



Letras

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

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Sr. Pbro. JOSÉ LUIS TORACA

Director del Departamento de Letras

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretaria Académica

Profª MARTA SUSANA CAMPOS

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. FRANCISCO NOVOA

Secretarios de Redacción

Profª DOLORES de DURANONA y VEDIA, Prof. LUIS A. MARTÍNEZ CUTIÑO
y Profª L. S. SORIANO DE PENSEL

Prosecretaria de Redacción

Profª LILIANA G. MASSOCCO DE LABONIA

Consejo Asesor

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

Consejo de Administración

Profª GRACIELA BILUCAGLIA, Profª LILIANA GARABELLI
y Sr. LUIS JAIME BURMEISTER

UN CUENTO DE SANTIAGO DABOVE

Varios son los placeres que produce la lectura, desde el primer contacto simpático con un texto hasta el del análisis más riguroso. Y entre ellos, el de la asociación literaria es de los más puros.

Cuando algún detalle trae el recuerdo de otras lecturas, cuando la reminiscencia nos permite relacionar entre sí motivos o elaboraciones, nos invade la necesidad de verificar, la alegría de marchar por una senda que puede depararnos quién sabe qué sorpresas.

Tal me sucedió al leer *Ser polvo*, cuento de Santiago Dabove, incluido en la *Antología de la Literatura Fantástica*, de J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares, (1940), y que figura también en la única edición de este autor, volumen póstumo, *La muerte y su traje*, de ediciones Alcándara, 1961, con prólogo de J. L. Borges, que reúne relatos y poemas.

Nació, vivió y murió Dabove en Morón, provincia de Buenos Aires, entre los años 1889-1951, según la Antología mencionada, 1952 dice la *Enciclopedia de la Literatura Argentina* dirigida por P. Orgambide y R. Yahni. Empleado en el Hipódromo, la música fue su gran pasión. Borges hace del prólogo arriba citado una reseña biográfica, que sirve al mismo tiempo de presentación y justificativo para el libro.

“...en cuanto a Santiago Dabove, sospecho que lo guiaba la convicción de que la vida es tan poca cosa que no puede ser más que un sueño. Nihilismo y amargura lo condujeron a la tesis onírica”.

El recuerdo fue rápido hacia el Génesis:

“...hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás”.

Pero además, otro cuento, cuento que no poesía, pugnaba por pasar a primer plano. Y el intento cuajó finalmente en un título: *Las piedades del sultán*. Y un nombre: José Echegaray, nacido en Madrid en 1832 y muerto en la misma ciudad en 1916. Fue catedrático y ministro. En 1894 lo nombran miembro de la Academia de la Lengua, y en 1904 comparte con Federico Mistral el Premio Nobel. Desde 1873, en que aparece su primera obra, *El libro talonario*, más de treinta años de éxitos jalonan su carrera de autor dramático neorromántico y efectista.

Pero se impone ya sintetizar ambos cuentos, para luego establecer las analogías de significados y analizar los medios utilizados por los autores para producir un efecto estético definido, transformando en realidad literaria la evocación de una experiencia límite, cual es ese trecho previo al paso a la muerte.

*Las piedades del sultán*¹ comienza ubicándonos en el tiempo y en el espacio, con unas pocas líneas que son, a la vez, prueba de una *preceptiva* al uso, pues el romanticismo manifestó su clara inclinación al cuento con una producción notable que no desdeñó formas próximas, como la leyenda o la nota costumbrista, sin olvidar la recopilación y reelaboración de los que ya eran tradicionales.

“Sucedió lo que vamos a referir, o al menos pudo suceder, hace mucho tiempo, muchos siglos. Y sucedió en el remoto Oriente, en la región misteriosa de las leyendas extraordinarias. Todo suceso extraordinario debe suceder muy lejos y en épocas remotas”.

Primeras palabras en las que ya encontramos algunos de los componentes cuya frecuencia transforma en tópicos: propuesta de lo fantástico y una cierta dirección histórica.

Y la historia cuenta que en aquel tiempo y en aquella región, gobernaba un sultán, un déspota, “un ser con figura humana pero con entrañas de fiera”, que “sólo gozaba con el sufrimiento ajeno”.

Una tarde de caza se alejó de su acompañamiento y, fatigado, se echó a dormir a la sombra de un árbol.

Lo despertaron un ruido y una sacudida. Una serpiente de mordedura mortal le rodeaba el cuerpo, pero un hombre había cortado la cabeza del reptil, para salvar su vida. Y allí estaba, contemplándolo en silencio. “Aquel hombre era un ser extraño, repugnante, disparatado... Su cuerpo era deforme: miembros retorcidos, doble joroba, brazos larguísimo; casi no tenía formas humanas... En cambio su cabeza era hermosísima. Mirada triste y sombría; frente trágica pero noble; la cabeza de un dios sobre el cuerpo de un demonio”.

Agreguemos el también característico toque de horror.

El sultán pregunta al hombre si lo conoce. Sí. Y por eso lo salvó. Sí. “Cumpliste tu deber. Claramente se ve que me amas y me respetas”. “Te odio y te desprecio”, fue la inesperada respuesta. Entonces, ¿por qué no lo dejó morir? “Mucho te odio y te desprecio, porque eres un infame; pero odio y desprecio mucho más a la humanidad, porque es tan infame como tú y más cobarde... dejarte morir hubiera sido dar a tus súbditos un gran consuelo y una inmensa alegría, y yo quiero que sufran, como ellos me han hecho sufrir en esta vida... Sé mi vengador”. El sultán se entera así de que ese ser que está frente a él no ha recibido nunca un gesto de amor: sólo burla y escarnio.

Piensa un momento y le dice: “Por haberme ofendido mereces la muerte; por haberme salvado la vida mereces la mayor recompensa”. Y ordena a su gente, tras amenazarlos duramente si revelasen algo de lo visto y oído, el transporte, bien oculto y sano y salvo, hasta palacio, de ese monstruo que le ha librado de tan tremendo peligro.

Por la noche unos negros cavan rápidamente una honda fosa. Cerca estaba el “hombre en quien el sultán iba a ejercitar su justicia y sus piedades”.

¹ JOSÉ ECHEGARAY, “Las piedades del sultán”, en *Las cien más famosas novelas cortas*, Buenos Aires, Codex, S. A., 1954, t. II, Serie Ventana a Oriente, p. 227.

El desarrollo de la narración va entrelazando en la postura de los personajes, el elemento subjetivo y sentimental.

La víctima fue enterrada hasta el cuello. Y dijo el sultán: "Esta es mi justicia; ahora empieza mi piedad".

Las odaliscas más seductoras, las predilectas, salen al jardín, y echándose en tierra, rodean con sus brazos suaves y hermosos aquella cabeza, llenándola de besos, de caricias y de lágrimas, en tanto la tierra estrangula el cuerpo al cual pertenece.

Y cuando ya agonizaba, vuelve el sultán, espanta a las odaliscas y nuevamente se enfrenta con su prisionero.

Qué le dice entonces, lo veremos más adelante, pues hace a la comparación que me he planteado, lo mismo que las sensaciones que experimenta el condenado, mientras la vida huye definitivamente de su cuerpo.

El hombre de Dabove sufre una atroz y pertinaz neuralgia del trigémino, nervio craneano que inerva los músculos masticadores, y es el más sensitivo del rostro. Por esa causa "tomaba más venenos que Mitrídates", procurando un alivio. Sin embargo, el sufrimiento era cada vez mayor. El día en que la hemiplejía esperada lo sorprende, el enfermo volvía de estar con los médicos y de reaprovisionarse de píldoras de opio, de jeringas para inyecciones hipodérmicas y de todos los fármacos a los cuales recurre habitualmente para mitigar su dolor.

Frente a un cementerio abandonado cae de su caballo: "Frente mismo a esa ruina me tocó la fatalidad, lo mismo que a Jacob el ángel que en las tinieblas le tocó el muslo y lo derrengó, no pudiendo vencerlo". Abandonado al poco tiempo por su cabalgadura, el hombre quedó solo, caído a un lado del camino, que más era una ruta solitaria por la cual "no pasaba un ser humano en muchos días". Ayudado por su cortaplumas, cava la tierra alrededor de su cuerpo: "Poco a poco me fui enterrando en una especie de fosa que resultó un lecho algo más tolerable que la superficie dura". Y comienza a tomar regularmente las píldoras de opio, "y eso debe de haber determinado el «sueño» que precedió a mi «muerte»".

El sueño es un lento transformarse en vegetal, luego en polvo.

Es en la construcción condensada y en la comunicación estética limitada de acontecimientos o situaciones, con las cuales el cuento establece una sola relación entre emisor y receptor, por un único mensaje, donde reside la fuerza del texto. Recordemos también que el lenguaje de la obra literaria, una vez su creador lo estableció, es capaz de trascenderlo y adquirir una multiplicidad de significaciones, según la actitud perceptiva del lector, a quien leyendo este comentario, le será fácil, conociendo los argumentos, seguir estas dos respuestas a qué es la muerte, para entregarse, unidos ambos elementos, a los efectos retardados que seguirán actuando en su mente más allá de la lectura. En el relato de Dabove, el discurso directo es desarrollado por un narrador personaje en primera persona, en tanto que en el de Echegaray, el discurso indirecto, la exposición de un narrador omnisciente, alterna con el discurso directo en diálogo escénico.

En ambos relatos el espacio capital es el mismo: la fosa. El ambiente, si bien disímil, se iguala en la indiferencia con que la naturaleza secundaria se comprometera, a esa atmósfera incierta que rodea la cabeza de los dos hombres, a ese estado anterior a la muerte, a ese estremecedor, lento convertirse en polvo.

“A la caída de la tarde, el sultán y su acompañamiento, . . . pasaban bajo los soberbios arcos del real palacio de vuelta de la cacería. Llegó la noche, tranquila y majestuosa. El firmamento, más azul que nunca; más plateado y más luminoso que nunca el disco de la luna . . . El tropel de mujeres divinas besando, acariciando, rodeando con aureola de amor y de piedad aquella cabeza. Y arriba, el cielo siempre azul, y la luna siempre blanca”.

“ . . . Por momentos me entretengo y miro con interés pasar las nubes. ¿Cuántas formas piensan adoptar antes de no ser ya más, nunca más, máscaras de vapor de agua? ¿Las agotarán todas? Las nubes divierten al que no puede hacer otra cosa que mirar el cielo; pero cuando repiten hasta el cansancio su intento de semejar formas de animales, sin mayor éxito, me siento tan decepcionado que podría mirar impávido una reja de arado venir en derechura a mi cabeza”.

Un día, el final, en la vida del contrahecho. “Muchos días, me parece, pasé en esta situación: . . . Solo en aquel desierto, pasaban los días lentamente sobre mi pena y aburrimiento”. El tiempo se confabula con su transcurrir habitual, sólo perturbado por la subjetividad del hombre que va metamorfoseándose en vegetal.

Las estéticas de vanguardia introducen recursos que motivan una combinatoria más amplia, que se enriquece y proyecta en dimensiones nuevas, poniendo de manifiesto una vez más, la capacidad del artista de irradiar aquello que su intelecto y su sensibilidad absorben del medio. La psicología profunda presenta ángulos insólitos en su indagar por los rincones más recónditos de la conciencia, registrando el pasado y la memoria. A lo fantástico se le adicionan sobrerrealidades y onirismos. El proyecto estético se relaciona con las preocupaciones metafísicas. Lo absurdo y lo incongruente se amalgaman con los sueños fallidos de una humanidad que vive la increíble posguerra, ignorando aún que simplemente es la primera. Quizá presintiéndolo, el creador juega con el tiempo, lo desarticula, y se consolida en cada exteriorización el sentimiento de angustia, hasta que el existencialismo recibe el mandato, y se hace cargo de densificar estos conceptos hasta lo cotidiano, participando al receptor el nihilismo acongojante: la incomunicación de los seres contiguos.

En el modo de tratamiento del tema nos da cada autor la pista para hallar el estigma de sus épocas.

Sigamos con la confrontación. La acción, de calculada tensión, lleva a un mismo desenlace: dos cabezas que conservan su vigor último, en tanto la tierra cumple inexorable su tarea.

“Era un extraño sueño-vela y una muerte-vida. El cuerpo tenía una pesadez mayor que la del plomo, a ratos, porque en otros no lo sentía en

absoluto, exceptuando la cabeza que conservaba su sensibilidad... La cabeza sentía y sabía que pertenecía a un cuerpo terroso, habitado por lombrices y escarabajos y lleno de galerías frecuentadas por hormigas. Pero experimentaba cierto calor y cierto gusto en ser de barro y de ahuecarse cada vez más. Así era y, cosa extraordinaria, había quedado mi cabeza indemne y nutrida por el barro como una planta... Por el hormiguelo que siento adentro, creo que debo tener un nido de hormigas cerca del corazón. Me alegra, pero me impele a andar y no se puede ser barro y andar...; y, sin embargo, el cerebro conserva su inteligencia... Me daba cuenta que mi cabeza recibía el alimento poderoso de la tierra, pero en una forma directa, idéntica a la de los vegetales”.

Dabove apela a nuestra imaginación y, sobre todo, a nuestra sensibilidad, pues el relato en primera persona soslaya la impasibilidad con que el protagonista pretende revelarnos su transfiguración.

“Ya no podemos decir aquel hombre, porque el hombre, su cuerpo monstruoso y desnudo, su piel sudorosa y abrasada por la fiebre, sus miembros retorcidos, toda su grotesca armazón humana estaba metida en la tierra, con la tierra confundida y revuelta. Aquel hombre era ya la tierra. Aun antes de morir era tierra. Pero la cabeza salía del suelo como el náufrago saca la cabeza entre las olas. Sólo que aquí las olas eran macizas, pesadas, terrosas. Por eso no diremos aquel hombre. Diremos aquella cabeza. Y aquella cabeza era siempre hermosa, con hermosura siempre trágica, pero con divina hermosura”.

El protagonista de Echegaray queda algo marginado de la escena, delimitada por una profusa y exagerada adjetivación.

Pero más allá de recursos y filosofías, de las víctimas escapa con esfuerzo propio, un soplo de autocompasión que impacta al lector:

“¡Qué tristeza! Ser casi como la tierra y tener todavía esperanzas de amar... Si me quiero mover me encuentro como pegado, como solarizado con la tierra”.

“Los ojos miraban con curiosidad y espanto. Los labios se agitaban para lanzar un grito o para fingir una sonrisa; y, al fin, ni sonreían ni gritaban; agitábanse temblorosos... Y su cuerpo pugnaba por estremercse, y la tierra lo sujetaba”.

Los hombres del sultán, encargados de llevar al salvador de su amo a destino, y las odaliscas que harán dulce su agonía, tienen carácter actancial, y sus intervenciones están signadas por el miedo y la curiosidad. Ellos no debían mencionar lo visto: “...pensad que sois ciegos y sois mudos: *el que no lo piense así, mudo y ciego será para siempre*”. A ellas “se les había ordenado bajar al jardín para consolar al criminal en el instante supremo, con sus caricias y con sus lágrimas”, y el condenado “las vio alejarse como ángeles de hermosura, de amor y de piedad”. El único ser que se acerca por casualidad hasta ese que va transmutándose, huye asustado, en un primer impulso, pero vuelve, “venciéndolo la curiosidad” y “pensando quizá en un crimen”, al decir del descreído, con el deseo de prestar su ayuda. Nada puede, y sólo queda de él una imagen, “la expresión de buena persona desolada y servicial que puso el hombre”, y se esfuma del episodio sin más.

El déspota dice al agonizante:

“—No te quejes de tu suerte, que tu suerte ha sido y será la de todos los hombres: el cuerpo en la tierra que lo devora; y alrededor de la frente, hermosuras, ilusiones, lágrimas y sonrisas: un cielo infinito pero

muy lejos. Y las ilusiones y el amor y la belleza huyen y se desvanecen, y la tierra tiene su presa y la convierte en tierra, en lodo, en cieno, en polvo. He sido justo contigo y he sido piadoso. Muere en paz si puedes, que eso de ti depende, pues mi poder no alcanza a tanto”.

El moribundo abandonado “frente al cementerio polvoriento, frente a la ruina anónima”, resume su visión de vida al concluir que, por más que sueñe libertades “el hombre se mueve, anda, va y viene por un calabozo filiforme y prolongado”. Y sabemos que no muere en paz, porque “tendría que tener ganas el fermento que se ponga a laborar con cosa como «la mía», tan trabajada de decepciones y derrumbamientos”.

“El roce de los años desgasta las obras de los hombres, pero perdona paradójicamente algunas cuyo tema es la dispersión y la fugacidad. Ciertamente las venideras generaciones no se resignarán a dejar morir el singular y dolorido cuento *Ser polvo*”. Palabras finales de Jorge Luis Borges en su introducción.

Valga.

MARÍA ALICIA BALLARELLA

EL TEATRO EN LAS FIESTAS REALES DE PROCLAMACIÓN (Arequipa, 1790)

Con ocasión de la jura de nuevos monarcas, se organizaban actos festivos en agasajo del rey en todos los dominios españoles de la América colonial. Estos festejos —que abundaron sobremanera— consistían, en general, en la representación de obras teatrales, la ejecución de danzas, la realización de corridas de toros, fuegos de artificio y simulacros de combates, además de otras diversiones populares.

Gracias a un códice que lleva por título *Continuación de la relación de las reales fiestas de proclamación que esta ciudad de Arequipa, en el Perú, celebró con motivo de la exaltación al trono de nuestro augusto soberano, el señor don Carlos IV, este año de 1790*,¹ pudieron conocerse los festejos organizados en esa ciudad en honor de su rey, los que fueron recogidos por un fraile que actuó como cronista de las fiestas reales entonces celebradas.²

El contenido de dicho manuscrito es de indudable importancia, en primer término, por las noticias que nos brinda del teatro allí ofrecido, pues además de incluir en sus páginas los textos de varias de las obras que se dieron, nos proporciona numerosos y esclarecedores datos acerca de otras composiciones representadas en esa oportunidad. Pero, por otra parte —y esto conviene señalarlo de manera especial—, nos refiere las diversas circunstancias de la representación de las obras y nos prodiga detalles sobre la puesta en escena y el aparato montado para el espectáculo. Asimismo, *in vínculo* con lo anterior, nos da una colorida visión de la vida colonial arequipeña: podemos así enterarnos —merced a los datos puntuales registrados por el cronista— de las personas que asistían a las funciones, de cómo se organizaban los festejos y quiénes eran:

¹ El documento se halla en el Archivo General de la Nación, Biblioteca Nacional, sección Manuscritos, Ms. N° 4933, Legajo 304. Este estudio es parte de otro más extenso. *Textos teatrales de Hispanoamérica*, que surgió de mi tesis de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, realizada bajo la dirección del doctor Antonio F. Serrano Redonnet.

