labios la *miel*
y *pica* en el corazón.”

Los Cantares filosófico-morales juegan, sobre todo, con la figura de la antítesis; ejemplo:

“Fui un día a la ciudad
y me volví al otro día,
pues mi mejor compañía
es la mayor soledad,” (p. 181)

3. *Los pequeños poemas*

Manifiesta Campoamor en un pasaje de su *Poética*: “Y aunque parezca un poco presuntuoso... Siéndome antipático el arte por el arte y el dialecto especial del classicismo, ha sido mi constante empeño el de *llegar al arte por la idea y el de expresar ésta por un lenguaje común*, revolucionando el fondo y la forma de la poesía, el fondo con las *Doloras* y la forma con los *Pequeños poemas*”. “... al escribir los *Pequeños poemas*... me vi en la necesidad de proscribir el antiguo lenguaje poético”.¹⁰

4. *Humoradas*

En nota al pie de página el autor resume las definiciones sobre las formas poéticas que ha “bautizado”. Y dice: “¿qué es humorada? Un rasgo intencionado. ¿Y dolora? Una humorada convertida en drama y pequeño poema? Una dolora amplificada”. “Cuando se publicaron las primeras (*Doloras*), sometiéndolas a las reglas de una retórica convenida... las fueron dividiendo en epigramas, letrillas, epitafios, etc. Estos inmortales distraídos clasificaron las doloras por su textura externa, sin fijarse en el *lazo interno común* que las unía en el fondo, que era la *intencionalidad*... Una dolora puede ser madrigal, epigrama, etc., sin dejar de ser dolora... lo mismo digo de este nuevo título. Una humorada sin dejar de serlo, puede estar escrita en un pareado o en un cuarteto, pero no son humoradas la mayor parte de los pareados y cuartetos escritos hasta ahora”.¹¹

Algunas de ellas parecen preanuncios de “Greguerías” o rápidos apuntes machadianos; ejemplo:

“La niña es la mujer que respetamos
y la mujer, la niña que engañamos.”

¹⁰ Ob. cit., p. 208.

¹¹ Ob. cit., p. 317.

En otro pasaje alude a la intención didáctica que existe tras estas formas prácticas: "Esa poesía que algunos llaman lapidaria es la más propia para que se graben no sólo en las piedras, sino en las inteligencias". También se refiere a "la forma elíptica que las sintetiza".¹²

3. INFLUENCIAS DE CAMPOAMOR EN ANTONIO MACHADO

a) *Filosofía*. Creemos que hay una coincidencia entre ambos: 1) en el modo de entender la poesía sentenciosa. En Campoamor, su espíritu corrosivo se tradujo en un fondo irónico matizado de suave escepticismo que se expresa ingeniosamente. Las sombras de Abel Martín y de Juan de Mairena podrían tener un perfil parecido a la imagen que hoy tenemos del poeta asturiano; 2) Otra similitud puede consistir en la actitud comprobadora y avalada por la experiencia que tiende a hacerse proverbial, que vemos en los libros mencionados de Campoamor y "Proverbios y cantares", de Machado; 3) Algunas Humoradas tienen proximidad con los *Apuntes* de los apócrifos; 4) Ideal de lenguaje natural.

b) *Textos*. Como en el caso anterior, no hay ningún texto que sea necesariamente reelaboración o fuente directa. Enumeraremos algunos pasajes de Campoamor en los que vemos coincidencias ya sea en el tono, en la condensación, en la temática, en la antítesis o la paradoja:

de *Doloras*:

"El peor de los mundos"
.....

Verso 2860:

"Aquí lo cierto es falso, allí es dudoso
por lo cual sólo sé que no sé nada." ¹³

"La metempsicosis"
.....

I v. 1865:

"Hallé una historia, lector,
en un viejo pergamino,
donde prueba un sabio autor
¡ay! que el variar de destino
sólo es variar de dolor."

c) v. 1905

.....
"Después de saber, lector,
la historia del pergamino,
¿Qué importa ser hombre o flor,
¡ay! si el variar de destino
sólo es variar de dolor?"

(139)

¹² Ob. cit., p. 175.

¹³ Ob. cit., p. 318.

En "El arte de ser feliz" aparece un maestro sardónico como Mairena:

v. 2735:

"¡ay! Es en vano que acudas
a mi cátedra a aprender
mi saber llega a saber
que dudo... hasta de mis dudas" (170)

En "Los dos miedos" se da el juego de contrarios la paradoja cerca-lejos y viceversa; parece la presencia-ausencia de la amada de Abel Martín:

I

"Al comenzar la noche de aquel día
ella lejos de mí,
—¿Por qué te acercas tanto? —me decía—
¡Tengo miedo de tí!

II

Y, después que la noche hubo pasado,
dijo, cerca de mí:
—¿Por qué te alejas tanto de mi lado?
¡Tengo miedo sin tí!" (143)

Un ejemplo de paradoja presencia-ausencia está en la copla LXXXVI de "Proverbios y cantares", de *Nuevas Canciones*:

"Tengo a mis amigos
en mi soledad;
cuando estoy con ellos
¡Qué lejos están!"¹⁴

Para condensar el sentimiento de hastío en la vida del hombre, grafica la copa de hastío como nuestro veneno cotidiano en "La copa eterna"

"De las penas de la muerte
nuestro destino impío
en Sócrates se llama la cicuta,
en Cristo hiel y en los demás hastío." (p. 168)

En el poema "La Fe y la razón" presenta la siguiente duda:

v. 1623:

"¡Sacadme, Dios de bondad,
de esta eterna confusión!
¿Mi verdad es la verdad?
¿Mi razón es la razón?" (p. 130)

¹⁴ Citamos por la edición: MACHADO, ANTONIO, *Obras. Poesía y prosa*, ed. reunida por Aurora de Albornoz y G. de Torre. Ensayo preliminar de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1973, 2ª ed., p. 286.

compárese con el aforismo LXXXV de "Proverbios y cantares" de *Nuevas Canciones*:

"¿Tu verdad? No, la Verdad,
y ven conmigo a buscarla.
La tuya, guárdatela." ¹⁵

En el conocido poema "Las dos linternas" se alude a la relatividad de la verdad:

v. 1820:

".....
Y en este mundo traidor
nada hay verdad ni mentira
todo es según el color
del cristal con que se mira" (p. 137)

El mismo relativismo aparece en el proverbio XIII de *Campos de Castilla*:

"Es el mejor de los buenos
quien sabe que en esta vida
todo es cuestión de medida :
un poco más, algo menos..." ¹⁶

Dejamos para el final la estrofa de una dolora que presenta una gran semejanza con el proverbio VI de "Proverbios y cantares", de *Campos de Castilla*. Ya sea en el tema como en la bipartición de la estructura:

v. 1090

"*Virtud de la hipocresía*
.....
Da al misterio la verdad,
que la virtud en su esencia,
es *opinión* la mitad
y la otra es *apariencia*." (p. 111)

Y el proverbio dice:

"De lo que llaman los hombres
virtud, justicia y bondad,
una mitad es envidia
y la otra no es caridad." ¹⁷

Entre los *Cantares* de Campoamor espigamos una coincidencia, si bien hay otras, por considerarla la más significativa. Dice el final de un cantar amoroso:

¹⁵ O. C., p. 286.

¹⁶ O. C., p. 214.

¹⁷ O. C., p. 213.

v. 2875:

"...que, si al espejo me miro,
en vez de verme, te veo."

(p. 177)

no puede dejar de evocarnos el primer proverbio de *Nuevas Canciones*:

"El ojo que ves no es ojo
porque tú lo veas
es ojo porque te ve."¹⁸

4. CONCLUSIONES

Como indicamos en la introducción, la poesía gnómica de Antonio Machado, en particular los "Proverbios y cantares" (la agrupación de estas series bajo el título que señala las dos formas conjugadas es orientadora), combina en una forma nueva, dos improntas que marca Campoamor en la descripción de sus formas poéticas nuevas: "uniendo la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica" (*Doloras*); de los *Cantares* epigramáticos dirá Rubén Darío: "abeja es cada expresión /.../ deja en los labios la miel / y pica en el corazón". Con respecto a los *pequeños poemas* dice Campoamor: "ha sido mi constante empeño el de llegar al arte por la idea y el de expresar ésta por un lenguaje común"; y de sus *Humoradas* dice que tienen: "un lazo interno común que las unía en el fondo, que era la intencionalidad".

Más allá de las coincidencias que señalamos entre algunos textos de los respectivos autores, es evidente que, intencionalmente o no, recorren la poesía gnómica de Antonio Machado, muchos de los principios desde los cuales Campoamor elabora su nueva poesía.

Precisamente la poesía gnómica de A. Machado surge como la resultante de una necesidad de otorgarle una vertebradura filosófica a su lírica, que, sin dejar de ser tal, condense y retransmita un saber tradicional para poder anclar en el fluyente río de Heráclito.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

¹⁸ O. C., p. 270.

POPULARISMO Y FANTASÍA EN EL TEATRO MENOR *

A don Eugenio Asensio

Preliminares

En el amplio mundo de la sátira podemos insertar los textos que me propongo estudiar. Se trata de dos piezas del teatro menor utilizadas por comediantes españoles de los siglos XVI y XVII, para entretener al público.

Ambas composiciones forman parte de un grupo de entremeses, bailes y jácaras, que contiene el manuscrito 119 de la Biblioteca Universitaria de Valencia y desarrollan la vida acuciante, en sorpresas y riesgos, de jaques y mujeres airadas resuelta con graciosa desenvoltura por los autores, en íntima relación con la sociedad española de aquellas épocas.

El tema del individuo desgarrado de su medio ha concitado, por contrapartida, un interés apasionado en el consenso de los demás hombres, cómodamente instalados en su posición vital. Los creadores de la literatura española, buenos intérpretes de la realidad, nos han dejado testimonios paradigmáticos de esos sucesos, desde el Tratado de Centurio hasta las novelas picarescas.

En el sendero señalado por la tradición, dibujan coordenadas repetidas de situaciones y desenlaces, que van a desembocar en regocijadas escenas del teatro de los siglos de oro. De este modo, encontramos callejas, plazuelas, portales, cárceles, ventas, caminos profusamente transitados por estos desheredados de fortuna, quienes en un descanso del peregrinaje, relatan su vida, descubriendo miradores inéditos a la realidad circundante.

El material entremesil, amalgama de mundos, recoge una gama de personajes denominados "valientes", que ocupan un lugar preferente en la literatura llamada "de cordel", destinada a un público popular por excelencia, de escasos recursos y fecunda imaginación. La "fama" peculiar de estos personajes llegó a interesar, en su hora, a comediógrafos de nota como Agustín Moreto o Pedro Calderón de la Barca. Los epígonos del gran teatro de los siglos XVI y XVII recrearon estos temas y ambientes, mostrando predilección por algunos personajes denominados el Mellado, Añasco, la Chillona, la Chispa, quienes ahora serán nuestros lazarillos en la indagación de este microcosmos laberíntico de la germanía española.

* Este trabajo fue presentado, leído y aprobado en el V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Bordeaux, 1974.

1. Los texos

1.1. *Jácara del Mellado*. — En el ms. 119 de la Biblioteca Universitaria de Valencia, ocupa los folios 104v - 107r y figura sin nombre de autor.¹

El Catálogo teatral de Cayetano Alberto de la Barrera, señala su publicación en "Tardes apacibles de gustoso entretenimiento, repartidas en varios Entremeses, y Bayles entremesados, escogidos de los mejores Ingenios de España". (Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1663). En esta colección se denomina "Bayle del Mellado en jácara", de Iuan de Matos. Ocupa los folios 122v - 125r. El tomo recoge también un "Bayle entremesado del Mellado", de Agustín Moreno, en los folios 32r - 36r.²

Don Antonio Paz y Melia, por su parte, anota una copia en pergamino, con letra del siglo XVIII, procedente de la Biblioteca del Duque de Osuna, titulada: "El Mellado de Cabreros". Baile de Mattos Fragoso.³

También en la colección de piezas cortas teatrales, "Ociosidad entretenida, en varios entremeses, bayles, loas y jácaras. Escogidos de los mejores Ingenios de España" (Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1668), aparece una "Xacara nueva del Mellado", de don Pedro Calderón de la Barca, en los folios 113v - 116r.

Por último mencionamos una pieza que figura con el título de "Jácara del Mellado de Cabreros", de Juan de Matos, en el manuscrito 16292, de la Biblioteca Nacional de Madrid, en los folios 166r - 171v.

La popularidad del protagonista se aquilata cuando lo vemos incursionar en romances o coplas de ciego, como en el texto editado por don Antonio Rodríguez Moñino en su artículo "Archivo de un jacarista. (1654-1659)", que reza:

"Aquí se contiene una xacara nueva / de un desafío que tuieron el / Mellado y el Mulato sobre quien / era mejor oficial de la uña donde / declara la competencia que tuui / eron y las amistades que ajustaron / Compuesta por Miguel López de Honrubia".⁴

¹ Ha descrito el manuscrito don ARTURO ZABALA, "Versos y pervivencia de Lope en el siglo XVIII". Suplemento 1, de la *Revista bibliográfica y documental*, t. 2, nº 3, Madrid, CSIC, 1948. Para el conocimiento de otros textos del mismo manuscrito, cfr. mis "Notas al Baile del Molinerillo Nuevo", en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 27 Band. Münster Westfalen, 1973, pp. 173-92.

² DE LA BARRERA Y LEIRADO, CAYETANO, A., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860. Nueva edición, facsímil, Madrid, 1969. Cito por esta edición.

³ PAZ Y MELIA, ANTONIO, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1899.

⁴ RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO, "Archivo de un jacarista (1654-1659)", en *Homage to John M. Hill. In Memoriam*, Indiana University, 1968. El gran bibliógrafo nos dice: "Sin duda formaron parte (los pliegos sueltos) del archivo de algún ciego no demasiado curioso de guardarlos en limpio lugar y se nos ofrecen con señas inequívocas de haber sido celosamente atesorados entre camisa y pecho: dobleces múltiples, manchas de tinta o grasa y de sudor. La letra es, a veces, clara, también a veces torpe y ramplona: no parecen autógrafos, sino copias encargadas por mercaderes" (p. 46).

1.2. *Baile de la Chillona*. — Procede del citado manuscrito valenciano y ocupa los folios 34r-36r, sin indicación de autor.

De la Barrera indica en su Catálogo, que fue publicado en "Tardes apacibles...", donde figura como "Bayle entremesado de la Chillona", de Villaviciosa, folios 20v-22v.

Paz y Melia menciona una copia en pergamino con letra del siglo XVII, procedente de la Biblioteca de Osuna y que conserva la Biblioteca Nacional, ms. 16292 y otra, con letra del siglo XVIII, que corresponde al ms. 16715, de la misma Biblioteca.

Por otra parte, la Biblioteca de la Casa del Teatro de Barcelona, posee entre sus cajas de entremeses —donde figuran varios anotados por don Aureliano Fernández Guerra—, el "Baile de la Chillona de Villaviciosa", nº 46562.

2. Los autores, el medio, el público

A mediados del siglo XVII la comedia española había cimentado su carácter y el éxito de las representaciones iba en aumento. Los estudiosos del teatro español convienen en atribuir a Lope de Vega, el mérito genial de haber captado el gusto popular, que lo llevó paulatinamente a la formulación de la Comedia Nueva y a dotar a su teatro del acento vibrante del espíritu nacional. Personalidad abierta a lo poético, manejó un lenguaje culto de hondas raíces tradicionales en síntesis fecunda de sensibilidad, gracia y comprensión histórico-social. Según alguno de sus más destacados críticos:

"Su vocación era ser palabra viva de su pueblo, expresión de la unanimidad española. El pueblo, la verdad colectiva, que siendo la convivencia de todos nada tiene que ver con la masa, tiene en España una actividad vital a que el teatro, inspirado en ella, puede referirse. El pueblo tiene por eso una razón poderosa para preferir la fórmula de arte que su sentido de la vida demanda a todas las otras, ineficaces por bien razonadas que puedan estar, y lo que interesaba a Lope, poeta de España, era menos la fórmula racional ajena que el ser de España".⁵

La cita, si bien extensa, nos interesa sobremanera porque destaca la condición poética de la verdad colectiva, como característica principal del ser español, profetizada por el creador del nuevo teatro. Se explica también con este presupuesto, el eco que el teatro recibía en ciudades y aldeas, pues el espectador se reencontraba a sí mismo en sus creencias, sus actividades variadas y sentimientos. Con agudeza señaló Dámaso Alonso la impregnación social del teatro y de la oratoria sagrada en los siglos de oro:

"...fenómenos ambos atados a las categorías de tiempo y espacio, que buscan —y tienen forzosamente que hacerlo— el sacudir al público, y, por tanto, son buen indicio para rastrear los móviles estético-afectivos

⁵ MONTESINOS, JOSÉ F., *Estudios sobre Lope*, México, El Colegio, 1951, pp. 294-95. Por su parte, RENNERT, H. y CASTRO, A., en *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, afirman: "El enorme impulso que recibió el drama español en el primer cuarto del siglo XVII y el verdadero diluvio de comedias que cayó sobre España durante los cincuenta años siguientes, se debió por completo al genio de Lope de Vega" (p. 126).

de aquellas muertas generaciones; pero, además, fenómenos totalmente sociales y nacionales. . .”⁶

Sabemos que el público, inmerso en el vivir del teatro, exigía nuevos temas y fórmulas expresivas. Los autores se multiplicaban y el ingenio de los actores creaba y desarrollaba capacidades histriónicas insospechadas. La creación teatral española se aplaudía dentro y fuera de la península. Charles Aubrun, que ha estudiado el fenómeno, sostiene:

“en Madrid, entre 1600 y 1650, todo se hace teatral... , el siglo XVII español ve (la historia como) una tragicomedia perpetua y siempre renovada”⁷

Tanta irradiación y magnetismo debió ejercer el movimiento teatral madrileño, que convergían hacia la capital del reino ingenios de todas las provincias. Desde Portugal llegó don *Juan de Matos Fragoso* (1608-1689), licenciado en filosofía y jurisprudencia por la Universidad de Évora, quien pronto participó en la vida literaria madrileña interviniendo en certámenes poéticos y reuniones académicas, familiarizándose su nombre junto a los de Pérez de Montalván, Agustín Moreto y Juan Vélez de Guevara.⁸

En ocasión de la muerte de Pérez de Montalván escribió su primer soneto conocido, impreso en “Lágrimas panegíricas” (1639) y su primer drama, escrito en colaboración con Agustín Moreto, fue “La defensa de la fe y Príncipe prodigioso”, impreso con otras comedias, en Alcalá 1651. Escribió muchas obras en colaboración con Moreto, Vélez de Guevara, Juan Bautista Diamante, Zabaleta, J. de Cáncer y Sebastián de Villaviciosa.⁹

Su inventiva teatral, si bien fecunda, no lo es tanto en riqueza formal y expresiva. Se trata, nos dice Alonso Zamora Vicente, de “un discreto refundidor de temas ajenos, dentro de la estructura teatral de Calderón, al final de cuyo ciclo hay que incluirle, de un ingenio de pocas calidades artísticas en el que los viejos moldes del teatro empiezan a verse ya exhaustos o mal interpretados”¹⁰

A despecho de lo negativo del juicio, el mismo crítico pone de relieve cómo algunas de sus producciones dejaron huella en el gusto del público y en la producción artística posterior —el caso de su comedia “Traidor contra su sangre”, que diera pie a la composición de “El moro espósito” del Duque de Rivas—. La vigencia de composiciones suyas nos permiten suponer una

⁶ ALONSO, DÁMASO, *Del siglo de oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1962, p. 96.

⁷ AUBRUN, CHARLES, *La comedia española. 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1968, p. 246.

⁸ Ed 1641 asistía en Madrid a una de las Academias literarias de la época, junto con A. Moreto, Belmonte Bermúdez, Jerónimo de Cáncer, Juan Vélez de Guevara, Martínez de Meneses, Rojas Zorrilla y Zabaleta. Cfr. Rico, Francisco, Edición, introducción y notas a la obra de AGUSTÍN MORETO, *El desdén con el desdén. Las galeras de la honra. Los oficios*, Madrid, Castalia, 1971, p. 11, nota 10. Para el carácter de las academias literarias de la época de Lope, cfr. VOSSLER, K., *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1949, p. 387.

⁹ DE LA BARRERA, C., ob. cit., p. 239.

¹⁰ Cfr. nota de ZAMORA V., ALONSO, en el *Diccionario de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1949, p. 387.

capacidad e inclinación para captar y satisfacer el gusto del público, o "vulgo", a quien se referían y condicionaban constantemente los autores y preceptistas del teatro de la época.¹¹

Un comediógrafo y crítico de entonces, Francisco A. de Bances Candamo, en su "Teatro de los Teatros de los pasados y presentes siglos", zahiere las preferencias del público de su tiempo y pone de manifiesto la escasa preparación literaria y cultural que poseía:

"Esta precisión (la de mezclar lo útil con lo dulce) es maior en los poetas cómicos, así por ser más limado y censurado su estudio, como por ser para el vulgo, que por la maior parte ni vee otras historias, ni saue otros exemplares de la uida que los que le expone la comedia, y suele oi encontrar unos maestros a quien su rusticidad da la lei y el arte, pues haciendo venales sus obras sólo atienden en ellas al gusto del pueblo y a la utilidad de las farsas sin llenar otro fin en su trabajo".¹²

La condena del crítico es para el público que asiste y aplaude las comedias, pero también para los autores, especialmente los "cómicos", venales y escasos de originalidad, como la crítica contemporánea insiste en considerar a Matos Fragoso.

En la segunda mitad del XVII, alcanzan boga las colecciones que recogen pequeñas piezas teatrales destinadas a entretener. Podemos nombrar entre ellas el "Laurel de entremeses varios" (Zaragoza, 1660); "Rasgos del ocio" (Madrid, 1663); "Verdores del Parnaso" (Madrid, 1668); "Ramillete de sainetes escogidos de los mejores ingenios de España" (Zaragoza, 1672). Todos encantadores tomitos de entremeses, bailes y jácaras que recogen piezas compuestas por Juan de Matos.¹³

Características semejantes a la del autor portugués mencionado, ofrece la producción dramática de don *Sebastián Rodríguez de Villaviciosa* (1618? -?). Escribió comedias en colaboración con Moreto, Diamante, Zabaleta, Rosete, Cáncer, Fernández de Avellaneda, Matos y Arce. Tal vez lo menciona Cáncer en su "Vejamin de la Academia Castellana", 1649. Se le reconocen méritos como entremesista y revela coincidencias temáticas con sus con-

¹¹ Para captar la relación estrecha entre el teatro y el público de entonces, cfr. GAOS, VICENTE, "La poética invisible de Lope de Vega" en su libro *Temas y problemas de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1959, pp. 123-142. Por otra parte, José M. DIEZ BORQUE llama la atención sobre la necesidad de "un estudio sistemático de los distintos niveles de significación de las obras teatrales del XVII... para explicar la coherencia de un espectáculo que reúne a un público social y culturalmente distinto como muestra la estructura del corral de comedias", en su interesante artículo: "Estructura social de los corrales de comedias madrileños en la época de Lope de Vega, en *CH*, 274, abril 1973, pp. 7-22.

¹² Citado por A. POQUERAS MAYO y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, en "Función del «vulgo» en la preceptiva dramática de la edad de oro", en *RFE*, t. I, p. 141. Subrayan los autores que: "el concepto de «vulgo» se manipula en estrecha vinculación con el proceso de dignificación en la comedia. Nos atreveríamos a decir que es uno de los núcleos más importantes de la dialéctica dramática española; de aquí la expansión y amplificación de significados (en marcha ascendente), acercando cada vez más «vulgo» a «público» o «público del teatro español», p. 125.

¹³ Se ha iniciado la revaloración de su lírica, cfr. SIMÓN DÍAZ, José, "Cuatro poemas de Matos Fragoso", en *R. Lit.*, t. XXVIII, nos. 55-56, 1965, p. 97

temporáneos. Por ejemplo, en su chispeante entremés de "Las visitas", publicado en "Tardes apacibles...", entre los enamorados que se acercan a cortejar a la Graciosa (Manuela Escamilla), se encuentra un "valiente", a quien ella recibe con humor regocijado:

"A ti Mellado, te aclama
el alma por tu donaire".¹⁴

Con todo, el Mellado, no alcanza en el entremés la destacada figuración que se le brinda en obritas semejantes de otros autores, pero Villaviciosa apunta un elemento más para considerarle muy cerca del arquetipo.

No obstante, nuestro interés se inclina hacia el "Baile de la Chillonera" del mismo autor, por cuanto alcanza el valor escénico necesario como para ser rescatado del olvido, razón valedera para explicar también el favor que le brindó un público propenso a celebrar la gracia de la palabra representada. Pensamos como lo hacía don Marcelino Menéndez Pelayo, cuando expresaba que:

"en estas obrillas se compensa la incuria del texto con la riqueza de sales castizas y finísimas observaciones de costumbres que encierran".¹⁵

3. Análisis de los textos

3.1. "Jacara del Mellado". — *Esquema argumental*: La fama de "valiente" del protagonista mueve el comentario de dos arriscadas mujeres, quienes explican cómo ha sido condenado a la horca. El Gracioso, que las escucha, interrumpe el irónico comentario y las reprende por no tomar en serio los acontecimientos de su vida. Tercia en la disputa otra mujer, advirtiéndoles la necesidad que supone la discordia en momento en que La Chispa, enamorada del guapo, reclama consuelo. Aparece La Graciosa llorando y todos la confortan, asegurándole que la memoria del Mellado será inmortalizada en coplas. La pieza termina en "jácara", con la intervención de las cuatro mujeres que cantan y bailan seguidillas, en honor del jaque.

Movimiento escénico: El autor ha concebido la pieza con cinco figuras que representan escenas consecutivas:

- a) Habla la primera mujer, dirigiéndose al público.
- b) Habla la segunda mujer, dirigiéndose al público.
- c) El Gracioso dialoga con las anteriores.
- d) Habla una tercera mujer.
- e) Dialogan la primera y segunda mujer.
- f) La Graciosa dialoga con una de las mujeres.

¹⁴ Cfr. *Antología del entremés (Desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora)*. Siglos XVI y XVII. Sel. est. pról. y notas de FELICIDAD BUENDÍA, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 777-791. Datos biográficos de VILLAVICIOSA, en *Diccionario de literatura española*, ed cit., nota de GERMÁN BLEIBERG, p. 531.