² J. LUIS TRENTI ROCAMORA, en "El teatro y la jura de Carlos IV en Arequipa", en Rev. *Mar del Sur*, Lima, n° 5, mayo-junio de 1949, pp. 28-35, ofrece una síntesis de las fiestas celebradas en dicha ocasión y da a luz solamente una de las piezas contenidas en el códice, el entremés. En otras obras, hace también referencia a las composiciones literarias del manuscrito, pero no publica ninguna de ellas. Véase: JOSÉ LUIS TRENTI ROCAMORA, *El teatro en la América colonial*, Buenos Aires, 1947, p. 394 y ss., y *El repertorio de la dramática colonial hispano-americana*, Buenos Aires, 1950, p. 63. Posteriormente el documento fue publicado en su totalidad en "Relación de las fiestas que la ciudad de Arequipa celebró con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV", en *El Teatro de la Independencia*, vol. 1º, investigación, recopilación y estudio preliminar por GUILLERMO UGARTE CHAMORRO, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, Lima, 1974, pp. 51-117.

los encargados de los preparativos, de las modas, las costumbres y los gustos literarios de la época, por citar sólo algunos de los aspectos que se desprenden de la lectura del documento.³

El agasajo de Arequipa a Carlos IV

Las fiestas cuya crónica revela el manuscrito tuvieron lugar entre el 23 de enero y el 15 de febrero de 1790, y son solamente una parte de las que se hicieron en Arequipa para celebrar la exaltación al trono de España de Carlos IV. Como señala José Luis Trenti Rocamora, ya el mismo título indica que se trata de una *continuación*.⁴ Además, sabemos que las fiestas de Arequipa habían comenzado el año anterior pues el padre Víctor M. Barriga ha publicado un documento de esa ciudad, del 6 de diciembre de 1789, en el cual se detallan las fiestas realizadas del 2 al 5 de diciembre de ese año, en Arequipa, con motivo de la exaltación al trono del mencionado monarca.⁵

En dicho documento se especifica que las cumplidas en esa oportunidad son las "*primeras fiestas de proclamación y jura*".⁶ Asimismo, el cronista de las mencionadas fiestas promete "dar noticias de las de toros, máscaras y demás invenciones de juegos, luego que se ejecuten".⁷

³ Para aprehender toda la riqueza de información que éste nos brinda, es conveniente relacionarlo con el entorno, situarse en el contexto geográfico, social, económico y político en el que se desarrollaron los festejos. Al efecto puede consultarse: JUAN DOMINGO DE ZAMÁCOLA Y JAUREGUI, *Apuntes para la historia de Arequipa*, Arequipa, 1958, *passim*; VÍCTOR ANDRÉS BELAÜNDE, "La situación de Arequipa", en *Prosistas e historiadores*, selección y notas de VLADIMIRO BERMEJO, Arequipa, 1958, p. 76 y ss.; ALBERTO BALLÓN LANDA, "Estudios de sociología arequipeña, en ibídem, pp. 81-123; FRANCISCO JAVIER DE ECHEVERRÍA, "Descripción de la ciudad de Arequipa. Su población y agricultura", en ibídem, pp. 5-15; CARLOS DEUSTUA PIMENTEL, *Las intendencias en el Perú (1790-1796)*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1965, cap. IV. La descripción más detallada, completa y valiosa, por ser coetánea, es la de ANTONIO ÁLVAREZ Y JIMÉMEZ, reproducida por P. VÍCTOR M. BARRIGA en *Memorias para la Historia de Arequipa*, tomos I, II y III, Arequipa, 1941-1948.

⁴ JOSÉ LUIS TRENTI ROCAMORA, "El teatro y la jura...", art. cit., p. 28.

⁵ El documento, que lleva por título "Relación detallada del juramento, proclamación y fiestas populares, que hicieron celebrar en esta ciudad el Intendente, don Antonio Álvarez y Jiménez, y el Alférez Real, don Manuel Flores del Campo, en homenaje del rey Carlos IV con motivo de su exaltación al trono de España", puede leerse en P. VÍCTOR M. BARRIGA, *Documentos para la Historia de la Universidad de Arequipa, 1765-1828* (Documentos de las Bibliotecas Nacionales de Madrid y del Perú), Arequipa, 1953, t. IX de la Biblioteca "Arequipa", p. 119 y ss.

⁶ VÍCTOR M. BARRIGA, ob. cit., p. 130. Durante estas primeras fiestas se llevó a cabo la bendición de un nuevo estandarte —que había sido confeccionado especialmente para esta ocasión a pedido del ilustre cabildo—, y las ceremonias de proclamación y jura. Asimismo, se realizaron tres saraos "en casa del señor Alférez Real [...] con abundancia de refresco y baile"; ibídem, p. 119 y ss. También se alude a estas primeras fiestas en un documento de Arequipa, del 30 de diciembre de 1789, titulado "El Ayuntamiento de la ciudad de Arequipa informa al rey las manifestaciones de duelo que hicieron en la ciudad por el fallecimiento del rey don Carlos III y el regocijo por su exaltación al trono y le pide la gracia de establecer una Universidad para la ilustración de la numerosa juventud" (Bibl. Nac. del Perú, ms. 14, fol. 58). Véase P. VÍCTOR M. BARRIGA, ob. cit., p. 131 y ss.

⁷ VÍCTOR M. BARRIGA, ob. cit., p. 130. En la nota 12 agrega el padre Barriga —haciendo referencia a las fiestas contenidas en el manuscrito que tenemos entre manos—: "No he tenido

El ~~manuscrito~~ que analizamos en este trabajo da cuenta de esa clase de festejos, por lo cual suponemos que esta relación es la que continúa a aquella de diciembre de 1789 y, también, que en ella finaliza el relato del agasajo de Arequipa a su soberano porque así lo indica el último párrafo del códice:

“Con esta iluminación de la fragata, paseo y relación, se acabaron las reales fiestas, mereciendo —así estas dos últimas como las antecedentes— la aprobación general de todos los vecinos de Arequipa y forasteros que habían concurrido a celebrarlas en esta ciudad; y es todo lo que pasó en ellas”.⁸

Durante estas fiestas de proclamación se llevaron a cabo tres funciones ofrecidas por los naturales: el 29 de enero festejaron al monarca los indios de Santa Marta; el 2 de febrero, los de la parroquia de Yanahuara y, el 7 de febrero, los indios de Cayma. Por su parte, el gremio de comerciantes de Arequipa agasajó en dos oportunidades a Carlos IV, durante los actos celebrados los días 13 y 14 de febrero. El intendente de la ciudad ofreció también una función, el 15 de febrero. Además, intercaladas entre los festejos ya mencionados, se realizaron seis corridas de toros, los días 28 y 30 de enero y 1, 3, 4 y 6 de febrero.

Desarrollo de las fiestas

Las fiestas habían sido cuidadosamente programadas de manera alternada, pero no resultaron todo lo variadas que se pretendió, puesto que el plan inicial tuvo que ser alterado a causa del mal tiempo. Las funciones iban a comenzar, según se había pensado, el día 25 con la primera corrida de toros, pero ésta no tuvo efecto por haber llovido ese día, el 26 y 27.⁹

Durante estos primeros días solamente se cumplió con la prueba de los perros de presa —única diversión que no describe el cronista—. De modo que la corrida realizada el 28 da comienzo a las fiestas y, en la tarde de ese mismo día, con asistencia de personas ilustres de la ciudad, como el señor

la suerte de encontrar la relación de las demás diversiones como la corrida de toros que se hacía en la plaza principal, los juegos de máscaras y otros festejos en homenaje al rey por su proclamación”.

⁸ En éste y todos los textos que, a partir de aquí, transcribimos del manuscrito, desarrollamos las abreviaturas y modernizamos la grafía, la puntuación y el uso de las mayúsculas.

⁹ En la descripción que hace de Arequipa el cura de Cayma, Juan Domingo de Zamácola y Jáuregui, en 1808, dice del clima: “En este país no llueve, a excepción de enero y febrero, en los cuales caen sus aguaceros por las tardes, y por lo mismo se halla siempre la atmósfera despejada y clara” (JUAN DOMINGO DE ZAMÁCOLA Y JÁUREGUI, *Apuntes para la Historia de Arequipa*, Arequipa, 1958, p. 27). Durante los festejos, en cinco oportunidades se suspenden las actividades por ese mismo motivo. Así es como, estando ya todo preparado para la primera corrida el día 25, ésta no tiene efecto hasta el 28. Nos informa el cronista: “Hallábanse los toros en las inmediaciones de esta ciudad, los toreros de a pie y a caballo vistosamente vestidos, prevención de banderillas, varas de pasar, picas, media luna, mulas, y todos los demás instrumentos correspondientes para semejantes lidias, como también las invenciones de fuegos, comedias y pantomima, pero sin poder empezárlas por causa de las aguas”.

gobernador intendente, don Antonio Álvarez y Jiménez,¹⁰ varios señores de cabildo y militares, "echaron los bandos acostumbrados".

Mientras el gobernador intendente se ubicaba para asistir a los festejos junto con otras personas principales, "Su Ilustrísima,¹¹ acompañado de varios eclesiásticos, sus capellanes y familiares, pasaron al monasterio de religiosas de Santa Rosa, a pedir a Dios por la preciosa salud de su Majestad y felicidad en su gobierno, del mismo modo que los prelados y comunidades practicaban lo propio en sus respectivos conventos".

Es significativa la presencia de notables damas en estos festejos:

"En las demás galerías, cuartos y tendidos, se registraban colocadas muchas señoras, vestidas ricamente y peinadas con polvos a la última moda, con muchos follajes y ricos

¹⁰ Don Antonio de Álvarez y Jiménez había desarrollado, como militar, una larga y brillante carrera en Europa antes de trasladarse a Sudamérica, primero a Buenos Aires y después al Perú con el empleo de teniente coronel. Actuó en Arequipa, como intendente, desde 1785, en que se lo nombra en propiedad, hasta 1803. Realizó una extensa visita por todos los predios de su intendencia, como resultado de la cual nos dejó una minuciosa relación. En ella volcó sus observaciones sobre el estado general político y económico, descripciones geográficas de gran precisión, nutrida información sobre la forma de vida de sus pobladores, sus costumbres, ocupación, recursos, vivienda, grado de educación. Se hizo acreedor al coronelato por los honrosos oficios que prestó a la corona. Lo relevó, en 1803, el capitán de fragata don Bartolomé María Salamanca. Pasó entonces a la Provincia de Chiloé como gobernador y desempeñó el cargo desde 1808 hasta 1812, en que lo sucedió el teniente coronel don Ignacio Justis. Es importante destacar que su hijo Ignacio, nacido en Buenos Aires, coronel de ejército, estuvo allí al mando del gobierno supremo en ausencia del general Rondeau, en 1815. Véase: MANUEL MENDIBURU, *Diccionario histórico biográfico del Perú*, Lima, 1931-1935; CARLOS DEUSTUA PIMENTEL, ob. cit., pp. 64-65. La relación de Álvarez y Jiménez puede leerse en P. VÍCTOR BARRIGA, *Memorias para la Historia de Arequipa*, ob. cit.

¹¹ Pedro José Chávez de la Rosa fue el decimotercero obispo de Arequipa. Natural de Cádiz, era doctor en Teología y Bachiller en Derecho. Promovido a la sede arequipeña por Pío VI el 18 de diciembre de 1786, celebró su ingreso a su capital el 6 de septiembre de 1788. Como resultado de la visita que realizó a su diócesis, notó gran ignorancia en el clero y lo atribuyó a la falta de un seminario bien regido. Comenzó por mejorar el edificio del establecimiento y junto a él construyó el palacio episcopal. Siguió el control en la admisión y formación intelectual de los aspirantes a base de un plan de estudios que revela el pensamiento de la época: además de las lenguas clásicas y de los estudios específicamente eclesiásticos, los de ciencias físicas, matemáticas y naturales, como introducción a la filosofía; en teología imprimió un carácter más positivo que el puramente metafísico, con Sagrada Escritura, patristica e historia; en el curso de derecho, además del canónico y civil, figuraba el derecho natural y de gentes (aunque en Madrid suprimieron esta asignatura). Se opuso a que Arequipa tuviera una Universidad por el alto concepto que tenía de lo que debía ser un "Alma Mater", irrealizable dentro del marco estrecho de la ciudad provinciana de aquel entonces. Creó la Casa de huérfanos o expositos, de la cual fue su director. A pesar de su proba conducta y recta actuación, se vio envuelto en una serie de problemas que dificultaron su gestión: primero los tuvo con los capitulares, por la reforma de su cabildo. A raíz de esto surgió una campaña de calumnias contra el prelado. Aun problemas mayores le ocasionaron más tarde las monjas de Santa Catalina. Pero, en medio de estas revueltas, Chávez se mantuvo siempre digno y justo. Sanó notablemente la moral de la sociedad, redujo en gran medida los escándalos del clero diocesano y, entre los regulares, salvo algunos malos ejemplos entre los dominicos y los franciscanos, se procedía sin nota inconveniente. En 1804, luego de pedir que le aceptaran su renuncia en reiteradas oportunidades, dejó Arequipa y se dirigió a España, donde desempeñó otros cargos. Murió en Cádiz, en 1821. Véase: ANTONIO DE EGAÑA, S. I., *Historia de la Iglesia en la América Española*, Madrid, 1946, pp. 862-866.

sombreritos, con todo lo que hace completo el traje y uso del suelo patrio, cuya variedad y sus buenos semblantes hacía a la vista un hermoso recreo".¹²

Las corridas de toros

El manuscrito da cuenta de las lidias que se realizaron, así como del nombre de los toros, del de sus dueños y de las divisas que ostentaban. Hay un marcado pintoresquismo en todas estas notas acerca de las corridas y también en los comentarios correspondientes, precedidos, cada uno de ellos, de distintas composiciones poéticas —una décima o una octava para cada lidia de toros—. Pueden observarse esos rasgos en la descripción de la primera corrida que transcribimos a continuación:

"A las cuatro en punto, uno de los toreros de a caballo pasó la llave de plata con su cinta de tisú desde la mano del señor intendente a la del chulo¹³ destinado a abrir la puerta del toril;¹⁴ y se corrieron ocho toros, que, con la octava y sus nombres, son los siguientes:

Octava

Gallardo bruto de valiente espada
hallará contenida su violencia:
fogosa espuma se verá apagada
de diestra mano a fuerte resistencia.
La indecisa batalla intencionada
nos dejará expectable indiferencia;
y en iguales acciones no reputo
si se prestan valor entre hombre y bruto".

¹² "Las damas de Arequipa —nos informa Jean Descola— no se vestían como sus congéneres de Lima o del Cuzco. Además de sus vestidos de ciudad, la ropa de entrecasa (sencillas batas con tres volantes, mantón anaranjado o punzó drapeado como un peplo, rosa en el pelo) y el traje especial para montar a caballo, porque estas damas a menudo eran buenas caballistas, poseían un traje para la iglesia, invariablemente negro, que se componía de una falda de seda y de una mantilla de la misma tela, adornada con terciopelo o con encajes que levantaban sobre la frente [...]. Además, las damas de Arequipa llevaban como tocado sea la montera redonda o triangular —suerte de gorro muy de moda en España—, sea la llicla, trozo de tela de lana de setenta centímetros cuadrados, que colocaban en la cabeza como un sari o que les cubría los hombros, sujetándolo en el pecho con un tupu, suerte de pincho de forma de cuchara de sopa, cuyo uso se remontaba a los primeros tiempos de los incas. Este conjunto de elementos, tomados a la vez de la tradición española y del folklore indio, formaba un conjunto extraño, no carente de gracia" (cfr. JEAN DESCOLA, *La vida cotidiana en el Perú en tiempos de los españoles*, Buenos Aires, 1964, p. 154).

¹³ *Chulo*: "En las corridas de toros, el que atiende a los toreros, dándoles las banderillas, las garrochas, etc." (cfr. MARÍA MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1966).

¹⁴ Esta fiesta se abría con la lectura de un bando que recomendaba buena conducta al público, nos informa Luis Alberto Sánchez al hablar de las lidias de Lima. Don Ricardo Palma —haciendo también referencia a Lima— nos cuenta que, por la mañana, se hacía el encierro del ganado y soltaban a la plaza dos o tres toretes con las astas recortadas. Esta diversión duraba hasta las diez. A las dos de la tarde, salía de Palacio la autoridad principal (Palma, como está hablando de Lima, dice "el virrey") y arrojaba a la plaza la llave del toril gritando: "¡Viva el rey!". Esta llave era recogida por un caballero previamente seleccionado para tal honor, quien se dirigía a media rienda hasta el lugar donde estaba el toril y fingía abrir su puerta con la dorada llave. Véase: LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, *La literatura peruana*, Asunción del Paraguay, 1951, t. IV, pp. 140-141 y RICARDO PALMA, *Tradiciones peruanas*, Madrid, 1957, 9ª serie, "Tauromaquia", pp. 46 y ss.

Seguidamente se lee la lista de los toros, en la cual se nombra a sus dueños y se da el color de las divisas.¹⁵

A lo largo de la relación, en ésta y las corridas posteriores, observamos la nota coloridamente original en la designación de algunos toros, como *El lince de España*, *El tembleque*, *El sapo pintado*, *El furioso mojado*, *El baribilampiño*, *El sin nombre*, *El alfeñique*, *El coludo prieto* para los parlampanes.¹⁶ También se da este rasgo en la mención de sus dueños, quienes, a veces, aparecen designados directamente por sus nombres como "El caporal hosco de Valdés", "El rompe capas de Vélez", "El zambo flojo de Benavides"; pero, en otras oportunidades, son aludidos por su ocupación o dignidad, ya que por ellas es de todos conocido, como "El zaracita¹⁷ del comisario" o "El barbilampiño del cacique de Cayma". En ocasiones, la designación está dada por el lugar de procedencia del dueño, por ejemplo "El pisa verde del moqueguano" o "El sin nombre de un forastero"; o directamente, el dueño es "un tapado" o "una tapada".

Respecto de las divisas, éstas pueden estar señaladas con colores concretos, así "S. D. caña", "S. D. nácar y sayón", pero no falta ingenio en "El sapo pintado del picador S. D. color de viento", o en "El colombrino de Zevallos S. D. color de querer".

Los toros salían al ruedo adornados especialmente para la lidia, como puede apreciarse en la descripción de la corrida del día 30:

"Los más de los toros salieron con una tarjeta de plata en la frente, enjalma y pretal de lama de plata, haciendo muy vistosa la fiera, cuyos preparativos se tenían en posición para las demás funciones, con hermosas banderillas de distintas clases".

¹⁵ Los listines con los nombres de los toros y de las ganaderías o haciendas se imprimieron por primera vez en 1701. En 1770 se agregaban a los listines una octava o un par de décimas. Desde 1810 traen, además, largas tiradas de versos inspiradas en los sucesos políticos de la metrópoli. "Aquella estrofa —escribe Luis Alberto Sánchez— al alcance de todo entendimiento, fresca, alusiva, puntiaguda, fue la contrapartida al penagórico universitario, doctoral, difícil, cultista". Véase LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, *ibidem* y RICARDO PALMA, *ibidem*.

¹⁶ La cuadrilla peruana no difiere mucho de la española por su composición. "Hay en ella toreros —dice Descola—, los que combaten de pie —banderilleros, matadores— y los que combaten a caballo o picadores. Pero la "especialización" fue llevada más lejos que en España. Los que combaten de pie y a quienes les está reservado el papel de excitar al toro, tienen distinto nombre según utilicen el rejón —rejoneadores de vara corta—, el cachetero —cacheteros— o la garrocha —garrocheros—. Además una docena de parlampanes, personajes de carnaval y mojarros, evolucionan en la arena durante la corrida [...] mimando las diferentes fases de la muerte del toro [...]. Esta nota burlesca [...] es lo que diferencia las corridas peruanas de las de la Península" (Cfr. JEAN DESCOLA, *ob. cit.*, pp. 179-180). Dice don Ricardo Palma, refiriéndose también a estos personajes: "los parlampanes eran unos pobres diablos que se presentaban vestidos de mojiganga". Véase: RICARDO PALMA, *ibidem*.

¹⁷ *Zaracita*. Ms.: *sarasita*. *zarazo*, a: adj. Amér. Merid. y And. Aplícase al fruto a medio madurar (*Diccionario de la Lengua Española*, RAE, Madrid, 1970). *Sarasa*: Alteración en pronunciación andaluza de "zaraza" en el significado de "prostituta" y "hombre afeminado". Con artículo masculino, informal (cfr. MARÍA MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1966).

Festejos de los naturales

Como dijimos anteriormente, los indígenas agasajaron a su rey en tres oportunidades durante estas fiestas. El día 29 festejaron al monarca los indios de Santa Marta, quienes prepararon una función de fuegos de artificio, la segunda de las distracciones ofrecidas en estos festejos populares. Al respecto, veamos lo que sigue:

“se pusieron en la plaza de toros tres castillos que representaban las tres principales pirámides de Egipto, uno a la parte del este, otro a la del norte y el tercero al oeste, cuarta al sur. A las ocho de la noche se iluminó toda la plaza con tal variedad de luces y faroles que causaba recreo al ver que en la multitud de ellas ninguna se parecía a otra en la colocación y figura de sus faroles; la plaza tenía porción de candelabros y, el bullicio de la gente, así paseando como la que se hallaba en las galerías, cuartos y tabladillos, era una infinitud, tanto que no podían parar en pie de tanto pueblo como acudió a ver los fuegos de los indios de Santa Marta”.

El día 2 de febrero era “señalado para los fuegos, loa y pantomima, que el cacique y los indios de la parroquia de Yanahuara tenían prevenidos para celebrar por su parte las fiestas reales de proclamación”. Después de la llegada del gobernador, de los señores del cabildo, de militares y prelados a la galería, y dada la orden por parte del gobernador para que comenzasen los festejos, los indios de Yanahuara ofrecieron a los asistentes la función preparada. En primer término, pegaron fuego al león, toro y turco —piezas que habían dispuesto para tal fin— y, a continuación, dieron una loa.¹⁸ Una vez finalizada ésta los niños representaron una pantomima y, en los intermedios, ejecutaron “varias piezas de contradanzas, con tal acierto que merecieron de los señores de cabildo e innumerable público que había concurrido los mayores aplausos”.

El cacique y los indios de Cayma ofrecieron su función el día 7, tal como estaba programado. A las siete de la tarde, los oferentes hicieron su entrada en la plaza.

“El cacique y varios indios iban por delante, vestidos de militar y a caballo; seguía a éstos un castillo de tres cuerpos y su remate, y tras él muchos indios vestidos de militar, en dos filas, con velas encendidas en las manos, y un cuerpo de guardia de tropa de los mismos indios con sus fusiles, y, seguidamente, el carro triunfal, escoltado de un piquete de tropa veterana del Real Regimiento de Lima”.

En este escenario, los naturales representaron una loa¹⁹ y un entremés²⁰ y, seguidamente, “se pegó fuego al castillo, que era uno de los mayores y más

¹⁸ Se trata de la *Loa de las cuatro partes del mundo y su Segunda parte de los cuatro tiempos del año*. En este trabajo comentamos brevemente la pieza; véase la nota 2.

¹⁹ Es la *Loa de las cuatro virtudes* que examinamos más adelante, véase la nota 2.

²⁰ El *Entremés de la Vieja y el Viejo* que analizamos en este estudio. Véase la nota 2.

coordinados que hasta ese día se habían quemado, mereciendo muchos aplausos y satisfacciones del pueblo que había concurrido a presenciar estos obsequios de los indios, hechos a nuestro soberano”.

Las funciones del gremio del comercio

Siguieron, a continuación, los festejos preparados por el gremio de comerciantes de la ciudad de Arequipa que, para agasajar a su rey, “determinó representar varias comedias, contradanzas y pantomimas”.

A tal efecto, “el coronel de caballería del regimiento de milicias de esta ciudad, don Mateo Cosío, teniente coronel de los reales ejércitos y diputado del comercio, mandó construir, en el terreno señalado y a distancia de 16 varas de la galería de Ayuntamiento, un coliseo de 20 varas de largo, 16 de ancho, 10 de alto y su piso a una vara del suelo”; estaba cubierto por lonas blancas y tenía a ambos lados seis bastidores preparados para tres mutaciones. Éstas mostraban

“un palacio real, adornado con cornucopias, sillas, escaparates y demás adornos correspondientes (la primera); la segunda [...] un hermoso jardín con fuentes, flores, frutas y otros árboles vistosos; y la tercera, un bosque espeso de una isla con varias especies de fieras, como leones, osos, etcétera, y la mar con reventazón de sus olas”.

Este teatro contaba también con un vestuario provisto de los trajes y ajueres necesarios para la representación. Estaba iluminado por “ocho arañas que pendían del cielo” y tenía, a modo de telón, “un cortinón para descubrir y cerrar el coliseo en los intermedios de las jornadas de comedia, danzas y pantomima”. Se colocó además una lona “desde la techumbre de esta casa de comedias hasta el toldo de la galería de cabildo [...] para resguardo de [...] las señoras y señores” que presenciaban el espectáculo desde allí, ubicados en sus asientos.

El día 12, a las seis de la tarde, se iniciaron las representaciones del gremio del comercio en este escenario. En primer término se ofreció “una loa alusiva a la piedad y justicia con que S. M. C. gobernaba todos los dominios de su corona”. Concluida ésta, prosiguió la función con la obra *Ni amor se libra de amor*,²¹ después de la primera jornada, se dio un sainete, una pantomima y una contradanza francesa. Esta contradanza fue bailada por

“ocho parejas, la mitad vestidas de chupas, calzones y birretas blancas, y la otra, de encarnado, abrochadas las mangas por el hombro con cintas a lo jaque, guarnecidos los vestidos uniformemente de antejuelas con un *viva Carlos Cuarto* en el plan de la

²¹ Comedia de Calderón cuyo argumento versa sobre la fábula de Psiquis y Cupido. La misma obra había sido representada en Lima, en el año 1748, en agasajo de Fernando VI.

birreta, tan iguales en altura, gallardía de cuerpo, disposición, aire y destreza con que bailaron, que deleitaba ver los campases y otras figuras que formaron con tal viveza y propiedad, que nada quedó por apetecer a los señores y a cuanto pueblo asistió a esta celeberrima función nunca vista en Arequipa, pudiendo asegurar que en los países donde se inventó no la ejecutarían con más exactitud, seriedad y lucimiento”.

A la contradanza francesa siguió la segunda jornada de la pieza de Calderón, y a continuación, se brindó una contradanza inglesa

“que excedió en la hermosura y variedad de sus juguetes y formaciones a la antecedente, porque, dividiéndose en dos trozos, cada uno de ellos ejecutaba a un tiempo distintos movimientos, y entre sí tan acordes que causó admiración, no sólo a los que entienden medianamente sino a los maestros de primera clase, y, sin que haya duda, podían muy bien los que la bailaron enseñar a los que la inventaron”.

Seguidamente se ofreció la tercera jornada de la comedia, con lo cual terminó ésta; a pedido de los presentes “se ejecutó el referido *Entremés del sacristán*²² y se dio fin a todo a las doce y media de la noche, en cuyo tiempo y cada cosa en su lugar, así la música como los comediantes y comediantas, cumplieron por su parte cada uno con su obligación, tanto que merecieron la aprobación general”.

El segundo agasajo de los comerciantes de Arequipa se realizó el día 13 por la tarde. En esa oportunidad, se dio la comedia *Primero es la honra*²³ “y, en los intermedios de sus jornadas, se repitieron la pantomima y contradanzas de la noche antecedente, con un nuevo entremés entre la segunda y tercera jornada”. De esta manera concluyeron las fiestas que organizó el gremio del comercio para celebrar a su monarca.

El festejo de la ciudad a su rey

La ciudad de Arequipa, representada por su intendente, había destinado el día 14 de febrero para agasajar al soberano. La función consistía en un simulacro de batalla entre moros y españoles. Realizaron el combate en una

²² El Sacristán —observa Cotarelo y Mori— “es el personaje que más abunda en los entremeses. Puede suponerse que representa mitigado el personaje clérigo o fraile de los cuentos de la Edad Media y de las farsas italianas, españolas, portuguesas y francesas del siglo XVI [...]. Rasgo particular del carácter es su casi continua fortuna con las mujeres. Ya en *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, vence al soldado; y en los entremeses sucesivos, a soldados, barberos, boticarios y hasta a los hidalgos. Es el Adonis preferido de las mujeres. En realidad, el tipo debía de tener algo del carácter que le dan los entremeses”. Véase EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, 1911, t. I, vol. 1º, p. CLIII.

²³ Su autor es Moreto. Este y Calderón fueron dos de los autores más representados en Hispanoamérica durante la época colonial.

fragata,²⁴ la cual avanzaba mediante seis ruedas, cubiertas con unos lienzos que figuraban olas,²⁵ y estaba tripulada por muchachos vestidos de marineros.

En el centro de la plaza se construyó una fortaleza —defendida por un destacamento de moros— que sería atacada por las tres compañías del Regimiento Real de Lima, como tropa de España, embarcadas en la referida fragata con un escuadrón de caballería ligera de milicias, artillería y todos los demás pertrechos de guerra.

Después de un ataque vigoroso por mar y tierra, la tropa de España tomó la fortaleza, enarboló su estandarte en lugar del de la media luna y, luego de pasarse por la plaza, hizo —formada en batalla— tres descargas y gritó alternadamente tres *viva el rey*, haciendo otro tanto el pueblo. Se dio fin a la función con una porción de tiros graneados.

El 15 por la noche, último día de las fiestas de proclamación, fue iluminada totalmente la fragata con gran cantidad de cirios de cera y de faroles y, ya colocada la música en la cámara correspondiente, una persona, caracterizada como el dios Neptuno, rodeó la plaza y, acercándose al balcón del cabildo, recitó un monólogo.²⁶

Este es el último de los festejos realizados en Arequipa con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, y así lo manifiesta el cronista cuando dice al finalizar su relato:

“Con esta iluminación de la fragata, paseo y relación, se acabaron las reales fiestas, mereciendo —así estas dos últimas como las antecedentes— la aprobación general de todos los vecinos de Arequipa y forasteros que habían concurrido a celebrarlas en esta ciudad; y es todo lo que pasó en ellas”. Fr. J.C.C.G.²⁷

²⁴ “Por agosto del año pasado de 1789, considerando el general don Antonio Álvarez y Jiménez [...] que los lutos por el rey don Carlos III (que en gloria esté) se llegaba el tiempo de acabarse, del mismo modo que se acercaba el de la proclamación y fiestas reales de nuestro agosto soberano reinante, don Carlos IV”, encomendó la construcción de una fragata al coronel don Juan José de Arechavala, “administrador general de correos de la ciudad de Arequipa”. La fragata fue terminada por Francisco Vélez, secretario del gobernador intendente, el día 10 de febrero de 1790, pues el encargado anterior debió abandonar la empresa a mediados de enero, a causa de una grave enfermedad.

²⁵ La fragata medía 17 codos de quilla y contaba con todos los elementos necesarios para hacerse a la mar: “dos puentes, con una andana de cañones por banda, cámara de popa y su toldilla —en la cual estaba de firme el asta de la bandera y farol—; y los demás palos, mayor, trinquete y mesana, en sus propios lugares, como también las vergas, velas, quinales, bauprés, cebadera, contracebadera y su asta de la bandera de proa, [...] jarcia pintada por los costados, balcón de popa, portas de cañones y [...] (un) león, que en proa tenía, como fragata de rey, [...] tan propiamente colocadas todas las cosas que podía haberse botado al agua y navegar con ella...”.

²⁶ Es la *Relación del Dios Neptuno* que estudiamos en este trabajo.

²⁷ Estas siglas es el único elemento del que disponemos para identificar al autor o los autores de las composiciones o, en su defecto, al cronista. Damos las piezas como de autor anónimo pues no hemos logrado establecer la identidad de éste.

La Loa de las cuatro partes del mundo y su Segunda Parte de los cuatro tiempos del año.

Durante el transcurso de los actos festivos que aquí comentamos se ofrecieron varios espectáculos teatrales.

El primero de ellos tuvo lugar en la función que brindaron el cacique y los indios de la parroquia de Yanahuara el día 2 de febrero y consistió en la representación de una loa cuyo texto reproduce el cronista, la *Loa de las cuatro partes del mundo y su Segunda parte de los cuatro tiempos del año*. Los naturales, después de quemar fuegos de artificio, trajeron a la plaza un carro triunfal especialmente construido para escenario. El carro tenía la forma de una chata con dos plataformas a distinto nivel, ambas alfombradas y con tafetanes en los pasamanos. En el piso superior, se levantaba un dosel adornado con varias piezas de plata y una tarjeta que decía: "Vitor. Viva el rey don Carlos Cuarto"; debajo de éste una mesa de altar con la corona y el cetro reales, cubiertos con dos cortinas de tisú. En esta plataforma estaban sentados los reyes que significaban las cuatro partes del mundo, vestidos según su origen para interpretar la primera parte de la obra. En el nivel inferior se hallaban de pie una niña y tres niños, caracterizados como los cuatro tiempos del año, actores de la segunda parte de la pieza. También había ubicación para la música, que intervenía en la escena como un personaje más.

Se trata de una loa autónoma²⁸ que consta de 636 versos octosílabos distribuidos en dos partes. La primera, *Loa de las cuatro partes del mundo*, abarca hasta el verso 428 e intervienen en ella: *Asia, Europa, África, América*, la *Música* correspondiente para cada uno de los continentes, cuatro *Cautivos*, dos *Oferentes*, un *Embajador* y dos *Ministros* (el *Ministro de España* y el *Ministro de Asia*). La *Segunda parte de los cuatro tiempos del año* comprende desde el verso 429 hasta el verso 636 y sus personajes son: *Primavera, Verano, Estío, Invierno*, la *Música*, el *Ministro de España* y un *Indio*.²⁹

Al hacer la descripción del espectáculo, el cronista apunta que se dieron "una loa y pantomima" —ésta a cargo de los niños—. José Luis Trenti Rocamora cree que la segunda parte de la loa es "prácticamente otra pieza, quizá la pantomima aludida por el cronista".³⁰ Al respecto opinamos que la loa es una

²⁸ Las tres loas que figuran en nuestro manuscrito pertenecen a la clase de las autónomas, ya que no preceden a obra alguna y su único cometido era celebrar un acontecimiento determinado, en este caso la exaltación al trono de un monarca. Véase EMILIO COTARELO y MORI, ob. cit. *passim*. ANTONIO E. SERRANO REDONNET nos ofrece un conciso pero agudo estudio sobre la evolución de este género, su clasificación y carácter dramático en *La primera loa universitaria argentina*, Buenos Aires, 1973. También aporta interesantes noticias sobre este tema en "Una loa inédita de la época virreinal", en *Bicentenario del Río de la Plata*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1977, t. II, p. 263 y ss.

²⁹ Llama la atención esta división en dos partes, pues —según la definición de Juan Díaz Rengifo— "consiste la loa en un solo acto, en el cual, o se inducen o introducen ordinariamente pocos personajes, sin dejar el teatro solo hasta el fin de aquélla. De ordinario entra la música en las loas, cantándose parte, y parte representándose". Este concepto de Juan Díaz Rengifo (*Arte poética española*, Barcelona, 1759, p. 166) fue tomado de ANTONIO E. SERRANO REDONNET, *La primera loa universitaria argentina*, ob. cit., p. 19.

³⁰ Véase JOSÉ LUIS TRENTI ROCAMORA, "El teatro y la jura...", art. cit., p. 29.

sola y que, aun cuando sus partes constituyesen dos piezas independientes, como piensa Trenti Rocamora, de ninguna manera podría considerarse a la segunda parte de la pieza como la mencionada pantomima.

En primer término, al transcribir el texto de la composición, el copista encabeza la supuesta pantomima con el título *Segunda parte de los cuatro tiempos del año*, del cual título se desprende que esta parte es continuación de la primera: *Loa de las cuatro partes del mundo*. Además, toda la composición muestra una unidad, que puede verse no solamente en el tema, ya que —como es lógico, dado el género a que pertenece la pieza y el acontecimiento que le da origen— desde el principio al fin es una alabanza a Carlos IV, sino también en los personajes. Intervienen en la segunda parte personajes de la primera, aunque no están anunciados expresamente en el listado correspondiente. Es el caso del *Ministro de España* (vv. 634-636), quien sí está, en cambio, anunciado en la primera parte; y un *Párrafo* (vv. 567-634) que, según creemos, está pronunciado por el *Embajador* de los indios, su cacique, quien recita el primer parlamento de la obra (vv. 1-56).³¹

Con todos estos elementos de juicio no es aventurado afirmar que, aunque no era lo más frecuente en el género, es esta una sola loa que presenta la particularidad de su división en dos partes.

La representación comenzó de la siguiente manera:

“El cacique que hacía de embajador³² venía por delante del carro, a caballo, vestido de militar y espada en mano, y saludado con ella al señor intendente y cabildo, dijo la primera oración de embajada en voz clara e inteligible, a que inmediatamente se le mandó entrar, y se empezó la loa por el rey que representaba el Perú y seguidamente los demás”.

La embajada a cargo del cacique de Yanahuara que da inicio a la loa, consta de 56 versos, en los cuales el representante y guía de los naturales se dirige al cabildo y solicita autorización para que entren las cuatro partes a reverenciar al monarca, pues —dice el *Embajador*—:

“Estas quieren hoy rendirse
a su mandato y servicio,
y le quieren tributar
alma, vida y albedrío;
y quieren también poner
sus potencias y dominios
a las plantas soberanas
de ese rey esclarecido,
de ese que es de nuestra fe
muro siempre invictísimo
y muro que hace temblar

³¹ El propio cronista apunta que era el cacique quien hacía de *Embajador* del pueblo de Yanahuara; y, en la segunda parte, la persona que dice el *Párrafo* se nombra Marcos (v. 612). Sabemos por el padre Víctor M. Barriga, varias veces citado en este trabajo, que el cacique de Yanahuara era, en la época de estos festejos, Marcos Zevallos. Véase P. VÍCTOR M. BARRIGA, ob. cit., t. I, p. 255.

³² Marcos Zevallos. Véase P. VÍCTOR M. BARRIGA, ibídem.

al hereje y al judío,
 al cismático y gentil,
 como a todo el paganismo.
 A ese rey a quien David
 lo vio ya constituido
 sobre el Sión de la tierra
 por nuestro Rey Jesucristo,
 a ese gran cedro del Líbano,
 a ese ciprés muy lucido,
 a esa palma del Cades,
 a ese clavel muy florido,
 a esa rosa fraganciosa
 que de Jericó decimos,
 a ese vergel de virtudes
 sujetarse han querido
 todas estas cuatro partes
 que este mundo ha contenido” (vv. 19-46)

El *Cabildo* da su beneplácito para que entren las cuatro partes a reconocer al rey “por señor engrandecido” (v. 70) y, a continuación, cantan al soberano *Europa, América, África, Asia* y le rinden su obediencia.

Entran los señores del mundo y comienza la loa propiamente dicha *Europa*,³³ precedido su parlamento por el correspondiente a la *Música para Europa*:

“Hoy el reino del Perú
 festeja con melodía
 a este monarca tan grande,
 que hemos jurado este día.
 Hoy también tus españoles,
 unidos con el Perú,
 deseamos que viváis
 con toda paz y quietud.
 ¡Déte Dios en vuestro reino,
 por aquesa tu virtud,
 que protejas a los tuyos
 con toda solicitud!” (vv. 63-74)

En el pasaje en que habla *Europa* (vv. 75-128), se alaba al monarca principalmente por defender la fe de Jesucristo, por ser el protector de los indios —a quienes Europa califica de hermanos y que, gracias a la acción del soberano, se hallan libres de toda opresión—, y ser poseedor de las más altas virtudes: en él se conjugan la humildad de David, la serenidad de Salomón, la verdad de Ezequías, la benignidad de Josías. Y resume las virtudes en una sola, la más alta, seguidor de Jesucristo, por cuanto ha conservado la Ley del Altísimo.

América, luego de destacar las virtudes del monarca —atestiguadas en los textos divinos, en los *Salmos del rey David*—, se refiere a su padre, don Carlos III, el óptimo de los cristianos. Más adelante, en el parlamento comprendido entre los versos 181 y 214, destaca la misión de Carlos IV como protector de los

³³ Esto se desprende claramente de la lectura de los versos 63-70, ya que quienes hablan en primera persona son los españoles, aunque el cronista dice: “[...] y se empezó la loa por el rey que representaba el Perú y seguidamente los demás”. Por otra parte, el parlamento en cuestión está anunciado por la *Música para Europa*. Puede observarse, al leer la composición, que la *Música* siempre interviene ya presentando a los personajes, ya reiterando conceptos por ellos vertidos.

indios y posteriormente lo compara con el gran emperador Carlos V: se distingue claramente en estos versos el concepto de la justificación de la conquista por la fe, ya expresado en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega.³⁴

“Sóis el rey de las Españas,
parecido a Carlos Quinto
aquel grande emperador
que conquistó a vuestros indios
dándoles a conocer
al Redentor Jesucristo,
por quien también nos lavamos
con las Aguas del Bautismo,
el que es el mayor tesoro
que alcanzar hemos podido,
porque por Él somos hoy
vasallos del Rey Divino” (vv. 193-204)

En el verso 305 y los siguientes, *América* reafirma este concepto, hasta el punto de considerar que, junto con la fe católica, España le dio su ser.

El *Ministro de España* acepta los dones de los naturales, quienes —dice el *Ministro*— quedarán adoptados como hijos por el gran monarca y gozarán de “su protección, su real amparo y asilo” (vv. 337-338).