¹⁵ MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, "Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores", en *Estudios de crítica histórica y literaria*, Buenos Aires, Espasa, 1944, t. II, p. 404.

- g) La Graciosa dialoga con las dos.
- h) Hablan las tres mujeres.
- i) Dialoga la Graciosa con las tres.
- j) Todas cantan y bailan.

Quando las figuras hablan independientemente relatan la vida del valiente, los incidentes del juicio, la preocupación de La Chispa; en cambio, los diálogos desencadenan la acción. El movimiento escénico culmina con el canto de las seguidillas, seguramente también bailadas, si nos atenemos a las acotaciones que nos suministra el texto, a saber, "corro", "cruzado", "por fuera".

Métrica: la jácara consta de 133 versos, con un esquema estrófico dispar, en el que prevalecen los versos octosilábicos; se dan también versos de 7, 6 y 5 sílabas. Las seguidillas siguen el paradigma 7 - 5.

Valores teatrales: Los elementos que ayudan a caracterizar a los personajes están bien marcados. Las curiosas (mujeres 1ª y 2ª), comentan los sucesos con sorna y se sorprenden desagradablemente cuando, primero el Gracioso (escena tercera) y la Graciosa, luego (escena novena), las descubren y burlean. La 3ª mujer aparece dotada de discreción y establece el equilibrio en el diálogo; su sereno consejo aquieta las disputas.

Al protagonista lo conocemos a través de la cháchara de las mozas, que alaban su garbo y habilidad, su fortaleza física y agilidad mental para sortear peligros. En la interpretación breve que hace el Gracioso, se subrayan caracteres de su ánimo sutil e irónico. La Chispa, personificada por la Graciosa, se muestra femenina y sentimental, sus reacciones son verosímiles y van de la tristeza a la alegría, con un matiz de ironía esperanzada. Constituye la figura mejor trazada de la breve pieza.

En resumen, Juan de Matos Fragoso acierta a presentar en pocos trazos medidos y seguros un sector de la vida germanesca. La figura del jaque resulta arquetípica, enraizada en la mejor tradición del género. La jácara cuya comicidad estriba en el juego de alusiones y sobreentendidos, se dirige a un público que captaba el doble sentido conceptual y los equívocos de la vida holgona ansiosa de fortuna y fama, en el claroscuro de la vida española de la época.

3.2. "*Baile de la Chillona*". *Esquema argumental:* Aparece la Chillona llorando por la prisión que sufre su guapo. Las vecinas la interrogan sobre su pena y les responde considerando las desdichas de Añasco. Este comenta con las mujeres las causas que han motivado su prendimiento por la justicia. El diálogo más extenso con La Chillona, se matiza con cantos y bailes.

Movimiento escénico: Intervienen en la composición cinco figuras, que protagonizan las siguientes escenas:

- a) 1ª y 2ª mujer, dialogan con La Chillona.
- b) La protagonista dialoga con una 3ª mujer.
- c) Todas cantan.

- d) Añasco dialoga con las mujeres y canta.
- e) Diálogo de Añasco y La Chillonera.
- f) Ambos cantan.

Hay en la pieza un claro predominio de los diálogos, sin desconocer la importancia que se otorga a la música.

Métrica: La pieza de Villaviciosa consta de 124 versos, en su casi totalidad octosílabos, con predominio del asonante de romance en a-o.

Valores teatrales: Los caracteres de las figuras centrales, el guapo y la pícaro, se delinean con bastante precisión, frente a un trazado más homogéneo de las mujeres que integran el cuadro. El jaque relata sus aventuras con el despejo característico de su idiosincrasia, apoyándose en elementos cómicos que emergen del uso de términos germanescos y del conceptismo verbal de las bernardinas.¹⁶

La pícaro se perfila como enamorada de su guapo y participa de las aventuras con desenfado y altiva gallardía, burlándose de la situación embarazosa por la que atraviesa. Las demás mujeres funcionan como un coro de interrogantes, carecen de notas personales que las individualicen. Se expresan en tono irónico, de fingida inocencia. El tono ligero del lenguaje se acentúa con la introducción de cantos, al final de los razonamientos.

4. Antecedentes inmediatos

Se puede afirmar que los textos estudiados tienen sus antecedentes en composiciones poéticas de extracción germanesca, adaptadas y glosadas por comediantes y poetas a lo largo del siglo XVII.

El primer texto atribuido, como sabemos, a Juan de Matos Frago en el manuscrito valenciano, tiene su fuente más cercana en la pieza de Calderón de la Barca, publicada entre sus Entremeses, mojigangas y jácaras, con el título de "El Mellado".¹⁷

La obrita de Calderón nos ofrece, a través de su desarrollo, una mayor precisión conceptual, ceñida a un texto poético cuyo contenido glosa: "Para ahorcar está el Mellado / Por cobrar de otros la renta / Y la Chávez le lloraba / Que su mal la desconsuela".

Algunos comentarios de los protagonistas, a saber: "Mellado —Repita usted ese tono. / La Chavez —Repita usted esa letra.", y el pedido que hacen al Músico: "Cante ahora nuestra historia.", autorizan a postular la existencia de textos poéticos que el "vulgo" conocía y festejaba, lo suficiente como para que poetas-músicos, amigos de lo popular, los recogieran y glosaran, corporizándolos en ocasiones para la escena.

¹⁶ Ha fijado con meridiana claridad los alcances del término, GONZALO SOBEJANO, "Bernardinas en textos literarios del siglo de oro", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, t. II, pp. 247-259.

¹⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Comedias de don.*, B. A. E., t. XIV, p. 651.

El segundo texto, atribuido en el manuscrito de la universidad valenciana a Sebastián de Villaviciosa, ha sido concebido como glosa teatral de una conocida jácara que narra los pesares de un valentón. La composición que pervive en versos de pie de romance, circularía en pliegos sueltos a mediados del siglo XVII. Las noticias sobre ella las debemos a la diligente preocupación del estudioso norteamericano John M. Hill, quien la incorporó a su recopilación de "Poesías germanescas". Parte IV. Poesías germanescas del siglo XVII, nº XVI. En los comentarios sobre su origen dice:

"The text is found in a pliego suelto whose title is: «Aquí se contienen dos famosas Xacaras curiosas y entretenidas. La primera es la de Periquillo el de Madrid, que se ha cantado aora nueuamente en las Comedias. La segunda de un valentón al uso, que contando su vida a su dama en breue, se queixa de que no le acude. Con unas seguidillas por postre a varios assumptos». Con licencia en Madrid, por Alonso de Paredes, año 1650".¹⁸

Anotamos también la publicación de "La Chilloná", en el ya mencionado tomo de comedias calderonianas. Esta obrita presenta similitudes textuales, casi exactas, con el "Bayle de la Chilloná". La atribución del texto a Calderón les parece dudosa a sus impresores, quienes así lo declaran en nota.¹⁹

Se afirma entonces la paternidad de Sebastián de Villaviciosa, como lo aseguran los manuscritos que hemos cotejado. En ellos las variantes de compaginación y vocabulario son mínimas y atribuibles a la mayor o menor cultura de los amanuenses.

Como epílogo me permito enfatizar que, a las ya señaladas influencias del Romancero Viejo y Nuevo en la obra entremesil y a la pervivencia del Romancero Nuevo en los bailes del siglo de oro, habría que agregar un detenido estudio sobre los romances y poemas de germanía en la concepción de buena parte de las obras del llamado teatro menor.²⁰

DOLLY MARÍA LUCERO ONTIVEROS

¹⁸ HILL, JOHN M., *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana, 1945, p. 164 y notas. Cfr. la recensión de la obra hecha por CARLOS CLAVERÍA, en *HR*, vol. XVI, 1948, pp. 77-79.

¹⁹ CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Comedias*, ed. cit., p. 651.

²⁰ Cfr. BERGMAN, HANNAH, "El Romancero en Quiñones de Benavente", en *NRFH*, año XV, 1-2, 1961, pp. 229-48. Y GOLDBERG, RITA, "Un modo de subsistencia del romancero nuevo. Romances de Góngora y Lope en bailes del siglo de oro", en *Bull. Hisp.*, t. LXXII, 1-2, 1970, pp. 56-95. El excelente libro de don JULIO CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, 1939, ha constituido fuente de información constante para este trabajo.

LOS SIGNOS DEL TIEMPO EN DOÑA ROSITA LA SOLTERA

*Nuestro homenaje a Federico García
Lorca en el cincuentenario de su via-
je a la Argentina.*

El título de esta obra lorquiana es sumamente sugestivo. El autor marca en él una disyunción entre dos expresiones: *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Ambas están coordinadas y, por lo tanto, tienen el mismo valor. Una de ellas, la primera, atiende al personaje central y la otra es bisémica. Si en su forma más aparente se identifica con un código semiológico de comunicación o de interpretación en que las flores señalan los matices del sentimiento, en su plano más profundo nos propone la rosa como signo central de belleza efímera y sin fruto.

La relación entre las dos partes del título cobra sentido en el paralelismo entre la historia de doña Rosita y la de la rosa mutábilis. El tópico clásico de la brevedad de la rosa, como metáfora de la fugacidad de la vida, alcanzó su apogeo en España con la literatura barroca. García Lorca lo retoma sobre la base de esta rosa especial que le descubre su amigo Moreno Villa, la rosa mutábilis, que sólo vive un día, brevedad suma, comparable a la del lirio, pero además, en ese día sufre un cambio tan radical que hasta varía de color.

Si la rosa fue siempre comparación, metáfora o símbolo de la hermosura frente al tiempo, en esta obra la rosa encarna en doña Rosita. Las señales de esta corporización se dan tanto en el texto primario como en el secundario. En el texto lingüístico la historia de la rosa es leída la primera vez por el Tío, en ausencia de Rosita, cuando el Primo todavía no ha llegado. En la escena del *vis-à-vis*, en el diálogo entre los enamorados ella se compara con una rosa que prefigura la mutábilis aunque el juego de colores es inverso: la rosa pura e inocente se inflama y enrojece por la pasión del amor. En el final del primer acto, luego de la salida del Primo y por ocultar su turbación y llanto ante el Tío, Rosita recoge al azar el libro abierto y lee en voz alta la misma historia. Esta lectura es el inicio de la identificación del personaje con la rosa. En el acto segundo, en medio del recitado del lenguaje de las flores por las Solteronas, la Tía y la Madre, ya intercala Rosita su propia versión del poema de la rosa, variante del anterior. Sobre el final, el Tío introduce en escena una rosa mutábilis recién cortada. Aún está roja, como está en su madurez la sobrina; sin embargo, en su tronchamiento hay una evidencia de destino no consumado que parece intuir Rosita como una premonición al describir, con nueva variante, el palidecer de la rosa. En el último acto, la protagonista, después de haberse aceptado como doña Rosita, resume en sólo seis versos la historia de la rosa que esconde la suya propia. Este motivo central

reducido a los dos últimos versos, dichos también por la heroína, pone fin a la pieza.

Si pasamos ahora al texto no lingüístico, en su primera aparición viene Rosita vestida de color rosa, con polisón, mangas abuchadas y adornos de cintas. El sombrero y la sombrilla completan el primoroso atuendo. Es la plenitud de la belleza. En el segundo acto aún viste Rosita de rosa, pero ya la moda ha cambiado de mangas abuchadas a mil novecientos, falda en forma de campanela. En el tercero aparece de rosa más claro, con moda de mil novecientos diez. En la escena final está pálida, vestida de blanco, con un abrigo hasta el filo del vestido. Las fotos del estreno por Margarita Xirgu, en 1935, muestran cómo Lorca concibió el vestuario más allá de las acotaciones, pues él asesoraba la puesta en escena. La doña Rosita de la representación coincide con estas declaraciones del mismo año a Pedro Massa:

“Cada jornada de la obra se desarrolla en una época distinta. Transcurre el primer tiempo en los años almidonados y relamidos de 1885. Polisón, cabellos complicados, muchas lanas y sedas sobre las carnes, sombrillas de colores... Doña Rosita tiene en ese momento veinte años. Toda la esperanza del mundo está en ella. El segundo acto pasa en mil novecientos. Talles de avispa, faldas de campánula, Exposición de París, modernismo, primeros automóviles... Doña Rosita alcanza la plena madurez de su carne. Si me apuras un poco, casi te diría que un punto de marchitez asoma a sus encantos. Tercera jornada: mil novecientos once. Faldas «entravée», aeroplano. Un paso más, la guerra. Dijérase que el esencial trastorno que produce en el mundo la conflagración se presiente ya en almas y cosas. Doña Rosita tiene ya en este acto muy cerca del medio siglo. Senos lacios, escurridiza cadera, pupilas con un brillo lejano, ceniza en la boca y en las trenzas que anuda sin gracia”.¹

En las fotos de la primera representación se ve que el rosa intenso del primer acto se va apagando en el segundo y tercero, al mismo tiempo que se va cifiendo la moda sobre el cuerpo, para terminar en el vestuario blanco de la escena última que corresponde al cambio de color de la rosa mutábilis. El atavío se complementa con un toque de mantilla. Las ropas caen pegadas al cuerpo, con mucho de mortaja.

Doña Rosita desde el esplendor del mediodía, cuando es “dura como el coral”, ha seguido un agostarse paralelo al de la rosa hasta su desmayo final que ella misma atestigua como el deshojarse de la flor. Esta estructura análoga entre la vida de doña Rosita y el poema sobre la rosa mutábilis responde a una peculiar concepción dramática. Desde el subtítulo, “poema granadino del novecientos dividido en varios jardines”, son muchas las veces que García Lorca definirá su obra como poema. En la mencionada entrevista con Pedro Massa se refiere a los carteles que anunciaban la pieza denominándola “poema para familias”. De la misma época es esta otra declaración: “Para descansar de *Yerma* y de *Bodas de sangre*, que son dos tragedias, yo quería realizar una comedia sencilla y amable; no lo he conseguido porque me ha salido un poema que me parece que tiene más lágrimas que mis dos anteriores producciones. Por lo que veo, me ha tocado en suerte la parte seria del teatro, debido

¹ GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 1799 y ss.

a mi temperamento de poeta por encima de todo":² Esta insistencia en designar a *Doña Rosita*... como un poema arranca, en parte, del valor metafórico de la obra. Tanto la protagonista, como la rosa mutábilis de la historia poética, son dos símbolos del paso del tiempo. En el iluminador artículo de Daniel Devoto sobre la pieza se afirma: "En *Doña Rosita* no vemos solamente la época, sino también los ojos con que Lorca la veía, y por eso percibimos ese regusto amargo que el tiempo, protagonista único, va dejando en los personajes y en nosotros".³ El papel protagónico del tiempo lo pone igualmente de manifiesto Francisco García Lorca: "Hay también un personaje mudo, el más importante: el tiempo. En realidad, en el drama no pasa nada: pasa el tiempo, con su poder destructivo, sobre trajes y objetos y colores, sobre el alma y el cuerpo de los personajes, destruyendo realidades y también apariencias. Todo se hace verdad en el desengaño".⁴ Pero este personaje mudo e invisible cobra corporeidad no sólo en el texto lingüístico sino también en el no lingüístico. Si el vestuario, y especialmente el de doña Rosita, es el más revelador de su paso, su transcurrir se percibe de modo permanente. En el primer acto la heroína se caracteriza por su impaciencia. Cuando entra en escena dice: "¿Y mi sombrero? ¿Dónde está mi sombrero? ¡Ya han dado las treinta campanadas en San Luis!". Este adverbio *ya* y sus rápidas entradas y salidas del comienzo la muestran consecuente con la descripción que de su carácter hace el Ama: "Es que todo lo quiere volando. Hoy quisiera que fuese pasado mañana. Se echa a volar y se nos pierde en las manos. Cuando chiquita tenía que contarle todos los días el cuento de cuando ella fuera vieja: «Mi Rosita ya tiene ochenta años», y siempre así. ¿Cuándo la ha visto usted sentada a hacer encaje de lanzadera o frivolidé, o punto de festón o sacar hilos para adornarse una chapona?". El autor acompaña con sus acotaciones esta caracterización: "Entra rápida", "vuelve a entrar", "sale corriendo". El *vis-à-vis* y el piano, únicos elementos marcados del mobiliario, dan una ambientación romántica a la escena de la despedida. Como en *Mariana Pineda* hallamos el siglo XIX configurado como estampa, tiempo detenido.

En el acto segundo acaba de empezar el nuevo siglo, "un siglo materialista", y el paso del tiempo crea falsas expectativas en la humanidad. El mundo que progresa encuentra enfático relator en el Señor X, quien comenta la asombrosa velocidad del automóvil, treinta kilómetros por hora, y acumula referencias históricas: el sha de Persia ha comprado un Penhard Levassor de veinticuatro caballos, Marcel Renault y el conde Zboronsky mueren en un accidente automovilístico en la carrera París-Madrid, se menciona el aeróstato Brasil que en 1901 construyó Santos Dumont. El Señor X lo define como un tiempo positivo. El flamante siglo se condensa en el *pendentif* que el mismo personaje le deja a Rosita por su onomástico: una *tour* Eiffel de nácar sobre dos palomas que llevan en sus picos la rueda de la industria. Se ha producido una mutación. La velocidad llega ahora del mundo exterior que es el que avanza rápidamente, en tanto que el de la protagonista se ha remansado. Dice el Ama: "pero ella no se da cuenta de cómo pasa el tiempo". Ahora borda el ajuar y

² RODRIGO, ANTONINA, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 382.

³ DEVOTO, DANIEL, "*Doña Rosita la soltera*: Estructura y fuentes", en *Bulletin Hispanique*, tome LXIX, nº 3-4, Juillet-Décembre 1967, p. 416.

⁴ GARCÍA LORCA, FRANCISCO, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Tres, 1981, p. 368.

espera las cartas que llegan de América. Tampoco para las Solteronas pasa el tiempo ni para el Tío botánico que vive inmerso en el invernadero del carmen. Así todos contribuyen al engaño del tiempo detenido de este segundo "jardín". Afuera no se detiene: "Pero es que en la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta. No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo", exclama Rosita para insistir en la negación de su transcurrir: "¿qué es un año, ni dos, ni cinco?". Sólo las de Ayola, en la curva ascendente de la vida, se atreven a hablar del pasado y preguntar: "¿Cuánto tiempo hace de esto?" Ellas frente a las cursilonas también son transformación, socialmente, en el ascenso y descenso en la escala económica, en una moda extremadísima frente a los trajes anticuados, en el choque entre dos gustos, en la misma diferenciación lingüística. El tiempo exterior también penetra con ellas, son hijas del fotógrafo Ayola, medalla de oro de la exposición de Madrid. El acto, que ha empezado con la exaltación del nuevo siglo, termina en una farsa de tiempo inmovilizado: el piano suena para que las Solteronas, en compañía de Rosita, la Tía y la Madre, reciten "Lo que dicen las flores". Del tiempo romántico es asimismo la mención de la célebre rima de Bécquer que suele declamar la visitante: "Volverán las oscuras golondrinas de tu balcón sus niños a colgar", poema que no es arbitrariamente elegido ya que en él se trata un tema similar al de la obra, la oposición entre el tiempo cíclico de la naturaleza y el tiempo histórico en que está inmerso el hombre.

En este acto se nombran varias canciones o melodías de la época: el vals de las rosas, la tarantela de Popper, la plegaria de la Virgen, ¡Viva Frascuelo!, "La fragata Numancia". García Lorca, que gustaba de cualquier expresión inmusical, en las canciones que se suceden ostenta el paso del tiempo. En el acto tercero Rosita dirá: "...y hacen nuevas casas y canciones nuevas...". Cambio de canciones es cambio de ritmo y el ritmo es materialización del tiempo, sobre todo para un músico como nuestro poeta.

El lenguaje de las flores tiene su correspondencia en el de las horas. El tiempo, circunscripto al reloj, nos acecha desde el nacimiento, y al llegar a las doce, cuando se juntan las dos agujas, se cierra el círculo de la vida: "Las doce dan sobre el mundo | con horrísono rigor; | de la hora de tu muerte | acuérdate, pecador". El tono risueño que resulta de este recitado para el espectador no debe hacernos olvidar que el mismo recurso lo utiliza Lorca en *Así que pasen cinco años*, en que el Joven muere mientras dan las doce.

Los otros objetos que se describen como regalos para el santo de Rosita --santo y no cumpleaños--, el termómetro y el barómetro, están también relacionados con el tiempo, pero el tiempo meteorológico, ocultamiento del tiempo real que mide el reloj.

En este acto los elementos temporales aún provocan la risa, aunque sea una risa triste que se apoya en el ridículo y la cursilería del Señor X y de las visitas. Este "jardín" segundo termina con la ilusoria alegría de la polka que los confunde en el baile.

En el siguiente, acto del desengaño, doña Rosita asumirá por fin el tiempo. En la utilería se introduce un reloj. Antes de comenzar el diálogo da por dos veces las seis. Hora del ocaso, del deshojarse de la rosa. Este tercer "jardín" patentiza la tristeza del invernadero que se va quedando solo al quitarle las macetas. Evidencia el tiempo irreversible. Ya no es posible seguir engañándose porque los otros, espejo que devuelve la imagen de cada uno, ya lo saben. Del choque entre el tiempo interior, psicológico, y el tiempo cronológico que compartimos con la sociedad, proviene el desengaño y el fin de la esperanza. El tiempo se fue aunque Rosita no lo haya vivido. Don Martín, en su intento de modernizarse, hace aparecer en un cuento un aeroplano.⁵ Hay que salir del invernadero simbólico al tiempo real y la salida es la confesión. El no poder seguir engañando a los otros es el término del autoengaño: "Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia". La sociedad cumple un doble papel, el de anteponer la realidad a los sueños y el de devolver la imagen temporal frente a la pretendida intemporalidad: "...y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice: «Ahí está la solterona»; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: «A ésa ya no hay quien le clave el diente». Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno...".

Este último acto conlleva el desengaño no sólo para la heroína sino para todos los que vivieron en la quimera: la Tía, la Solterona 3ª, don Martín. Este personaje no es accidental; se inserta como contraparte masculina de doña Rosita. Él aún se refugia en sus sueños literarios como una evasión a su maltratada condición de maestro de niños ricos, por más que la realidad golpea igualmente a sus puertas con su prosaísmo: "Soñé con el Parnaso y tengo que hacer de albañil y fontanero", confiesa el personaje. La única que no sufre el choque con la realidad, porque nunca se evadió de ella, es el Ama. Las otras entradas en escena en este acto son asimismo reveladoras del paso de los años. El presente irrumpe con el hijo de una de las Manolas, aunque para Rosita y la Tía es otra forma de regreso al pasado porque en el Muchacho recuerdan a la madre. El vestido, que en el texto no lingüístico es —como ya dijimos— primordial, se retoma aquí en el código lingüístico. El joven cuenta que para carnaval se puso un vestido "del año de la nana", que había pertenecido a su madre. La crueldad alegre e inocente de su tono contrasta con el dolorido y melancólico de Rosita. Los dos tienen una mirada opuesta sobre el mismo objeto. La de él es desinteresada y alude al vestido como "vejestorio", y a la moda de la época como "disparate de moda"; la visión de Rosita es comprometida y nostálgica. Dice: "¡Era una moda bonita!". La función dramática del Muchacho es la de reafirmar lo que antes confesó la protagonista, su desplazamiento en el paseo por los jóvenes. El Muchacho completa aquí

⁵ Los intentos de modernización de don Martín acentúan su falta de adecuación a la época, porque si bien transige con la modernización nombrando el aeroplano, en la forma expresiva permanece totalmente anacrónico.

el nombre del personaje con el *doña*. Al repetir ese tratamiento para sí misma acepta Rosita definitivamente su condición, la consumación de su destino.

La Solterona 3ª, como Rosita, ha acabado por admitir su realidad y viene de dar clases de piano. Su presencia enlutada se suma a una serie de signos funerarios que acompaña esta aceptación y su agostarse similar al de la rosa. Dice la Tía: "Algunas noches, cuando toso en mi cuarto, oigo un eco como si estuviera en una iglesia", y el Ama compara la situación de Rosita con la muerte: "Cuando yo enterré a mi marido lo sentí mucho, pero tenía en el fondo una gran alegría..., alegría no..., golpetazos de ver que la enterrada no era yo. Cuando enterré a mi niña..., ¿me entiende usted?, cuando enterré a mi niña fue como si me pisotearan las entrañas pero los muertos son muertos. Están muertos, vamos a llorar, se cierra la puerta, ¡y a vivir! Pero esto de mi Rosita es lo peor. Es querer y no encontrar el cuerpo, es llorar y no saber por quién se llora...". El texto no lingüístico confirma las manifestaciones fúnebres. Los hombres sacan lentamente un diván como si fuera un ataúd, mientras se oyen sonar dos campanadas. Es la preparación de ese "duelo sin muerto", como lo define el Ama. Y doña Rosita observa: "Con la mudanza ha estado todo el día la puerta llena de chiquillos, como si en la casa hubiera un muerto". Lo que ha muerto es la ilusión, la esperanza de Rosita que ha ido matando el tiempo: "Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta". En la escena última, en la que ya se ha destacado ampliamente el influjo de Chejov, la puerta del invernadero comienza a golpear. Según su hermano Francisco, la puerta es símbolo de muerte. Recuerda el fragmento de un poema temprano: "Una puerta | no es puerta | hasta que un muerto | sale por ella. | Rosa de los pétalos | que el aire abre y cierra".⁶ La puerta seguirá golpeando más allá del mutis de la protagonista. La tormenta final hace tocar a los cipreses, otro elemento funerario, las paredes de la casa. El mutis que clausura la pieza, el más patético del teatro de García Lorca según su propio hermano, es rubricado por el balcón que el viento abre sobre la morada vacía, aventando el alma de este carmen recién deshabitado. Si el viento contribuye al total deshojarse de las rosas, viento y lluvia circundan la simbólica muerte de Rosita.⁷

Para finalizar podemos retomar la definición de la pieza como poema. Efectivamente, Lorca siempre ha sido un lúcido definidor de su obra. La estructura de *Doña Rosita* es más poética que dramática. Como señala Devoto: "...la verdadera acción (en el sentido más teatral de la palabra) comienza y acaba en el acto primero. En el resto hay sólo un desfile de personajes [...] desfile ante el cual la protagonista es prácticamente tan espectadora como el público".⁸ Es el tiempo el que desfila y la historia de Rosita es una simbología, al igual que la rosa mutábilis. Rosa y Rosita (el diminutivo no disminuye la

⁶ En *Federico y su mundo*, ob. cit., p. 383.

⁷ En un estudio sobre *Así que pasen cinco años*, "García Lorca y su *Leyenda del tiempo*" (*Filología*, año VII, 1961, p. 98), Ofelia Kovacci y Nélida Salvador afirman que la lluvia en Lorca "puede asociarse metafóricamente a la idea de lo incompleto, de la destrucción y de la muerte". Nunca más claro este simbolismo que en *Doña Rosita*.

⁸ Artículo citado de Devoto, p. 409.

semántica del nombre) muestran igual categoría desde el título. El *leit motif* de la rosa se retoma en el centro y final de cada jornada como si se tratara de una estrofa poética. La acumulación de lágrimas de la que nos habla el autor, se debe a que concluye con el mismo motivo que identifica a la rosa y a la heroína, sin permitir la catarsis propia de la tragedia.⁹ Doña Rosita no puede luchar con el otro personaje, el mudo personaje invisible y también ella se vuelve entonces tiempo, tiempo caduco, tiempo sin fruto. Tiempo sólo estético, como el de la flor que se consume en sí misma.

NORMA CARRICABURO
Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

LUIS MARTÍNEZ CUTIÑO
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires

⁹ Buero Vallejo considera a *Doña Rosita* como una tragedia luego de anotar esta característica: "Entre tanto y aunque no agote todas las facetas de lo trágico, puede señalarse, creo, como signo revelador de la tragedia el de la problemática de la esperanza. La esperanza del desesperar y la desesperanza del esperar serán, entiendo yo, las que hallaremos en toda tragedia digna de tal nombre" (p. 41). En este sentido, pocos héroes más trágicos que la doña Rosita del tercer acto, cuando confiesa: "Todo está acabado y sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... (¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?). Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde, como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez". Sobre esto agrega Buero Vallejo: "Declarar fallecida la esperanza y afirmar acto seguido que aún muerde porque sólo está moribunda es humana contradicción que revela, hasta por la profunda sinceridad de los leves desaliños y cacofonías del texto, la verdad de la esperanza trágica. Como nadie —literalmente, nadie— lo ha hecho. Sólo a un gran poeta trágico le podía estar reservada la certera expresión de esa ambivalencia fundamental" (p. 45). No obstante, para Lorca sus únicas tragedias eran *Bodas de Sangre* y *Yerma*. Para él la tragedia era posible con pocos personajes principales, con elemento coral y ligada a lo mítico. Por eso creemos que concibió a su *Doña Rosita* como un poema y su estructura es en gran parte poemática. Un poema trágico. Y es trágico por su temática. Además del juego entre la desesperanza y la esperanza el tema de la irreversibilidad temporal siempre estuvo unido al sentimiento trágico del hombre. Así también lo señala Buero Vallejo cuando dice: "Sabido es que la tragedia simbolizaba el ir y venir del ciclo vegetal: la muerte de Dionisos para volver a resucitar, pero también para volver a morir una y otra vez. Por lo tanto y al parecer un círculo cerrado" (p. 37). El ciclo de la rosa, el ciclo de doña Rosita que se reitera en las maltratadas solteras de la sociedad de su tiempo. (*García Lorca ante el esperpento. Discurso leído el día 21 de mayo de 1972, en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Antonio Buero Vallejo y contestación del Excmo. Sr. D. Pedro Laín Entralgo*, Madrid, Real Academia Española, 1972).

TRES GRADOS DE CONCESIVIDAD EN PROPOSICIONES DE LA FORMA "POR (MAS) QUE"¹

La relación entre la causa y la concesión ha sido observada por varios autores. Desde el punto de vista gramatical se ha considerado a esta última como la negación de aquélla.²

Desde el punto de vista lógico, la concesión puede considerarse como el falseamiento de una implicación. Así, un enunciado como "Si llueve, entonces lleva paraguas" será lógicamente falso en el caso en que llueva y no lleve paraguas; lo cual equivale a decir: "Aunque llueva, no lleva paraguas".

José Luis Rivarola ha realizado un estudio diacrónico de las conjunciones concesivas³ y consignado en él casos muy tempranos de proposiciones encabezadas por "porque" con valor concesivo: "*Porque* se encuentra asimismo en frases concesivas ... La forma más corriente en que se presentan las construcciones concesivas con conjunciones causales es con una negación explícita en la frase principal. El sentido concesivo resulta del hecho que se niega el «efecto» normalmente esperable de una «causa» determinada".⁴

Más adelante destaca la relación que existe entre construcciones causales y la fórmula concesiva *por - que*: "Con las conjunciones tratadas ... está en relación por su origen también causal la fórmula *por - que*, cuyas primeras manifestaciones aparacen en la segunda mitad del siglo XIII, época a partir de la cual se va convirtiendo progresivamente en uno de los medios predilectos en español para la expresión de relaciones concesivas ... El punto de partida [de estas construcciones] está en determinadas construcciones causales (formadas por *por* + sustantivo + oración relativa de carácter generalizador) que adquieren valor concesivo en virtud de la naturaleza del contexto".⁵

Finalmente, después de explicar el proceso de incorporación de adjetivos y adverbios a la fórmula, concluye: "En el siglo XVI los ejemplos de *por* + *adjetivo* + *que* y *por* + *adverbio* + *que* se vuelven más frecuentes. Como adverbios ocurren, en primera línea, *mucho* y *bien más*. La difusión de *más* es algo posterior..."⁶

¹ El presente trabajo ha sido realizado con un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Tecnología, bajo la dirección de la doctora Ofelia Kovacci de Traña Matus.

² SANDFELD, K., *Syntaxe du Français contemporain*, p. 370.

³ RIVAROLA, JOSÉ LUIS, *Las conjunciones sucesivas en español medieval*, Tübingen, 1976.

⁴ *Ibid.*, pp. 59-60.

⁵ *Ibid.*, pp. 62-63.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

Los siguientes ejemplos ilustran un aspecto de las observaciones hechas por Rivarola:

- (1) Porque corras más rápido, no ganarás la carrera.
- (2) Por más rápido que corras, no ganarás la carrera.
- (3) Por más que corras rápido, no ganarás la carrera.

Ahora bien: ¿son estas oraciones paráfrasis unas de otras?; ¿contienen los mismos elementos léxicos?; ¿es la proposición de (1) causal o concesiva? El presente trabajo intenta dar una respuesta a estas cuestiones mediante una descripción sintáctico-semántica de tales estructuras. Algunas operaciones ayudarán a esclarecer el problema.

1. *Desplazamiento de la negación*⁷

En un reciente trabajo⁸ A. Manteca Alonso Cortés, al tratar las proposiciones causales con subjuntivo, considera la hipótesis lakoffiana de que las proposiciones causales en subjuntivo tienen una estructura profunda diferente de las de indicativo. Cuando se niega la oración principal, se pueden verificar tales diferencias. En efecto, mientras que en las proposiciones de indicativo la negación está dentro del ámbito de la oración principal, en las de subjuntivo tal ámbito abarca la totalidad de la relación causa-consecuencia.

Una oración como (1)b:

(1)b No porque corras más rápido, ganarás la carrera.

Deberá interpretarse como (1)c:

(1)c No es el caso de que porque corras más rápido, ganarás la carrera.

En cambio en (2)b y (3)b el desplazamiento de la negación produce oraciones agramaticales:

* (2)b No por más rápido que corras, ganarás la carrera.

* (3)b No por más que corras rápido, ganarás la carrera.

La misma agramaticalidad se produce con las proposiciones concesivas tipo, esto es, las encabezadas por *aunque*:

⁷ Utilizamos el término "desplazamiento" para no inducir a confusión con las reglas transformacionales que elevan la negación desde la proposición subordinada sustantiva a la oración principal.

⁸ MANTECA ALONSO CORTÉS A., *Gramática del subjuntivo*, Madrid, 1981.

* (4) No aunque corras más rápido, ganarás la carrera.

Sin embargo, el desplazamiento de la negación no es una operación permitida en todas las proposiciones causales sino en un grupo de ellas introducido por *porque*, en modo subjuntivo y con matiz concesivo.

Un ejemplo no concesivo como:

(5) No porque tuviera miedo se quedó en su casa.

Presupone "se quedó en su casa"; lo cual muestra que no ha habido desplazamiento y que la negación se refiere a la causal.

En síntesis: el desplazamiento de la negación es propio de las oraciones que contienen subordinadas causales con matiz concesivo y sirve en este caso para distinguir a (1) de (2) y (3) en las que tal operación se bloquea. Lo mismo ocurre con las proposiciones encabezadas por *aunque*.

2. Infinitivización

Solamente (1) permite la infinitivización del verbo de la subordinada:

(1)d Por correr más rápido no ganarás la carrera.

Esta transformación se bloquea en (2) y (3):

* (2)c Por más rápido que correr, no ganarás la carrera.

* (3)c Por más que correr rápido, no ganarás la carrera.

Tampoco las concesivas encabezadas por *aunque* admiten el infinitivo:

* (6) Aunque correr más rápido, no ganarás la carrera.

En resumen: la infinitivización del verbo de la subordinada permite comprobar diferencias entre (1), por una parte, y (2) y (3) por la otra, siendo el comportamiento de estas últimas semejante al de oraciones con una concesiva introducida por *aunque*.

3. Prolepsis y relativización

Un sintagma de una proposición puede desplazarse fuera de ella, anticipándola; tal desplazamiento puede ser seguido de un proceso de relativización:

(7)a Veo que se acerca María.

b Veo a María que se acerca.

Las gramáticas de la R. A. E. y de Alcina Franch y Blecua⁹ interpretan oraciones del tipo de (2) como casos de prolepsis, que sirven como un recurso para dar mayor énfasis a la expresión.

3.1. Polaridad positiva de la subordinada

El efecto ponderativo de la prolepsis impone en (2) una polaridad positiva a la subordinada, la cual no puede contener un verbo negado:¹⁰

° 2(d) Por muy rápido que no corras ganarás la carrera.

Tal constricción no aparece en (3), donde no hay subordinada relativa:

3(d) Por más que no corras rápido, ganarás la carrera.

Resumiendo: la polaridad positiva que resulta de la relativización en (2) sirve para diferenciar a ésta de (3) en la cual la palabra "que" no es un pronombre relativo.

4. Comportamiento sintáctico - semántico de "más"

En (1) "más" es un adverbio cuantitativo que marca al adverbio "rápido" como el primer elemento de una comparación. Esto se verifica con el agregado de un especificador comparativo:

(1)e Porque corras más rápido $\left. \begin{array}{l} \text{que antes} \\ \text{que Pedro} \\ \text{que los demás} \end{array} \right\}$ no ganarás la carrera.

En (2) tal agregado produce una oración agramatical:

° (2)e Por más rápido $\left\{ \begin{array}{l} \text{que antes} \\ \text{que Pedro} \\ \text{que los demás} \end{array} \right\}$ que corras, no ganarás la carrera.

Sin embargo, "más" conserva aún su valor cuantitativo; esto le permite alternar con otros adverbios de la misma clase.

(2)f Por $\left\{ \begin{array}{l} \text{muy} \\ \text{menos} \end{array} \right\}$ rápido que corras, (no) ganarás la carrera.

⁹ R. A. E., *Gramática de la lengua española*, Madrid, 1959, 359. ALCINA FRANCH, J., y BLECUA, J. M., *Gramática española*, Madrid, 1976, 1.2.2.4.

¹⁰ Existentes contraejemplos del tipo de "No sabes lo mucho que no dijo" o "Por mucho que no sepa, sabe más que nadie", pero tales expresiones son recursos enfáticos que expresan por medio de una negación, conceptos que pueden expresarse positivamente con palabras como "calló", "ignora", etc.

Finalmente en (3) "más" ha perdido su valor cuantitativo; si se quiere expresar cantidad, hay que repetir el adverbio:

(3)e Por más que corras más rápido, no ganarás la carrera.

En síntesis: "más" funciona como un cuantitativo en (1) y (2). En (1) expresa cantidad relativa; en (2), cantidad absoluta; finalmente, en (3) se ha desemantizado y perdido su carácter adverbial.

5. Gramaticalización

Si se comparan (1), (2) y (3) desde el punto de vista de la cohesión de los constituyentes, se observa un grado de gramaticalización progresiva.

En (1) es posible cambiar el orden:

(1)f Porque más rápido corras, no ganarás la carrera.

En (2) existe una matriz formada que impide cambios de orden; sin embargo, son posibles operaciones de expansión:

(2)g Por más tremendamente rápido que corras, no ganarás la carrera.

y de eliminación:

(2)h Por rápido que corras, no ganarás la carrera.

En (3) el adverbio "más" se ha gramaticalizado y formado juntamente con "que", ahora sin valor relativo, una frase incluyente, cuyos elementos aparecen ya soldados de manera tal que no pueden suprimirse ni agregarse ni cambiarse:

* (3)f Por más sorprendentemente que corras rápido, no ganarás la carrera.

Como puede observarse, tanto el orden de los constituyentes, como las posibilidades de expansión y/o reducción de las construcciones permiten comprobar un proceso de gramaticalización que culmina con la formación de la frase concesiva "por más que".

6. Alternancia de los modos verbales

La libertad en el uso de los modos corre inversamente al grado de gramaticalización.

Como ya vimos, la subordinada de (1) sólo puede aparecer en subjuntivo, de otra manera perdería su matiz concesivo:

(1)g Porque corres más rápido, (no) ganarás la carrera.

En (2) el cambio de modo produce una oración dudosa:

(2)i Por más rápido que corres, no ganarás la carrera.

Finalmente, en (3) alternan libremente ambos modos:

(3)g Por más que corres rápido, no ganarás la carrera.

La alternancia de los modos verbales permite comprobar que cuanto más lejos se halla la construcción de la configuración concesiva, mayores son las constricciones en el uso del modo verbal.

7. Posibilidad de conectar proposiciones no subordinadas

“Aunque”, al igual que otros nexos de su clase, tiene la posibilidad de desplazarse al constituyente no concesivo e integrar con éste una unidad de entonación. Tal cambio altera el esquema tonal de toda la oración:

(8)a Aunque Luis estudió, no aprobó su examen.

b Luis estudio; aunque, no aprobó su examen.

El tonema ascendente de (8)a se transforma en descendente en (8)b; tal modificación produce una prolongación de la pausa y otra pausa después de un tonema de suspensión. Tales cambios tienen repercusiones pragmáticas: el agregado de fuerzas ilocucionarias. En el caso de (8)b, la fuerza agregada cuenta como una observación del hablante al hecho de que Luis estudió. De nuestros ejemplos, solamente (3) en su variante de indicativo puede tener tal comportamiento:

(3)h Corres más rápido; por más que, no ganarás la carrera.

Aquí la fuerza ilocucionaria cuenta como una advertencia que sigue al reconocimiento de una cualidad necesaria para ganar una carrera: correr rápido. Como puede verse, la posibilidad de conectar proposiciones no subordinadas es una propiedad que distingue a la frase concesiva de los nexos de (1) y (2).

8. Conclusión

Las construcciones que hemos considerado muestran un proceso gramatical que parte de una proposición causal con matiz concesivo (oración 1), continúa con la configuración de una matriz sintáctica concesiva del tipo *por + adj. / adv. + que* y concluye, por efecto de la gramaticalización del adverbio y la desrelativización en la conformación de una frase concesiva, de comportamiento gramatical semejante al de “aunque”.

BERTA ZAMUDIO DE MOLINA

• • •

BIBLIOGRAFÍA

- RIVAROLA, JOSÉ LUIS, *Las conjunciones concesivas en español medieval*, Tübingen, 1976.
MANTECA ALONSO CORTÉS, ÁNGEL, *Gramática del subjuntivo*, Madrid, 1981.
R. A. E., *Gramática de la lengua española*, Madrid, 1975.
ALCINA FRANCH, J. y BLECUA, J. M., *Gramática española*, Madrid, 1975.
KOVACCI, OFELIA, *Tendencias actuales de la gramática*, Buenos Aires, 1977.

SOBRE EL AMANTE LIBERAL

"Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podía sacar, así de todas juntas, *como de cada una de por sí*".

Quisiéramos en esta ocasión, ahondar en las últimas palabras cervantinas, que hemos destacado del conocido Prólogo a sus *Novelas Ejemplares*,¹ en relación con *El amante liberal*, que no ha suscitado tal abundancia de estudios como otros integrantes de la colección —*La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo* o el tan comentado *Casamiento engañoso y Coloquio de los perros*, por ejemplo.

Eal plantea, en primer término, el problema al parecer insoluble, de su ubicación en la cronología de las *NEj*. ¿Fue redactada en fecha próxima al auténtico cautiverio de Cervantes (1575-1580)? ¿Escribió el relato, recientes sus vivencias en el ámbito del infiel? Por el contrario, y la posibilidad es atendible: ¿quiso Cervantes distanciar la penosa experiencia y una vez ya objetivada e incorporada al recuerdo, la recreó en ficción artística? De momento, nos parece oportuno aplicar —fundamentalmente, en el caso de *Eal*— las prudentes palabras de un crítico: "la cronología cervantina ofrece pocas garantías" y lo más que se puede decir sin riesgo de error es que las *Novelas* se escribieron, probablemente, entre 1590 y 1612".²

Sabido es que los modos de apertura y de cierre de las *NEj*. presentan variaciones evidentes; son sobre todo los comienzos, manifestamente distintos, pero ésta no es circunstancia adecuada para pormenorizarlos. Cualquier lector atento comprueba las diferencias: desde la presentación del mundo gitano en que se alza "Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas" o la descripción de los "dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años" hecha a modo de verdaderos retratos, de los que más tarde sabremos que se llaman Rincón y Cortado... hasta llegar a la "Novela y Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza", en la que, por la primera línea, nos adentramos en el diálogo de ambos perros, aunque recordando siempre que toda ella se encierra en la limitación del cartapacio del Alférez, que lee el Licenciado Peralta. Y junto a estos tres casos tomados al azar, habría que agregar los tipos de iniciación, peculiares, en el resto de las *NEj*.

¹ *Novelas Ejemplares*. Madrid, Cátedra, 1980, t. I, p. 52. Todas las citas corresponden a esta edición de Harry Sieber.

² La primera afirmación es de Alonso Cortés, ya hoy muy lejana, que transcribe, respaldándola, Peter Dunn en su estudio "Las *Novelas ejemplares*" (ver *Suma cervantina*, ed. por J. B. Avalle Arce y E. Riley. London, Tamesis Books, 1973, p. 82).

La lamentación de un cautivo cristiano abre *Eal*³ —“¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia. . .!”—,⁴ así se ofrece la ubicación témporo-espacial, propia de este tipo de relato, en la que se insiste inmediatamente después: “mirando desde un recuesto las murallas derribadas de la ya perdida Nicosia” (capital de la isla de Chipre, que se rindió a los turcos en 1570). Sin embargo, este parlamento dolorido de Ricardo no es el simple comienzo, sino que vale por sí y constituye una de las tantísimas pruebas de la belleza de la lengua cervantina, donde se aúnan los recursos estereotipados de la Retórica aún vigentes, y al mismo tiempo se da en ella una verdadera fuerza lírica, con su ritmo particular, en que se imponen sinalefas y encabalgamientos.⁵ El autor era conciente de este tratamiento especial destinado a enfatizar los sentimientos del protagonista y por ello, el estilo cambia visiblemente en el párrafo siguiente, donde se introduce su propia reflexión: “Estas razones decía un cautivo cristiano, mirando desde un recuesto las murallas derribadas de la ya perdida Nicosia, y así hablaba con ellas, y hacía comparación de sus miserias a las suyas, como si ellas fueran capaces de entenderle; propia condición de afligidos que, llevados de sus imaginaciones, hacen y dicen cosas ajenas de toda razón y buen discurso.”⁶

Nos enteraremos luego que quien así gemía era ‘el amante liberal’, del cual a lo largo de toda la obra conoceremos su actitud de enamorado sin posibilidades de ser correspondido, víctima de desdichas y avatares sin cuento, pero cuya ‘liberalidad’ sólo se manifiesta en el final de la novela, para que quede explícita su rotunda ejemplaridad.

Aquí surgen dos aspectos de las *NEj*, en los que conviene detenerse. En primer lugar, el referido a los títulos: como bien sabe el estudioso de la colección cervantina, y aun también su mero frecuentador, *La gitánilla*, *La ilustre fregona*, *El celoso extremeño*, etc. indican la circunstancia precisa que origina cada novela ejemplar o quintaesencia su peripecia. Por ello, no se las llamó, v. gr. *La novela de Tomás Rodaja* o *La novela de Isabela y Recaredo*,

³ H. Sieber destaca este comienzo *in medias res*, que presenta “una separación radical entre un amante y su amada. Esta separación es subrayada por otra, la de los cristianos de la isla de Chipre, de su capital Nicosia, que ganan los turcos”. Por otra parte, HS considera a la novela “una historia de restauración”, “la de la restauración y recuperación de su amada y la llegada a Sicilia, una isla cristiana. Pero la victoria más importante, la de sí mismo, ocurre sólo cuando rechaza Ricardo su concepto del amor que se basa en la idea de la mujer como propiedad privada, como objeto. No puede dar a Leonisa a su rival, Cornelio, porque no tiene ese derecho; Leonisa no es su propiedad.” (Ver “Introducción” a ed. cit., p. 22). Para Joaquín Casaldueño, “la novela que nos cuenta las aventuras de Ricardo y Leonisa comienza con un lamento y termina con un discurso. Lamento de Ricardo cautivo y discurso de Ricardo libre” (ver *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Revista de Filología Hispánica, Anejo I, 1943, p. 59).

⁴ Ob. cit., p. 138.

⁵ —“¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia / apenas enjutas de la sangre / de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! / Si como carecéis de sentido / le tuviérades ahora / en esta soledad donde estamos / pudiéramos lamentar juntas nuestras desgracias / y quizá el haber hallado compañía en ellas / aliviara nuestro tormento / Esta esperanza os puede haber quedado / ¡mal derribados torreones! / que otra vez aunque no para tan justa defensa / como la en que os derribaron / os podéis ver levantados / Mas yo desdichado qué bien podré esperar / en la miserable estrechez en que me hallo / aunque vuelva al estado en que estaba / antes deste en que me veo / Tal es mi desdicha / que en la libertad fui sin ventura / y en el cautiverio / ni la tengo ni la espero—.”

⁶ Ob. cit., p. 137.

sino *El Licenciado Vidriera* o *La española inglesa*. Desde el título, pues, queda señalada la situación peculiar que quiere destacarse, y *El amante liberal* no es excepción.

En segundo término, consideremos la tan mentada y no del todo esclarecida *ejemplaridad* de las *NEj*. En el párrafo de su Prólogo, que encabeza estas observaciones, Cervantes sugiere una cuádruple propuesta (“quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar”, “así de todas juntas”, “como de cada una de por sí”, “no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso”), pero con una condición imprescindible: “*si bien lo miras*”. Parece entonces, por esta condicional, que la voluntad del autor exige una lectura atenta, sin la cual permanecerá irremisiblemente oculto el mensaje último que pretendió transmitir. Cada relato es expresamente *ejemplar*, mas dicha *ejemplaridad* no siempre coincide con lo didáctico. En ocasiones, sí, Cervantes nos señala claramente la necesidad de guardarse de las malas dueñas y de los celos enfermizos que depararon la tragedia de Carrizales, o de no caer en curiosidad impertinente (que también la novela inserta en el *Quijote* de 1605 tiene mucho de ‘ejemplar’). Otras veces, muestra el premio a la virtud permanentemente en alto, como en el caso de *La gitaniella* o *La ilustre fregona*. Empero, novelas hay, cuya *ejemplaridad* motiva conjeturas o interpretaciones distintas: *El Licenciado Vidriera*, *Rinconete y Cortadillo*, pueden corroborarlo y la *ejemplaridad*, entonces, implica dimensiones más amplias.

El amante liberal, “si bien se mira”, se nos ofrece como una de las pruebas más acabadas y perfectas de la múltiple *ejemplaridad* cervantina. La obra se inscribe en la línea de vieja tradición, de manifestaciones numerosas, con lejanas y próximas influencias —experiencia real, además, en el caso de Cervantes— cuyo tema es el cautiverio.⁷ En ese ámbito, se desarrollan la vicisitudes en torno al amor de Ricardo y Leonisa, cristianos convertidos en esclavos de amos turcos que se enamoran de ellos.

Aludimos a la multiplicidad de ejemplos que *Eal* ostenta. Debemos recordar, ante todo, que aun admitiendo la hipotética y extrema fecha de redacción que algunos críticos postulan —1610—,⁸ Cervantes es un hombre de la segunda mitad del Quinientos y sus *NEj* se ajustan, fundamentalmente, a los cánones renacentistas aunque los trascienda, y uno de ellos, al que constantemente rinde tributo, es la inclusión del retrato,⁹ en particular de la dama, en quien exalta e idealiza todos los dones que, pródiga, le concede Naturaleza. Leonisa representa la belleza sin par y por dos veces se presenta ante el lector, cual para-

⁷ Ver George Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1977, especialmente pp. 11-60. Y cfr. también, otros datos acerca del cautiverio real de Cervantes en AVALLE ARCE, JUAN BAUTISTA, *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona, Ariel Letras e Ideas, 1975, pp. 279-333.

⁸ Ver el concreto balance de las conjeturas acerca de la datación de *El amante liberal*, en el lúcido estudio de Ruth El Safiar, *Novel to Romance: A study of Cervantes' "Novelas Ejemplares"*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1974, especialmente pp. 139-149.