La *Música para el Asia*, por mandato de su señor, entrega los cautivos que en odio de la fe católica siempre tuvo oprimidos, como signo de la paz que quiere tener con el soberano.

El *África* ofrece sujetarse a la persona de Carlos IV por el comportamiento de éste hacia los vasallos rendidos, por ser un rey “tan soberano, ilustre y esclarecido” (vv. 269-270) y, principalmente, por la virtudes excelsas que ostenta, heredadas de sus antepasados.

“Porque del mar hasta el mar
se extiende tu poderío,
y hasta todos los confines
del orbe que has adquirido
con tu cordura y prudencia
y con vuestro señorío,
el que solo lo heredaste
de vuestro padre querido
y de vuestros ascendientes,
que obraron como vos mismo
así en asilo de pobres
como en justicia de ricos.
Porque en ti no hay excepción
en potentes ni mendigos,
sino que a todos les dáis
el derecho que han tenido” (vv. 279-294)

³⁴ En el *Proemio al lector* dice el Inca Garcilaso haciendo referencia a la obra que escribe: “[...] la cual ofrezco a la piedad del que la leyere, no con pretensión de otro interés más que de servir a la república cristiana, para que se den gracias a Nuestro Señor Jesucristo y a la Virgen María, su madre, por cuyos méritos e intercesión se dignó la Eterna Majestad de sacar del abismo de la idolatría tantas y tan grandes naciones y reducir las al gremio de su Iglesia Católica Romana; madre y señora nuestra”. (Cfr. INCA GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios Reales de los Incas*, Buenos Aires, Emecé, 1943, t. I, p. 8).

Los *Cuatro Cautivos*, ya “libres / del tirano poderío” (vv. 361-362), también ensalzan al monarca y le agradecen su protección.

“Viva don Carlos el Cuarto
para refugio y asilo
de pobres, viudas, ancianos,
de solteras y de niños,
hombres nobles y plebeyos,
labradores y mendigos;
en fin, de todos sois vos
universal patrocínio” (vv. 363-370)

El *Ministro de España* impone, como condición a las paces que pide el “rey de la Turquía” —representando al Asia—, el acatamiento, por parte de éste, de la religión católica:

“Mi soberano señor,
como rey tan cristianísimo,
dice le digas al tuyo
que lo tiene por amigo.
Pero sea con contratos
de que reciba el bautismo
porque, como es defensor
de la Ley de Jesucristo,
cumplirá su juramento
que tuvo hecho al mismo Cristo
de que jamás hará paces
con el loco paganismo” (vv. 375-386)

Ahora *Las cuatro partes* toman la palabra al unísono para dirigirse al soberano:

“A todos ya nos tenéis
a vuestras plantas rendidos,
quienes como tus vasallos
estamos a tu servicio
exponiendo nuestras vidas
tan sólo por vos, invicto
en la tierra y en la mar,
los cuales son tus dominios
por esencia natural,
que del cielo has descendido.
Y así todos hoy postrados
obediencia te rendimos,
por eso te perfumamos
en este día festivo” (vv. 393-406)

Esta primera parte de la loa se cierra con cuatro versos a cargo de la *Música*:

“Agua rica te ofrecemos
en todo tiempo oportuno,
por saber que a ninguno,
sino a vos, obedecemos” (vv. 425-428)

En la *Segunda parte de los cuatro tiempos del año* las estaciones se presentan para ofrecer al rey, cada una de ellas, los atributos que les son propios. Comienza la *Primavera*, después de los 4 versos iniciales de la *Música*, y le ofrece todas sus flores:

“Yo, que soy el primer tiempo,
que me llaman Primavera,
ofrezco todas mis flores
al jardín de tu belleza:
aromas y margaritas,
con fragantes azucenas,
ambarinas y claveles,
se ofrecen a tu grandeza” (vv. 433-440).

A continuación, el *Verano* le ofrece el fruto más maduro, la obediencia.³⁵

“Yo, que me llamo Verano,
por siempre y siempre procuro
dar el fruto más maduro
a vos, mi rey soberano.
La obediencia siempre fue
de la fruta la madura,
aquesta se la presento
a vuestra bella hermosura” (vv. 445-452).

A partir del verso 471, habla el *Estío*, quien pide al monarca protección para los desamparados:

“Yo, que soy de las calores,
las calores contra el frío,
al mirar ese tu amor,
a ti me rindo, rey mío;
y las gentes me nominan
y me llaman el Estío
porque caliente a los pobres
que no han tenido vestido.
Y así, supremo monarca,
protege a los desvalidos,
que hoy se presentan muy prontos
a ese vuestro poderío” (vv. 471-482).

El *Invierno*, entre los versos 491 y 520, se presenta también para jurar al rey y destaca las virtudes de éste, “señor esclarecido / entre todas las naciones” (vv. 502-503), escogido por Dios para regir con piedad a sus humildes indios, quienes conocen al monarca “por señor enriquecido / de las virtudes morales / que muy pocos han tenido” (vv. 514-516).

Más adelante, después de una nueva intervención de la *Música*, hablan *Los cuatro tiempos*, en un parlamento en el que sobresalen recursos poéticos no desdeñables:

“Agua, tierra, fuego y viento,
viejos, mujeres y niños,
reyes, monarcas y grandes,
ignorantes y entendidos,
las aves, peces y fieras,
montes, collados y riscos,
árboles, plantas, claveles,
huertos amenos floridos:
todos, prestadme atención
en este día festivo

³⁵ Los vv. 445-452 se repiten textualmente en los vv. 463-470.

para aplaudir a un monarca,
de la tierra el más temido.
Como león que bramando
horror da con su rugido
a las horribles campañas
que en todo el orbe se han visto,
bramando su majestad
al ver algún atrevido,
aun el Líbano temblará
y quedará estremecido
el Sión con sus confines,
al oír a un real bramido
de esa gran soberanía,
de ese rey tan ilustrísimo,
de ese don Carlos el Cuarto,
de ese rey, y rey de las Indias,
de ese monarca guerrero,
de ese señor tan invicto,
de ese rey tan ortodoxo,
de ese rey catolicísimo,
quien nos regirá por siempre
con todo amor y cariño,
hasta reinar con Jesús
por los siglos de los siglos".³⁶ (vv. 533-566).

Además, puede notarse en los versos finales la reiteración de una idea expuesta a lo largo de toda la composición: la gloria eterna que merecerá el monarca por haber ejercido en su vida terrena su reinado, adornado de tantas cualidades, propias o heredadas, y puestas de manifiesto en todas sus acciones.

Seguidamente toman la palabra los indios por boca de su representante.³⁷ Los naturales se dirigen, en primer lugar, al cabildo, al que se muestran agradecidos por su acción y le expresan el deseo de que siempre actúe caritativamente con ellos, pues se mantendrán fieles a Carlos IV. Después los indígenas hablan a don Antonio de Álvarez y Jiménez, intendente de la ciudad de Arequipa, a quien califican con una imagen metafórica "imán de los albedríos" (v. 584) y destacan su benevolencia y la rectitud con que desempeñó el ministerio que le tocó ejercer.³⁸

"Por eso sois vos amado
de hombres, mujeres y niños,
quienes claman por tu vida
porque eres de ellos asilo,
el amparo y refugio
de los pobres desvalidos,
especialmente de aquellos
que nos llamamos tus indios,
quienes estamos dispuestos
humildes a tu dominio
y todo obedeceremos

³⁶ Enumeración, símil, hipérbaton, imágenes, paralelismos y otras figuras pueden apreciarse en el fragmento transcrito.

³⁷ El parlamento está señalado gráficamente en el manuscrito como "Párrafo" sin indicación sobre el personaje que lo pronuncia. Al respecto, véase la nota 31.

³⁸ Hemos consignado datos biográficos de Álvarez y Jiménez en la nota 10. A ella remitimos al lector.

lo que toca a tu servicio,
basta de que fueses vos
de esa majestad ministro,
ministro que te has portado
clemente, prudente y pío
con los huérfanos y viudas
y con todos los mendigos
que han pulsado vuestras puertas
buscando tu patrocinio,
el que siempre han encontrado,
como ha sido muy sabido” (vv. 583-610)

En los versos siguientes, dentro del mismo parlamento, el texto pasa del plural al singular y toma la palabra un representante de los naturales, Marcos,³⁹ quien sigue dirigiéndose al intendente y le expresa su agradecimiento y devoción.

“En esta suposición,
yo, Marcos, a ti me rindo
y quisiera yo rendirme
con los marcos de oro fino
que a la majestad católica
siempre le han sido debidos.
En fin, me tenéis a mí
siempre a tus plantas rendido,
porque siempre yo soy tuyo
y tú, señor eres mío;
mío, digo, porque siempre
a mí me habéis protegido
y así deseo que vivas
por los siglos de los siglos.” (vv. 611-624)

Luego, alternativamente, cantan al monarca la *Primavera*, el *Verano*, el *Estío* y el *Invierno*, y a continuación *Todos* en tres versos de clara influencia calderoniana.

“Suenen cajas y clarines,
salgan banderas al campo,
y enseñad el regocijo” (vv. 631-633)

La loa se cierra con la palabra del *Ministro de España*, quien reitera tres versos desiderativos que han sido muy usados en toda la composición.

“¡Que viva don Carlos Cuarto
y por dilatados siglos!
¡Que viva don Carlos Cuarto!” (vv. 634-636)

Una vez finalizada la loa, los niños representaron una pantomima y, en los intermedios de ésta, ejecutaron “varias piezas de contradanzas —nos informa el cronista—, con tal acierto que merecieron de los señores de cabildo e innumerable público que había concurrido los mayores aplausos”.

³⁹ Como ya señalamos anteriormente, se trata de Marcos Zevallos, cacique de los naturales del pueblo de Yanahuara.

La Loa de las cuatro virtudes

La segunda función teatral fue la ofrecida por el cacique y los indios de Cayma el día 7 de febrero.

En esa oportunidad se representó la *Loa de las cuatro virtudes*⁴⁰ y, seguidamente, un entremés.⁴¹ Ambas obras se dieron en un castillo de tres plantas que figuraba una cascada. En el piso superior, a dos varas de altura del suelo, había un cojín con la corona y los retratos reales; en él estaban ubicadas las personas que simbolizaban las cuatro virtudes, cada una con su insignia en las manos, y también el Indio,⁴² todos ellos personajes de la loa.

En el segundo nivel había "otras dos sillas con una tapada y un venerable anciano vestido de alto, peluca y sombrero de tres picos, con bastón en la mano"; y, en el piso inferior, "cuatro colegiales⁴³ vestidos de hopa, beca y bonete".⁴⁴

El carro medía 12 varas de largo y descansaba sobre seis ruedas. Estaba formado de lienzo, adornado con varias pinturas y tafetán carmesí, y profusamente iluminado con velas de cera y tres faroles.

Cuando estuvo colocado el castillo en el centro de la plaza, se acercó "el cacique con su acompañamiento hasta el pie de la galería de cabildo en donde se hallaba el señor intendente, regidores y nobleza, sentados en su silla y bancas, iluminado el corredor y la plaza, [...] como igualmente la pila adornada de velas encendidas y faroles..." Se dirigió entonces el cacique al cabildo, de quien solicitó la venia correspondiente para comenzar la representación. El cronista lo refiere de la siguiente manera:

"el citado cacique empezó su embajada en alta voz, concluyendo se le concediese licencia para que el carro triunfal se llegase más inmediato, y representase la loa y entremés que en obsequio del soberano tenía dispuesto con sus indios, la que se le concedió; y caminó el carro hasta una distancia proporcionada en que los señores y el público pudiesen ver y entender cuanto en ella se decía..."

Más extensa que la comentada anteriormente, esta loa autónoma se desarrolla en 740 versos octosílabos. Los personajes son: un *Embajador*, las cuatro virtudes —*Fe, Esperanza, Caridad, Prudencia*—, un *Indio* y la *Música*.⁴⁵

La composición comienza con un parlamento a cargo del cacique de Cayma, el *Embajador*, quien en 40 versos solicita la autorización del cabildo para que entren las cuatro virtudes a festejar al monarca.

⁴⁰ Título hechizo. En el manuscrito figura como "Loa".

⁴¹ Véase la nota 20.

⁴² "El del párrafo" es, sin duda, quien pronuncia el parlamento correspondiente al *Indio*.

⁴³ GUILLERMO UGARTE CHAMORRO, en su obra ya citada, dice *cuatro ángeles*.

⁴⁴ Estos cuatro colegiales, junto con el anciano y la tapada, eran —pensamos— quienes representarían el entremés.

⁴⁵ La *Música* desempeña en la composición una función similar a la que ya señaláramos en el análisis de la loa anterior: siempre interviene para presentar a un nuevo personaje o para reiterar ideas expuestas por éste.

“Y así es preciso que vos
a que entren des permiso,
a festejar al monarca
en este día festivo
en el cual ya le juramos
por nuestro señor invicto,
a quien también le ofrecemos
alma, vida y los sentidos,
nuestras personas y haciendas,
nuestros valores y bríos,
los cuales los expondremos
en contra del enemigo
que insolente se atreviese
a ese real poderío” (vv. 13-26)

En la embajada del cacique hay alusiones bíblicas —muy frecuentes, por otra parte, en toda la pieza—:

“Y en señal de nuestro afecto
un carro le hemos traído,
y los que lo tiran son
las virtudes que os he dicho.
Quiera fuese ese carro
como aquel que Ezequiel vido
o como el otro de Elías,
en el cual fue de improviso
arrebatao hasta el cielo
por ser siervo del Altísimo” (vv. 27-36)

Ante la respuesta afirmativa a la solicitud del *Embajador*, dada mediante una acotación, la *Música* pide a las cuatro virtudes que entren “con contento y alegría” (v. 42) para festejar al rey. Éstas se dirigen al soberano en parlamentos pletóricos de alabanzas y le ofrecen sus atributos.⁴⁶

Interviene en primer término la *Fe*, la primera de las virtudes teologales, quien en una larga tirada de versos (vv. 45-96) se dirige al monarca mostrándose agradecida pues, merced a la acción de éste, ya los indios la han recibido “con placeres de alegría, / con gozo y con regocijo” (vv. 57-58), a tal punto que por ella “darán la vida al cuchillo” (v. 60). Dado que fue aceptada por los indios, quienes hoy están —dice la *Fe*— “marcados con el bautismo, / confesando sin cesar / a nuestro Rey Jesucristo” (vv. 68-70), pide al monarca que siempre conserve bajo su amparo y protección “las personas de los indios” (v. 74). Éstos, a su vez reconocidos al rey, lo juran —continúa la *Fe*—:

“por señor esclarecido
de todas las monarquías
que este mundo ha contenido,
y te prestan juramento
de quedar en tu servicio,
defendiendo tu corona
de cualquier vil enemigo
que a ella pudiera atreverse
llevado de algún delirio.

⁴⁶ Se repite así el esquema de la segunda parte de la *Loa de las cuatro partes del mundo*... Eu ella eran los cuatro tiempos del año quienes ofrecían sus atributos a Carlos IV. Ahora lo hacen las cuatro virtudes y también el *Indio*.

Por eso hoy, a grandes voces,
viejos, mujeres y niños,
nobles, sabios, plebeyos,
esclavos, pobres y ricos,
te dicen: ¡que viva el rey
y vos, rey engrandecido!” (vv. 82-96)

Después de pedir protección para los indios (v. 71 y ss.), la *Fe* se muestra deseosa de ser ella misma la destinataria del auxilio de Carlos IV, en un parlamento donde vuelve a sobresalir el paralelismo, el recurso poético más utilizado en toda la composición.

“Vive pues, para que a mí,
que soy Fe de Jesucristo,
me defiendas del hereje,
del cismático y judío,
del pagano y atelsta,
de Lutero y Calvino,
que éstos son los principales
que a mí me han oscurecido.” (vv. 105-112)

La *Fe* termina su participación en la loa, ofreciendo al monarca el atributo que la caracteriza:

“Y para esto te presento,
como ya defensor mío,
esta tan tajante espada
que siempre cargo con migo.” (vv. 113-116)

La *Música*, en cuatro versos, presenta al nuevo personaje que viene también a alabar al rey; se trata de la *Esperanza*, la segunda de las virtudes. Ésta declara que viene a festejar al soberano porque en él “esperan / con confianza los indios” (vv. 133-134), y comienza a desarrollar una idea que después retomarán las restantes virtudes: las altas cualidades morales que ostenta Carlos IV le pertenecen por naturaleza, ya que las posee por herencia de sus ascendientes.

“orfanu tu eris adjutor.,
como ya el salmista dijo
hablando de vuestro padre
en modo acomodaticio.
Y siendo cierto el axioma
que como el padre es el hijo,
¿qué tengo que prevenir
en aquello que previno
la misma naturaleza
que a vos por herencia vino?” (vv. 149-158)

Posteriormente, la *Esperanza* hace entrega de sus atributos:

“yo, la Esperanza, rey mío,
haciendo veces de Cayma
hoy entrego mi albedrío,
entrego mis tres potencias
y aqueste laurel por signo
de la victoria que siempre
tienes de tus enemigos.” (vv. 184-190)

Más adelante interviene la tercera de las virtudes. El poeta se refiere a la *Caridad* con el verbo de *San Pablo*.

“Hablando de Caridad,
que es de virtudes princesa,
aquel apóstol San Pablo
dijo que era la belleza
y la luz que iluminaba
a esa su lunar esfera,
porque sin ella no había
cosa que perfecta fuera;
y escribiendo a los corintios
decía de esta manera:
«Si hablase como los ángeles
y Caridad no tuviera,
como campana que tañe
por siempre yo me tuviera».
«Si tuviera profecías
y misterios conociera,
de tal modo que a los montes
de parte a otra transfiriera,
por nada me reputara,
si Caridad no tuviera».
«Si todas mis facultades
en pobres distribuyera,
nada a mí me aprovechara
si Caridad no tuviera.» (vv. 249-273)

La *Caridad* califica de manera óptima al soberano (vv. 299-304) y llega a compararlo con el Fénix “de toda benevolencia” (v. 308). Más adelante, la *Música* dirá que es “el Fénix del amor” (v. 412). Además es “de las Españas / una hermosa filomena,⁴⁷ / que vaticinas alegre / la florida primavera” (vv. 327-330), o sea, la prosperidad, la ventura del reinado de Carlos IV.

La *Caridad* presenta sus atributos al soberano en los vv. 399-408, con lo cual finaliza su participación en la obra.

“Y así es bien que recibáis,
en señales de mi afecto,
este amante corazón
que a ti, mi rey, te presento
para que con caridad
procedas en tu gobierno.” (vv. 403-408)

En el parlamento que, según creemos, dice el *Indio*⁴⁸ (vv. 359-394), Carlos III es igualado al rey David; dejó por herencia su cetro —junto con sus virtudes— a Carlos IV, quien abraza en su pecho la suma prudencia del sabio Salomón (vv. 373-376).

⁴⁷ Un estudio muy interesante sobre la evolución del motivo del ruiseñor en la literatura ha realizado MARÍA ROSA LIDA en “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, en *RFH*, año I, nº 1, enero-marzo, 1939.

⁴⁸ Entre los vv. 351 y 398 se desarrolla un parlamento señalado en el texto como perteneciente a la *Música*. Entendemos, sin embargo, que ésta habla sólo hasta el v. 358; desde el v. 359 hasta el v. 394 lo hace el *Indio*, y la *Música* retoma la palabra en el v. 395 y sigue hasta finalizar el parlamento.

Seguidamente, el texto pasa a primera persona y aparece el nombre de quien lo pronuncia:

“Y quisiera yo, Agustín,⁴⁹
en todo ser el primero
y mostrar en algún modo
lo mucho que te venero.” (vv. 391-394)

Después de la presentación —como siempre a cargo de la *Música*— de la última de las virtudes, la *Prudencia* se refiere al padre de Carlos IV en una serie de alusiones bíblicas:

“un David en la humildad,
un Salomón en talento,
en verdad un Ezequías;
por último complemento,
tuvo de aquel gran Josías
benigno conocimiento
con que amparaba a los pobres
dándoles todo consuelo.” (vv. 431-438)

Y al igual que las otras virtudes, ésta presenta al monarca como el sucesor natural de los adornos morales de su padre:

“¡Pero si naturaleza
a vos te hizo heredero
de lo pío y lo benigno,
y en todo fuiste el esmero
para con vuestros vasallos,
dándoles todo consuelo,
abrigándoles como a hijos
dentro tu piadoso seno!” (vv. 450-457)

Más adelante, la *Prudencia* ofrece su atributo al rey:

“Vive siempre con acierto
en esa tu monarquía,
y para eso yo te brindo
en este dichoso día
este compás con que pueda
obrar tu soberanía
con medio entre los extremos
de que usa la tiranía.” (vv. 500-507)

El *Indio*, en 247 vv. solamente interrumpidos por una breve intervención de la *Música*, en primer término alaba a “nuestro Señor Jesucristo, / pues se ha dignado de darnos / a un monarca cristianísimo” (vv. 521-523) y se presenta rendido ante las excelsas virtudes del soberano, hablando en plural, ya que expresa no sólo su propio sentir sino también el de la comunidad que lo alberga y a la que él representa. Reitera, además, un concepto ya expresado al principio de la loa: los indios expondrán su vida al cuchillo por su señor (antes lo habían hecho por la *Fe*). El *Indio* ofrece también su atributo, repitiendo así el esquema de los personajes anteriores.

⁴⁹ Agustín Alpaca era el cacique de naturales del pueblo de Cayma. Por haber permanecido leal a la causa del rey durante la rebelión de los indígenas, fue condecorado con el título de Teniente Coronel de Milicias. Véase P. VÍCTOR M. BARRICA, ob. cit., p. 298, nota 2.

“Esta honda y este cayado,
que nuestras armas han sido,
ponemos a vuestros pies
con todo amor y cariño,
acordándonos de aquel
tan excelso beneficio
que nos hiciste, señor
supremo y engrandecido,
el día que nos lavamos
con las Aguas del Bautismo.” (vv. 558-568)

Puede apreciarse en los versos transcritos el concepto de la justificación de la conquista por la fe, ya que el *Indio* presenta sus atributos acordándose del favor que les hizo el monarca al acogerlos a la religión católica.⁵⁰ Continúa desarrollándose el tema en los versos siguientes; el *Indio* se remonta a los antecesores del soberano y, refiriéndose específicamente a Carlos V, dice:

“porque ¿quién podrá negar
de que ese don Carlos Quinto
conquistó esta nueva España,
en que vivimos tus indios,
todo a fin de acrecentar
ese Reino de Dios trino?” (vv. 574-579)

También aparecen en los parlamentos del *Indio* alusiones bíblicas: hay menciones al episodio de la reina de Saba, referencias a Salomón, palabras del rey David. Por otra parte, ideas de San Atanasio, ya expuestas en la loa, son reiteradas ahora en latín.⁵¹

Finaliza la pieza con la intervención de la *Música* que, en una tirada de 69 versos (vv. 672-740), se dirige en primer término al monarca y después al intendente de la ciudad de Arequipa,⁵² quien también aparece como el Fénix: “el Fénix apetecido / de esta ciudad de Arequipa” (vv. 697-698), amable y cariñoso con los pobres y desamparados, clemente y benigno con los que están bajo su dominio y con los extranjeros, “pero muy principalmente / con los tributarios indios” (vv. 713-714). Finalmente, la *Música* se dirige al cabildo y destaca el esmero que puso esa institución y cada uno de sus componentes en preparar los festejos en honor del soberano.

El Entremés de la Vieja y el Viejo

A continuación de la *Loa de las cuatro virtudes*, y en el mismo escenario que ésta, los asistentes a las fiestas reales tuvieron oportunidad de presenciar la puesta en escena del entremés que denominamos *Entremés de la Vieja y el Viejo* respetando el título con que lo publicó Trenti Rocamora en el año 1949.⁵³

⁵⁰ Este tema también aparecía en la *Loa de las cuatro partes del mundo...* Véase el comentario a los vv. 193-204 y la nota 34.

⁵¹ *Qualis pater talis filius* (v. 660). En el v. 154 leíamos: ...*como el padre es el hijo*.

⁵² Hemos consignado datos biográficos de don Antonio de Alvarez y Jiménez en la nota 10.

⁵³ Véase JOSÉ LUIS TRENTI ROCAMORA, “El teatro y la jura...”, art. cit., pp. 32-25. Posteriormente dio una versión mucho más fiel de la pieza GUILLERMO UGARTE CHAMORRO en ob. cit., pp. 103-110.

Lo representaron, sin duda, el anciano y la tapada que estaban sentados en el segundo nivel del escenario, quienes interpretaron al *Viejo* y a la *Vieja*, respectivamente, y los cuatro colegiales ubicados en el piso inferior, los que actuaron como los tres *Hijos del Viejo* y un *Hijo de la Vieja*, todos ellos personajes de la obra. De la persona que hacía de *Vieja* sólo se nos dice que se trataba de una "tapada". El *Viejo* estaba caracterizado como un "venerable anciano vestido de alto,⁵⁴ peluca y sombrero de tres picos, con bastón en la mano" y los cuatro colegiales estaban "vestidos de hopa,⁵⁵ beca⁵⁶ y bonete".

Se trata de una composición característica de su género: es una pieza breve,⁵⁷ de tono divertido, irónico y a veces grosero, estructurada sobre la base de silogismos a partir de los cuales disputan algunos personajes (los hijos), haciendo así avanzar el argumento que es en sí mismo inconsistente y sin demasiada cohesión respecto de sus asuntos.⁵⁸

Atendiendo al contenido, y a efectos puramente metodológicos, podemos hacer una división del entremés en cuatro partes: en la primera de ellas actúan la *Vieja* y el *Viejo* quienes, en el diálogo que mantienen, vierten su opinión sobre los restantes personajes (sus hijos) y, de este modo, los presentan e introducen. En la segunda parte se desarrolla la disputa de los hijos, la cual versa sobre el supuesto valor nutritivo de la chicha. La tercera parte está a cargo de la *Vieja*, quien trata un asunto nuevo, no mencionado hasta el momento, y la cuarta y última parte comprende el parlamento de la *Música*, en el cual ésta ofrece una conclusión, a modo de moralidad, sobre el asunto o los asuntos planteados en la obrita.

Comienza entonces el entremés con la intervencin de la *Vieja*, quien inicia su parlamento con palabras totalmente convencionales:

"De los confines del mundo
con trabajos he venido
por tan sólo conocer

⁵⁴ O sea que, por su atuendo y su aspecto, revelaba ser persona de gran dignidad o representación.

⁵⁵ *Hopa* es una especie de vestidura, al modo de túnica o sotana cerrada. El vocablo proviene de *hopalanda* (del lat. *opetanda*; del lat. *obvelare*, *cubrir*). El *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, define este término como "falda grande y pomposa, particularmente la que vestían los estudiantes que iban a las universidades". En lengua familiar la voz se extendió, tanto en el singular como en plural, al significado de *estudiante*.

⁵⁶ *Beca* es la insignia que traen los colegiales sobre el manto, del mismo o diferente color. Es una faja de paño de unos 20 centímetros de ancho, que llevan cruzada por delante del pecho desde el hombro izquierdo al derecho y descende por la espalda más o menos, según el estilo de los colegios, teniendo comúnmente en su lado izquierdo una rosca del mismo paño, fijada como a una vara de su extremo (cfr. *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, 1970).

⁵⁷ Consta de 254 vv. octosílabos con los versos pares sueltos y los impares asonantados.

⁵⁸ Eran los entremeses obras sin unidad ni asunto: consistían en una serie de episodios desligados a veces, y otras solamente relacionados por el personaje principal. Podían alargarse o reducirse a voluntad del autor, o terminar cuando lo creía necesario, por ejemplo, mediante una disputa en la que se golpeaban todos los actores. Hacia 1780 se suprimen de la escena española por indecorosos, superficiales y repetidos. Véase EMILIO COTARELO Y MORI, ob. cit.

a este rey esclarecido,
a este monarca supremo,
a éste de todos temido".⁵⁹ (vv. 1-6)

A continuación, la *Vieja* revela la verdadera intención que la ha acercado al festejo a Carlos IV: conseguir una mitra para su hijo, o sea, hacerlo obispo (vv. 7-10) y, en los versos que siguen, puede apreciarse el doble sentido latente en la pieza y en el cual reside, principalmente, su comicidad. Dice la *Vieja*, refiriéndose a su hijo, que

"...está muy aprovechado
en los primeros principios,
porque conjuga *amo, amas*,
con esmero muy prolijo." (vv. 11-14)

Seguidamente habla el *Viejo*, quien da su parecer sobre la *Vieja* y sobre la pretensión de ésta:

"Me parece que esta vieja
toda borracha ha venido
porque se ha antojado mitra
para el burro de su hijo" (vv. 15-18)

Y da a entender, mediante su resentimiento, su propia intención, la misma que mueve a la *Vieja*:

"cuando yo que tengo tres,
en todas ciencias peritos,
por más modos que he buscado
nunca mitra he conseguido" (vv. 19-22)

A partir de aquí se desata una discusión entre ambos personajes, cargada de calificaciones peyorativas de un "contendiente" hacia el otro y viceversa. Veamos la caracterización de estos personajes y la comicidad puesta de manifiesto en la calificación: el *Viejo* tilda a la *Vieja* de "borracha" (v. 16), con "cara de lomillo" (v. 24), que todavía se acuerda "de declinar *amo, amas*, / con algún viejo podrido" (vv. 25-26); "vieja sarnosa" (v. 33) que sólo tiene para sustentar a su hijo "chuño mal cocido" (v. 34). Más adelante la llama "cuerpo de sardina" (v. 49), y piensa que está totalmente demente, al punto que "hoy habla con más delirio / que aquellos locos que están / en San Andrés detenidos" (vv. 50-52); dice que es un "seco esqueleto" (v. 85), una alcahueta, "maldita vieja" (v. 101) con "cara de pellejo" (v. 109). La *Vieja* califica al *Viejo* de "viejo corcovado" (v. 37), "entremetido" (v. 46), "juguete del mundo" (v. 204), "viejo jactancioso" (v. 214), viejo malagradecido / y de limosnas indigno" (vv. 220-221), "fementino" (v. 223), "cruel viejo desconocido" (v. 229).⁶⁰

⁵⁹ Únicamente en este pasaje el entremés puede ser tildado de convencional, en el sentido de aludir a la circunstancia del festejo. Por otra parte, estos versos aparecen textualmente reproducidos en la *Loa de las cuatro virtudes*, vv. 48 y ss., hecho que acentúa el rasgo convencional que aquí anotamos.

⁶⁰ Estas calificaciones tienen mayor efecto cómico cuando son insultos, o sea, formas adjetivales sin verbo dirigidas directamente a un interlocutor. Véase FRIDA WEBER DE KURLAT, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Esclava*, Buenos Aires, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, 1963.

Llevados ambos por su ambición, obtener una mitra para sus respectivos hijos, la *Vieja* y el *Viejo* ensalzan las condiciones y la sabiduría de los propios descendientes y las contraponen a la baja calidad intelectual y moral que ellos notan en los hijos del otro.

Así tenemos que el *Hijo de la Vieja*

“...de edad tan sólo tiene
doscientos y veinte y cinco
y está muy aprovechado
en los primeros principios,
porque conjuga *amo, amas,*
con esmero muy prolijo.” (vv. 9-14)

Destacamos la comicidad de esos versos en el doble sentido que transmiten: el muchacho es, por una parte, conocedor de la lengua latina y, por otra, dado el vocablo elegido para ejemplificar este conocimiento, deducimos que es entendido también en materia amorosa. Más adelante, en los vv. 39-40, la *Vieja* destaca nuevamente el conocimiento del latín que posee su hijo, pues ya declina bien *musa, musae*. Además, se desempeña muy bien en el oficio que ella le enseñó:

“Pues el mío sabe más
porque está más erudito
en saber alcahuetear
doncellas, viejos y niños;
y con este oficio tal
come muy rico tocino,
aceitunas y harto dulce,
que le dan por el oficio
que yo le supe enseñar
por verlo algo pobrecito.” (vv. 69-78)

Lo cómico aparece con idéntico rasgo en el *Viejo*, quien presenta a sus hijos como “doctísimos” (v. 56)

“porque aquestos estudiaron
aquel gran verbo de *imitor*
y también las partes chicas
en un colegio lucido,
donde los cuadernos son
aguardiente, chicha y vino.” (vv. 59-64)

Y también, al igual que el *Hijo de la Vieja*, ellos poseen otros conocimientos, por ejemplo, en materia amorosa:

“¡Ah, muchachos! Ven acá
y decid qué has aprendido
con todo aprovechamiento
en la escuela de Cupido.” (vv. 95-98)

Ya nos adelantó el *Viejo* que sus hijos estaban bien instruidos en “aguardiente, chicha y vino” (v. 64), por eso les pide

“...que disputen algo
de esa gran sabiduría
que mandé que os enseñasen

en la Real Academia,
que enseñaba ese dios Baco
con elegante energía.” (vv. 103-108)

La ironía latente en toda la pieza está dada aquí, precisamente, en la calidad de los conocimientos que ostentan los personajes. Finalmente, para dirimir la cuestión de quién sabe más —y ya en la segunda parte de la obra—, disputarán el *Hijo de la Vieja* y los tres *Hijos del Viejo* y del tema que discuten se desprende nuevamente la ironía. El *Viejo* propone un silogismo y explica el carácter festivo de la pieza, pues pide a sus hijos que

“...pongan un silogismo
que a todos les cause risa” (vv. 125-126)

El silogismo que propone es el siguiente:

“toda chicha es nutritiva,
es así que aquesta es chicha,
luego aquesta es nutritiva.” (vv. 128-130)

Ahora avanza la acción entre la defensa de este argumento por parte de los *Hijos del Viejo* y la demostración de que éste es falso a cargo del *Hijo de la Vieja*. Termina esta discusión sobre las propiedades nutritivas de la chicha con la intervención del *Hijo del Viejo*, quien reprocha a su contrincante el atacar al que fue su alimento desde la infancia:

“Si con ella te criaste
desde aquesa tu puericia,
¿por qué das contra la madre
cuyos pechos tú lamías?” (vv. 196-199)

A continuación de la disputa —en la tercera parte— retoma la palabra la *Vieja*: luego de destacar la ignorancia de los *Hijos del Viejo*, le reprocha a éste ser malagradecido y no reconocer los favores que ella le hizo en otro tiempo. Con esto, el entremés tiene un desenlace totalmente inesperado (característica también del género), ya que hasta aquí no se había hecho mención alguna al asunto que ahora se trata.

“En fin, vete a los infiernos,
cruel viejo desconocido,
pues no sabes conocer
leve o corto beneficio
que en el pueblo de Puquina
esta pobre vieja te hizo:
el hijo que repudías
es el tuyo y es el mío;
y así, no tienes razón,
viejo malagradecido,
para negar lo que hiciste
dentro de aquese maizal
de quien la chicha has bebido.” (vv. 228-240)

Finaliza el entremés con las palabras de la Música, única vez que interviene en la pieza, quien en ocho versos resume el asunto de la obra y da una conclusión sobre la actitud de los personajes, en particular de la *Vieja*:

"Una vieja con un viejo
 hoy pelean a porfía;
 el viejo quiere a sus hijos
 y la vieja al suyo estima.
 Y lo estima de tal modo
 que por él dará la vida,
 no reparando ésta en ser
 de sí propia la homicida." (vv. 247-254)

La moralidad se desprende, además, de todas las situaciones cómicas de la obra, pues "no puede ser al risa absolutamente justa y... no debe ser tampoco buena. Su misión es la de intimidar humillando".⁶¹

Después de la representación, los indígenas pegaron fuego al castillo "que era uno de los mayores y más coordinados que hasta ese día se habían quemado —nos dice el cronista—, mereciendo muchos aplausos y satisfacciones del pueblo que había concurrido a presenciar estos obsequios de los indios, hechos a nuestro soberano".

1.ª Relación del dios Neptuno

El 15 por la noche fue iluminada totalmente la fragata —escenario del combate entre moros y españoles— con gran cantidad de cirios de cera y faroles y, ya colocada la música en la cámara correspondiente, sirvió de fondo al recitado de la *Relación del dios Neptuno*,⁶² última de las piezas contenidas en el códice.

Su interpretación estuvo a cargo de una persona caracterizada como el dios, quien rodeó la plaza y luego se acercó al balcón del cabildo para realizar su declamación. Se trata de una loa autónoma, escrita en forma de monólogo y, en parte, acompañada de música. Es una composición breve, pues consta de 76 versos, de rima y medida variadas.⁶³

En primer término Neptuno se dirige al intendente y al ayuntamiento de la ciudad a los que declara su intención de celebrar a Carlos IV y ofrecerle todo cuanto posee (vv. 1-18). A continuación comienza su alabanza al hispánico monarca:

"No se me oculta que Carlos, el glorioso,
 es absoluto, es grande, es poderoso;
 que tiene mando, arbitrio y señorío
 en todo lo que alienta el albedrío
 por el aire, el fuego, el agua y tierra,
 sea en tranquila paz o en dura guerra,
 como señor de todos los estados,
 de las sierras, los montes y collados,

⁶¹ HENRI BERGSON, *La risa*, Buenos Aires, Losada, 1962, p. 143.

⁶² Título hechizo. En el manuscrito se intitula "Relación".

⁶³ Es una tirada de 76 vv., con combinación de versos largos y cortos. Los versos largos son, en su mayor parte, endecasílabos y entre los cortos —heptasílabos y octosílabos— hay marcada preferencia por estos últimos. Los 12 primeros versos son endecasílabos, que forman tres cuartetos con rima consonante abrazada. Del v. 13 al 64, los versos son pareados —en su mayoría largos— con rima consonante; y, del v. 65 al 76, son 12 vv. octosílabos con rima asonante en los vv. pares. Esta última parte, en verso romance, es la acompañada con música.

de los valles, colinas y riquezas,
los títulos, blasones y grandezas,
las fortunas, los casos,
las suertes, los fracasos,
las dichas, los tesoros,
las vidas, los decoros,
los carbunclos, diamantes y topacios,
fortalezas, castillos y palacios" (vv. 19-34)

Seguidamente, describe su ofrenda al soberano; nos dice que le presentará:
"...lo primero, mi corona / al regio pedestal de su persona; / luego, repito,
sirenas y tritones, / monstruos marinos, pero mis blasones" (vv. 37-40). Por
último, le ofrece "...los caudales / que encierran mis diáfanos raudales"
(vv. 53-54).

Más adelante, se dirige al intendente de la ciudad de Arequipa, don
Antonio de Álvarez y Jiménez, y lo incita a repetir con él, "...en himnos siem-
pre graves, / al sonoro compás de acentos suaves" (vv. 63-64), cuatro versos
en loor de Carlos IV, acompañados de música.

Seguidamente —y ya en los versos finales de su monólogo—, hace extensiva
su invitación a todo el pueblo:

"También el pueblo repita
en dulces voces alegres,
para coronar la fiesta
que ha formado reverente:
Con música. ¡Viva nuestro rey invicto,
que hoy glorioso asciende,
para que en él sus vasallos
logren padre permanente!" (vv. 69-76)

Esta es la última de las funciones realizadas en Arequipa con motivo
de la exaltación al trono de Carlos IV.

Importancia de la crónica de las fiestas reales de Arequipa

Deseamos destacar el valor de la crónica de estas fiestas reales de procla-
mación, en primer término, porque son muy escasos los datos que se conocen
acerca del teatro colonial fuera del ámbito de las metrópolis.⁶⁴ Después de
haber estudiado atentamente el códice que dio origen a este trabajo, llega-
mos a la conclusión de que es válido afirmar que el teatro tuvo, aun fuera
de Lima, amplio desarrollo en las últimas década del siglo XVIII.⁶⁵

⁶⁴ Importantes noticias sobre el desarrollo de estas fiestas en Lima y las representa-
ciones teatrales que se realizaron en agasajo del rey, con el nombre de los actores
que días después repitieron las piezas a pedido del virrey don Teodoro de Croix, en los
salones palatinos, nos brinda GUILLERMO LOHMANN VILLENA en *El arte dramático en
Lima durante el Virreinato*, Madrid, Escuela de estudios hispanoamericanos de la Univer-
sidad de Sevilla, 1945, pp. 503-506.