⁹ Aunque la intención del autor, se dirige hacia el peculiar tratamiento del doble retrato, hecho sobre oposiciones (sobre todo, belleza/fealdad, como en el caso de Dulcinea/Maritorres), ver el trabajo realmente interesante de André Michalski, “El retrato retórico en la obra cervantina”, en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid, EDI, 1981, pp. 39-46.

digma femenino: la primera, se incluye en el *racconto* de Ricardo, a su amigo Mahamut. Es tal la calidad que describe, que sólo un ser puede corresponder a ella: "una doncella a quien la fama daba nombre de la más hermosa mujer que había en toda Sicilia; una doncella, digo, por quien decían todas las conciosas lenguas y afirmaban los más raros entendimientos que era la de más perfecta hermosura que tuvo la edad pasada, tiene la presente y espera tener la que está por venir; una por quien los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, y que eran sus ojos dos resplandecientes soles, y sus mejillas purpúreas rosas, sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro, y que sus partes con el todo, y el todo con sus partes, hacían una maravillosa y concertada armonía, esparciendo naturaleza sobre todo una suavidad de colores tan natural y perfecta, que jamás pudo la envidia hallar cosa en que ponerle tacha."¹⁰

Más tarde, ha de intuírsela por el superlativo sugeridor: "En esto entró un chاوز, que es como alguacil, y dijo que estaba a la puerta de la tienda un judío que traía a vender una hermosísima cristiana; mandó el cadí que le hiciese entrar; salió el chاوز, y volvió a entrar luego, y con él un venerable judío, que traía de la mano a una mujer vestida en hábito berberisco, tan bien aderezada y compuesta, que no lo pudiera estar tan bien la más rica mora de Fez ni de Marruecos, que en aderezarse llevan la ventaja a todas las africanas, aunque entren las de Argel con sus perlas tantas. Venía cubierto el rostro con tafetán carmesí; por las gargantas de los pies que se descubrían, parecían dos carcajes, que así se llaman las manillas en arábigo, al parecer de puro oro; y en los brazos, que asimismo por una camisa de cendal delgado se descubrían o traslucían, traía otros carcajes de oro sembrados de muchas perlas; en resolución, en cuanto al traje, ella venía rica y gallardamente aderezada. Admirados desta primera vista el cadí y los demás bajaes, antes que otra cosa dijese ni preguntasen, mandaron al judío que hiciese que se quitase el antifaz la cristiana; hizolo así, y descubrió un rostro que así deslumbró los ojos y alegró los corazones de los circunstantes, como el sol que por entre cerradas nubes, después de mucha escuridad, se ofrece a los ojos de los que le desean: tal era la belleza de la cautiva cristiana, y tal su brío y su gallardía".¹¹

Dijimos más arriba, que algunas *NEj* muestran la recompensa a la *areté* constante. *Eal*, en cambio, ofrece un camino de perfeccionamiento que los protagonistas recorren, en especial Ricardo, desde la violencia inicial —que describe a Mahamut— ante el desdén de Leonisa, inclinada hacia Cornelio, el odiado rival. Las congojas, desencuentros y equívocos a lo largo de ese camino, son muchos, pero al cabo, Ricardo aprenderá que la mayor victoria se logra sobre las propias apetencias y egoísmos.

Toda la novela contiene el aprendizaje de los enamorados —pues también Leonisa, paulatinamente irá descubriendo posibilidades insospechadas de su otrora ignorado amador— y su fruto se comprobará en el desenlace, cuando quede justificado el título¹² y se exhiba la incontrovertible ejemplaridad.

¹⁰ Ob. cit., pp. 141-142.

¹¹ Ob. cit., pp. 156-157.

¹² Algunas veces, anteriormente, Cervantes utiliza ese calificativo, pero sólo al final, adquirirá su verdadera y completa significación. Cfr. "más liberal es Ricardo", dice Leonisa a Mahamut, ob. cit., p. 163; "si él fue liberal en prometer", p. 167; etc.

Así dirá Ricardo: "no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno [...] ¿cómo puedo ofrecer lo que está tan lejos de ser mío? Leonisa es suya, y tan suya, que, a faltarle sus padres, que felices años vivan, ningún opósito tuviera a su voluntad; y si se pudieran poner las obligaciones que como discreta debe de pensar que me tiene, desde aquí las borro, las cancelo y doy por ningunas; y así de lo dicho me desdigo, y no doy a Cornelio nada, pues no puedo; sólo confirmo la manda de mi hacienda hecha a Leonisa, sin querer otra recompensa sino que tenga por verdaderos mis honestos pensamientos, y que crea dellos que nunca se encaminaron ni miraron a otro punto que el que pide su incomparable honestidad, su grande valor e infinita hermosura."¹³

Leonisa, por su parte, ya será capaz de comprender y valorar toda la nobleza de su 'amante liberal' —no es casual, ni lugar común, que Cervantes la califique de "discreta"— y podrá responder: "siempre fui mía, sin estar sujeta a otro que a mis padres, a quien ahora humildemente, como es razón, suplico que me den licencia y libertad para disponer [de] la que tu mucha valentía y liberalidad me ha dado [...] mi voluntad, hasta aquí recatada, perpleja y dudosa, se declara en favor tuyo; porque sepan los hombres que no todas las mujeres son ingratas, mostrándome yo siquiera agradecida. Tuya soy, Ricardo, y tuya seré hasta la muerte, si ya otro mejor conocimiento no te mueve a negar la mano que de mi esposo te pido."¹⁴

La lección que quiere brindarnos Cervantes es directa y no es menester glosarla. Acaso, sin embargo, pudiéramos añadir que creemos advertir en ella, ecos de ideales humanistas aún existentes. Pico della Mirandola iniciaba su famoso *Discurso de la dignidad del hombre*, con aquella afirmación de Hermes Trimegisto: "¡Gran milagro es el hombre!" y buena parte de su *Oratio* está destinada a comprobarla. Porque el hombre nació libre, porque puede ejercer su libertad y parecerse a los minerales y a las plantas —Archimboldo nos lo demuestra— si sus bajas pasiones lo dominan; porque, por el contrario, puede vencer su naturaleza mezquina y elevarse hacia las potestades celestiales; porque tiene su entera libertad para *elegir* y recordar siempre que ha sido hecho a imagen y semejanza de Dios para admirar la Creación y ser digno de ella... por todo esto, el ser humano es un auténtico prodigio, que sólo el Supremo Hacedor pudo así realizar.

Ricardo y Leonisa llegan a un final feliz porque, junto a los viajes y peripecias exteriores, cumplieron un proceso catártico por el cual lograron la superación de sus debilidades y, por ende, fueron merecedores de alcanzar la verdadera paz y auténtica bonanza.¹⁵

Y esos hechos, de los que se desprende la clara ejemplaridad, están narrados también con maestría excepcional. Últimamente, se ha hecho un detallado análisis de las estructuras proposicionales y semánticas esenciales de *Eal*¹⁶ y se

¹³ y ¹⁴ Pp. 186-187.

¹⁵ Thomas Pabon afirma que las aventuras por mar y tierra "representan simbólicamente el ideal barroco de la redención por medio de la purificación y el autodomínio". (V. "Viajes de peregrinos: la búsqueda de la perfección en *El amante liberal*", en *Cervantes, su obra y su mundo*. . . p. 371.)

¹⁶ V. M. Metzeltin, "Las macroestructuras sintacticológicas y semánticas de *El amante liberal*" en *Cervantes, su obra y su mundo*. . . , pp. 377-388.

ha insistido en su "textura laberíntica" "constituida por 17 textemas, 15 transformativos y 2 contractuales".¹⁷ Con la aplicación de un modelo de lógica textual, se corroboró "el fuerte desarrollo laberíntico de la sintaxis profunda de la novela y el relativo subdesarrollo de sus ejes semánticos".¹⁸ Ya Casalduero¹⁹ y más recientemente, Baquero Goyares²⁰ habían llamado la atención sobre los conceptos reiterados por el mismo Cervantes: "confuso laberinto de mis males",²¹ llama Ricardo a la historia que ha de contar a Mahamut. Más tarde, replicará Leonisa: "no sé qué te diga, Ricardo, ni qué salida se tome al laberinto donde, como dices, nuestra corta ventura nos tiene puestos".²²

Deseamos recalcar ahora, la ejemplaridad en cuanto a la organización de la materia narrativa. La apertura y el cierre, encomendados a sendos parlamentos de Ricardo (pues, en verdad, el que sigue —de Leonisa— y realmente finaliza la obra, es nada más que una secuela o consecuencia inmediata del importante discurso del 'amante' en el que queda descubierta su 'liberalidad', y las "infinitas luminarias" subsiguientes constituyen el epílogo obligado de casi todo final feliz de las *NEj*) determinan el "paralelismo antitético", ya explicado por Casalduero,²³ que, para J. Lowe es, sobre todo, *p. a.* entre las circunstancias que rodean a ambos parlamentos.²⁴

Ya mencionamos la existencia de *dos retratos*, también son *dos los racconti* que irrumpen en la obra: de Ricardo a Mahamut y de Leonisa a Ricardo. En cambio, son *tres los nuevos enamorados de L.*: Alí-Hazán-el cadí, que urden sus *planes*. El enredo aumenta por el enamoramiento de Halima de Ricardo (*disfraz*: Mario).

Planes:

- 1º Cadí → Leonisa (consej. R. —Mario— y Mahamut)
 Halima → Mario —R.— (consej. Leonisa)

2º ataque marítimo entre enamorados.

Pero el amor de Alí-Hazán-Cadí-Halima, los planes y su ejecución se complican por la presencia de Ricardo, constante enamorado de Leonisa, ayudado por Mahamut.

¹⁷ Metzeltin, ob. cit., p. 383.

¹⁸ Metzeltin, ob. cit., p. 388.

¹⁹ Casalduero, ob. cit., p. 69 ss.

²⁰ Cervantes, *Novelas Ejemplares*. Edición preparada por M. Baquero Goyanes. Madrid, Editora Nacional, 1976, t. I, pp. 30-36.

²¹ Ob. cit., p. 140.

²² Ob. cit., p. 173.

²³ Casalduero, ob. cit., p. 59.

²⁴ Ver Jennifer Lowe, "A Note on Cervantes' *El amante liberal*", en *Romance Notes*, 12 (1970-1971), pp. 400-403.

Puesta en práctica de los planes:

TRIPLE BATALLA

Hazán «→» Cadí «←» Alí (*disfraz*: cristianos)

consecuencia: libertad de los cristianos y vuelta a Nicosia

“graciosa burla”: (*disfraz*: turquesco) ²⁵

“añadiendo galas a galas, perlas a perlas y belleza a belleza”

ELEMENTO ESTRUCTURADOR: “se le pegó la lengua al paladar” (término del *racconto* de R.)

“calló, como si al paladar se le hubiera pegado la lengua” (término *aparente* de la historia de R.).

Pero Cervantes no quiere que concluya así el relato —como muchas veces ocurre, vgr., *Rinconete y Cortadillo* o *El curioso impertinente*, por ejemplo—, retoma la materia narrativa y ofrece el desenlace.

El amante liberal es, pues, singular en su organización —cada novela ejemplar, lo es—. En ese ‘laberinto’, aún podríamos pormenorizar, si el espacio lo permitiera, una pequeña célula narrativa, incrustada en el relato base: “cuento” lo llama Ricardo, que es quien lo recuerda, y que trae al lector la evocación de Jarifa mediante la presentación de una mora excepcionalmente hermosa, cuyos cabellos “con los mismos del sol en ser ser rubios competían”,²⁶ juicio al que añade el deseo de verosimilitud de Cervantes: “cosa nueva en las moras que siempre se precian de tenerlos negros”.²⁷

Es ejemplar también, en cuanto a la presentación del premio a la virtud, que se alcanza después de largo y penoso peregrinar, tarea purificadora que debe conllevar su recompensa. Lo es, por la inclusión del típico retrato renacentista. Lo es, como hemos dicho, por su título significativo. De modo tal, que la ejemplaridad trasciende el ámbito moral para ejercerse en los múltiples planos

²⁵ Comentaba Baquero Goyanes: “¡Qué gran mascarada ésta de *El amante liberal* en una colección con tantos disfraces y máscaras —doce laberintos— como es la de las *Ejemplares*! Unos turcos vestidos como soldados cristianos, un bajel que “venía a la cristianesca”, suponen algo así como la réplica a esas tan frecuentes “turquerías” de que mucho gustaron los europeos en los siglos XVI y XVII e incluso después, cuando músicos como Mozart y Beethoven escriben marchas turcas. Uno no puede menos de recordar la mascarada turca con que se cierra *El burgués gentilhomme* de Molière, o las antes citadas óperas bufas de Rossini, como *La italiana en Argel* o *El turco en Italia*. Lo que Cervantes nos ofrece vendría a ser, humorísticamente, el reverso de la medalla, si bien al final de *El amante liberal* vuelve a manejar el anverso” (en ob. cit., p. 34).

²⁶ Ob. cit., p. 164. Instante, por cierto, que ejemplifica la única intercalación lírica de la obra, consistente en dos quintillas.

²⁷ Ob. cit., p. 164.

de la realización artística.²⁸ Cervantes declaraba, en el Prólogo a sus *Novelas Ejemplares*: “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”:²⁹ el análisis de una sola de ellas, *El amante liberal*, en esta oportunidad, lo ha confirmado. Cervantes inauguró un género literario y dejó en las *Novelas Ejemplares* las claves de interpretación para este nuevo modo de narrar.³⁰

LILIA E. F. DE ORDUNA
*Facultad de Filosofía y Letras de la
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas*

²⁸ Naturalmente, dentro de esa multiplicidad habría que dedicar un estudio independiente a la “ejemplaridad en el estilo”, o a los variadísimos modos de irrupción del autor, omnisciente en ocasiones; solidario y comprensivo, pues todos sus recuerdos están en juego, en otras. Citemos un ejemplo, caracterizador de esta segunda actitud: “otro día vieron delante de sí la deseada y amada patria; renovóse la alegría en sus corazones, alborotáronse sus espíritus con el nuevo contento, que es uno de los mayores que en esta vida se puede tener, llegar después de su luengo cautiverio salvo y sano a la patria. Y al que a éste se le puede igualar es el que se recibe de la victoria alcanzada de los enemigos.” (Ob. cit., p. 183).

²⁹ Ob. cit., p. 52.

³⁰ Ya en prensa este trabajo, conocemos el de Eleodoro Febres: “Forma y sentido de *El amante liberal*”, en *Anales Cervantinos*, XIX, 1981, pp. 93-103, que analiza esta novela ejemplar con otra perspectiva.

LOS DOS WORDSWORTHS

Es el destino de muchos grandes hombres recibir la consagración sólo después de muertos, mientras otros, homenajeados profusamente en vida, caen en el olvido no bien realizan el tránsito al más allá. A William Wordsworth, en cambio, no le faltaron los admiradores —pero tampoco los detractores— tanto durante su paso por este mundo, como hasta la actualidad. Esta capacidad para despertar sentimientos de devoción y de repudio a dos siglos de sus primeras composiciones revela la vitalidad del poeta romántico inglés, vitalidad atestiguada también por el tono virulento adoptado por muchos de sus críticos de ayer y de hoy.

Y esto es lo más sorprendente, que esa inquina no afloró únicamente en su época, lo cual sería más comprensible si tomamos en cuenta las inevitables fricciones y rivalidades. No nos extraña la dureza y acrimonia de los juicios sobre Wordsworth de Byron, Shelley, Browning o Hazlitt, pues esa crítica de sus contemporáneos se explica con facilidad ya sea por celos literarios, desacuerdos ideológicos e incluso incompatibilidad de modo de vida, como cuando Shelley lo apostrofa de “eunuco moral”. Pero sí llama la atención por lo inusual la falta de ecuanimidad de algunos comentaristas de nuestro siglo. De ahí que hayamos considerado que vale la pena tratar de esclarecer por qué Wordsworth ha sido y es uno de los poetas más vilipendiados de las letras inglesas.

Una clave para explicar la maraña de incompreensión que ha rodeado al poeta, la proporcionan los biógrafos y estudiosos de Wordsworth cuando señalan los grandes cambios producidos en la segunda mitad de su larga vida. A partir aproximadamente de 1810, cuando frisaba en los cuarenta años, el Wordsworth imbuído de ideas radicales, entusiasta de la Revolución Francesa, de carácter díscolo y hasta en ocasiones violento, parecía haberse esfumado para ceder el paso al Tory respetuoso del *establishment*, al autor de los *Sonetos Eclesiásticos* y, finalmente, al Poeta Laureado.¹ La brecha entre estos dos hemistiquios vitales parece tan profunda que muchos autores dan por reconocida la existencia de *dos* Wordsworths.

El profundo avatar que provocó la separación entre los dos Wordsworths se habría iniciado en 1791, para culminar en 1802, año en que comenzó a componer la famosa oda *Voces de inmortalidad*, y terminar un poco antes de 1810. Si esta cronología se puede establecer con relativa seguridad, no hay el

¹ Este título apareja la percepción de un estipendio como funcionario de la Casa Real e implica la obligación, actualmente no exigida, de escribir composiciones cortesanas, etc. Entre los poetas que han recibido el título figuran SOUTHEY, TENNYSON, AUSTIN y MASEFIELD. WORDSWORTH fue designado Poeta Laureado sólo en 1843 y, aunque aceptó la distinción bajo protesta, se lo ha visto como una claudicación inadmisibles dados sus antecedentes radicales.

mismo consenso en cuanto a las causas que desencadenaron ese proceso de transformación. Por ejemplo Herbert Read², en un penetrante estudio publicado por primera vez en 1930 y reeditado en 1949, se entusiasmó con la hipótesis de que “todo comenzó con Annette Vallon”, la francesa que le dio una hija ilegítima a Wordsworth. El propio Read, en el prólogo a la segunda edición, reconoce que quizá el “tratamiento del episodio de Annette estaba fuera de toda proporción”. Creemos que el enfoque unilateral de Read obedece a la sorpresa producida al conocerse ese aspecto hasta entonces oculto de la vida de Wordsworth. El norteamericano G. M. Harper y el francés Emile Legouis fueron los que pusieron al descubierto todos los detalles de la estada de Wordsworth en Francia, incluido su enamoramiento de Annette Vallon.³ Ahora bien, por un pudor o respeto, tal vez mal entendido, toda mención a este importante incidente había sido cuidadosamente omitida en las *Memorias*,⁴ publicadas a la muerte del poeta por su sobrino Christopher y que pasaría a constituir la biografía oficial de Wordsworth.⁵

Es comprensible que, encandilado ante la revelación, Herbert Read procediera a reinterpretar al poeta bajo la sola luz de un complejo de culpa supuestamente causado por el desdichado episodio.⁶ Pero la obra de Read tuvo, además, una consecuencia inesperada: al derrumbar de su pedestal al antiguo corifeo de la poesía romántica, provocó una especie de reacción en cadena. De ahí en más, todo lo relacionado con Wordsworth es tomado con recelo y puesto en tela de juicio, llegándose a verdaderos abusos.⁷ La crisis de confianza y el escándalo que se produjo al salir a luz el *affaire* Annette explica, al menos en parte, algunas críticas adversas al poeta.

De todos modos, quedó bien establecido que en sus memorables viajes a Francia, Wordsworth no sólo se puso en contacto con las ideas revolucionarias, sino que encontró el amor. Pero la trascendencia de este descubrimiento —que no pretendemos negar— ha oscurecido otros aspectos igualmente importantes. En París, el joven Wordsworth se vio arrastrado por la marejada revolucionaria en medio de violentos contrastes. Junto al amor conoció el odio y la destrucción, junto al despertar de una nueva vida (su hija), conoció la muerte, y de un tipo muy particular: la de la guillotina.⁸ Su sensibilidad no podía menos que

² READ, HERBERT, *Wordsworth*, 2ª ed., London, Faber and Faber, 1949.

³ MCLEAN HARPER, GEORGE, *William Wordsworth, his Life, Works and Influence*, 1916, 2 v.; EMILE LEGOUIS, *William Wordsworth and Annette Vallon*. London, 1922.

⁴ WORDSWORTH, CHRISTOPHER, *Memoirs of William Wordsworth*, London, 1981, 2v.

⁵ Los mismos lineamientos sigue el excelente estudio biográfico de F. W. H. MYERS, publicado por primera vez en 1880.

⁶ Separado de Annette por el estallido de la guerra entre Francia e Inglaterra, lo cierto es que WORDSWORTH nunca llegó a concretar un prometido matrimonio.

⁷ Un ejemplo lo brinda la obra de MALCOLM ELWIN, *The First Romantics*. London, MacDonald, 1947. Aunque es una obra bien informada, no pierde oportunidad de resaltar algún aspecto negativo, y a veces con una argumentación endeble o caprichosa pretende probar que WORDSWORTH hubiera incurrido en falsedades, encubrimientos o hipocresías.

⁸ En 1840, WORDSWORTH le confió a CARLYLE que había presenciado la ejecución del publicista y diputado girondino ANTOINE JOSEPH GORSAS, llevada a cabo en París el 7 de octubre de 1793. Se ha discutido y puesto en duda que nuestro poeta se encontrara en París para esa fecha (cfr. HARPER, G. M., ob. cit., 2ª ed. 1929, pp. 151 y ss.). Pero ello no cambia el hecho de haberse enfrentado con ese tipo de muerte y que él mismo corriera peligro por estar involucrado con los girondinos, lo cual lo obligó a huir.

quedar profundamente afectada, aunque su fe en los ideales de la Revolución Francesa no se viera conmovida entonces, sino un poco más adelante.

La realidad de la muerte no es una idea nueva para quien perdió ambos padres a temprana edad, pero ahora se le presentó bajo una nueva faz: el tronchamiento de la vida decidido y perpetrado por los hombres y no por la naturaleza. De carácter introvertido, y sin el auxilio de una fe religiosa muy amenguada por aquel entonces, Wordsworth opta por silenciar y reprimir esa preocupación, como ya había hecho y seguiría haciendo con otros problemas. Sólo cuando creyó haber encontrado una explicación racional, pudo darle forma poética en la *Gran Oda*,⁹ que por eso es más reveladora en este punto que ese extraordinario poema autobiográfico titulado *El Preludio*.¹⁰

En las notas dictadas a la señorita Fenwick,¹¹ dice Wordsworth respecto de la *Oda*: “nada me era más difícil en la infancia que admitir la noción de la muerte como un estado aplicable a mi propio ser... Acostumbraba a cavilar en las historias de Enoch y Elías, y casi me persuadía que, sea lo que fuere que sucediera con los otros, yo sería trasladado al cielo de algún modo parecido”. Y ya antes había afirmado rotundamente: “El poema se basa por entero en dos evocaciones de la infancia: una, la de un esplendor de los objetos de los sentidos que se ha desvanecido, y la otra, una falta de disposición para aceptar la ley de la muerte como aplicable a nuestro caso particular. Un lector que no tenga en su mente un recuerdo vívido de haber tenido esas sensaciones no puede entender el poema”.¹² Las palabras del poeta no hacen más que confirmar lo que se desprende del análisis de la *Oda*, es decir que su tema principal es la muerte —y su contrapartida, la inmortalidad. La novedad consiste en que el planteamiento se hace evocando las sensaciones recibidas en la infancia, pues no en vano, junto con Blake y Coleridge, Wordsworth es el cantor a la infancia. “El niño no se convierte meramente en la criatura impoluta «recién salida de la mano de Dios», sino en el «padre del hombre», en la «fuente recóndita del poder del hombre».”¹³

Wordsworth evoca la niñez como una edad dorada, en la cual los temores a la muerte no podían aflorar ante las triunfales revelaciones¹⁴ de inmortalidad.

⁹ Esta denominación de *Gran Oda* para la que lleva el título completo de *Intimations of Immortality, from Recollections of Early Childhood*, se ha adoptado para distinguirla de otras odas compuestas por WORDSWORTH.

¹⁰ Según el *Diario* de DOROTHY, hermana del poeta, éste escribió las cuatro primeras estrofas de la *Oda* el 27 de marzo de 1802. Una prueba de que WORDSWORTH sintió ya entonces un alivio catártico a la angustia que lo dominaba, es que pudo adoptar una de las decisiones más trascendentales de su vida. En el verano se trasladó a Calais, donde dio por terminada definitivamente su relación con ANNETTE y, ya de regreso en Inglaterra, contrajo enlace con MARY HUTCHINSON el 4 de octubre del mismo año.

¹¹ Estas notas las dictó WORDSWORTH en el ocaso de su vida. Véase WILLIAM WORDSWORTH, *The Prose Works*. Edited by the Rev. Alexander B. Grosart. London, 1876, 3 v.

¹² WORDSWORTH en carta a la Señora CLARKSON de diciembre de 1814.

¹³ HERFORD, C. H., *The Age of Wordsworth*. London, George Bell and Sons, 1905, p. XXVI.

¹⁴ La palabra *intimations* que aparece en el título de la *Oda*, traducido como “voces”, también admite la interpretación de “indicios”, “vislumbres”, “atisbos”, “anuncios”, “anticipos”, “notificaciones” o “revelaciones”.

Y ahora algo se ha quebrado y sólo queda un doloroso porqué. Esto es lo que plantea Wordsworth en las cuatro primeras estancias del poema: ¿por qué se ha disipado para mí el antiguo esplendor de la naturaleza que me hacía sentir poderoso e inmortal? La respuesta es muy simple y está basada en la teoría platónica de la anamnesis o reminiscencia. En los niños se da naturalmente el poder de evocar la vida anterior e inmortal del alma, espléndida visión que el hombre adulto ve “esfumarse en la luz cotidiana”. Un ser humano individual reproduce en su evolución los avatares de la humanidad. El infante es “figura” del hombre edénico que gozaba de la visión de Dios, que vivía en armonía con la naturaleza y, por gracia divina, no estaba sujeto a la muerte. La pérdida de la inocencia le vale la pérdida del Paraíso. Cuando el niño pierde la inocencia, cede el paso al joven y al adulto. Wordsworth —devoto admirador de Milton— nos brinda en la *Gran Oda* el lamento elegíaco por el Paraíso Perdido...

El planteo de las edades del hombre ya aparece en *Tintern Abbey*, pero la idea se completa en la *Oda*, cuyas tres partes “tratan respectivamente de una crisis, una explicación y una consolación”.¹⁵ Después de reconocer que la inocencia perdida no se recupera jamás, que nada podrá “devolver la hora de esplendor en la hierba”, se va aceptando y asumiendo poco a poco la madurez como edad que tiene sus propios goces y compensaciones: “los pensamientos apaciguadores que brotan del sufrimiento humano”, la certeza de las “verdades que despiertan, para jamás perecer” y sobre todo, “el corazón humano por el cual vivimos”. La consolación adquiere el rostro de un “humanismo místico, que es central en Wordsworth y la principal fuente de su poder”.¹⁶ Para decirlo en sus propias palabras: “Nuevamente encontré en el hombre un objeto de deleite, de imaginación pura y de amor” (*El Preludio*, XII, 53-55).