⁶⁵ Desde comienzos del siglo XVII las principales ciudades del Perú poseían su tea-
tro permanente y sus compañías de actores y actrices; las piezas, escritas ya en el Perú,
ya en España, servían de deleite a todos, nobles o plebeyos. Contribuyeron mucho al
desarrollo del teatro las giras que realizaban por los centros más importantes del territorio
las compañías de actores profesionales de Lima.

Así fue, por lo menos, en Arequipa, ciudad que —en el término de pocos días— fue escenario de una actividad teatral muy intensa. Al respecto, el manuscrito consigna que, además de representarse la *Loa de las cuatro partes del mundo y su Segunda parte de los cuatro tiempos del año*, la *Loa de las cuatro virtudes*, la *Relación del dios Neptuno*, el *Entremés de la Vieja y el Viejo*, piezas que hemos comentado en este estudio, se pusieron en escena otras obras: una loa “alusiva a la piedad y justicia con que S.M.C. gobernaba todos los dominios de su corona”; dos comedias, “Ni amor se libra de amor”, de Calderón, y “Primero es la honra”, de Moreto; y, en los intermedios de las jornadas de éstas, un sainete, dos entremeses y varias pantomimas.

La crónica de estas fiestas es interesante no solamente en este aspecto. Queremos poner de relieve también su importancia por las descripciones minuciosas que contiene de los escenarios especialmente contruidos para las diversas funciones que se realizaron.⁶⁶ Y, más aún: rescatamos como dignos de mención los datos que nos ofrece el códice sobre quiénes eran los encargados de las representaciones. Señalamos, en particular, alusiones a los “comediantes y comediantas... que merecieron la aprobación general” por su interpretación de la comedia de Calderón y el entremés que se dio a continuación, a los niños que ejecutaron las pantomimas y que bailaron varias contradanzas, a los muchachos que hacían de marineros en el combate fraguado entre moros y españoles. Además, el cronista nos brinda abundantes detalles de la vestimenta utilizada por los “actores”; estas notas presentan mayor interés cuando se refieren a personajes de las piezas contenidas en el manuscrito: pensamos, en especial, en los datos sobre la caracterización de los personajes del *Entremés de la Vieja y el Viejo*.

No podemos pasar por alto el valor del documento como muestra de composiciones de diferentes características. Al respecto, observemos que nos ofrece los textos de tres piezas del mismo género: la *Loa de las cuatro partes del mundo y su Segunda parte de los cuatro tiempos del año*, la *Loa de las cuatro virtudes* y la *Relación del dios Neptuno*. Si bien las tres piezas son loas y pertenecen a la misma clase, como indicamos oportunamente, notamos que las dos primeras están unidas por rasgos temáticos y formales que, a su vez, las diferencian de la tercera. En primer lugar se aprecia una desigualdad notoria en cuanto a la extensión de las obras.⁶⁷ Además, las dos loas mencionadas en primer término tienen forma dialogada, con varios personajes, en contraposición a la *Relación del dios Neptuno* que es un recitado a cargo de un solo personaje, un monólogo. Por otra parte, si bien las tres obras tienen música, ésta juega un papel distinto en ellas: en las dos primeras interviene como un personaje más; en la tercera, en cambio, sirve sólo de acompañamiento a los versos finales del recitado.

⁶⁶ Léase, a título de ejemplo, la descripción del coliseo levantado especialmente para las representaciones de los días 11 y 12 de febrero en “Las funciones del gremio del comercio”. El empeño puesto de manifiesto por lo que ambiciosamente podríamos llamar escenografía se aprecia claramente en la descripción que hace el cronista del aparato montado para el simulacro de combate entre moros y españoles, efectuado el día 14 de febrero. Al respecto véase “El festejo de la ciudad a su rey”.

⁶⁷ Mientras la *Loa de las cuatro partes del mundo*... tiene 636 vv. y la *Lou de las cuatro virtudes*, 740 vv., la *Relación del dios Neptuno* cuenta sólo con 76 vv.

El hecho de que la relación esté puesta en boca del dios Neptuno explica bien la abundancia de alusiones mitológicas que presenta el monólogo, en comparación con la carencia de éstas en las dos primeras loas que cuentan, en cambio, con numerosas alusiones bíblicas.

Pero hay una diferencia más importante aún para señalar: la *Relación del dios Neptuno* presenta una versificación mucho más trabajada que la de las otras loas y todos los recursos poéticos diseminados a lo largo de las dos primeras obras aparecen en la última, condensados en su corta extensión. El mayor contenido poético de ésta y el manejo de los recursos formales en las tres composiciones nos inducen a pensar que pertenecen a dos autores distintos.

Distinguimos al *Entremés de la Vieja y el Viejo* como la pieza de mayor interés entre las conservadas en el manuscrito: en primer lugar, porque son pocas las obras conocidas de este género, en comparación con las loas, que fueron mucho más abundantes en el teatro hispanoamericano colonial. Por otra parte, hay en el entremés un marcado carácter local, ausente por completo en las otras obras que hemos comentado.⁶⁸ Su inclusión confiere más relevancia a la crónica, pues tenemos así, en un mismo documento, muestras de distintos géneros teatrales que nos ilustran sobre intenciones y finalidades diferentes: nos encontramos, en el entremés, con un teatro de marcada comicidad, que no aspira a alabar o exaltar a determinada personalidad como las loas, sino simplemente a entretener.

Creemos importante señalar, finalmente, que la riqueza del material que se desprende del códice permite estudiar las obras en el ámbito preciso y en la ocasión en que se representaron, como parte de un festejo netamente popular.

MÓNICA E. SERRA DE BETT

⁶⁸ Nos referimos a menciones concretas de cultivos americanos ("maíz", "maizal"), productos típicos ("chicha" y relacionado con éste, "chichería"), comidas ("chuño"), actividades ("tucuyeros indios"). Además se nombra al hospicio de "San Andrés" y pueblos como "Guamarca" y "Puquina".

ESPIRITU Y RECURSOS ROMÁNTICOS EN UNA OBRA DE CALDERÓN DE LA BARCA

Nos ocuparemos en este trabajo de una pieza poco conocida de Pedro Calderón de la Barca: *La devoción de la Cruz*.

Al referirse a *Un castigo en tres venganzas*, *Las tres justicias en una* y la comedia que analizaremos acá, Ángel Balbuena sostiene:

“El espíritu decididamente romántico de estos tres dramas los sitúa aparte en la barroca y deshumanizante galería del teatro de Calderón”.¹

Por su parte, Marcelino Menéndez y Pelayo afirma:

“Se conoce (aunque por otros datos no lo supiéramos) que es una de las comedias de su juventud; está escrita con mucha frescura, con gran desenfado y gallardía, con menos convencionalismo y menos artificiosa manera que la que empleó en la madurez de su talento”.²

Una simple lectura de la comedia nos la muestra sensiblemente alejada de los grandes dramas filosóficos del autor.

Por tratarse de una obra de lectura poco frecuente, resumiremos su argumento: Eusebio ama a Julia y es correspondido por ésta, pero los amores son impedidos por el padre —Curcio— y el hermano —Lisardo— de la doncella. Lisardo provoca en duelo a Eusebio quien, antes de batirse y matarlo, hace un relato de su extraño nacimiento al pie de una Cruz, en un bosque, y cómo durante su vida ha sido protegido por el símbolo de la Cristiandad, del cual lleva impresa la imagen en su pecho.

Julia, a su vez, ha sido destinada al claustro por su padre, quien al comunicarle su decisión comienza a relatarle las circunstancias de su nacimiento, producido en medio de las dudas que Curcio tenía de la fidelidad de su esposa; el relato es interrumpido por quien anuncia la muerte de Lisardo. Se advierte en este pasaje una técnica de intriga o “suspense” que en nada se acomoda —a nuestro modo de ver— con la rigidez de un teatro cerebral como suele ser considerado, en bloque y sin la suficiente discriminación, todo el teatro de Calderón.³

¹ ÁNGEL VALBUENA, “Prólogo” a Calderón de la Barca, *Comedias Religiosas*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1946, vol. I, p. xvii, nota 1.

² MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Calderón y su teatro*, Buenos Aires, EMECÉ Editores, 1946, p. 171. Con respecto a la condición de pieza de juventud es de señalar que es la fecha hacia 1632 ó 33, es decir, dos o tres años antes de *La vida es sueño*.

³ Este criterio adoptamos en nuestro trabajo *Calderón de la Barca*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, E.L. 44, 1968, pero posteriores lecturas nos han llevado a un replanteo.

Eusebio, para escapar de la justicia y luego de haber pretendido llevar consigo a Julia, que lo rechaza frente al cadáver de su hermano, se convierte en bandolero.

Curcio, tratando de apresar a Eusebio, llega a un lugar del bosque donde existe una Cruz frente a la cual, en confuso y extenso monólogo, recuerda el nacimiento de Julia, quien poseía en su pecho la misteriosa *Cruz labrada de fuego y sangre*, y de otra criatura, nacida del mismo parto, que fue abandonada por la madre en el bosque. Nos enteramos así, por la señal que posee Julia y por las circunstancias de su nacimiento, que es hermana de Eusebio.

Este asalta el convento en que se encuentra recluida Julia y cuando va a raptarla descubre en el pecho de ella la imagen de la Cruz y huye espantado, dejando a la doncella frustrada en su pasión, a punto tal que ella sale tras él y, disfrazada de hombre, se une a una partida de bandidos siguiendo a Eusebio.

El protagonista es encontrado por Curcio y cuando ambos se enfrentan para batirse, un extraño sentimiento impide el duelo. Al aparecer los seguidores de Curcio dan muerte a Eusebio y su padre descubre así la cruz en el pecho y la filiación del muerto. Cuando llega Julia, con el resto de la partida de Eusebio, por las palabras de su padre conoce la verdad y decide volver al convento.

Este podría ser el final natural y lógico de la obra, pero no lo es, pues entre la muerte de Eusebio y la llegada de Julia se intercala una escena, en la que aparece Alberto, un personaje a quien Eusebio perdonó la vida en una ocasión por llevar en su poder un libro llamado *Milagros de la Cruz*. En este momento el protagonista resucita por breves instantes, lo que le permite confesarse y morir en gracia de Dios.

En esta reseña del argumento podemos encontrar alguno de los elementos que marcan su acentuado romanticismo: ⁴ el origen desconocido del protagonista, a lo que debe agregarse que ha sido recogido y criado por un rico señor de buena posición social; el bandolerismo al cual la desesperación lleva a Eusebio; la pasión incestuosa; el reconocimiento de la verdadera condición de los personajes en los momentos culminantes del drama y la destrucción casi total de la familia de Curcio, a la que se llega por la desconfianza de éste con respecto a su esposa primero, y después por la *fuerza del destino*, pero no entendido en el sentido trágico del antiguo teatro griego, sino en el romántico que llevará, siglos después, al Duque de Rivas a dar ese subtítulo a su drama *Don Alvaro o la fuerza del sino*.

Es evidente que el fondo de la obra es religioso; el protagonista salva su alma no solamente por la devoción a la cruz, símbolo de la redención cristiana, sino porque reiteradamente ha manifestado su fe en la caridad divina para el perdón de los pecados como lo manifiesta Alberto, el asceta al cual perdonó la vida pidiéndole que rogara a Dios para que no lo dejara morir sin confesión.

⁴ Creemos necesario señalar que no damos al término "romanticismo" valor de denominación de un movimiento literario sino de una actitud espiritual, un enfoque de vida.

Como sostiene Menéndez y Pelayo "la merced suprema otorgada a Eusebio no es una recompensa que se le concede por una devoción al signo de la cruz, sino por la fe viva que ardía en su pecho y por las buenas obras que había hecho durante su pecadora vida"⁵ con lo cual el crítico responde a los cargos hechos al drama, de impiedad y mal ejemplo. Este planteo aproxima *La devoción de la Cruz*, a otros dramas sobre predestinación y libre albedrío, tales como *El esclavo del Demonio* de Mira de Amescua, *La fianza satisfecha* de Lope de Vega y sobre todo, *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, ya que es evidente la proximidad que hay entre Eusebio y Enrico, personaje que en la obra de Tirso juega importante papel como contrafigura de Paulo, el protagonista.⁶

Sin perjuicio de la importancia que el aspecto doctrinal puede tener en la obra de Calderón, nos interesa volver al planteo inicial analizando las escenas que destacan lo que llamaríamos la exaltación romántica del autor en el tratamiento del asunto.

En la jornada primera, escena segunda, dice Eusebio:

"Yo no sé quien fue mi padre;
pero sé que la primera
cuna fue el pie de una cruz,
y el primer lecho una piedra.
Raro fue mi nacimiento,
según los pastores cuentan,
que desta suerte me hallaron
en la falda de esas sierras.
Tres días dicen que oyeron
mi llanto, y que a la aspereza
donde estaba, no llegaron
por el temor de las fieras,
mas ninguna me hizo mal,
pero quién duda que era
por respeto de la Cruz,
que tenía en mi defensa?
Hallóme un pastor, que acaso
buscó una perdida oveja
en la aspereza del monte,
y trayéndome al aldea
de Eusebio, que no sin causa
estaba entonces en ella,
le contó mi prodigioso
nacimiento, y la clemencia
del cielo asistió a la suya.
Mandó en fin que me trajeran
a su casa, y como a hijo
me dió la crianza en ella:
Eusebio soy de la Cruz,
por su nombre y por aquella
que fué mi primera guía,

⁵ Ob. cit., p. 177.

⁶ En la comedia de Tirso, Enrico impulsado por su padre, a quien siempre ha respetado y ayudado, acepta confesar antes de morir, con lo cual salva su alma y es Paulo quien, en medio de las llamas, regresa de la muerte pero sólo para explicar las causas de su condenación. Si bien existen diferencias con la situación escenificada por Calderón, subsiste el planteo del arrepentimiento como camino de salvación.

y fué mi guarda primera.
Tomé por gusto las armas,
por pasatiempo las letras;
murió Eusebio, y yo quedé
heredero de su hacienda.
Si fue prodigioso el parto,
no lo fué menos la estrella
que enemiga me amenaza,
y piadosa me reserva”

(vv. 215-254) ⁷

Este relato del nacimiento y destino del protagonista demuestran en el autor el propósito de ennoblecer y destacar con una aureola de misterio el origen y la crianza del personaje, que implica una actitud romántica. Además, el largo monólogo de Eusebio (vv. 199 a 366) incluye la narración de una serie de episodios que señalan, con una abundancia típica del Romanticismo, los milagros que la cruz produce en él o por su intermedio: arrojado a un pozo por una niñera colérica

“bajaron a él, y cuentan
que estaba sobre las aguas,
y que con las manos tiernas
tenía una formada cruz
y sobre los labios puesta”

(vv. 268-272)

Atrapado en un incendio se salva

“y advertí después, dudando
que haya en el fuego clemencia,
que era día de la cruz

(vv. 279-281)

Sufre un naufragio y

“abrazado de un madero
salí venturoso a tierra
y este madero tenía
forma de Cruz...”

(vv. 289-292)

Transitando un camino con otro viajero él se detiene a orar frente a una cruz colocada en un cruce y al reanudar su sendero encuentra al otro viajero asesinado por unos bandoleros. Durante una pendencia recibe una estocada y se salva porque la misma ha dado sobre una cruz que traía al cuello. En medio de una tormenta escapa a un rayo, bajo el cual caen sus compañeros, por estar próximo a una cruz.

Es de señalar la acumulación de milagros que el autor incluye para poner de manifiesto la protección que Eusebio recibe de la cruz.

En otro aspecto, es importante también el relato, ya mencionado, que Curcio hace de las circunstancias del nacimiento de Julia, de cuya paternidad dudaba por haberle sido anunciado el embarazo durante su ausencia. Es introducido en esta escena el tema del honor a partir de la supuesta infidelidad de la esposa. El mismo autor subraya este rasgo, ya que Curcio exclama:

⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias Religiosas, I, La Devoción de la Cruz y El Mágico prodigioso*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1946, p. 13. Citamos por esta edición indicando los números de versos.

“¿Qué importa que un noble sea
 desdichado (¡oh ley tirana
 de honor! ¡oh bárbaro fuero
 del mundo!) si la ignorancia
 le d’sculpa? Mienten, mienten
 las leyes; porque no alcanza
 los misterios al efecto
 quien no previene la causa.
 ¿Qué ley culpa a un inocente?
 ¿Qué opinión a un libre agravia?
 Miente otra vez; que no es
 deshonor, sino desgracia.
 ¡Bueno es que en leyes de honor
 le comprenda tanta infamia
 al Mercurio que le roba,
 como al Argos que le guarda!
 ¿Qué deja el mundo, qué deja,
 si así al inocente infama,
 de deshonor, para aquel
 que lo sabe y que lo calla?
 Yo entre tantos pensamientos,
 yo entre confusiones tantas,
 ni vi regalo en la mesa,
 ni hice descanso en la cama.
 Tan desabrido conmigo
 estuve, que me trataba
 como ajeno el corazón,
 y como a tirano el alma” (vv. 673-700)

Si bien es característico en casi todos los dramas de honor de Calderón (*El médico de su honor*, *El pintor de su deshonor*) cuestionar la rigurosa ley que obliga al marido a vengar la afrenta de la mujer, incluso con la muerte, en este caso los versos acentúan la profunda lucha interior del personaje frente a la duda de que su esposa haya sido culpable. Este conflicto espiritual del personaje no se ajusta a los habituales planteos del teatro calderoniano o del barroco en general y anticipa una actitud que desarrollarán ampliamente los dramaturgos románticos.⁸

Ya hemos señalado que el relato es interrumpido por el anuncio de la muerte de Lisardo, en lo que hemos llamado la técnica del “suspense”.

Esta narración será retomada por el mismo Curcio en la jornada segunda, cuando en el mismo bosque recuerde lo ahí sucedido:

“Teatro este monte fué
 del suceso más notable,
 que entre prodigios de celos
 cuentan las antigüedades
 de una inocente verdad.
 Pero ¿quién podrá librarse
 de sospechas, en quien son
 mentirosas las verdades?

⁸ El tratamiento del tema del honor en esta obra es estudiado, aunque rápidamente, por Edwin Honig en su artículo “Calderón’s Strange Mercy Play”, recogido en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, Edited with an introduction by Bruce W. Wardropper, New York University Press, 1965, si bien la comedia es tratada con un particular enfoque bíblico-alegórico.

Muerte de amor son los celos,
que no perdonan a nadie,
ni por humilde le dejan,
ni le respetan por grave.
Aquí, pues, donde yo digo,
Rosmira y yo... De acordarme,
no es mucho que el alma tiemble,
no es mucho que la voz falte;
que no hay flor que no se asombre,
no hay hoja que no me espante,
no hay piedra que no me admire,
tronco que no me acobarde,
peñasco que no me oprima,
monte que no me amenace,
porque todos son testigos
de una hazaña tan infame.
Saqué al fin la espada, y ella,
sin temerme y sin turbarse,
porque en riesgos de honor nunca
el inocente es cobarde:
«Esposo, dijo, detente;
no digo que no me mates,
si es tu gusto, porque yo
¿cómo he de poder negarte
la misma vida que es tuya?»

Sólo te pido que antes
me digas por lo que muero,
y déjame que te abrace..

Yo la dije: «En tus entrañas,
como la víbora, traes
a quien te ha de dar la muerte.

Indicio ha sido bastante
el parto infame que esperas.
Mas no le verás, que antes
dándote muerte seré
verdugo tuyo y de un ángel.»

«Si acaso, me dijo entonces,
si acaso, esposo, llegaste
a creer flaquezas mías,
justo será que me mates.
Mas a esta cruz abrazada,
a ésta que estaba delante,
prosiguió, doy por testigo
de que no supe agraviarte
ni ofenderte; que ella sola
será justo que me ampare..»

Bien quisiera entonces yo,
arrepentido, arrojarme
a sus pies, porque se vía
su inocencia en su semblante.