La consolación lograda se vería sacudida por un nuevo embate y un nuevo enfrentamiento con la muerte, esta vez producida por la furia de los elementos. John Wordsworth, uno de los hermanos menores del poeta, de actividad marino, naufragó en el Canal de la Mancha el 5 de febrero de 1805, a poco de embarcarse. La reacción de William ante la noticia fue de inconsolable dolor: “Siento que algo ha sido arrancado de mi vida que no puede restituirse”. El golpe inexorable del destino lo deja anonadado y otra vez vuelve a plantearse el angustioso porqué de la muerte. Las ideas de moral y justicia no se justificarían “si todo terminara aquí”, discurre penosamente, y nuestra mente nos lleva a “la suposición de otro mundo mejor”. Una vez más se pondría en juego la fortaleza moral de Wordsworth que lo ayudaría a sobrellevar y superar los embates de la vida. Esta capacidad de recuperación espiritual es quizá otro de los rasgos que sus contemporáneos no pudieron perdonarle. Además, de cada golpe, de cada desdicha, logró extraer algo positivo. Después de la muerte del padre es cuando descubre en sí mismo la capacidad poética; sus experiencias en Francia, su desilusión, lo sumieron en profundas crisis, de las cuales

¹⁵ BOWRA, C. M., *The Romantic Imagination*. London, Oxford University Press, 1950, p. 76.

¹⁶ BULLETT, GERALD, *The English Mystics*. London, Michael Joseph, 1950, p. 207.

emergió fortalecido en su genio poético. De la muerte del hermano renace su fe en una vida futura y marca el comienzo de su gradual retorno al seno de la Iglesia.

Ese mismo año de 1805, que despojó a Wordsworth de su hermano, privó a la nación inglesa de su héroe en Trafalgar. El deceso de Lord Nelson, acaecida también en el mar, se asoció en la mente y en la emoción de Wordsworth con su reciente luto para patentizarle la pequeñez, impotencia y fragilidad del ser humano. En la *Oda al Deber*, compuesta en ese año de 1805, pone al descubierto estos sentimientos de “debilidad” y “frágil humanidad” y de recién ganada humildad. Son acertadísimas las palabras del gran conocedor de Wordsworth, Ernest de Selincourt: “El Wordsworth de 1798-1804 fue el exultante campeón de la «mente imbatible del hombre»: «dignidad», «majestad», «soberanía» son palabras que una y otra vez se aplican a la mente humana. (...) Inspirado por un sentimiento apasionado de la grandeza espiritual del hombre, él olvidó la debilidad natural del hombre. Pero el yugo inevitable traído por los años le enseñó la necesidad de la humildad.” (...) “La humildad cristiana había llegado a tener para él un real significado, y más aún porque de todas las virtudes cristianas, fue para él la más dura de lograr.”¹⁷

La recién ganada humildad, el reconocimiento de que somos “nacidos del polvo y parientes del gusano”, fueron puestos a una dura prueba por una consecuencia retardada de la quiebra de la relación mística con la naturaleza: “En la cúspide de su carrera creativa, Wordsworth descubrió que la naturaleza, en la cual había colocado una confianza sin reservas como la inspiradora de su poesía, parecía haberlo abandonado y despojado de su más preciada facultad”.¹⁸ Sin duda, durísimo golpe para un poeta, del cual casi no podría recuperarse. La mayoría de los estudiosos de Wordsworth están de acuerdo en que la producción de la segunda mitad de su vida se resiente por cierta artificialidad y tecnicismo, y que sólo esporádicamente parece recobrar la antigua inspiración. “Los años que aparejan la mentalidad filosófica” tampoco lo transformaron en un vigoroso poeta pensador, sino más bien en un a veces opaco poeta moralizador. Este agotamiento, al menos aparente, de su imaginación poética, de su inspiración creadora, es uno de los más grandes enigmas que presenta Wordsworth. Sus enemigos no podían dejar de capitalizar el hecho y sospechando se conectaba con la transformación espiritual del poeta hacia un humanismo cristiano, elevaron el grito de apóstata, de hipócrita y de cobarde, sin admitir ni por un momento que su mudanza obedeciera a procesos profundos y sinceros.

Al llegar a este punto, podríamos caer en la tentación de sospechar que uno de los motivos de la malquerencia a Wordsworth surge de la dificultad de perdonarle su transferencia ideológica. Sin embargo, no es por cierto el único

¹⁷ WORDSWORTH, WILLIAM, *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*. Edited from the Manuscripts with Introduction, Textual and Critical Notes by Ernest de Selincourt. London, Oxford University Press, 1926, p. LVIII y siguiente.

¹⁸ BOWRA, ob. cit., p. 80.

joven que del entusiasmo por la Revolución Francesa pasó a la desilusión ante el cariz que tomaron los acontecimientos. La literatura alemana proporciona abundantes ejemplos, encabezados por el propio Goethe, sin que les valiera una condena automática. Por otro lado, se ha anatematizado tanto al Wordsworth joven como al de la senectud, "fue atacado en la juventud por ser demasiado revolucionario y en la vejez por ser reaccionario",¹⁹ aunque, según la autorizada palabra de E. de Selincourt, ambas atribuciones son verdades a medias, ya que "nunca lamentó su entusiasmo por la Revolución en su promisorio etapa inicial y conservó hasta el final ese idealismo democrático, inherente a su naturaleza, que en primer término lo había atraído a ella. Tampoco nunca fue doctrinariamente el sólido Tory en que se transformó en la práctica".²⁰ Con lo cual vuelve a presentárenos la cuestión de los dos Wordsworths, pero ahora bajo una nueva luz que tal vez nos permita entender mejor ciertas reacciones ante esta sorprendente figura de las letras inglesas.

Si bien no podemos negar que un Wordsworth predominó en la juventud, y el otro en la madurez y la vejez, el testimonio de E. de Selincourt nos evidencia que ambos coexistieron unidos en sólida amalgama. Y nada más arduo que aceptar el privilegio de ciertas naturalezas en las cuales se logra un delicado equilibrio y conciliación de elementos dispares y aparentemente excluyentes. La resistencia a admitir esta capacidad en Wordsworth no sólo se ha traducido en las reiteradas acusaciones de encubrimiento, falsedad e hipocresía, sino que, al oscurecer la comprensión de la personalidad bifronte del poeta, ha conducido a penosas tergiversaciones.

Herbert Read, por ejemplo, presenta a los dos Wordsworths como al Hombre y la Máscara y declara tener el propósito en su libro de desenmascarar al hombre. En una obra en general simpática y comprensiva, Margaret Drabble sostiene que Wordsworth fue un hombre lleno de contradicciones. Y F. N. Bateson, en un excelente estudio sobre el poeta²¹ opina que las Dos Voces²² de Wordsworth están en continua tensión.

De un repaso atento de la vida de Wordsworth, empero, se desprende que las tensiones y crisis surgieron justamente cuando trató de forzar su personalidad para adecuarse a un grupo o a una ideología, como cuando se asoció con los girondinos, o cuando pretendió compartir las doctrinas de Godwin o Hartley. A nuestro juicio, su abandono de la carrera eclesiástica, o su renuencia a radicarse en grandes centros urbanos, obedece a esta misma dificultad para encasillarse social o doctrinariamente sin hacerse violencia en su fuero interno. Cuando asumió su incurable individualismo, cuando aceptó que lo mejor para él era una discreta posición marginal en la sociedad, pudo forjarse su propio mundo de paz y tranquila felicidad en el seno de su devota familia.

¹⁹ DRABBLE, MARGARET, *Wordsworth*, London, Evans Brother, 1968, p. 141.

²⁰ SELINCOURT, ERNEST DE, ob. cit., p. LIV.

²¹ BATESON, F. N., *Wordsworth. A Re-Interpretation*. London, Longmans, 1954.

²² Esta expresión de las Dos Voces proviene de una parodia que J. K. STEPHEN hizo de un soneto de WORDSWORTH.

En ese sereno remanso en el cual transcurrió la segunda mitad de su vida,²³ ya no tenía cabida la angustia por la muerte, ni los movimientos tumultuosos del alma, ni tampoco la plenitud de la potencia poética... El poeta ya no tiene vuelta su mirada hacia atrás, hacia el perdido esplendor paradisíaco, sino hacia el futuro promisorio de un Paraíso Recuperado. Sabe que no puede restituir el estado de bienaventuranza de la niñez inocente, tan caro a su corazón, pero una nueva fe le permite confiar en la Gloria de la Resurrección. Mientras espera, se dedica a la contemplación de la Verdad que, según el Doctor Angélico, es "lo único que se parece en esta vida a la felicidad última y perfecta".

MIRTA L. PETRA DE POPOFF

²³ Sereno remanso en cuanto a paz interior, pues en ese período de su vida sufrió la pérdida de dos niños pequeños en 1812, la separación de su entrañable amigo COLERIDGE, la enfermedad incurable de DOROTHY y el casamiento no deseado y posterior muerte de su hija DORA en 1847.

SANTA TERESA Y LA POESÍA *

La poesía de Santa Teresa de Jesús no es suficientemente conocida en nuestros días y ha sido apenas estudiada.¹ Se ha visto relegada ante el mérito inestimable de su obra en prosa, cuyo estilo elogió Fray Luis de León² y que es testimonio de su actividad en la reforma del Carmelo y de su experiencia mística. A ello ha de agregarse la dificultad que ofrece fijar el *corpus* poético teresiano, transmitido entre composiciones de otras carmelitas.³ Pero esa misma dificultad pone de manifiesto un aspecto de lo que la poesía significó para Santa Teresa en su vida religiosa y en su obra de reformadora: un medio de unión en la alegría de servir a Dios. Por eso, la poesía del Carmelo reformado, haya sido compuesto por la Santa o por sus hijas (como ella llamaba a sus religiosas), se muestre plena de altísimos valores poéticos o presente más modestas proporciones, resulta valiosa vía de aproximación al espíritu de la Santa Fundadora y al que quiso imprimir en su comunidad religiosa: la consagración al servicio del Señor en un ambiente de serena alegría logrado en la unidad espiritual de todas.⁴

* Comunicación leída en el I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y los orígenes de la Mística hispánica, realizado en Pastrana, España, en julio de 1982. (L. N. Uriarte Rebaudi, "Santa Teresa y la poesía").

¹ Hay, no obstante, dos utilísimos trabajos contemporáneos: Angel Custodio Vega, O.S.A., *La poesía de Santa Teresa*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos Minor, 1972; Víctor García de la Concha, "La lírica de Santa Teresa en la poesía carmelitana", en *El Arte literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 317-376.

² En su carta dedicatoria a las Carmelitas Descalzas de Madrid, impresa en la primera edición de 1588, que el venerable agustino hizo de las obras de Santa Teresa en Salamanca. Se incluye en las *Obras completas castellanias* de Fray Luis, Madrid, B.A.C., 1957, t. I, pp. 907.

³ Fr. Efrén de la Madre de Dios, O.C.D., en su edición de las *Obras completas de Santa Teresa*, Madrid, B.A.C., 1954, t. II, p. 954, advierte: "...las poesías de Santa Teresa han sufrido hasta hoy muchas depuraciones y es labor que aún está por hacer con resultados positivos [...] Nosotros no nos decidimos todavía a dar un fallo autorizado en la presente edición. Nos contentamos por ahora con una opinión provisional, que quizá más adelante completaremos con un estudio detenido". Y en su edición manual, realizada con Otger Steggink, O. Carm., Madrid, B.A.C., 1979, p. 502, agrega: "...es difícil discernir las poesías genuinas de la Santa. Había entre sus hijas tan buenas trazadoras como ella (así María de San José) y no se pueden clasificar sin titubeos las auténticas".

⁴ La continuidad de ese espíritu ha llegado hasta nuestros días, según puede advertirse en las manifestaciones de la madre María Amelia de San José, priora del Monasterio de San José de Carmelitas Descalzas de Buenos Aires, publicadas en el diario *La Nación* de Buenos Aires, el 27/5/82: "Es esencial, como lo quería Santa Teresa, el ánimo alegre. Aquí no admitimos a melancólicas. El espíritu del Carmelo es enemigo de grandes penitencias y mortificaciones. Se pone el acento en el ejercicio de la virtud, la oración y el trabajo. Toda tarea, en especial las que necesitan un gasto de energía físico no habitual, como las de la huerta y el jardín, son eficaces como ascesis. A pesar de esto no descartamos el uso del cilicio y la disciplina. [...] Quisiera dedicar unas pocas palabras a la importancia

Se dice que gustaba de que sus monjas estuviesen alegres, que cantasen en las fiestas religiosas y que compusiesen coplas,⁵ y, para dar el ejemplo, también ella componía y cantaba con todas.⁶ Esta actitud de Santa Teresa explica el clima de poetización que vivió el Carmelo teresiano,⁷ la profusión de composiciones, el parentesco —por así decir— de inspiración, de motivos y de formas expresivas, y la inclusión de todos los poemas, indiscriminadamente, en los repositorios conventuales.

La unión a que la Santa aspira entre sus monjas se hace realidad en esa poetización colectiva y a esa unión contribuye también la rígida organización conventual por ella dispuesta, que sólo admite doce monjas y la priora para cada convento.⁸ La alegría que quiere infundirles es aquella de que habla la Escritura,⁹ fruto del espíritu,¹⁰ una y otra vez mencionada por la Santa en distintas partes de su obra.¹¹

que tiene el silencio en nuestra comunidad. Hablamos lo necesario, excepto en las horas de recreo. Ello se debe, en buena parte, a que la charla gratuita desvía a la mente de su recogimiento. [...] De 12.15 a 13.15 tenemos recreación. Realmente en estos instantes en que rompemos el silencio se puede advertir la alegría con que vivimos. Nos reunimos y conversamos mientras cada una continúa con su tarea. [...] Luego de la cena tenemos recreación —siempre trabajando—”.

⁵ La costumbre se conserva, según la priora de San José de Buenos Aires: “En días de fiesta o domingo no trabajamos y, cuando hay alguna festividad grande, tocamos instrumentos y hacemos versos. Todo esto es igual que en los tiempos de Santa Teresa”. Ib.

⁶ Lo dice su biógrafo, el P. Rivera: “Gustaba la Madre de que sus monjas anduviesen alegres y que cantasen en las fiestas de los santos e hiciesen coplas. Mas como gustaba de dar ejemplo en todo, hacíalos ella misma y los cantaba en unión de sus hijas sin instrumento ninguno de música, sino acompañándose con la mano, dando ligeras y suaves palmadas para llevar el compás y hacer cierta armoniosa cadencia”. *Apud*, A. C. Vega, ob. cit., p. 37.

⁷ Ver V. G. de la Concha, ob. cit., pp. 360 y ss., “Poner en claro los versos de la Madre y los de sus hijas es labor tanto más difícil cuanto que muchos se han formado sobre el mismo tema o estribillo teresiano y aun a veces se ha limitado a añadir algunas coplas a las primitivas de la Santa”. Fr. Efrén de la Madre de Dios, *Obras completas*, t. II, p. 954.

⁸ ... “no poder yo allá [en el monasterio de la Encarnación] guardar el rigor de la regla primera y ser más de ciento y cincuenta el número; y todavía adonde hay pocas hay más conformidad y quietud”. *Libro de las fundaciones*, Cap. 2, l, B.A.C., ed. manual, p. 523. “Siempre se había de procurar en cada casa no se hinchese el número de las monjas, sino que quedasen algunos lugares; porque se puede ofrecer alguna monja que esté muy bien a la casa tomarla y no haver cómo; porque pasar del número, en ninguna manera se ha de consentir, que es abrir puerta, y no importa menos que la destrucción de los monesterios”. *Visita de descalzas*, ib. 28, p. 657.

⁹ ... “los justos se alegran, y ante la faz de Dios se regocijan, y de júbilo exultan”. Salmos, 67, 4. “Al Señor servid, sí, con alegría. A su presencia entrad con regocijo”, ib., 98,2. *Sagrada Biblia*, Barcelona, Herder, 1964.

¹⁰ ... “los frutos del espíritu son caridad, gozo, paz, longanimidad, benignidad, bondad, fe”. Gálatas, 5, 22, ib.

¹¹ En el *Libro de la vida* alude a la alegría con que las monjas de San José llevan su vida de reclusión y sacrificio: ... “parece que ha Su Majestad escogido las almas que ha traído a El, en cuya compañía yo vivo con harta confusión; porque yo no supiera deseárlas tales para este propósito de tanta estrechura y pobreza y oración. Y llévanlo con una alegría y contento que cada una se halla indigna de haber merecido venir a tal lugar, en especial algunas que las llamó el Señor de mucha vanidad y gala de el mundo, adonde pudieron

De su preocupación porque sus religiosas estén alegres hay testimonio en sus cartas,¹² pero advierte que la alegría ha de ser recatada.¹³ En el *Libro de la vida* explica la necesidad y los beneficios de la alegría¹⁴ y en varios escritos habla de los riesgos de la melancolía para la paz interior y para la paz de la comunidad.¹⁵ Considera provechosa la recreación¹⁶ y las formas que proporciona en sus conventos son la poesía, el canto —y aun el baile¹⁷—, formas de recreación que también le son ofrecidas.

estar contentas conforme a sus leyes, y haes dado el Señor tan doblados los contentos aquí, que claramente conocen haverlas el Señor dado ciento por uno que dejaron, y no se hartan de dar gracias a Su Majestad". Cap. 35, 12. B.A.C., ib., p. 160. En *Camino de perfección* se refiere a la alegría que produce la búsqueda de perfección a través del estilo de vida de ermitañas que quieren llevar en el Carmelo reformado: ... "el estilo que pretendemos llevar es no sólo de ser monjas, sino ermitañas, y así se desasen de todo lo criado; y a quien El quiere para aquí particularmente, veo hace esta merced. Aunque ahora no sea en toda perfección vese que va ya a ella, por el gran contento y alegría que les da ver no ha de tornar a tratar con cosa de la vida". Cap. 20, 1, ib., p. 235. En el *Libro de las fundaciones* recuerda la alegría con que padecieron incomodidades al fundar el Monasterio de San José, en Toledo, en 1569: "Estuvimos algunos días con los jergones y la manta, sin más ropa, y aun aquel día ni una seroja de leña no teníamos para asar una sardina [...] A las noches se pasava algún frío [...] Ello fue harto bien para nosotras, porque era tanto el consuelo interior que traíamos y la alegría, que muchas veces se me acuerda lo que el Señor tiene encerrado en las virtudes". Cap. 15, 13-14, ib., p. 561.

¹² A la madre María de San José, priora de las Carmelitas Descalzas de Sevilla, en carta fechada en Avila el 8 de noviembre de 1581, escribe: "Mucho me huelgo procure que se alegren las hermanas, que lo han menester"... Carta 387, ib., p. 1075. A las Carmelitas Descalzas de Sevilla, desde Avila, al 31 de enero de 1579, con motivo de los contratiempos que están padeciendo, al extremo de que "las querían echar de esa casa", según expresión de la Santa: "En todas estas casas las encomiendan mucho a Dios, y así espero en su bondad que lo ha de remediar presto todo. Por eso procuren estar alegres y considerar que bien mirado todo es poco lo que se padece por tan buen Dios y por quien tanto pasó por nosotras, que aún no han llegado a verter sangre por Él". Carta 267, ib., p. 948.

¹³ "Cuando estuvieres alegre, no sea con risas demasiadas, sino con alegría humilde, modesta, afable, y edificativa". *Avisos* (destinados a las monjas), 24, p. 664.

¹⁴ ... "procúrese a los principios andar con alegría y libertad, que hay algunas personas que parece se les ha de ir la devoción, si se descuidan un poco". Cap. 13, 1, ib., p. 64.

¹⁵ En Carta al P. P. Jerónimo Gracián dice: "Harto más valdría no fundar que llevar melancólicas que estraguen la casa". Fragmentos ácronos de su epistolario, 6 (447), ib. p. 1124. En los *avisos para Visita de descalzas*: ... "si son melancólicas habrá harto que hacer. A éstas es menester no mostrar blandura, porque si con algo piensan salir, jamás cesarán de inquietar ni se sosegarán, sino que entiendan siempre que han de ser castigadas"... , 17, ib., p. 654. En el *Libro de las fundaciones* dedica todo el capítulo 7 al tema, capítulo que titula: *De cómo se han de haver con las que tienen melancolía. Es necesario para las perladas*. Termina su exposición diciendo: "Plega al Señor que haya atinado a lo que conviene hacer para tan grave enfermedad". 10, ib., p. 542.

¹⁶ ... "hay muchas cosas adonde se sufre —como he dicho— tomar recreación aun para tomar a la oración más fuertes. En todo es menester discreción". *Libro de la vida*. Cap. 13, 1., id., 64.

¹⁷ ... "estando las religiosas en la noche en recreación salió la S. Madre de su celda arrebatada de un maravilloso fervor y ímpetu de espíritu, danzando y cantando y hizo que el convento la ayudase, lo que hicieron con notable alegría de espíritu. El danzar que entonces y en aquellos tiempos la St. M. y sus hijas usaban era, no arregladamente ni con

La poesía es para nuestra Santa carmelita una necesidad de expresión personal¹⁸ y una bellísima manera de servir espiritualmente a la comunidad religiosa que reformó.¹⁹ Esa misma necesidad de expresión y ese mismo carácter de servicio adquiere la poesía para todas las carmelitas, por inspiración de la Reformadora.²⁰ La expresión poética une a los miembros del Carmelo reformado en su búsqueda de fuentes creativas de regocijo o de consuelo. Al respecto resultan ilustrativas las manifestaciones de la Santa Madre cuando dice: "no estamos para coplas", por los disgustos que pasan ella y sus monjas viendo el peligro en que se encuentra la reforma emprendida,²¹ o cuando se refiere a la necesidad de entretenerse las religiosas componiendo coplas para olvidar sus desagradados ante las persecuciones,²² o cuando expresa su halago ante coplas que le han sido enviadas desde otro convento.²³

Para el Carmelo todo —y aún en nuestros días—²⁴ la poesía tiene el carácter de una obligación con alto valor espiritual. Porque es una forma de oración, una manera de alabar a Dios. Al hablar del tercer grado de oración, Santa Teresa afirma que se produce una especie de adormecimiento de las potencias y entonces éstas sólo pueden dedicarse a Dios, anhelando el alma convertirse en lenguas para alabarlo. Menciona a continuación el caso de quien en ese estado compone muy sentidas coplas, que no han nacido del entendimiento, aludiendo allí a su propia experiencia.²⁵

viñuelas, sino daban unas palmadas, como dice el Rey David, *omnes gentes plaudite manibus*, y discurrían así con más armonía y gracia de espíritu que de otra cosa". Nota al Ms. 1400, *apud Obras completas*, B.A.C., II, p. 953.

¹⁸ En carta a su hermano D. Lorenzo de Cepeda, fechada en Toledo el 2 de enero de 1577, transcribe un villancico suyo, que ha compuesto en estado de "harta oración", pareciéndole que descansaba más: "Ahora se me acuerda uno que hice una vez estando con harta oración y parecía que descansaba más". Carta 167, 36, ib., p. 838.

¹⁹ "Gran fiesta tuvimos ayer con el Nombre de Jesús; Dios se lo pague a vuestra merced. No sé qué le envíe por tantas como me hace, si no es esos villancicos que hice yo, que me mandó el confesor que las regucijase, y he estado estas noches con ellas y no supe cómo sino así". Carta 167 a D. L. de Cepeda, 23, ib., p. 837.

²⁰ En la misma carta 167 ya citada, a D. L. de Cepeda, dice enviarle villancicos compuestos por una hermana, manifestando que se hicieron muchos en las recreaciones de Pascua de Navidad: "Esas coplas que no van de mi letra no son mías, sino que me parecieron bien para Francisco [su sobrino, que las cantaba], que como hacen las de San Josef de las suyas, esotras hizo una hermana. Hay gran cosa de eso estas Pascuas en las recreaciones". 35, ib, p. 837.

²¹ En carta a la M. María Bautista, de Valladolid, fechada en Sevilla el 30/12/1575. Carta 96, 17 ib, p. 753.

²² En carta al P. J. Gracián, fechada en Ávila el 10/6/1579: "Para que vuestra paternidad se ría un poco le envío esas coplas que enviaron de la Encarnación, que más es para llorar cómo está aquella casa; pasan las pobres entreteniéndose". Carta 280, 9, ib, p. 964.

²³ En carta a la M. María de San José, de Sevilla, fechada en Toledo el 9/1/1577: "Harto en gracia me han caído las coplas que vinieron de allí; envíelas a mi hermano las primeras, y algunas de las otras, que no venían todas concertadas". Carta 171, 9, ib, p. 841.

²⁴ Ver n. 5.

²⁵ "Vengamos ahora a hablar de la tercera agua con que se riega esta huerta [...]. Es un sueño de las potencias que ni del todo se pierden, ni entienden cómo obran [...]. Sólo tienen habilidad las potencias para ocuparse todas en Dios [...] ¡Oh, váleme Dios, cuál está un alma cuando está así! Toda ella querría fuese lenguas para alabar al Señor; dice mil desatinos santos, atinando siempre a contentar a quien la tiene así. Yo sé persona que, como no ser poeta, que le acaecía hacer de presto coplas muy sentidas declarando su

Pero no sólo oración es la poesía en el Carmelo reformado, sino también música, canto. Porque fue creada para ser cantada, de ese fin, en que está su esencia, surge un rasgo de especial musicalidad, que la hace aparecer como un canto interior, expresión de una armonía espiritual traducida en palabras, según la forma del canto en el ser humano. Y esto, más allá de los datos externos, según los cuales la Santa Fundadora gustaba componer versos para que sus monjas los cantasen con ella.²⁶ También las religiosas los componían con ese fin.²⁷

Y si más de una vez poesía y canto son manifestación creadora de Santa Teresa, y testimonio de trances místicos, no falta ocasión en que éstos son consecuencia de la poesía y el canto de sus hijas, como el éxtasis que vivió en Salamanca, en el año 1571, al oír cantar muy dulcemente, estando en recreación, a la novicia Isabel de Jesús de Jimena. Se refiere al episodio en sus *Meditaciones sobre los Cantares*²⁸ y lo describe más detenidamente en *Cuentas de conciencia*.²⁹ Se dice que al pasar por Salamanca solía pedirle a Isabel de Jesús que le volviera a cantar la canción, diciéndole: “Venga acá, hermana; cánteme aquellas coplillas”.³⁰

pena bien, no hechas de su entendimiento, sino que, para más gozar la gloria que tan sabrosa pena le daba, se quejaba de ella a su Dios”. *Libro de la vida*, Cap. 17. 1, 2, 4, ib, pp.77-78.

²⁶ En un antiguo manuscrito del Convento Carmelita de Soria se lee: “Y porque estas coplas es tradición muy antigua que las hizo nuestra M. Teresa en esta comunidad para el día de la Santa Cruz de septiembre, que estaba próxima; la comunidad comenzó el día de la Santa Cruz a cantarlas en procesión por los claustros”... *Apud* A. C. Vega, ob. cit., p. 119. El primer cronista de la Reforma, p. Francisco de Santa María manifiesta: “Hallándose la Santa en Medina del Campo y haciendo aquella casa una gran fiesta, compuso la Santa unas coplillas espirituales para que cantasen las hermanas y se recreasen después de vísperas. Habiéndose juntado todas, dijo la hermana Alberta: «¿Ahora nos llaman a cantar? Mejor fuera para contemplar». Oyólo la Santa y, volviéndose a ella con rostro severo, le dio una buena reprensión” (...) ib., p. 230.

²⁷ ...“va un cantarillo a fray Juan de la Cruz, que me enviaron de la Encarnación”. Carta 167 a D. L. de Cepeda. 40, ib, p. 838.

²⁸ Santa Teresa llamaba a este opúsculo *Mis meditaciones*; los testigos en los procesos y el primer biógrafo, P. Ribera, lo llaman *Sobre los Cantares*. Fr. Efrén lo titula *Meditaciones sobre los Cantares*, de acuerdo con la tradición primitiva y con las palabras de Santa Teresa, B. A. C., II, p. 584. Al episodio de su éxtasis, ocurrido en Salamanca, sólo alude en la redacción de Alba de Tormes, y no lo menciona en la redacción de Consuegra: ...“el amor obra con tanta fuerza algunas veces, que se enseñorea de manera sobre todas las fuerzas del sujeto natural, que sé de una persona que, estando en oración semejante, oyó cantar una buena voz y certifica que —a su parecer— si el canto no cesara, que iba ya a salirse el alma del gran deleite y suavidad que nuestro Señor le dava a gustar, y así proveyó Su Majestad que dejase el canto quien cantava, que la que estava en esta suspensión bien se podía morir, mas no podía decir que cesase, porque todo el movimiento exterior estava sin poder hacer operación ninguna ni bullirse”. Cap. 7, 2, ib, p. 359.

²⁹ *Cuentas de conciencia* es la autobiografía espiritual de la Santa. Su éxtasis de Salamanca se menciona fechado en esa misma ciudad, en abril de 1571: “Todo ayer me hallé con gran soledad, que, si no fue cuando comulgé, no hizo en mí ninguna operación ser día de la Resurrección. Anoche, estando con todas, dijeron un cantarillo de cómo era recio de sufrir vivir sin Dios. Como estava ya con pena, fue tanta la operación que me hizo, que se me comenzaron a entomecer las manos, y no bastó resistencia sino que, como salgo de mí por los arrobamientos de contento, de la mesma manera se suspende el alma con la grandísima pena, que queda enajenada, y hasta hoy no lo he entendido”. 13ª, 1, ib., p. 461.

³⁰ *Apud* A. C. Vega, ob. cit., p. 199.

Que el canto era actividad usual en sus conventos se advierte en sus cartas. A su hermano, don Lorenzo de Cepeda, le escribe pidiéndole villancicos y le dice que las religiosas "todo lo cantan".³¹ Esto ocurría especialmente durante la recreación.³² De sí misma confiesa en el *Libro de la vida* que "sabía mal cantar",³³ pero reglamenta rigurosamente cómo ha de ser el canto que acompañe los oficios religiosos y en qué ocasiones se ha de cantar.³⁴ Entre las obligaciones de la superiora, incluidas como las anteriores referencias al canto en las *Constituciones* que rigen la vida del Carmelo reformado, destaca el "cuidado del coro, para que el rezado y cantado vaya bien y con pausa".³⁵ Pero en una de sus cartas advierte que no se ha de obligar a las monjas a cantar misas, pues por su regla pueden cantar o no.³⁶

El canto admitido por Santa Teresa consistía en una entonación cadenciosa y unísona, que se describe en el *Ritual carmelitano* de 1788, designándolo con el nombre de "canto llano recitado": no guarda compás; sólo atiende al acento y a la buena pronunciación de las sílabas, clasificadas en largas y breves; tiene momentos de variación en el ritmo, por aceleración. Excluye, pues, toda aproximación al canto profano tanto como al gregoriano,³⁷ por lo que resulta poco probable que el Carmelo teresiano adoptara la postura del franciscano Montesinos en su *Cancionero*, donde se indican tonadas popula-

³¹ "Pensé que nos enviara vuestra merced el villancico suyo, porque éstos ni tienen pies ni cabeza, y todo lo cantan". Carta 167, 36, ib., p. 838.

³² Ver n. 5 y n. 20.

³³ Cap. 32, 23, ib., p. 142.

³⁴ "Acabada la oración de la mañana se digan luego las horas hasta nona, salvo si no fuere día solemne, o santo que las hermanas tengan particular devoción, que dejarán nona para cantar antes de misa. Los domingos y días de fiesta se cante misa y vísperas y maitines. Los días primeros de Pascua, o otros días de solemnidad, podrán cantar laudes, en especial el día del glorioso san Josef. Jamás sea el canto por punto, sino en tono, las voces iguales. De ordinario sea todo rezado, y también la misa"... *Constituciones*, Cap. 1, 2, 3, 4, ib., p. 635.

³⁵ *Constituciones*, Cap. 9, 2, ib., p. 644.

³⁶ A Diego Ortiz, en Toledo, fechada también en Toledo, a mediados de enero de 1575: "Lo que yo pretendí fue que los señores capellanes quedasen obligados a cantar los días de fiesta (porque entonces lo teníamos nosotras de constitución) y no obligar a las monjas que por su regla pueden cantar u no, que aunque es de constitución, no es cosa que las obliga a ningún pecado". Carta 77, 2, ib., p. 734.

³⁷ En las *Obras completas* de Santa Teresa, B. A. C., II, p. 877, n. 3, puede leerse: "Jamás sea el canto por punto, sino en tono las voces iguales. Punto era decir nota, música o melodía. Fr. Pedro Carrera definíalo: "la representación del sonido y sus movimientos". Decir que el canto no fuese por punto era limitarlo a una simple entonación unísona y cadenciosa. "El canto eclesiástico —declarábase en el *Ritual Carmelitano* de 1788— tiene dos especies, a saber: el *canto llano*, puro y neto, y el *canto figurado* o de órgano... Baxo de la primera especie pudiera considerarse otra cosa con el nombre de canto llano recitado...; no se guarda igualdad ni compás; sí sólo atender siempre al acento, a la buena pronunciación de la sílaba larga o breve, deteniéndose o acelerando más en unos puntos que en otros". Tal era el canto admitido por la Santa. Con el canto por punto se excluía, por tanto, así el canto figurado como el canto gregoriano. Las primeras alteraciones de la legislación musical en el Carmelo comenzaron en España el año 1786, en que las *Constituciones* aprobadas por Pío VI limitaron la prohibición teresiana al *canto figurado*. Las *Constituciones* del P. Gracián, de 1576, decían igualmente: "El canto sea en tono y sin punto, guardando, empero, la diversidad, según fuere la solemnidad que se celebra; y en ninguna festividad, por grande que sea, podáis hacer regocijos o cantar cantares que huelan a siglo".

res para los villancicos allí incluidos.³⁸ Si el Carmelo teresiano llegó a usar canciones populares "vueltas a lo divino", como las coplas, tal vez habría ocurrido en las recreaciones y no como algo usual, puesto que hasta el danzar, que alguna vez se practicó en esa comunidad, se hizo únicamente al compás de palmadas.³⁹

El canto descrito en el *Ritual* se encuentra a medio camino entre el recitado y el canto en sentido estricto, lo que evidencia firme actitud de ascético renunciamiento y relevante predominio del texto poético. Ese texto imponía, según puede deducirse de lo expresado en el *Ritual*, su propia musicalidad, surgida de sus acentos y de la composición de sus sílabas, pero también de su sentido. El renunciamiento ascético, evidente en el canto, queda bien de manifiesto en el opúsculo para uso de preladados que visitasen conventos de descalzas, escrito por la Santa a instancias del Padre Jerónimo Gracián, donde recomienda que en el coro se ha de cantar con voz grave, que muestre modestia acorde con el espíritu del Carmelo, y produzca efecto serio y agradable.⁴⁰

Dos son los temas poéticos abordados, sobre los que convergen todas las composiciones, aunque a veces pueda parecer que se parte desde distintas perspectivas que conduzcan a otro fin: esos temas son el amor y la muerte. Ambos rigen el sentir humano, porque el hombre transita por la vida sabiendo que la muerte lo espera, y porque para que esa vida que es tránsito tenga sentido, ha de iluminársela con el amor. Pero en la poesía teresiana esos temas hondísimos, que han inspirado tan altas creaciones españolas, alcanzan una dimensión excepcional, al centrarse en una aguda tensión espiritual llevada al paroxismo por la experiencia mística: el amor es amor de Dios, que por su fuerza irrefrenable hace desear la muerte para lograr una unión ininterrumpida con la Divinidad, y la vida terrena se hace dolorosamente pesada porque se la siente como un destierro, que mantiene al alma alejada de la grandeza para la que fue creada. Ese mismo sentimiento de

³⁸ ... "gustaba (Santa Teresa) extraordinariamente del canto y quería que sus monjitas acompañaran con él las coplas y villancicos que hacían. Era muy frecuente entonces poner música a tales canciones. Y como rara vez eran músicas o musicólogas, había ya un repertorio bastante amplio de canciones populares, que servían de patrones. El ejemplo lo tenemos en el *Cancionero* del franciscano Montesinos, quien suele poner con frecuencia al frente de sus villancicos esta nota o advertencia: "Cántase al son de tal canción". A. C. Vega, ob. cit., p. 37, n. 8.

³⁹ Ver n. 17.

⁴⁰ "Mirar lo que se dice en el coro, así cantado como rezado, y informarse si va con pausa, y el cantado que sea en voz baja, conforme nuestra profesión, que edifique; porque en ir altas hay dos daños: el uno, que parece mal como no va por punto; el otro, que se pierde la modestia y espíritu de nuestra manera de vivir. Y si en esto no se pone mucho, serlo ha la demasía y quita la devoción a los que lo oyen; sino que vayan las voces más con mortificación que con dar a entender que miran en parecer bien a los que las oyen, que esto es casi en general y parece ya que no ha de tener medio, según está la costumbre, y ansí es menester encargarlo mucho". *Visita de descalzas*, 30. B.A.C., II, pp. 915-916. En la nota 14 de esa edición se lee: "Alto se opone aquí a grave, bajo. Se refiere a la entonación. Al ser recitado lento, la voz forzada en alto produce un efecto desagradable y quita, además, seriedad".

destierro será expresado también por Fray Luis de León en su lírica. En cuanto a los poemas que Santa Teresa dedica a los santos o los que compone con motivo de profesiones religiosas, o de fiestas litúrgicas, exaltan siempre el amor divino.

La poesía es para Santa Teresa un medio de canalizar su total entrega al servicio de Dios: con la poesía canta sus alabanzas al Señor; manifiesta su experiencia mística; ofrece modos de oración y de meditación a sus monjas, y les proporciona serena alegría.

LÍA NOEMÍ URLARTE REBAUDI

CARLOS MONSALVE, SU APORTE A LA LITERATURA ARGENTINA *

La tarea de revelar la personalidad creadora de Carlos Monsalve, un poeta argentino sobre el que poco o nada consigna la historia de la literatura argentina, me interesó desde un comienzo por una conjunción de motivos que sólo el encuentro de nuestros espíritus podría más tarde explicar.

Su figura, desdibujada y entrevista a ratos, fue adquiriendo forma y re-creándose a partir de una nueva perspectiva.

Sabemos que perteneció a la Generación del Ochenta, y así se lo agrupa junto con Domingo Martinto, Navarro Viola y Fernández Espiro. Tal como lo afirma José Nicolás Matienzo, en su artículo "Un nuevo mundo poético", publicado en la *Nueva Revista de Buenos Aires* en 1881: "Lo más distinguido de la nueva generación ha pertenecido al Círculo Literario. Allí estaban Alberto Navarro Viola, Ernesto Quesada, Julio E. Mitre, Adolfo Mitre, Rodolfo Rivarola, Carlos Monsalve y muchos otros que han alcanzado un puesto notable en la sociedad argentina".¹

De ese modo, y aunque su vida permanece en la oscuridad, podemos afirmar que en alguna medida compartió el clima intelectual en que se desarrolló la actividad creadora de la segunda generación romántica y del grupo pre-modernista.

Cabe señalar que fue éste uno de los períodos más estudiados y controvertidos de nuestra evolución histórica, por ser aquel en que se formalizaron los caracteres de la Argentina moderna.

Carlos Monsalve se integra, pues, al mundo moderno y se inscribe por propia decisión en las nuevas corrientes literarias. Así lo manifiesta al prologar sus cuentos publicados bajo el título de *Páginas Literarias*, en 1881, diciendo que pertenece "a la nueva generación que viene a reconstruir y a crear a nombre del pensamiento moderno".²

Más adelante, al definir su credo estético, se acerca bastante a lo que años después habría de proponer Juan Ramón Jiménez para el Modernismo, al decir: "Buena o mala ésta es la obra, cuyo único mérito consiste en manifestar

* Agradezco la colaboración del Museo Mitre para la realización del presente trabajo.

1 MATIENZO, JOSÉ NICOLÁS, "Un nuevo mundo poético", en *Nueva Revista de Buenos Aires*, año I, t. III, Imprenta y Librería de Mayo, Buenos Aires, 1881, p. 613.

2 QUESADA, ERNESTO, "La Literatura Argentina", en *Nueva Revista de Buenos Aires*, año II, t. IV, Imprenta y Librería de Mayo, Buenos Aires, 1882, p. 504.

mi esfuerzo hacia la suprema aspiración del arte: lo bello en todas sus manifestaciones".³

Con los cuentos de *Páginas Literarias*, publicados en 1881, y con los que agrupa posteriormente bajo el título de *Juvenilia*, publicados en 1884, inicia Monsalve su producción literaria.

Refiriéndose a ello y a la novedad que trae a nuestras letras expresa Ernesto Quesada: "Se produce últimamente un cierto impulso literario ya que en una sola imprenta publica Martín García Merou sus *Poesías* y Carlos Monsalve sus *Páginas Literarias*..."⁴

En esta primera etapa de su creación se muestra Monsalve en una actitud netamente modernista y europeizante, distinta por cierto de la segunda en que su vocación se manifestará con acento más original.

Así lo explica al referirse a sus cuentos de *Juvenilia*: "Ellos traen a nuestras letras seres desvanecidos y extraños, brumas germánicas, perfiles borrosos y situaciones terribles".⁵

Ernesto Quesada, crítico de gran agudeza y contemporáneo de Monsalve, nos ha dejado un acertado análisis de *Juvenilia* en su artículo publicado en la *Nueva Revista de Buenos Aires*. Allí expresa: "El contenido del libro es también un poco parisiense, por lo menos en cuanto a su índole, pues son artículos literarios de diversa naturaleza, publicados en los diarios en diferentes épocas y que reunidos forman uno de esos volúmenes de misceláneas tan frecuentes en la moderna literatura francesa".⁶ También realiza Quesada una valoración crítica sobre las distintas partes de la obra, prosa y verso, asignándoles diferente mérito. Así dice: "En aquellos cuentos que el autor ha observado a su alrededor y tratado de describir escenas de la vida diaria y costumbres locales, revela que puede ser, si él lo quiere un excelente escritor de costumbres". En cuanto a su obra en verso piensa que: "Si bien maneja la rima con facilidad, no será seguramente como poeta que ha de conquistar en la literatura argentina un nombre espectacular, pues sus cualidades de prosista son infinitamente superiores. En todo se revela un estilista verdadero y demuestra que hay en él tela para un futuro novelista".⁷

La primera parte de *Juvenilia* consta de los siguientes cuentos: 'Gris', 'Mosquito', 'Moonlight', 'Como viven', 'El ave de Zeus', 'Estela', 'El hombre de piedra', 'De un mundo a otro', 'La botella de champagne', 'El gnomo', 'Historia de un paraguas', 'Ibraim', 'Última escena', 'La tentación' y 'El viejo Hullos'. En la segunda se incluyen breves artículos: 'Del canto a Eduardo', 'En tranway', y 'Sin título'.

Los cuentos y artículos de Monsalve están escritos en un estilo en el que se destacan la sencillez de la trama, el rápido desarrollo de la acción y la elec-

³ Ob. cit., p. cit.

⁴ Ob. cit., p. 519.

⁵ QUESADA, ERNESTO, "*Juvenilia*, de Carlos Monsalve", en *Nueva Revista de Buenos Aires*, año III, t. IX, Imprenta y Librería de Mayo, Buenos Aires, 1884, pp. 638 y ss.

⁶ QUESADA, ERNESTO, "*Juvenilia*" de Carlos Monsalve", en rev. cit., p. cit.

⁷ Ob. cit., p. cit.

ción de temas cotidianos. Pero por sobre todo se muestra el autor como un observador penetrante, que no sólo describe lo que ve sino que también se adentra en el buceo psicológico de sus personajes. Resaltan por ello la presencia del mundo del subconsciente y de las pasiones.

Hay asimismo un toque ligeramente fantástico al estilo de Poe y Hawthorne. Por esto preanuncia Monsalve algunos de los aspectos que habrán de concretarse en el movimiento modernista.

Quesada lo insta a que siga produciendo con las siguientes palabras: "El señor Monsalve si lo quiere será un notable novelista argentino. En la generación joven, prescindiendo de banderías y de aplausos de cenáculo ocupa distinguidísimo lugar. Tiempo es ya de que deje de concretar su productividad a ligeros artículos más o menos interesantes; está en el apogeo de sus facultades, dedíquese a la novela y aprovechando la riquísima tela que le ofrece la curiosa y característica vida de nuestro país, llegue así a conquistarse en vida envidiable fama, deje en la literatura argentina nombre imperecedero y ejerza sobre su época y sus contemporáneos la justa influencia".⁸

Tal vez respondiendo a la invitación de Quesada, publica Monsalve en 1923, su *Ollantay*.

Cumple con esta obra al llamado de su contemporáneo de beber en fuentes más autóctonas, abandonando definitivamente la influencia que sobre él ejercieran las voces foráneas.

Es lamentable sin embargo que sea ésta la única novela que ha llegado hasta nosotros. A partir de entonces su rastro se desvanece en un tiempo sin memoria.

Sin desmerecer su producción anterior podemos afirmar que con *Ollantay* toma nuestro autor un tono y una temática que se acendra en las raíces de lo americano. La sinceridad de su sentimiento se revela en el ajuste que logra entre fondo y forma. Quizás hubo de influir en él, la polémica que tuvo lugar a mediados del siglo XIX, sobre el origen del hombre americano y su relación con las civilizaciones precolombinas. Intervinieron en ella sabios de América y de Europa.

Monsalve hace referencia a los estudios más importantes sobre el tema en su Introducción a *Ollantay*. En su detallado análisis muestra no sólo su interés sino también su erudición en la materia.

Refiérese luego a la tradición de *Ollantay*, sobre la que se funda el drama quechua.

El origen y la autoría de dicho drama promovió una disquisición que se inició en 1837, cuando Manuel Palacio reveló en su artículo publicado en Cuzco la existencia de un drama quechua, conservado por la tradición y que fuera escrito en los caracteres de nuestro alfabeto por Antonio Valdéz, cura de Sequani en 1780. Demostró así que los peruanos ante-colombianos habían tenido una literatura floreciente.

⁸ QUESADA, ERNESTO, "Juventud, de Carlos Monsalve", en rev. cit., p. cit.

El crítico alemán Von Tschudi insertó el texto íntegro de esa obra en su *La lengua quechua*, publicado en Viena en 1853, con una traducción alemana anotada y precedida de algunas noticias sobre la literatura de los quechuas.

José Barranca publica en Lima en 1868: "Ollanta o sea la severidad de un padre y la clemencia de un rey".

Luego Clemente Markham publicó en Londres en 1871: "Ollanta, en ancient inca drama".

Ricardo Palma prologa la versión poética de este drama escrita por Constantino Carrasco y publicada en Lima en 1876.

Más tarde aparece la insuperable versión y traducción al francés realizada por Pacheco Zegarra y publicada en 1878. Pi y Margall prologa esta obra manifestando su admiración por el trabajo realizado por el erudito quechuista. Algunos años después y a pedido del prologuista, se encargó Pacheco Zegarra de poner en español su versión francesa.

En su "Introducción" el autor no sólo reconoce sino que prueba la autenticidad del drama indígena. Allí expresa: "El drama *Ollantay*, mejor que otro testimonio cualquiera, es una muestra inapreciable que permite juzgar de aquella literatura: prescindiendo de su mérito histórico y de las muchísimas bellezas que encierra, este drama por ser lo único que ha quedado del genio poético de los Incas, y de sus alcances literarios, vale en mi opinión, toda una literatura".⁹

La cuestión constituye sin duda uno de los más serios interrogantes sobre la civilización precolombina, ya que es de vital importancia el establecer si ella poseyó o no literatura escrita.

Al respecto Bartolomé Mitre publica en 1881 en la *Nueva Revista de Buenos Aires* su artículo: "*Ollantay*, estudio sobre el drama quechua". Allí intentó demostrar que *Ollantay* lejos de ser drama quechua, fue pura y simplemente un drama español de capa y espada vertido al quechua en tiempos de la colonia para solaz e instrucción de los indígenas.

Esta perspectiva fue por cierto revolucionaria y causó sorpresa entre los quechuistas. Así Vicente Fidel López manifestó su distinta opinión iniciando con Mitre una famosa polémica.

A ella alude Monsalve en la Introducción de su *Ollantay*: "También he apreciado las razones que en otro tiempo arguyeron dos ilustres argentinos en pro y en contra de su autenticidad, y aunque por mi parte tendría algo que decir, no deseo agregar disquisiciones inútiles, porque en rigor, tal investigación no interesa a mi objeto".¹⁰

Si bien no constituye el propósito del presente trabajo el dilucidar dicha cuestión, he creído conveniente dar una breve noticia sobre los antecedentes y fuentes en los que hubo de inspirarse Monsalve al componer su reelabora-

⁹ PACHECO ZEGARRA, G., *Ollantay, drama quechua*, Buenos Aires, Editorial Americana, 1942, v. 3, p. 23.

¹⁰ MONSALVE, CARLOS, *Ollantay*, Buenos Aires, Rossi impresores, 1923, p. 71.

ción del tema y la tradición de *Ollantay*. De este modo su obra no aparece como una creación aislada y desprendida de la historia literaria americana, sino como un eslabón más de ella.

El redescubrimiento de esta obra de Monsalve le asigna el enorme valor de ser la primera versión argentina que recorre el tema no por los caminos de la erudición, sino por los de la emoción y la vida, que es el de la Poesía.

Tal es la intención que el autor expresa en su "Introducción": "Con esta novela intento hacer un esfuerzo para sacarla de un medio de bibliófilos y eruditos y exponer su belleza a la contemplación del gran público; en mi anhelo de presentarlo en la pureza de sus líneas, rindo homenaje al primitivo autor, siguiendo el plan de su construcción ideológica, e intercalando en la obra nueva y en los sitios correspondientes, los fragmentos más bellos de la construcción antigua. De esta manera el plan de aquel drama, quedará intacto en sus líneas esenciales, aunque modificado y ampliado en nueva forma, que nos permita contemplar el asunto desde otro punto de vista y bajo luz diferente..."¹¹

Tradición viva, no mero rastreo arqueológico es lo que Monsalve desea ofrecer con su *Ollantay*.

Por ello se inserta de modo definitivo en la literatura argentina y americana, identificando su arte con nuestro pasado y asimilando de lo indígena aquellas esencias que conforman el destino de la raza.

Quizás al componerla recordara las palabras de Rubén Darío en su Prólogo a *Prosas Profanas*: "Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas, en Palenque y Uatlán, en el indio legendario, en el Inca sensual y fino y en el gran Moctezuma de la silla de oro".

Sin embargo, y a pesar de la innovación que su obra importa, por la original interpretación del tema tradicional, no desdeña Monsalve los datos que la erudición le ofrece. Ellos le permiten mostrar el amplio mundo en que sus personajes habrán de evolucionar.

Así dice: "Para escribirla he consultado las obras necesarias a fin de formar mi criterio, crear el ambiente, y saturarme del espíritu de la época".¹²

Por otra parte, incluye en su obra símbolos comunes a la cultura americana. Tales como el Sol de los Incas —presente en nuestra Bandera y en las palabras de nuestro Himno Nacional—, los Andes y el cóndor andino numen de nuestras leyendas heroicas.

La emoción del paisaje nativo gravita con inextinguida energía sobre su espíritu, haciéndole componer su obra más lograda.

Con posterioridad a la obra de Monsalve, publica Ricardo Rojas en 1939 su tragedia *Ollantay*, estrenada ese mismo año en Buenos Aires en el Teatro Nacional de Comedia.

En su Exégesis expresa: "La excepcional importancia del argumento, la antigüedad de su origen, los problemas de su restauración, su bibliografía en

¹¹ Ob. cit., p. 72.

¹² MONSALVE, CARLOS, ob. cit., p. 73.

varios idiomas, su arraigo en América y su fama entre los americanistas de Europa, me hicieron comprender la necesidad de escribir los *Estudios sobre Ollantay*, que *La Nación* publicara en marzo de 1937 y que circulan completos con otros capítulos en un volumen de la edición Losada, bajo el título de *Un titán de los Andes*".

También afirma que entrega al público su *Ollantay*, "tragedia que se inspira en una leyenda de los Andes, por mí restaurada". Prosigue diciendo: "Mi *Ollantay* funda su verosimilitud en documentos arqueológicos; sus indios son actores de una leyenda prehistórica en el ambiente de un mito trágico. El tema es clásico por su esencia aunque la inspiración de que nace es romántica. Así restaurado el mito autóctono, he creado sobre él una fábula nueva y un poema original".¹³

Más allá del inexplicable silencio de Rojas respecto de la existencia de la versión de Monsalve, a pesar de su profunda erudición sobre el tema, y más allá también de las posibles coincidencias o discrepancias entre ambas obras, importa señalar la similitud de su objetivo. Pues sus autores, ya en prosa ya en verso, se proponen restaurar la tradición de *Ollantay* contenida en el drama quechua, e infundirle nueva vida a partir de su original perspectiva.

Tanto Monsalve como Rojas, logran rescatar del frío ámbito de la Arqueología y la Historia el mito autóctono, iluminando su significado humano y universal.

No constituye el propósito de nuestro presente estudio el realizar un análisis exhaustivo del *Ollantay* de Carlos Monsalve, sino tan sólo el de señalar el aporte que implica a la literatura argentina y a la tradición americana.

Ha de quedar, sin embargo, por el interés que ofrece, para un segundo momento.