El que una traición intenta,
antes mire lo que hace;
porque una vez declarado,
aunque procurc enmendarse,
por decir que tuvo causa,
lo ha de llevar adelante»

(vv. 1301-1375)

La larga cita nos era necesaria para destacar el estado anímico del personaje y poner de relieve la serie de coincidencias que unirán la trama. Curcio sólo dará golpes de espada en el aire y:

“Por muerta al pie de la Cruz
quedó, y queriendo escaparme,
a casa llegué, y hallela
(vv. 1373-1375)

Su esposa no solamente no ha muerto sino que le confesará que frente a la cruz ha quedado otra criatura nacida del mismo parto; esta criatura es, ya lo sabemos, Eusebio. El destino —utilizado como recurso teatral que posibilita la intriga— comenzará a jugar sobre ambos hermanos.⁹

Es este sino trágico el que flotará sobre las situaciones culminantes de la comedia, arrastrando al autor a un tratamiento exacerbado que imprime al drama un fuerte tono romántico.

Recursos similares serán utilizados en el final de la primera jornada, cuando Eusebio delante del cadáver de Lisardo y frente a la negativa de Julia a huir con él, le ofrece su propia daga para que lo mate.

“Si acaso más que tus voces
son ya tus manos crueles
para tomar la venganza,
rendido a tus pies me tienes.
Preso me trae mi delito,
tu amor es la cárcel fuerte,
las cadenas son mis yerros,
prisiones que el alma teme,
verdugo es mi pensamiento;
si son tus ojos los jueces,
y ellos me dan la sentencia,
por fuerza será de muerte.
Mas dirá entonces la fama
en su pregón: «Este muere
porque quiso», pues que sólo
es mi delito quererte.
No pienso darte disculpa;
no parezca que la tiene
tan grande error; sólo quiero
que me mates y te vengues.
Toma esta daga, y con ella
rompe un pecho que te ofende,
saca un alma que te adora,
y tu misma sangre vierte.
. . si no quieres matarme,
para que vengarse ilegue
tu padre, diré que estoy
en tu aposento”
(vv. 893-919)

La situación es, una vez más exaltada: los enamorados, en presencia del cadáver de Lisardo, disputan por culparse y salvarse, en un apasionado encuentro de desbordes sentimentales.

En la jornada segunda, cuando Eusebio va a raptar a Julia del convento, nuevamente encontramos una escena que podría haber sido elaborada por un romántico del siglo XIX. Exclama Eusebio:

⁹ Podría resultar de interés un cotejo de *La devoción de la Cruz* con el drama de Antonio García Gutiérrez *El Trovador*, estrenado en 1836. Aunque en la obra de García Gutiérrez son hermanos los rivales por el amor de Leonor, el papel que desempeña el destino es semejante al de la comedia de Calderón.

“¿Tan poco el valor ayudo,
que agora en hablalla tardo?
¿Qué es lo que espero? ¿qué aguardo?
Mas con impulso dudoso,
si me animo temeroso,
animoso me acobardo.
Más belleza la humildad
deste traje la asegura,
que en la mujer la hermosura
es la misma honestidad.
Su peregrina beldad,
de mi torpe amor objeto,
hace en mí mayor efeto;
que a un tiempo a mi amor incito,
con la hermosura apeto,
con la honestidad respeto.
¡Julia! ¡ah Julia!

JULIA:

¿Quién me nombra?
Mas ¡cielos! ¿qué es lo que veo?
¿Eres sombra del deseo
o del pensamiento sombra?

EUSEBIO:

¿Tanto el mirarme te asombra?

JULIA:

¿Pues quién habrá que no intente
huir de tí?

EUSEBIO:

Julia, detente.

JULIA:

¿Qué quieres forma fingida,
de la idea repetida,
sólo a la vista aparente?
¿Eres, para pena mía,
voz de la imaginación?
¿Retrato de la ilusión?
¿Cuerpo de la fantasía?
¿Fantasma en la noche fría?

EUSEBIO:

Julia, escucha, Eusebio soy,
que vivo a tus pies estoy;
que si el pensamiento fuera,
siempre contigo estuviera.

JULIA:

Desengañándome voy
con oírte, y considero
que mi recato ofendido
más te quisiera fingido,
Eusebio, que verdadero”

(vv. 1461-1500)

Cuando Julia se rinde y Eusebio va a poseerla, éste descubre la cruz en el pecho de su amada y se contiene.

EUSEBIO:

“Déjame, mujer,

JULIA:

Pues cuando
vencida de tus deseos,
movida de tus suspiros,
obligada de tus ruegos,
de tu llanto agradecida,
dos veces a Dios ofendo,
como a Dios y como a esposo,
¡mis brazos dejas, haciendo
sin esperanzas desdenes,
y sin posesión desprecios!
¿Dónde vas?

EUSEBIO:

Mujer, ¿qué intentas?
Déjame, que voy huyendo
de tus brazos, porque he visto
no sé qué deidad en ellos.
Llamas arrojan tus ojos,
tus suspiros son de fuego,
un volcán cada razón,
un rayo cada cabello,
cada palabra es mi muerte,
cada regalo un infierno:
tantos temores me causa
la Cruz que he visto en tu pecho.
Señal prodigiosa ha sido,
y no permitan los cielos
que, aunque tanto los ofenda,
pierda a la Cruz el respeto" (vv. 1591-1616).

Los cuatro últimos versos marcan el epicentro de la cuestión, pues se mezclan los elementos doctrinales del respeto a la cruz con los románticos de la pasión, combatida en el pecho de Eusebio por ese mismo respeto.

El tratamiento de la situación es romántico, especialmente en la exaltación del lenguaje que no puede ser entendida solamente como una acumulación de recursos metafóricos propios de la poesía del barroco, sino como manifestación del enfoque romántico que llevará a los personajes a expresar con exclamaciones desorbitadas el dolor y la desesperación.

Retomando nuevamente el aspecto argumental de la pieza, nos parece importante destacar algunas situaciones que aportan elementos a nuestro enfoque de este drama calderoniano.

Al final de la jornada segunda Julia ha bajado tras Eusebio por la misma escalera que él; al oír voces se oculta; son los servidores de Eusebio que regresan porque han olvidado la escalera y la retiran; cuando Julia decide volver al convento no puede hacerlo y es entonces que toma una decisión que el lector o espectador no conocerá de inmediato pues el personaje solamente dirá

"Pues si ya me habéis negado
vuestra clemencia, mis hechos
de mujer desesperada
darán asombros al cielo,
darán espantos al mundo,
admiración a los tiempos,
horror al mismo pecado,
y terror al mismo infierno" (vv. 1769-1776)

Señalemos acá dos recursos que el teatro del romanticismo utilizará frecuentemente. Por una parte la casualidad que impide al personaje asumir la actitud que había decidido

“No quiero pasar de aquí,
quiero volverme al convento” (vv. 1737-1738)

y por la otra la suspensión de la intriga que dejará al espectador pendiente de los próximos sucesos.

En la jornada tercera Julia, ya en figura de bandido, se descubrirá ante Eusebio y le narrará los actos por ella cometidos: ha dado muerte a un pastor por haberle dicho

“... , que mal guiada
iba por aquel camino,
neclamente temerosa,
por evitar mi peligro
le aseguré y le di muerte” (vv. 1955-1959)

luego hará lo mismo con un caminante

“a la vista de una aldea
porque entrar en ella quiso,
huyendo al poblado paga
con la muerte el beneficio” (vv. 1967-1970)

con una serrana y su marido para que no “...pudiesen / decir: “nosotros la vimos” (vv. 1989-1990) y a un cazador “...cuyo sueño, / no imagen, tramsunto vivo / fue de la muerte” (vv. 2001-2003) con las ropas del cual llega a presencia de Eusebio “...venciendo peligros, / despreciando inconvenientes, / y atropellando desinios.” (vv. 2004-2006)

Como en el caso, ya señalado, de los prodigios obrados por la cruz en Eusebio, resulta acá excesiva la acumulación de crímenes cometidos por Julia, aunque tratemos de explicarla como consecuencia de su desesperación en la huida. En esta escena esa acumulación aparece como una romántica exageración de efectos, destinada a acentuar la violencia de las pasiones que arrastran al personaje.

En los tramos finales de la comedia es posible señalar una vez más la presencia de un espíritu romántico en el desarrollo de la anécdota y en el tratamiento dramático.

En la escena del duelo entre Curcio y Eusebio, padre e hijo sin saberlo, un extraño sentimiento, que no es sino el sentimiento filial, parece detener la mano de ambos contendientes, no obstante la rivalidad que sus dos amores por Julia —uno de padre y el otro de amante— ha creado entre ellos. Esto provocará una tensión dramática que culminará cuando muerto Eusebio a manos de los servidores de Curcio, éste descubra la cruz que le señala su paternidad.

“¿Qué señal divina y bella
es esta, que al conocella
toda el alma se turbó?”

EUSEBIO:

Son las armas que me dió
esta Cruz, a cuyo pie
nací; porque más no sé
de mi nacimiento yo.

 Mi padre, a quien ni señalo,
aun la cuna me negó;
que sin duda imaginó
que había de ser tan malo.
Aquí nací.

CURCIO:

 Y aquí igualo
el dolor con el contento,
con el gusto el sentimiento,
efetos de un hado impío
y agradable. ¡Ay, hijo mío!
pena y gloria en verte sientos.

 Tú eres Eusebio, mi hijo,
si tantas señas advierto,
que, para llorarte muerto,
ya justamente me aflijo.
De tus razones colijo
lo que el alma adivinó.
Tu madre aquí te dejó
en el lugar que te he hallado;
donde cometí el pecado,
el cielo me castigó”

(vv. 2344-2370)

Este acentuado tono romántico teñirá la escena en la de Curcio —con nueva acumulación de elementos por el autor—; tras descubrir que el muerto es su hijo, se enterará de que su hija ha abandonado el convento.

Calderón, que no olvidaba el trasfondo doctrinal de la pieza, intercala en ese momento la aparición de Alberto, a quien Eusebio perdonó la vida, y la recuperación de éste, que le permite confesarse y salvar su alma.

Pero inmediatamente la aparición de Julia y su reacción al saber que Eusebio era su hermano, traerán nuevamente el tono romántico a la obra

“JULIA:

¡Válgame Dios!
¿qué es lo que estoy escuchando?
¿qué prodigio es éste? ¿Yo
soy la que a Eusebio pretende
y hermana de Eusebio soy?
Pues sepan Curcio y el mundo
y sepan ya todos hoy
mis graves culpa: yo misma,
asombrada de mi error
daré voces: sepan todos
cuantos hoy viven, que yo
soy Julia, en número infame
de las malas la peor.
Mas ya que ha sido común
mi pecado, desde hoy
lo será mi penitencia;
y pidiéndole perdón

al mundo del mal ejemplo,
de la mala vida a Dios.

CURCIO:

¡Oh asombro de las maldades!
con mis propias manos hoy
te mataré, porque sean
tu vida y tu muerte atroz.

JULIA:

Valedme vos, Cruz divina:
que yo mi palabra os doy,
de volverme a mi convento
y hacer nueva vida. ¡Adiós!

ALBERTO:

¡Gran milagro!

CURCIO:

Y con el fin
de tan grande admiración,
LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ
da felice fin su autor"

(vv. 2552-2582)

Es necesario señalar que la comedia culmina con un recurso escénico característico del teatro de Calderón y, en general del barroco, ya que hay una última acotación: *Vase Julia a lo alto asida de la Cruz que está en el sepulcro de Eusebio.*

Como resumen de lo hasta acá apuntado creemos necesario señalar que en esta pieza a los elementos de claro cuño romántico que hay en el argumento se añade un tratamiento exacerbado de las situaciones y un trazado de caracteres apasionados, rebeldes y torturados. Julia y Eusebio no sólo representan el drama del amor incestuoso sino la tragedia de dos seres atormentados que se atraen y se rechazan por imperio de su idiosincrasia exasperada.

Dice Menéndez y Pelayo al juzgar la obra:

"Esta es leyenda, leyenda interesantísima, muy dramática y animada. Es una novela puesta en verso, que tiene sobre *El Mágico prodigioso* y sobre los demás dramas religiosos de Calderón la ventaja no solamente de estar escrita con más sencillez y con más espontaneidad en la expresión de los afectos, sino también el mérito singularísimo de no contener ningún personaje ni episodio desligado, sino que todo se desarrolla con admirable y perfecta unidad, sin que el interés decaiga un momento".¹⁰

Absteniéndonos de discutir en particular muchas afirmaciones contenidas en el párrafo transcrito que consideramos erróneas, provenientes del enfoque propio de la crítica de fines del siglo XIX que el autor tenía,¹¹ nos basaremos en ese pasaje para extraer nuestras conclusiones.

Si comparamos *La devoción de la Cruz* con los grandes dramas calderonianos, tanto el de estilo simbólico-alegórico *La vida es sueño*, como el cos-

¹⁰ Ob. cit., p. 175.

¹¹ El volumen publicado por EMECE recoge conferencias pronunciadas por Menéndez y Pelayo, en 1881, con motivo del segundo centenario de la muerte de Calderón.

tumbrista-realista *El alcalde de Zalamea*, ambos de cuidada arquitectura teatral, encontraremos en la comedia que nos ocupa acá una serie de desniveles y desajustes que no es posible atribuir a inexperiencia juvenil del autor,¹² sino a una veta de exaltación romántica que evidencia el dramaturgo y que es posible rastrear en algunos otros momentos de toda su producción.

Lo que en las piezas mencionadas se destaca es esa cuidadosa organización de elementos, tanto los costumbristas y realistas como los alegóricos y simbólicos, lo que en otra oportunidad hemos caracterizado como esquematización de la acción, reducción de personajes y jerarquización del protagonista.¹³

En *La devoción de la Cruz*, por el contrario, lo que atrae es ese desborde pasional, que llamamos romántico, con que el autor maneja el motivo de los amores contrariados por cuestiones sociales pero con el que se mezcla un raro sentimiento premonitorio del incesto, la serie de encuentros, reconocimientos, intuiciones misteriosas que ocurren en los momentos más oportunos y, muy especialmente, la participación del destino como fuerza ineludible que arrastra a los personajes hacia la tragedia final.

Como varios críticos suponen, es posible que el asunto provenga de alguna leyenda piadosa en la que existiría ya la idea central de la devoción al símbolo de la cristiandad que protege, conduce y salva finalmente al personaje de la condenación eterna. De ser este el origen de la pieza, es necesario convenir que Calderón ha sabido enriquecerla con un tratamiento que consideramos, permítasenos la insistencia, esencialmente romántico.

OSVALDO BLAS DALMASSO

¹² Véase la nota 2 sobre la posible fecha de *La devoción de la Cruz*.

¹³ Nuestro *Calderón de la Barca*, citado en no:a 3, p. 15.

NOVELA Y METANOVELA EN *RAYUELA*, DE JULIO CORTÁZAR

Intentaremos poner de relieve en estas páginas la curiosa relación existente en *Rayuela*, de Julio Cortázar, entre la propia novela y la idea sobre la novela que allí se elabora, idea precisamente que busca concretarse en esta obra.¹

Deslindaremos el campo: *Rayuela* es criatura de dos caras; novela y meditación sobre la novela. Meditación que no teoría, en sentido estricto, ya que las reflexiones y definiciones barajadas no abarcan sino un campo reducido y no son suficientes para organizar una "metafísica" —perdónese el término— de la ficción novelesca. La meditación sobre el "deber ser" de una novela —estrictamente ceñida al *roman comique*, según se aclara en el texto— versa sobre unos pocos temas: naturaleza de la novela, papel del lector, estructura del relato, función del lenguaje, misión del escritor y objetivo de la literatura. La consideración del tiempo narrativo y la perspectiva, por ejemplo, quedan fuera del círculo de problemas planteados, aun cuando estos elementos funcionan como soportes de la trama de *Rayuela*.

Rayuela, es, desde una perspectiva amplia, un texto que se comenta a sí mismo. Desde hace tiempo este proceso de autocritica se llama "metaliteratura". En el caso de la novela de Cortázar, más precisamente, podríamos definir como "metanovela" el conjunto apretado de reflexiones sobre el operar de una ficción novelesca, desarrolladas en forma simultánea al transcurso de la acción, y de las cuales esta última intenta ser su aplicación.

Para elaborar, con cierto fundamento, una "teoría de la novela" a partir de la propia *Rayuela*, consideraremos los siguientes elementos, fácilmente rastreables a lo largo de la obra: a. función de la literatura; b. el lenguaje; c. el lector; d. la novela; e. los personajes.

Nos ocuparemos, por razones de tiempo y espacio, sólo de un punto, el relativo a la naturaleza de la novela. Verificaremos si los conceptos enunciados teóricamente constituyen los pilotos sobre los cuales se levanta *Rayuela*.

El personaje-Morelli, teórico de una nueva novela

No es esta obra la novela de un novelista, al estilo de *Point Counterpoint*, de Aldous Huxley, sino la idea que de la novela ha elaborado uno de los personajes secundarios, Morelli, desarrollada en forma de notas en la tercera par-

¹ Este ensayo integra un trabajo de investigación, inédito y más extenso, titulado "Metanovela y creación literaria en *Rayuela* de Julio Cortázar". Fue realizado bajo la dirección del doctor RAÚL CASTAGNINO en el Seminario de Post-grado "Fenomenología de la obra literaria", dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Buenos Aires, entre junio y noviembre de 1980.

te de la novela, bajo el título "De otros lados (Capítulos prescindibles)". Estos apuntes, breves, dispersos, son el germen de una novela que no logrará escribir y que se parece a *Rayuela*, por su génesis, intención y estructura. Las observaciones críticas de Morelli sobre el arte de narrar cumplen, a su vez, una función de "metacrítica".²

La personalidad de Morelli, prototipo del escritor frustrado y comprendido sólo por minorías selectas, explica y proporciona cierta coherencia a la teoría de la novela, expuesta en fragmentos dispersos.

¿Cuál es la relación, interesa aclarar, entre este personaje —que teoriza desde la ficción del relato— y el propio autor? Emir Rodríguez Monegal distingue un autor explícito, Cortázar-en-su-circunstancia-de-escritor, y un autor simbólico, Morelli, que funciona como un doble del verdadero autor y en cuyo diseño Cortázar deliberadamente confunde el plano de la ficción con el de la realidad: los postulados teóricos acerca de la novela corren por cuenta de un personaje del relato; el texto busca trascender su propia realidad verbal, insiste Rodríguez Monegal.³ A su vez, el personaje brinda al autor la posibilidad de que éste se autocritique con soltura e ironía, resguardándose de eventuales objeciones. "Morelli es una especie de Ezra Pound al recobrar el sentido, o de Cortázar disfrazado mal, quiero decir, con una peluca que se le pasa cayendo", señala con humor y agudeza Fernando Alegría.⁴

Ahora bien, conviene destacar que las meditaciones de Morelli, avaladas por Oliveira y un narrador en tercera persona —¿el autor?— apuntan a un mismo objetivo: la destrucción de la novela tradicional, "hedónica", y la transformación del papel del lector. De ahí que las técnicas narrativas y de composición respondan a este propósito.

El modo de proceder Morelli en la formulación de las ideas repite curiosamente, y con precisión sorprendente, un único esquema, de avance y retroceso. Este personaje no está conforme, en líneas generales, con el mundo occidental, al cual pertenece por naturaleza y cultura. Intuye, oscura pero certeramente, una idea que lo liberará de las ataduras de su circunstancia. En un estadio siguiente, formula con bastante coherencia y alguna convicción esa intuición. Pero, en última instancia, se opera en retorno al estadio inicial, ya que el personaje considera inviable el cambio que propone.⁵ En ese volver a fojas cero una y otra vez reside el pesimismo que transpira el personaje. El contraste entre las puertas abiertas —o entrevistas— y los resultados obtenidos redundan en una brutal ironía, no exenta de cinismo: "Proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: "En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay".⁶ Este cíclico retornar del anciano escritor al punto de origen se pone en evidencia en sus meditaciones sobre la novela.

² EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, "Morelli, el autor, de *Rayuela*", en: *Eco*, n° 173, marzo 1975, pp. 470-477.

³ *Ibidem*.

⁴ FERNANDO ALEGRÍA, "*Rayuela*, o el orden del caos", en: *Literatura y Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 128.

⁵ Cfr. entre otros, los finales de los capítulos 17, 60, 62 y 66.