Así, *Ollantay*, el más antiguo mito andino de la liberación americana, se proyecta con renovada fuerza sobre nuestra conciencia, evocando el sentimiento y la emoción por las raíces de nuestro origen americano.

Así Ricardo Rojas afirmaba que: "La meta del porvenir no se iluminará para nuestros pueblos sino a la luz de una tradición sin exclusiones".¹⁴

Del Modernismo tomó Monsalve la mayor conciencia y valoración del idioma como instrumento de expresión estética. De la tradición cultural de América, lo que infundiría sangre a su novela.

Tal como expresara Rojas en su *Eurindia*: "En los individuos el arte es la manifestación suprema de la personalidad creadora. La obra de todo creador está forzosamente condicionada, como él, por la tierra, la raza y la civilización a que pertenece".

Monsalve no quiso o no pudo, por cierto, escapar a dicha ley. Y es por ello que ocupa hoy su lugar en nuestra literatura.

GRACIELA VÁSQUEZ

¹³ ROJAS, RICARDO, *Ollantay*, Buenos Aires, Losada, 1939, pp. 11, 12 y 13.

¹⁴ Ob. cit., p. 45.

LAS CONSTRUCCIONES DE GERUNDIO CON VALOR CONDICIONAL *

Introducción

En este trabajo se tratará de determinar, mediante la aplicación de pautas gramaticales y lexicales, cuáles son los períodos condicionales con verbo en presente del modo indicativo, introducidos por la conjunción subordinante "si", que admiten como su equivalente la construcción con gerundio.

1. Estado del problema según algunas gramáticas

Bello¹ al referirse al gerundio como un derivado verbal que funciona como adverbio, dice: "Su significado es como el del infinitivo, por cuanto representa la acción del verbo en abstracto; pero su oficio es diverso, por cuanto modifica al verbo de la misma manera que lo hacen los adverbios y complementos, significando un modo, una condición, una causa, una circunstancia".

Caro² cuando analiza los usos y acepciones de la cláusula absoluta, señala el valor condicional que puede tener, además de otros valores: "La significación del participio es simplemente de tiempo u ocasión coexistente. Pero toma además por accidente así en la cláusula absoluta como en la frase nominativa, significaciones de otro orden a saber: a) causa o razón de lo expresado por la proposición principal... , b) modo, situación... , c) condición".

La Gramática de Franch-Blecua,³ con respecto a la construcción gerundiva condicional dice: "El sujeto del gerundio adyacente puede ser el sujeto del verbo dominante. En este caso puede expresar una acción doble e independiente del verbo dominante o matizar la modalidad de dicha acción. En este segundo caso, el más frecuente, cuando va pospuesto al verbo, toma un cierto carácter adverbial de modo que ha justificado la insistencia con que se ha equiparado al adverbio. En otro caso, el contexto suscita relaciones de tiempo, causa, condición y concesión".

Gili y Gaya⁴ también habla del valor condicional de la construcción gerundiva: "El gerundio en construcción absoluta, además de expresar una acción

* Este trabajo forma parte de una investigación acerca de las construcciones condicionales en español, que se realiza con la dirección de la Dra. Ofelia Kovacci.

¹ BELLO, A., *Gramática de la lengua castellana*, 8ª ed., Buenos Aires, Sopena, 1970, parág. 443, p. 161.

² CARO, M. A., *Tratado del participio*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, p. 123.

³ FRANCH, A.; BLECUA, J., *Gramática española*. Barcelona, Ariel, 1975, p. 750.

⁴ GILI Y GAYA, S., *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, 1961, p. 197.

que coincide temporalmente con la del verbo principal o es inmediatamente anterior a ella, puede tener los siguientes significados: a) causal; b) modal; c) concesivo; d) condicional”.

Si bien en las gramáticas se habla del valor condicional de la construcción de gerundio, sin embargo no se explicitan pautas que expliquen ese valor.

2. Relación léxica entre los constituyentes

Confróntese:

1 – Si camina *rápido*, se fatiga.

2 – Si camina *despacio*, se fatiga.

Ambos textos iguales estructuralmente, difieren lexéricamente en el adverbio modificador del verbo del condicionante; estos adverbios *rápido*, *despacio*, constituyen una oposición semántica. A su vez, cada uno establece una relación léxica de expectativa diferente con el verbo del condicionado (“caminar rápido” - “fatigarse”; “caminar despacio” - “fatigarse”).

Tanto (1) como (2) son estructuras condicionales; pero mientras en (1) el condicionante explicita una causa hipotética y el condicionado, una consecuencia también hipotética que se deriva de esa causa (expectativa normal), en (2) el condicionado expresa una consecuencia hipotética que aparece como expectativa no esperada de ese condicionante. “Fatiga” (según el Diccionario del uso del español, de María Moliner) es “cansancio”. “Sensación que se experimenta después de un esfuerzo intenso o sostenido, físico, intelectual o moral, de falta de fuerzas para continuar con el esfuerzo o trabajo, a veces acompañada de malestar físico consistente especialmente en dificultad para respirar”. Por lo tanto “caminar rápido” puede provocar “fatiga”, pero normalmente no se espera que la produzca el “caminar despacio”. Mientras en (1) se establece una expectativa “normal” entre “caminar rápido” y “fatigarse”, por relación léxica, en (2) “caminar despacio” se opone a “fatigarse” como “no normal” o “no esperado”; por ello (2) admite el intensificador “también” en la coordinación de ambos:

3 – Si camina rápido, se fatiga y si camina despacio, *también* se fatiga. pero es anómalo en (1):

?4 – Si camina despacio, se fatiga y si camina rápido, *también se fatiga*

(1) es una oración condicional tanto en su estructura como en su valor; (2) es condicional por estructura sintáctica, pero en cuanto a su valor semántico es *condicional* con matiz *concesivo*, debido a la oposición léxica entre condicionante y condicionado expresando éste una expectativa *negada* con respecto al condicionante. La concesividad se manifiesta lexéricamente por la posibilidad que ofrece el texto de introducir un matizador (‘incluso’, ‘hasta’, ‘aun’) que permite ampliar la referencia a otros mundos posibles, porque señala el polo mínimo

de una graduación ("caminar rápido" - "caminar despacio") en el que también se cumple el condicionado.

5 - Caminar le hace tan mal que $\left. \begin{array}{l} \text{incluso} \\ \text{hasta} \\ \text{aun} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{si camina despacio,} \\ \text{se fatiga.} \end{array}$

Pero si se transforma (2) de oración enunciativa en oración interrogativa:

6 - ¿Si camina despacio, se fatiga?

sólo tiene valor condicional; (6) manifiesta el desconocimiento del hablante acerca del cumplimiento del condicionado en el mundo posible explicitado por el condicionante; tal es la diferencia con (2) donde se señala a través del condicionado una consecuencia que se cumple cada vez que se realiza el condicionante.⁵

El valor condicional de (1) y el condicional-concesivo de (2) se mantienen si el condicionante introducido por 'si' es transformado en construcción gerundiva:

7 - *Caminando rápido*, se fatiga.

8 - *Caminando despacio*, se fatiga.

Lo mismo que (5), (8) admite un matizador ('incluso', 'aun', 'hasta') que sirve para acentuar la expectativa negada que manifiesta ser el condicionado, por oposición léxica entre ambos miembros. No obstante su doble valor semántico, (2) presenta a igual que (1), una relación lógica condicional, por ser el condicionante la expresión de una causa (hipotética) que origina una consecuencia (hipotética).

Los textos:

9 - Si Juan se equivoca, lo eliminan del certamen.

10 - Si Juan se equivoca, me trago el micrófono.

son sintácticamente condicionales y con igual condicionante; sin embargo son tipos diferentes de condicionales. El condicionante de (9) manifiesta el mundo posible: "equivocarse" en el que puede ocurrir el condicionado: "ser eliminado del certamen"; en el condicionante de (10) hay una negación implícita ("Juan no se va a equivocar"). La certeza del hablante de que no se va a cumplir el condicionante ("equivocarse"), lo lleva a emitir un condicionado que expresa un hecho imposible de llevarse a cabo en la realidad. (9) es como (1) y (2) un

⁵ Por ser el "Presente", un tiempo imperfectivo, los textos (1) y (2) pueden admitir además de la lectura condicional, una temporal:

- Cuando camina rápido, se fatiga.

- Cuando camina despacio, se fatiga.

período condicional causal y también admite construcción gerundiva en el condicionante:

11 – *Equivocándose*, lo eliminan del certamen.

(10) por no ser un período condicional causal, no acepta como sinónima la construcción gerundiva.

* 12 – *Equivocándose*, me trago el micrófono.

Los ejemplos (13) y (14) que tienen la misma proposición condicional, constituyen, sin embargo, estructuras sintácticas diferentes:

13 – Si no me equivoco en las respuestas, gano la beca.

14 – Si no me equivoco, Juan gana la beca.

(13) es un período condicional causal; el condicionante manifiesta el mundo posible en el que puede realizarse el condicionado; en (14), en la lectura que no se corresponde con la similar de (13), el segundo constituyente no se desprende del primero como consecuencia hipotética. El condicionante explicita el punto de vista u opinión del hablante con respecto a lo que se afirma en el segundo constituyente. Ofelia Kovacci⁶ llama “modificadora de modalidad” la proposición condicional como (14) y puede parafrasearse como (15):

15 – Si no me equivoco $\left\{ \begin{array}{l} \text{afirmo} \\ \text{sostengo} \\ \text{juzgo} \end{array} \right\}$ que Juan gana la beca.

Por ser (13) una proposición condicional causal, admite a igual que (1), (2) y (9) la construcción gerundiva como sinónima del condicionante introducido por la conjunción subordinante ‘si’:

16 – No equivocándome en las respuestas, gano la beca.
pero (14) la rechaza.

* 17 – No equivocándome, Juan gana la beca.

La relación lógica que se establece entre “no equivocarse” y “ganar” en (13) se falsea (igual aparece una expectativa “anormal”), si se cambia el segundo término:

18 – Si no me equivoco en las respuestas, pierdo / no gano la beca.

Admite también la construcción con gerundio.

⁶ KOVACCI, OFELIA, *Modificadores de modalidad*. Románica 5, La Plata, 1972, pp. 184-185.

19 – No equivocándome en las respuestas, pierdo / no gano la beca.

La relación condicional en (14) no varía con el cambio de la conexión lógica entre “no equivocarse” y “ganar”, por “no equivocarse” y “perder”,

20 – Si no me equivoco, Juan pierde la beca.

texto que también rechaza la construcción gerundiva:

* 21 – No equivocándome, Juan pierde la beca.

por ser el condicionante de (20) un modificador de modalidad, tal como lo expresa (15):

22 – Si no me equivoco, $\left. \begin{array}{l} \text{afirmo} \\ \text{sostengo} \\ \text{juzgo} \end{array} \right\}$ que Juan pierde la beca.

3. Negación del condicionado

3.1. Si se niega el condicionado de (1) y de (2),

23 – Si camina despacio, *no* se fatiga.

24 – Si camina rápido, *no* se fatiga.

cambia la relación léxica de los constituyentes. Así como en (1), “fatigarse” se interpreta como una expectativa ‘normal’ frente a “caminar rápido”, en (24) “no fatigarse” manifiesta una expectativa negada en relación con “caminar rápido”, es decir se opone como ‘no normal’. En (23) “no fatigarse” se desprende como consecuencia hipotética ‘normal’ de la causa hipotética “caminar despacio”. Si bien tanto (23) como (24) son sintácticamente condicionales, difieren en su valor semántico; (23) es una condicional causal y no admite un matizador delante de la partícula ‘sí’:

* 25 – $\left\{ \begin{array}{l} \text{Incluso} \\ \text{Hasta} \\ \text{Aun} \end{array} \right\}$ si camina despacio, no se fatiga.

elemento posible en (24):

26 – $\left\{ \begin{array}{l} \text{Incluso} \\ \text{Hasta} \\ \text{Aun} \end{array} \right\}$ si camina rápido, no se fatiga.

que, semánticamente, amplía a otro mundo posible: “caminar rápido”, la realización del condicionado “no fatigarse”. De (25) y (26) se deduce que (23) es, semánticamente, una *condicional causal* y (24), una *condicional-concesiva*.

3.2. Los siguientes ejemplos incluyen el texto (24):

27 — ¡Qué anciano fuerte! A pesar de sus 80 años, *si camina rápido, no se fatiga*.

28 — No obstante los dos infartos que tuvo, *si camina rápido, no se fatiga*. dentro de un texto mayor. Tanto (27) como (28) expresan a través del primer constituyente, un hecho (“tener 80 años”; “haber tenido dos infartos”) que ‘normalmente’ produce “fatiga” frente a la acción de “caminar rápido”. Ese primer constituyente expresa una objeción que no impide que, en el mundo posible expresado por el condicionante, se cumpla el condicionado. El valor concesivo del condicionante de (24) también queda explicitado en la construcción con gerundio admitida por (23):

29 — *Caminando rápido*, no se fatiga.

30 — *Caminando despacio*, no se fatiga.

31 —

}	Incluso	}
	Aun	
	Hasta	

 caminando rápido, no se fatiga.

Del análisis de los textos se concluye que solo las proposiciones condicionales que explicitan una causa hipotética, admiten la construcción con gerundio como sinónimo del condicionante introducido por la conjunción subordinante “si”. Tal construcción es rechazada por la proposición condicional modificadora de modalidad y por aquella que expresa una “implicación material” (10).

4. *De lo señalado arriba, se pueden determinar tres tipos de enunciados condicionales:*

1) el condicionante expresa el mundo posible en el que puede cumplirse el condicionado; el antecedente implica su consecuente. Ejs.: (1), (2), (9), (13).

2) el condicionante expresa una implicatura material. Ej.: (10).⁷

3) el condicionante y el condicionado no se relacionan uno a uno; el antecedente no implica su consecuente. Ejs.: (14), (20).

4.1. Los enunciados condicionales de los tipos (1) y (2) difieren del tipo (3) en la posibilidad de estructuración de la oración condicional. Los dos primeros tipos admiten la coordinación copulativa de los miembros de la construcción condicional:

32 — *Camina rápido y se fatiga*.

⁷ COPI, IRVING, *Introducción a la lógica*. 11ª ed., Buenos Aires, Eudeba, 1971, p. 228.

33 — Camina despacio y se fatiga.

34 — No me equivoco en las respuestas y gano la beca.

35 — Se equivoca en las respuestas y pierde la beca.

36 — Se equivoca y me trago el micrófono.

pero la rechazan (14) y (20).

* 37 — No me equivoco y Juan gana la beca.

* 38 — No me equivoco y Juan pierde la beca.

María Luisa Rivero⁸ considera que los miembros de la construcción condicional son interdependientes. Observa al respecto:

“La prótasis puede ser una cláusula interrogativa, imperativa o declarativa, lo que parece ir en contra de la hipótesis de que la prótasis está incrustada en la apódosis, puesto que las interrogativas y las imperativas son oraciones que, desde un punto de vista sintáctico, funcionan como independientes o como matrices, pero no como oraciones incrustadas... Todos estos aspectos pueden ser reflejados con facilidad bajo el supuesto de que la apódosis y la prótasis de una oración condicional están en relación de coordinación y no de subordinación”.

Aunque en este trabajo no se estudia la estructura condicional según la hipótesis de M. L. Rivero, tal criterio constituye una pauta importante para el análisis de los tipos de oración condicional propuestos más arriba.

4.2. Lidia Contreras,⁹ al referirse a la relación entre los miembros de la oración condicional desde el punto de vista sintáctico, sostiene que pueden estar relacionados por subordinación o por coordinación asindética o sindética con ‘y’, con ‘o’, con ‘que’. Si se aplica en los textos (1) y (2) la coordinación sindética con la conjunción disyuntiva ‘o’, se observa que (1) la rechaza.

* 39 — O camina rápido o se fatiga.

pero (2) la acepta:

40 — O camina despacio o se fatiga.

En (40) la coordinación se establece entre el primer constituyente “camina despacio” y el segundo, que es un período condicional cuyo condicionante implícito presupone la negación del primer constituyente.¹⁰

⁸ RIVERO, MARÍA LUISA, “Aspectos de las oraciones condicionales”, en *Estudios de Gramática generativa del español*. Madrid, Cátedra, 1979, pp. 103-104.

⁹ CONTRERAS, LIDIA, “Las oraciones condicionales”. Boletín de Filología, Universidad de Chile, t. XV, 1963, pp. 54-55

¹⁰ KOVACCI, O., *Acerca de la coordinación en español*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1972, pp. 18-19.

41 – O camina despacio o (si no camina despacio) se fatiga.

4.3. Los enunciados del tercer tipo también rechazan la estructura condicional equivalente constituida por “de + Infinitivo”.

* 42 – *De no equivocarme*, Juan gana la beca.

* 43 – *De no equivocarme*, Juan pierde la beca.
construcción admitida por los enunciados condicionales de los tipos (1) y (2).

44 – *De caminar* rápido, se fatiga.

45 – *De equivocarse*, lo eliminan del certamen.

46 – *De equivocarse*, me trago el micrófono.

El valor concesivo, además del condicional de (2) queda explicitado en la paráfrasis: “de + Inf.” que admite el matizador ‘aun’.

47 – *Aun* de caminar despacio, se fatiga.
rechazado en los otros textos.

* 48 – *Aun* de caminar rápido, se fatiga.

* 49 – *Aun* de equivocarse, lo eliminan del certamen.

* 50 – *Aun* de equivocarse, me trago el micrófono.

5. Construcción gerundiva modificadora de modalidad

5.1. Si se confronta:

51 – *Pensándolo bien*, contesta correctamente.

52 – *Pensándolo bien*, el libro es bueno.
se comprueba que (51) es un período condicional ambiguo cuyo condicionante admite como paráfrasis las construcciones con la conjunción subordinante ‘si’.

53 – a) Si lo piensa bien, contesta correctamente.

b) Si lo pienso bien, contesta correctamente.

a) es *causal* en una lectura; pero b) como (52) no es un período *condicional causal*; el primer constituyente “pensándolo bien” es un modificador de modalidad como en (14) y (20). Si bien la estructura sintáctica con ‘si’ no es agramatical, su uso es menos frecuente.

54 – a) Si lo pienso bien, el libro es bueno.

b) Si se lo piensa bien, el libro es bueno.

El carácter indefinido de la construcción verboidal parece explicar el uso poco frecuente de la construcción sinónima con la conjunción subordinante ‘si’ (54a) que, por requerir una forma verbal, podría exigir el compromiso del hablante con el contenido de esa expresión. El uso de la construcción impersonal (54b) es similar al de la construcción verboidal.

Hay varias construcciones con gerundio que, como (45), son condicionales que funcionan como modificadoras de modalidad, pero cuya estructura

equivalente (conjunción subordinante 'si' + verbo conjugado) no es de uso frecuente:

55 – *Volviendo al tema*, el conflicto tiende a agravarse.

56 – *Viendo el lado positivo del asunto*, el sueldo es considerable.

57 – *Hablando en términos generales*, el proyecto es interesante.

5.2. Tienen comportamiento equivalente construcciones con el gerundio del verbo "hablar" precedido de un adverbio en "-mente", consideradas como construcciones 'parentéticas' por Nilsson Ehle¹¹ al analizar construcciones similares del francés (adverbio en "-ment" seguido del participio "parlant"):

58 – *Clínicamente hablando*, es un caso terminal.

59 – *Francamente hablando*, la propuesta no me satisface.

60 – *Moralmente hablando*, su actitud resulta deshonesto.

61 – *Seramente hablando*, me preocupa la actual situación.

Nilsson Ehle no considera como condicionales tales construcciones sino "qu'on emploie d'une façon 'parenthétique' pour préciser la valeur d'une phrase ou d'un fait qu'on énonce...".

Luna Traill¹² analiza la construcción de gerundio con valor condicional:

"En 15 ejemplos, la oración de gerundio funciona como prótasis de un período condicional..." y más adelante agrega: "Asiduas son una serie de construcciones de carácter lexicalizado (33 ejemplos), que podrían tal vez incluirse en este apartado de oraciones condicionales, por su equivalencia con la estructura 'si + verbo conjugado', algunas son verdaderas fórmulas de transición" ("Pero, *volviendo al tema anterior*, no creo que..."), entre las que sobresale el verbo hablar precedido de un adverbio en -mente: "...los seres que, *culturalmente hablando*, representan algo para nosotros", "...la evolución biológica que dará por resultado, *biológicamente hablando*, al hombre".

5.3. Werner Beinhauer,¹³ al referirse a construcciones con gerundio dice:

"Respondiendo al deseo de establecer una relación entre una idea precedente y otra nueva que la sigue, nació la forma de transición *a propósito* ('ya que estamos hablando de tal cosa'). ... Al mismo tipo pertenecen construcciones con gerundio como 'hablando de otra cosa', 'volviendo a lo de antes', y otras semejantes", "Bueno, Paco, y *hablando de otro asunto* qué te parece mi recomendado?" "Pues, *volviendo a lo de mi hija*, te juro, Marquitos, que estoy pasando por ella unos días horribles". Y agrega: "Igual que en el italiano en casos análogos, aquí se omite un *verbum dicendi*".

Beinhauer no analiza como condicionales las construcciones de gerundio, pero el reconocimiento de la omisión de un *verbum dicendi*, afirmaría el aná-

¹¹ NILSSON EHLE, HANS, *Les adverbos en -ment compléments d'un verbe*. Français Moderne, Lund, 1941, parág. 29.

¹² LUNA TRAILL, ELIZABETH, *Sintaxis de los verboides en el habla culta de la ciudad de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 112-113.

¹³ BEINHAUER, WERNER, *El español coloquial*. Madrid, Gredos, 1963, p. 105.

lisis sostenido en este trabajo, al considerar tales construcciones como modificadoras de modalidad:

62 – Pensándolo bien $\left\{ \begin{array}{l} \text{afirmo} \\ \text{considero} \\ \text{juzgo} \end{array} \right\}$ que el libro es bueno.

63 – Volviendo al tema $\left\{ \begin{array}{l} \text{afirmo} \\ \text{considero} \\ \text{sostengo} \end{array} \right\}$ que el conflicto tiende a agravarse.

64 – Viendo el lado positivo del asunto $\left\{ \begin{array}{l} \text{juzgo} \\ \text{considero} \end{array} \right\}$ que el proyecto es interesante.

65 – Clínicamente hablando, $\left\{ \begin{array}{l} \text{afirmo} \\ \text{sostengo} \end{array} \right\}$ que es un caso terminal.

66 – Francamente hablando $\left\{ \begin{array}{l} \text{declaro} \\ \text{afirmo} \end{array} \right\}$ que la propuesta no me satisface.

67 – Moralmente hablando, $\left\{ \begin{array}{l} \text{digo} \\ \text{afirmo} \\ \text{sostengo} \end{array} \right\}$ que su actitud es deshonesta.

68 – Seriamente hablando, $\left\{ \begin{array}{l} \text{creo} \\ \text{afirmo} \\ \text{digo} \end{array} \right\}$ que me preocupa la actual situación.

En conclusión, estas construcciones de gerundio que funcionan sintácticamente como modificadoras del núcleo oracional, son semánticamente condicionales. Aunque admiten como sinónima la construcción con la conjunción subordinante 'si', su uso es poco frecuente porque se trata de construcciones de alguna manera ya gramaticalizadas. Tal como las condicionales de tipo 3 (ejs.: [14], [20]), rechazan tanto la coordinación de los miembros de la construcción, como la estructura: "de + Infinitivo".

* 69 – De pensarlo bien, el libro es bueno.

* 70 – Lo pienso bien y el libro es bueno.

* 71 – De hablar clínicamente, es un caso terminal.

* 72 – Hablo clínicamente y es un caso terminal.

* 73 – De hablar en términos generales, el proyecto es interesante.

* 74 – Hablo en términos generales y el proyecto es interesante.

HILDA R. ALBANO DE VÁZQUEZ
*Miembro de la Carrera de Apoyo a la
 Investigación y Desarrollo del CONICET*

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

SPITZER, LEO *Estilo y estructura en la literatura española*. Introducción de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona, Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, 1980, 339 pp.

Bajo este título se han recopilado estudios sobre literatura española, de los últimos veinte años del crítico austriaco, quien en uno de esos estudios explica cómo elaboró su método, aunque él sospecha que no es tal (p. 58).

En la introducción F. Lázaro Carreter analiza su itinerario crítico, que parte de la lingüística, para buscar luego, siguiendo a Freud, las preferencias, las constantes, claves creadoras que responden a motivaciones psicológicas (pp. 16 y 17).

Se centró luego en la explicación de los estilos "en tanto que *organismos poéticos en sí*, sin recurrir a la psicología del autor" (pp. 17 y 18). Una lectura atentísima, un asedio de los textos, terminan por revelarles un detalle lingüístico significativo por su insistencia; su asociación con otros dará origen a una hipótesis sobre "el principio creador que puede haber estado presente en el alma del artista" (p. 18).

Spitzer llamó "círculo filológico" a su procedimiento para descubrir las estructuras y declaró que el clic y el vaivén en que consiste el círculo filológico son el resultado "del talento, de la experiencia y de la fe" (p. 20).

F. Lázaro Carreter advierte que "una inmersión en su obra por parte de quien intente orientarse en las tareas críticas, puede resultar incluso perjudicial si no va acompañada del conocimiento de los deslindes metodológicos que, en sus últimos años, se han producido en la masa enorme de sus intuiciones tácticas" (p. 24) y recuerda que el mismo maestro dice "no me sigáis" al concluir sus *Stilstudien* de 1928; no faltan, sin embargo, líneas a seguir o advertencias, como "desdichado el crítico que estudiara un texto para probar una tesis *a priori*". Señala Lázaro Carreter la trascendencia del pensamiento spitzeriano: "En él se compendia y se prelude una parte sustancial de la crítica contemporánea, con una riqueza añadida que ésta no suele poseer, y que es la pulcritud filológica, la intencional fidelidad al texto y a lo que éste consiente" (p. 24).

En su estudio sobre el *Poema del Cid*, en desacuerdo con M. Pidal, advierte que es más bien una obra de arte y de ficción que de autenticidad histórica (p. 63). Entre otras reflexiones, intenta aclarar el concepto de moralidad caballeresca y medieval, que a nuestros ojos puede resultar no tan moral. Se refiere al hecho de que nunca fue pagada la deuda a los judíos Raquel y Vidas; al respecto dice: "Un caballero medieval debe, ante todo, seguir siendo caballero y qué se le va a hacer si se vuelve caballero-bandido y para no sufrir hambre, hace sufrir a otros" (p. 68).

Questiona la comparación frecuente que se hace entre el Cid y la *Chanson de Roland*, por cuanto esto siempre será en desmedro de una de las dos (p. 76).

Explica cómo la comprensión del símbolo debe respetar la lógica, en el estudio sobre *Razón de Amor*. Sólo una "lógica simbólica" o un "simbolismo lógico" en que la más libre imaginación esté encadenada por un rigorismo intelectual quisquilloso, pueden dar cuenta de ciertas poesías medievales" (p. 101).

Para precisar cuánto de biográfico puede haber en el *Libro de Buen Amor*, hace una diferencia entre el "yo" poético y el "yo" empírico (pp. 111 y ss.). Concluye que el del Arcipreste de Hita es el "yo" poético de la tradición medieval, que habla del hombre en general" (p. 112).

Nuevamente manifiesta su desacuerdo con M. Pidal —para quien, sin embargo, no ahorra elogios— en cuanto al origen de los romances. Como Vossler, piensa que los romances constituyen un estilo nuevo, una nueva voluntad artística y no ruinas de un poema épico (p. 134).

En las *Coplas* de Manrique a la muerte de su padre estudia el posesivo patético como efectos de insistencia y solemnidad, que le confieren un tono retórico a la obra (p. 180), en la cual no aparecen las flaquezas de la carne, sólo lo bueno, en un panegírico (pp. 181 y 182).

Da una nueva visión y agrega elementos a lo ya dicho por Dámaso Alonso sobre la *Profecía del Tajo* (pp. 195 y 196).

Para Leo Spitzer, el lenguaje es un sistema racional e irracional a la vez: "En vez de decir que la poesía consiste en "no-palabras" que, en su aislamiento del significado, llegan a un "sentido prosódico más allá del sentido" yo sugeriría que consiste en *palabras* con su significado *conservado*, que, a través de la magia del poeta que trabaja dentro de un todo "prosódico" llegan a un sentido más allá del sentido y que corresponde al filólogo señalar la manera en que se ha conseguido la transfiguración del sentido más allá del sentido" (p. 216).

Su formación de lingüista y su profunda erudición se hacen evidentes sobre todo en el estudio de la "Soledad Primera" de Góngora, donde ejemplifica no sólo con otras lenguas modernas y medievales, sino con latín y griego.

Aplica al Quijote una frase llena de sentido común: "el más torpe de los narradores comprende mejor su cuento que el más inteligente de los críticos" (p. 294). Así, Cervantes ha dado el sentido del Quijote, sentando (en el prólogo) el problema del libro y su influencia sobre la vida: el peligro de la lectura no digerida, un problema también de hoy.

Cierra el libro un esclarecedor artículo sobre el barroco español.

CARMEN VRLJICAK DE ESPAÑA

SUÑÉN, LUIS, *Jorge Manrique*, t. 7 de la colecc. "Escritores de todos los tiempos", dirigida por Mauro Armíño, Madrid, Edaf., 1980, 277 pp.

La colección "Escritores de todos los tiempos", que dirige Mauro Armíño, nos presenta un estudio con una antología que Luis Suñén elaboró acerca de Jorge Manrique, cuya personalidad histórica y literaria constituyen una fuente inagotable.

Es justamente por la atracción que ejerce Manrique aún hoy, que Suñén propone más que un análisis profundo de la obra manriqueña, un nuevo punto de vista para abordarlo. Suñén pretende atraer él mismo, a su vez, al lector, ofreciéndole un espectro de criterios posibles de acercamiento a la producción de tan ilustre español. Es por este motivo que aclara en una breve introducción al cuerpo mismo de la obra, que se propuso con este libro "conseguir articular, a través de él, una verdadera propuesta de lectura, que parta de la consideración de Manrique como alguien que no prescinde en modo alguno de la tradición que le precede y cuya proyección hasta nosotros pasa por ese continuo ejercicio de indagación siempre única y siempre diversa, multívoca y plural, que todo verdadero clásico propicia" (p. 11).

En lo que sigue, el trabajo se divide en "Estudio" y "Poesía". En la primera parte, considera a Manrique como un producto de la situación de la Castilla del siglo XV, criterio que Suñén confirma al ofrecer un breve panorama histórico-informativo, que completa remitiendo al lector al cuadro cronológico final.

En cuanto a la producción literaria de Don Jorge, el crítico la distingue en poesía amorosa, burlesca y las coplas (moral). En cada caso, el tratamiento que de ellas hace es a modo de comentario analítico, respaldado por la lectura de una abundante bibliografía, cuyas citas cierran todo el trabajo crítico y "debe completarse con algunas de las notas contenidas en el estudio preliminar" (p. 269).

En una "nota previa" a la "Poesía", Suñén aclara que reproduce íntegramente, corrigiendo algunas erratas, el texto utilizado por Augusto Cortina en su edición del *Cancionero de Jorge Manrique*. (Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1971, 6ª ed., p. 153).

Suñén emite juicios de interés para el lector y pretende no ser repetitivo de lo ya formulado por la crítica tradicional. Se muestra prudente y no clasifica al poeta como medieval o renacentista ni se deja llevar por la afectividad que despiertan las coplas. Por otra parte, el crítico manifiesta que es muy poco lo que se ha visto con respecto a la confrontación entre el "proceso genético interno" y "el proceso genético histórico" de las coplas (p. 70).

Además, propone al lector el hallazgo de un Manrique que, si bien está adscripto a una lírica de molde fijo, logra una estética diferente al personificar el sistema en que articula su poesía amorosa.

La prosa cuidada y prolija de todo este estudio, así como el respeto con que Suñén se dirige a sus colegas de todas las épocas, hacen de este libro una obra de consulta amena y a la vez digna de ser tenida en cuenta por el público en general.

SUSANA BEATRÍZ DOMÍNGUEZ

RICO, FRANCISCO, *Historia y crítica de la literatura española*; DEYERMOND, ALAN, *Edad Media*. Barcelona, Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, vol. I, 1980.

“Historia y crítica de la literatura española —dice Francisco Rico, en la Introducción General a los ocho volúmenes que la componen— quisiera ser varios libros, pero sobre todo uno: una historia de la literatura española, no compuesta de resúmenes, catálogos y ristas de datos sino formada por las mejores páginas que la investigación y la crítica más sagaces, desde las perspectivas más originales y reveladoras, han dedicado a los aspectos fundamentales de cerca de mil años de expresión artística en castellano”.

La presente obra es, por lo tanto, un intento de ensamblar dos tipos de elementos: “una selección de textos ordenados cronológica y temáticamente, en una visión centrada en los grandes géneros, autores y libros, en las épocas y cuestiones principales, según las conclusiones de la crítica de mayor solvencia” y, en segundo término, “cada uno de los capítulos en que se han distribuido tales textos se abre con una introducción y un estricto registro de la bibliografía. La introducción pasa revista —más o menos detenida— a los escritores, obras o temas considerados; y, ya simultáneamente, ya a continuación, ofrece un panorama del estado actual de los trabajos sobre el asunto en cuestión, señalando los problemas más debatidos y las respuestas que proponen los diversos estudiosos y escuelas, las aportaciones más destacadas, las tendencias y criterios en auge... Como norma general, la bibliografía —nunca exhaustiva, antes cuidadosamente elegida— no pretende tener entidad propia, sino que ha de manejarse en la guía de la introducción, que la clasifica, criba y evalúa”.

Con estas palabras, Francisco Rico, que dirige los ocho volúmenes de la obra que estamos comentando, marca en líneas generales la esencia de la misma: es decir, una historia de la literatura, casi se podría decir que a través de la crítica, porque el núcleo de la obra está constituido por una selección de los más importantes estudios sobre cada tema, precedidos por una breve introducción y seguidos de una depurada bibliografía.

La obra está dividida en volúmenes que corresponden a diferentes períodos dentro de la historia de la literatura en lengua española, encomendado cada uno de ellos a un especialista en el período correspondiente. Es así como este primer volumen está a cargo de Alan Deyermond y se publica en memoria de Marcel Bataillon, Américo Castro, Ernst R. Curtius, H. J. Chaytor, Etienne Gilson, Otis H. Green, M. Rosa Lidia de Malkiel, Ramón Menéndez Pidal, Tomás Navarro Tomás, Pedro Salinas, Leo Spitzer y Samuel M. Stern,

Está dividido en trece capítulos: uno introductorio, “Temas y problemas de la literatura medieval”, en el que se elabora todo un panorama de la gran evolución seguida por los estudios sobre el medievalismo español en el correr de este siglo, sobre todo a partir de una fecha que aparece como clave, 1948, año en que aparecen: *España en su historia: cristianos, moros y judíos*, reinterpretación propuesta por A. Castro de la historia y la cultura españolas; *Literatura europea y Edad Media latina*, estudio de Curtius sobre el fondo latino común a las literaturas en lengua vulgar; el “convinciente desafío lanzado por Leo Spitzer en su estudio *Sobre el carácter histórico del Cantar del Mio Cid* a la teoría de Menéndez Pidal sobre la historicidad de la epopeya española”. En este mismo año, el capital descubrimiento de las jarchas hecho por Samuel

Stern, que demostraron la gran antigüedad de la tradición lírica española y fueron publicadas en *Al-Andalus*, XIII: "Les vers finaux en espagnol dans les *muwassahs* hispano-hébraïques: Une contribution à l'histoire du *muwassah* et à l'étude du vieux dialecte espagnol *mozárabe*".

Esta breve entrada en materia está completada por trabajos como: *Los juglares y los orígenes de la literatura española* de Menéndez Pidal; *La cultura latina y los comienzos de las literaturas en lengua vulgar*, de Curtius; y *La imagen del mundo en la Edad Media*, de Gilson, entre otros.

Nos hemos detenido en la consideración detallada de este primer capítulo para clarificar la manera como han sido tratados los doce restantes, que versan sobre las jarchas y la lírica tradicional, el *Cantar del Mio Cid* y la épica, Berceo y la poesía del siglo XIII, la prosa de los siglos XIII y XIV, el *Libro de Buen Amor* y la poesía del siglo XIV, libros de caballerías y "novela" sentimental, prosa y actividad intelectual en el otoño de la Edad Media, el teatro medieval y *La Celestina*.

Esta obra tiene la inmensa virtud de poner al alcance de estudiantes y especialistas un conjunto de trabajos críticos de primera magnitud que resultan inhallables o de muy difícil acceso, especialmente en nuestro país, en el cual el estudio y la investigación sobre estos temas se ven dificultados por la escasez de bibliografía.

Pero no podemos dejar de hacer notar dos aspectos que van en detrimento del aliento de la obra: el carácter fragmentario de las transcripciones de los estudios críticos y la excesiva brevedad de la introducción de cada tema, que convierten el presente estudio más en una historia de la crítica, que en una historia y crítica de la literatura española.

INÉS ROCCA RIVAROLA DE VACCAREZZA

ORBIT NEGRI, EITHEL Y LORENZO DE DEFELITTO, ANA MARÍA.

Don Juan de Azorín, ¿una novela? La Plata. Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Buenos Aires. Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1980, 76 pp. (Presentación de Juan Carlos Ghiano).

El presente trabajo obtuvo el Primer Premio en el Certamen de Ensayo "Guillermo E. Hudson" del año 1979. Trae una presentación del prestigioso crítico J. C. Ghiano, quien traza un esclarecedor panorama de la función de la crítica en la sociedad actual. Reseña las distintas tendencias críticas de los últimos cuarenta años. Deslinda, con magistral habilidad, las confusiones internas de algunas posturas, para recalcar las reglas fundamentales que siguen vigentes: método claro y sensibilidad. Como miembro del Jurado que expidió este Premio, certifica que estos méritos son patrimonio de los autores presentados.

El estudio comienza con una visión del estado de la obra *Don Juan*. Se reseñan los puntos de vista de dieciséis estudiosos, ordenados cronológicamente, desde la aparición del libro hasta nuestros días. En algunos casos se anticipa el posterior desarrollo de un aspecto, ya sea para refutarlo o continuarlo. Los autores enuncian que se proponen probar que el *Don Juan* de Azorín es una novela, mediante el análisis estructural de la misma. Para ello,

trazan un breve panorama de la diferencia de actitud del narrador de la novela tradicional y los cambios producidos por los novelistas de la "generación del 98" en la búsqueda de nuevas modalidades narrativas. Parten, guiados por la intuición, de la primera impresión que produce la lectura de la obra, y consiguen que no parece una novela, para probar, mediante el análisis minucioso, lo contrario. Para ello, muestran los bloques en que se agrupan los capítulos y fundamentan la razón de este ensamble, el paso de un capítulo a otro por un progreso de la habitualidad; la aproximación entre capítulos, que ofrecen diferentes visiones de la naturaleza, el juego de contrastes. Analizan la posibilidad de alterar el orden de los capítulos dentro de los bloques ya delimitados. Registran el progreso temporal dentro de ciertos bloques. Señalan los enlaces entre capítulos, ya sea los enlaces capitulares inmediatos como la recuperación de datos de capítulos anteriores.

En el análisis de la dinámica del proceso narrativo, parten de la impresión de novela parálitica que produce la obra. Luego analizan la particular dinámica del proceso narrativo apoyándose en la categoría "tiempo". Así, caracterizan al prólogo como un pasado anterior al presente de la novela. Delimitan el lapso novelizado por el narrador y los distintos tiempos con sus avances, retrocesos, evocaciones, contrapuntos, detenimientos. Registran como elemento de desconcierto la sensación de que el autor se ha olvidado del personaje. Hacen un recuento objetivo de los modos de aparición del héroe, para concluir que: "la presencia atenuada de Don Juan es la solución narrativa que el novelista ha manejado para... (reducir) al héroe a hombre común". Muestran el modo de aparición de otros personajes y la relación con las perspectivas de mostración de Don Juan.

Luego describen los diferentes puntos de vista narrativos y sus combinatorias con vistas a su fin. También las maneras de incorporar al héroe al proceso narrativo. Muestran el juego de compensación de la delgada trama narrativa por la rica creación de atmósfera.

Describen de qué manera Azorín llega a transmitir su obsesión por el tiempo, a pesar de la impresión de relato paralítico que produce la novela.

Prueban el funcionamiento del *leit-motiv* del camino, como elemento estructurante. Realizan un nuevo desglose para caracterizar las etapas de transformación del personaje, marcando dos instancias: la del aprendizaje y de la *praxis*. Cierran el trabajo con un nuevo ejercicio de acceso al texto: el desmontaje de secuencias, que confirman las conclusiones anteriormente dadas.

Es realmente encomiable el trabajo de los ensayistas. No sólo por las certeras conclusiones a las que llegan, lo que sería ya un gran logro, sino por el modo claro y minucioso de mostrar los procedimientos que utilizan. Desmontan la obra en todas las perspectivas posibles y, con una aguda interpretación, la vuelven a estructurar. El trabajo no sólo sirve para arribar a la conclusión de que el *Don Juan* es una novela, sino también para describir el modo de operar novelístico de Azorín. Celebramos que este trabajo haya sido realizado por críticos argentinos. Creemos que junto con el trabajo de José María Valverde: *Azorín*, aportan perspectivas nuevas para el estudio de un autor, a veces postergado que, con su particular estilo, ha escrito mostrando cómo escribía y ha enseñado a escribir a tantos escritores de lengua hispana.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

McHUGH ROLAND, Annotation to *Finnegans Wake*. London, Routledge & Kegan, 1980, XII, 628 pp.

Cuando el 4 de mayo de 1939, después de superar diversas dificultades en la imprenta, el *Finnegans Wake* finalmente hizo su aparición simultánea en Londres y Nueva York, Joyce se dispuso a esperar con impaciencia las primeras reseñas. La atmósfera oprimente que vivía Europa en esos momentos previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial, impidió sin duda que muchos comentaristas tomaran conciencia de que acababa de publicarse una de las obras más originales y talentosas del siglo XX. Algunos la rechazaron indignados, calificándola de broma de mal gusto; otros, más cautos, sencillamente manifestaron necesitar más tiempo y estudio para poder juzgarla; otra reseña, por fin, la de Oliver Gogarty para el *Observer*, la calificó como "la tomada de pelo más colosal desde el *Ossian* de Macpherson".

Y en verdad, el desconcierto que produjo esta última gran producción joyciana está justificado. En una primera aproximación, el *Finnegans Wake* resulta no sólo incomprensible, sino decididamente ilegible. No es una obra que se entregue mansamente, sin presentarnos resistencia, sin desafiarnos. Su lectura se asemeja más bien a una carrera de obstáculos; no es pasiva, sino "activa". Equivale a resolver una enorme, compleja y genial charada.

Una de las primeras vallas a superar es el lenguaje tan especial que forjó Joyce para esta obra. Dificilmente se da un párrafo que admita una sola "lectura". Las significaciones se superponen, se amalgaman, se diversifican, se entrecruzan formando una intrincada maraña poli-semántica. No obstante, ninguna palabra es arbitraria o superflua, todo tiene su razón de ser y, como dijo Joyce en una oportunidad a Samuel Beckett: "Puedo justificar cada línea de mi libro"; para agregar luego: "Puedo hacer cualquier cosa con el lenguaje". Y el inglés, del cual James Joyce llegó a tener un dominio increíble, tampoco le alcanza. Va a buscar refuerzos en no menos de 60 lenguas extranjeras, entre idiomas, dialectos y lenguas muertas.

Pero las dificultades mayores surgen por el carácter de *Summa* histórico-cultural que el gran novelista irlandés imprimió a su obra. En una misma página, en un mismo párrafo o, a veces, en una misma línea se agolpan alusiones bíblicas, coránicas, teosóficas, míticas y literarias junto con rimas infantiles, chascarrillos y detalles autobiográficos. Es tal la densidad de este peculiar sistema "multi-referencial" que cabe plantearse el interrogante de si vale la pena tan siquiera intentar la lectura del *Finnegans Wake* sin una guía. Si bien el adentrarse en la obra solo y librado a las propias fuerzas es una apasionante aventura intelectual, alguna ayuda se impone, como por ejemplo en lo que hace a los innumerables localismos dublineses. En 1944, Campbell y Robinson publicaron la primera "clave" (Campbell, Joseph y Robinson, Henry Morton, *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. New York, Hartourt, Brace & World, 1944).

A ella le siguieron una serie de estudios de conjunto o de aspectos parciales, pero la impresión que se gana es que difícilmente habrá una persona, por muy erudita que sea, que llegue a penetrar sola en *todas* las sucesivas capas de significación y llegue a descubrir *todas* las múltiples referencias y simbolismos del *Finnegans Wake*. Este es un caso en el cual es muy positiva y conveniente la labor en equipo.

El trabajo de Roland McHugh que nos ocupa comenzó a elaborarse en 1972, en forma de anotaciones o glosas con todas las aclaraciones a las cuales se había llegado hasta ese momento. Copias al carbónico de esas notas, numeradas según las páginas de la obra de Joyce para facilitar su cotejo (a causa de las grandes dificultades de impresión, existe hasta hoy una sola edición definitiva del *Finnegans Wake*), circularon durante cinco años entre varios expertos, quienes hicieron diversas correcciones y enriquecieron considerablemente el material así logrado. El resultado son estas 628 páginas, las mismas del *Finnegans Wake*, en las cuales encontramos explicado el grueso de las palabras de origen extranjero, los giros, localismos, alusiones, etc., cuya comprensión no sea obvia. El hecho de que McHugh no haya logrado despejar la totalidad de las referencias y que tampoco pretenda ofrecernos una interpretación, lejos de ir en desmedro de esta monumental y meritoria labor, diríamos que constituye una ventaja. A la par que cumple su propósito de poner a nuestra disposición un cúmulo de elementos informativos indispensables, no nos priva del placer que nos produce el develar las incógnitas por nosotros mismos. No dudamos que, de aquí en más, estas *Anotaciones al "Finnegans Wake"* será una obra de consulta obligatoria tanto para los especialistas como para los aficionados al fascinante mundo joyciano.

MIRTA L. PETRA DE POPOFF

DELIBES, MIGUEL, *Los santos inocentes*. Barcelona, Planeta, 1981.

La última novela de Delibes, *Los santos inocentes*, ha llegado esta vez a Buenos Aires, a los dos meses de su publicación. Trata de la vida de una familia que sirve a un terrateniente. En cada uno de los seis libros en que se divide la obra, privilegia la mostración de un personaje de la familia, aunque lo hace siempre desde el contexto de las relaciones interfamiliares. A su vez, la familia tipifica la dependencia de la comunidad de servidores y la imposibilidad de diálogo con la clase social dominante. El narrador adopta el punto de vista de la familia, a través del manejo de la lengua coloquial característica de cada personaje. El acercamiento del narrador a los pequeños hechos cotidianos cobra un tono elegíaco tras el cual señala el dolor por la muerte de la cultura campesina. El valor de la fidelidad y las luchas de la familia se intensifican por las dificultades especiales que sobrelleva: la integran dos inocentes: Azarías y la Niña Chica. Azarías es hermano de Régula, ésta está casada con Paco, el Bajo, y tienen cuatro hijos: Charito, la mayor, llamada la Niña Chica porque no ha crecido, tiene piernitas de alambre, cabeza bamboleante y no camina. Se expresa mediante gritos desgarradores, que interrumpen la historia en momentos acuciantes, y su grito adquiere el significado simbólico de la rebeldía de los humillados. Sus hermanos: "el Rogelio" y "el Quirce", van a la escuela y luego aparecen desempeñando tareas en el Cortijo. Rogelio maneja el tractor y el *jeep*, y su carácter más optimista parece apoyarse en el progreso de la técnica. Quirce, en cambio, hace pastar a las ovejas. Su carácter hosco parece señalar el resentimiento por la situación sin salida de su clase. La otra hermana, Nieves, es una muchacha lúcida, en quien sus padres cifran espe-

ranzas de progreso, si logran mandarla a estudiar. Pero estas esperanzas se truncan, cuando la familia recibe la orden de volver al Cortijo, luego de cinco años de vivir en la linde, y la solicitan para servir a la mujer del encargado. El primer libro presenta a Azarías, sucio y roto, quien cumple con diligencia y esmero las tareas de limpiar el auto del señorito Iván, alimentar animales, regar las plantas. Las manías más marcadas de este personaje "anormal", son las de robar tapas de válvulas de los coches de los visitantes para su amo, darle ataques de "perezosa", salir a visitar a su hermana cuando tiene ganas y correr al cárabo en primavera. Por contrapartida tiene una inusual sensibilidad ante la naturaleza y vierte toda su ternura en el cuidado de los animales (el búho y luego la graja) y con su desvalida sobrina, la Niña Chica, a quien mima con la misma fórmula que a las aves: "milana bonita".

El libro segundo se ocupa de Paco, el Bajo. El narrador destaca aquí la preocupación de Paco y su mujer por la educación de sus hijos, para salir de pobres. También muestra, con dolorido humor, las dificultades de Paco para entender las letras que le enseña el maestro contratado por la señora Marquesa (madre de Iván), para "erradicar el analfabetismo". Nieves no sólo pierde la oportunidad de ir a la escuela, sino que, cuando contagiada de devoción, por la comunión del hijo mayor del señorito Iván, pide hacer la primera comunión, es objeto de burlas. La muchacha también es testigo de las peleas del matrimonio al que sirve: don Pedro, el Périto, y doña Purita, y del coqueteo de esta última con el señorito Iván. La orden que recibe de sus mayores es la de oír, ver y callar, para que adopte una actitud de fidelidad y sumisión semejante a la de ellos.

El libro tercero lleva por título "La milana". Aparece Azarías en la casa de su hermana. El señorito lo ha despedido porque está viejo. Paco, con dignidad, pero respetando la jerarquía, reclama ante el señorito Iván, pero no es atendido. Incorporan a Azarías a su estrecha vivienda y se preocupan por encontrarle una tarea que lo entretenga. Al principio junta abono, pero, cuando el huerto está saturado, le regalan una graja a quien cuida con gran ternura. Ella responde como una criatura a sus atenciones.

En el libro cuarto, nos enteramos de la importancia de Paco, el Bajo, para el señorito Iván. Es un meritorio secretario de caza. Con virtuosismo de cazador, permite el lucimiento del señorito Iván ante sus selectos e importantes invitados. La descripción de la idoneidad de Paco, muestra al negativo un aspecto de Iván. Delibes, experto cazador, que ha mostrado los resortes anímicos más entrañables del oficio a través de personajes como el Barbas en *La caza de la perdiz roja* y Lorenzo, en *Diario de un cazador*, descalifica a Iván como cazador, pues su único móvil es la competencia y el lucimiento.

El libro quinto muestra a Paco en su actividad de Secretario. Paco está más viejo y no se desempeña como antes. El amo lo acucia y éste cae de un árbol y se rompe una pierna. Lo reemplaza su hijo, el Quirce, quien, a pesar de su pericia, molesta al señorito Iván con su silencio, que no le permite echarle la culpa de sus fracasos. A pesar de las indicaciones del médico, Iván lleva a Paco de caza con muletas, y éste vuelve a caerse. Otra vez sale con el Quirce y fracasa nuevamente. Esa noche Nieves ve a Iván y Purita besándose. Al día siguiente Pedro, el marido, busca desesperado a su mujer. Nieves cuenta a su padre lo que ha visto y recibe nuevamente la orden de callar.

En el libro sexto, vuelve Iván para la caza de palomas; cuando Don Pedro pregunta por su mujer es objeto de burlas. Iván pregunta a Paco si Azarías, "el retrasado de la graja", puede serle eficaz como secretario. Parte con él. A pesar de la diligencia de Azarías, ese día Iván también fracasa.

Cuando vuelven, cruza una bandada de grajas, Azarías llama a la suya, Iván apunta y la mata. Azarías vuelve llorando sin consuelo. Cuando pasa a buscarlo para la batida de la tarde, Azarías parece resignado. Pero, luego de subirse a un árbol para poner el reclamo, tira la soga, enlaza a Iván y lo ahorca.

La graja vengada, pasa a simbolizar a la clase sometida. El vengador es un inocente, que no racionaliza la relación de dependencia y reacciona con una violencia elemental ante la falta de afecto.

Delibes muestra la vida de los personajes sin idealizarlos. El narrador desaparece tras las posturas de las dos clases enfrentadas, dialécticamente. Pero se acerca con piedad a los desvalidos, destacando el compromiso con su destino y la resignación ante la adversidad.

La novela deja un hondo sabor de desencanto por la falta de diálogo entre dos clases que se necesitan mutuamente para reencontrar una armonía quebrada.

TERESA IRIS GIOVACCHINI