⁶ JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*, Barcelona, Bruguera, 1979, p. 420.

Por eso nuestra primera observación es que el *corpus* teórico de Morelli aparece enunciado más que como una síntesis de principios, como un “deber” ser de la ficción narrativa, una aspiración o un proyecto, de cuyo resultado Morelli es el primero en desconfiar.

Resulta, pues, Morelli portavoz principal de la teoría y, simultáneamente —y aquí radica el *quid* de nuestra propia reflexión— teorizador escéptico de esos principios, diseñados *in abstracto*.

La novela ideal, en consecuencia, resulta concebida desde la ironía y el desengaño. La pregunta de Morelli se traslada, en última instancia, al propio novelista: ¿Se puede ir más allá? *Rayuela* es un ensayo de respuesta ambigua; es la novelización lisa y llana del llegar a un *au delà*, a un *yonder*, oscuramente intuido y misteriosamente presente.⁷

En torno al roman comique

Conviene desbrozar el terreno: se barajan en la obra diversas ideas sobre la novela y, en alguna ocasión, se ensaya su escritura.

Acerca de la novela opinan Morelli, Oliveira y un narrador en tercera persona, a quien con los recaudos del caso identificaremos con el autor-Cortázar. Se traen a colación, en notas de la tercera parte, textos teóricos de Bataille, Artaud, Gombrowicz, etc.

Novela, a su vez, han intentado vagamente Oliveira —se nos dice que es un escritor frustrado— y Morelli, aunque con resultado desconcertante; y novela, en fin, es la propia *Rayuela*: en ella se verificarán algunos de los postulados teóricos de Morelli; otros, en cambio, se verán rotundamente desmentidos.

Morelli define su idea de la novela por oposición a la tradicional, calificada de “rollo chino” y “novela hedónica”;⁸ obviamente el cultivo de este tipo de obra narrativa merece su desprecio. En el capítulo 79 se ocupa con cierta prolijidad de detallar los rasgos de una y otra.

La novela tradicional limita al lector a un ámbito preciso, en donde actúan personaje con psicología bien desarrollada; el lector asiste pasivamente al desenvolvimiento de los acontecimientos narrados; la novela se contenta con un orden cerrado, que excluye cualquier alteración por parte del lector. El autor, a su vez, espera ser comprendido, o dejar una enseñanza. Cuenta en su haber con una serie de recursos estéticos para montar un mundo ficticio, que concluirá finalmente por “engañar al lector”.⁹

Ahora bien, el *roman comique* se define por su pretensión de no engañar al lector; usa abundantemente de la ironía y el anticlímax y acaba por des-

⁷ *Ibidem*, p. 502.

⁸ *Ibidem*, p. 543. Para la teoría literaria: denuncia de las convenciones (falsedad, anquilosamiento, estilo retórico, psicologismo, conexión causal), destrucción de fórmulas, odio a la literatura desde la literatura, y para su defensa del orden abierto, la materia en gestación, el fragmentarismo y el caos aparente, véanse los capítulos 79, 94, 95, 97, 99, 109, 112, 115, 116, 124, 137, 141, 154; apoyados con citas de otros autores, cfr. los capítulos 102 y 145.

⁹ *Ibidem*, p. 449.

nudar a la novela de todo artificio estético. Inaugura un "orden abierto", en donde "apertura" implica necesariamente co-participación del lector en la obra creadora y en el montaje de los personajes, no sobre la base de una psicología sino en torno a una función.

"El novelista hedónico no es más que un *voyeur*. Basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas de comportamiento, de meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes", sostiene Morelli enfáticamente en el capítulo 116.

Hasta aquí, contraste de dos tipos de novela. Pero debe señalarse que Morelli adjudica a la narrativa una función específica, la de ser "antropofónica", es decir, manifestar, revelar al hombre, criatura ética. No explica de qué manera ha de producirse esta revelación, pero sí conviene destacar que este instalarse en el plano ético coincide con la postura adoptada por el anciano escritor en otras ocasiones. Según surge de *Rayuela*, la novela sería para Morelli un instrumento adecuado para llevar a cabo la rebelión o revolución que postula: atacar la literatura desde la literatura misma. "Morelli parece convencido de que si el escritor sigue sometido al lenguaje que le han vendido junto con la ropa que lleva puesta y el nombre y el bautismo y la nacionalidad, su obra no tendrá otro valor que el estético, valor que el viejo parece despreciar cada vez más. En alguna parte es bastante explícito: según él no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado".¹⁰ Incluso el personaje es todavía más explícito al señalar que la novela ha de ser escrita "como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo".¹¹ Sostiene Morelli que esta forma de concebir la novela abrirá un abanico de perspectivas inéditas, cuyo fin —insiste— ha de ser el hacernos sentir "un poco menos solos en este callejón sin salida al servicio de la Gran-Infatuación-Idealista-Realista-Espiritualista-Materialista del Occidente S. R. L."¹²

A la luz de esta preceptiva, Morelli traslada la discusión teórica al terreno ético, que es el que verdaderamente le importa. La novela —sintetiza— ha de alojar una "antropofonía". El *roman comique* busca manifestar la sinrazón de la condición humana, en esta segunda mitad del siglo, de puntas de pie y en delicado equilibrio, sobre un precipicio cuyo fondo no se percibe.

Este tipo de novela tiene ciertas reglas de composición. La preceptiva morelliana se desarrolla en los capítulos 79, 108, 115, 124 y 141. La médula teórica que ha de generar la novela es un consejo de Gide: *Ne jamais profiter de l'élan acquis*, señalado por primera vez en el capítulo 79.

La novela ha de constar de secuencias organizadas de tal modo que resulten totalmente independientes, sin vínculos de causalidad que liguen unas a otras ni tampoco la acción debe responder a un esquema de coherencia lógica; los personajes no han de identificarse con una psicología determinada.

La exacerbación del precepto gidiano desembocará en la antinarración y en la disolución de la lógica del discurso; disolución, por otra parte, deliberada y sistemáticamente buscada.

¹⁰ *Ibidem*, p. 505.

¹¹ *Ibidem*, p. 408.

¹² *Ibidem*, p. 506.

Postula Morelli —¿Cortázar?— la destrucción de las articulaciones lógicas, la estructuración de los personajes de acuerdo con su función en el relato; propone la instauración de un orden abierto, el rol activo del lector y la ausencia de mensaje en la novela.

Como recurso para lograr este *roman comique* aconseja el uso de la ironía, la autocrítica, la incongruencia y la imaginación al servicio de nadie.¹³

La novela perfecta sería, entonces, una obra muda, sin personajes, un puro esquema y “cuya legítima primera audición debía ser quizá el más absoluto de los silencios”.¹⁴ La novela como viaje *ab ovo*. ¿Técnicamente viable? volvemos a preguntarnos. No se requiere especial sentido del humor para comprender que una obra muda, sin personajes más huele a broma que a postulado teórico con visos de posibilidad. Bien lo comprendió Virginia Woolf cuando envió a su amiga y escritora Vita Sackville-West un volumen elegantemente encuadernado, en mucho su “mejor libro”, cuyas páginas eran por completo blancas.¹⁵ Acosada por similares planteos teóricos, e inmersa en la ola de renovación y experimentación que sufrió la novela en las primeras décadas del siglo, la autora de *Las Olas* formula una idea, que el *alter ego* de Cortázar recogerá en el capítulo 141. Opina Virginia Woolf que “el novelista podría apartarse de la eterna mesa del té y de las fórmulas plausibles y ridículas que se entienden que representan la entera aventura humana. Pero entonces el relato vacilaría; el argumento podría desmoronarse y los personajes podrían deshacerse. La novela, en resumen, podría llegar a ser una obra de arte”.¹⁶

Las notas del moribundo Morelli son analizadas microscópicamente por Oliveira y sus amigos integrantes del Club la Serpiente. Observan, a lo largo de los capítulos 79, 97 y 99 cómo el escritor efectivamente prescinde de las articulaciones lógicas, cómo las incoherencias narrativas desembocan en una suerte de no-narración. Y concluyen que verdaderamente le tiene sin cuidado la ligazón de las secuencias narradas.

Los juicios de valor que suscitan las teorías de Morelli y su aplicación práctica no son coincidentes. Los integrantes del Club enfocan el problema desde perspectivas diversas, incluso antagónicas. Para Wong no vale la pena seguir “molestándose en champollionizar las rosettas del viejo”. Etienne, en cambio, apunta varias veces que la lección de Morelli basta como primera etapa. Oliveira, a su vez, descubre las fascinantes analogías existentes entre su propia metafísica de la novela —de cuño ético— y las ideas apuntadas por el viejo escritor: “Nos queda la amable posibilidad de vivir y de obrar «como si», eligiendo

¹³ *Ibidem*, p. 247. “Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovélistico (aunque no antinovélesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, *ne jamais profiter de l'élan acquis*. Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la inaginación al servicio de nadie”.

¹⁴ P. 604.

¹⁵ MARIO PRAZ, “Virginia Woolf”, en: *Diccionario de Autores*, compilación de González Porto-Bompiani, p. 1015.

¹⁶ Citado por RIQUER-VALVERDE, *Historia de la Literatura Universal*, 7ª ed. Barcelona, Planeta, 1979, t. III, p. 423.

hipótesis de trabajo, atacando como Morelli lo que nos parece más falso en nombre de alguna oscura sensación de certidumbre, que probablemente será tan incierta como el resto, pero que nos hace levantar la cabeza y contar las Cabritas, o buscar una vez más las Pléyades, esos bichos de infancia, esas luciérnagas insondables. Coñac, dijo Oliveira".¹⁷ Una vez más, desde la ficción del relato, se discuten las propuestas teóricas de un personaje, propuestas que intentan trascender, precisamente, los límites del plano de ficción.

Pues bien, es buena ocasión ésta de formularnos la pregunta que interesa, intentando "champollionizar la roseta de *Rayuela*": ¿En qué medida esta novela está compuesta "morellianamente"? ¿Es fiel Cortázar en todo momento a las propuestas de su *alter ego* simbólico, postulados de cuya "viabilidad" su mismo autor duda? ¿Encuentra el escritor-Cortázar una fórmula técnicamente posible para transformar la historia narrada en la primera y segunda parte de *Rayuela* en una antinarración, lisa y llana?

Si bien la obra inaugura la perspectiva del orden abierto, de la función cómplice del lector y se requieren ciertas claves de comprensión asequibles sólo a iniciados, *Rayuela*, en más de un aspecto es un mentís a los postulados y preceptiva del personaje Morelli.

Por de pronto, los personajes que desfilan a lo largo de seiscientas páginas gozan de vida propia, están minuciosamente contruidos, responden a una psicología particular. Aunque Cortázar no los crea según la receta decimonónica sí surgirá nítida su personalidad en el diálogo y el monólogo; su función, precisamente, los dota de perfiles netos. Son, en definitiva, criaturas únicas: la Maga, Oliveira, Talita, Traveler, Rocamadour, Gekrepten, el mismísimo Morelli. Paradójicamente se aprovechan del *élan acquis* y cada uno es portavoz de una idea o particular visión de la realidad; y, paradoja mayor, la reunión de todos configura un mensaje a lo mejor a pesar de su autor, pero insoslayable. Aun efectuando una lectura "tradicional", de lector "hembra", ¿por qué no pensar, como Fernando Alegría, que Horacio Oliveira, entre otras cosas, representa la conciencia de la vida como caos y la Maga, por ejemplo, la aceptación tácita del caos como orden? Las diversas posibilidades de lectura en definitiva no alteran los "caracteres" de los personajes, que adquieren —decimonónicamente— vida y *ethos* propios y echan a andar por el mundo de la ficción sin la mano de su autor.¹⁸

Cortázar ha declarado, como el personaje de Morelli propone, la guerra al lenguaje y las convenciones literarias. Pero para atacar el lenguaje es necesario servirse de él, retorcerlo y estrujarlo. No hay otra vía. En ese aspecto, *Rayuela* es una radiografía de los asaltos al sistema lingüístico. El escritor pone en funcionamiento mecanismos de la lengua que persiguen ese propósito: creación de neologismos, valor expresivo del cambio de grafías, juegos de palabras, uso de

¹⁷ *Rayuela*, p. 507.

¹⁸ Con respecto a la "realidad" que adquiere un personaje, traemos a colación una reflexión del crítico y novelista E. M. Forster, en su *Aspects of the novel*, London, Penguin, 1970: "(...) a character in a book is real when the novelist knows everything about it. He may not choose to tell us all he knows —many of the facts, even of the kind we call obvious, may be hidden. But he will give us the feeling that though the character has not been explained, it is explicable, and we get from this a reality of a kind we can never get in daily life", p. 70.

idiomas extranjeros, del lunfardo, e invención de una lengua, el gígllico. Sin embargo, el uso "desviado" de ciertas formas y el aprovechamiento de algunos recursos del lenguaje, en nada obstan a la comprensión de la inteligencia de los textos. Así, por ejemplo, el capítulo 68, escrito en gígllico, impermeable a una rápida lectura, adquiere un significado coherente luego de una lectura atenta.

Los golpes al lenguaje constituyen, ciertamente, una "cachetada" —glosando a Luis Harss— pero sus consecuencias son estéticas, no surten efectos éticos, ni pueden destruir de raíz la realidad de la palabra.

Si la literatura es creación mediante la palabra, aquí forzosamente ha de detenerse Morelli —y quienes se escondan detrás de él— con sus picos, palas y cargas de dinamita.

Finalmente, ¿es *Rayuela* una antropofonía? Nos parece que sí, no innovadoramente, sino al modo de *La Montaña Mágica* o *La Náusea*; al igual que en ella se ventila un "tema de nuestro tiempo", la oscura sensación, en este caso, de haber llegado el hombre a un límite, no saber a qué atenerse y, sin embargo, andar tanteando certezas. "Así, por la escritura, bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro —sea lo que sea—. Escribir es dibujar mi mandala y, a la vez, recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon" escribe Morelli.¹⁹

Obsérvese de paso cómo el esquema operativo intelectual del escritor —oscuras intuiciones que iluminan por un momento el campo del hacer y vuelven derrotadas al plano del pensar— se reproduce en el desarrollo de *Rayuela*: un ir y volver del centro a la periferia, sin resolver acabadamente cuestiones esenciales.

Acierta, en nuestra modesta apreciación, Emir Rodríguez Monegal al poner de relieve que todo en *Rayuela* es *summa*: integración de elementos intelectuales, literarios y vivenciales, organizados en una arquitectura *sui generis*. Nos acusa la misma pregunta inicial: ¿No desemboca Cortázar, en definitiva, en una coherencia antimorelliana?; ¿se burla irónicamente el escritor-Cortázar de las hamletianas elucubraciones del personaje-Morelli? No en vano golpea con insistencia la frase final del libro inconcluso del viejo escritor: "En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay".²⁰ Cara y cruz, simultáneamente, de una novela y su (¿imposible?) negación.

A modo de conclusión

Sabemos que estas páginas no son más que un puñado de observaciones y glosas del texto de Cortázar. Nos ha interesado develar la particular y paradójica relación existente entre la teoría de la novela —que exhibe aires de "imperativo" literario— y ese producto final que es *Rayuela*, un experimento literario que, desde la perspectiva que nos ocupa, realiza sólo a medias los postulados teóricos de uno de sus personajes.

MARÍA ELENA DE LAS CARRERAS

¹⁹ *Rayuela*, p. 453.

²⁰ *Ibidem*, p. 420.

BIBLIOGRAFÍA

- FERNANDO ALEGRÍA, "Rayuela: o el orden del caos", en: *Literatura y Revolución*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- LIDA ARONNE AMESTOY, *Cortázar: La novela mandala*. Buenos Aires, Fernando García Cambaro, 1972.
- ANA MARÍA BARRENECHEA, "La estructura de *Rayuela*, de Cortázar", en: *Nueva Novela Latinoamericana*, compilación de JORGE LAFFORGUE, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- ROSA BOLDORI, "La irrealidad en la narrativa de Cortázar", en *Boletín de Literaturas Hispánicas*, Facultad de Filosofía y Letras nº 6. Universidad del Litoral, 1966.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Cortázar; una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- LUIS HARSS, "Cortázar o la cachetada metafísica", en: *Los nuestros*, 6ª ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- RICARDO GULLÓN, "Rayuela: juego e invención del lenguaje", en: *Literatura y Filología*, Madrid, Fundación Juan March, enero 1977.
- EVELYN PICÓN GARFIELD, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975. Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 225.
- JOSÉ MARÍA VALVERDE y MARTÍN DE RIQUER, *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona, Planeta, 1977, t. IV.
- EMIR RODRÍGUEZ MONECAL, "Morelli, el «autor» de *Rayuela*", en: *Eco*, marzo, 1975.
-

NATURALEZA Y PAISAJE EN LA "SOLEDAD II" DE GÓNGORA

Los elementos piscatorios de la "Soledad II" restituyen al peregrino al paisaje marítimo inicial, transformándolo no obstante en un mundo de pesca y halconería, de barcos que van y vienen por las riberas, de grupos que trabajan y se desplazan¹ (aunque la isla es una miniatura del estado arcadiano). Hay necesidad de mostrar la naturaleza modificada por el hombre, de hacer instrumentos y redes, de construir sitios, jardines, refugios, colmenas, de pescar con arpones.

El argumento de esta Soledad es el siguiente: primero se describe la marea, porque a la ribera incierta —cambiante siempre por el flujo y reflujo— llega el peregrino acompañado de un grupo de gentes de mar que, de vuelta de las bodas, pasan a la otra ribera en una embarcación que llega de recogerlos. El joven prefiere el humilde bajel de dos pescadores. Asiste con ellos a la faena de la pesca. Luego se dirigen los tres a una isla. Mientras navegan el peregrino canta sus infortunios amorosos. Recibido por el anciano padre y las bellas hermanas de los pescadores que lo habían conducido, emplea el día en recorrer el islote y admirar la moderada hacienda de aquella familia feliz. Comen sobre la hierba en un lugar ameno. Después de haber comido el anciano narra las hazañas piscatorias de dos de sus hijas: Éfire y Filódoce (éstas son dos amazonas, por consiguiente resultan dos figuras míticas. Tienen además el nombre de una nereida y de una ninfa, respectivamente). Otras dos están enamoradas de dos pescadores que, a la caída de la tarde, llegan a la orilla y cantan alternadamente su pasión. El peregrino solicita del anciano que acepte como yernos a los dos amantes: Licidas y Micón. A la mañana siguiente abandona la isla. Navega por un sitio desde donde divisa un castillo y ve salir a un príncipe con su séquito que va de caza y asiste desde la barca a una partida de caza con halcones.

Como puede comprobarse, la "Soledad II" es, por un lado, una égloga piscatoria y, por otro lado, una égloga venatoria, con algunas interpolaciones (soliloquio, discursos contra la navegación y la cecidicia y el canto amebeo).

LA RELACIÓN POESÍA - PINTURA

Al comienzo de la "Soledad II" el poeta se deleita en la pintura de un hecho de la naturaleza: la descripción de la marea. El mar entra en la playa y

Nota: Las citas de este trabajo corresponden a la edición de las *Soledades*, realizada por Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

¹ LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, Edición de John Beverley, Madrid, Cátedra, 1979. (Véase la introducción, p. 53).

parece fundirse en el arroyo que desemboca. Pero la imaginación de Góngora va a enriquecer esa descripción descomponiéndola en sus aspectos sucesivos.

Nos hace ver la acción de la marea, lenta y reiterativa como el mismo vaivén de las olas. Se suceden y enlazan las metáforas con que el poeta nos describe la entrada invasora del mar y cada una se refiere a un aspecto de la acción que cobra de este modo un singular y gráfico relieve. La primera metáfora sitúa la acción en primer plano: la desembocadura del arroyo, su conjunción y acabamiento con el agua del mar, su mezcla extinta con la sal: ²

y mucha sal no sólo un poco vaso
mas surruina bebe (vv. 5-6).

Esa ruina se transforma en un nuevo centro expresivo y da lugar a una de las metáforas tópicas de Góngora: *la mariposa* que vuela en busca de su propia muerte atraída por la llama, como el arroyo busca su propia muerte atraído por el mar:

y su fin cristalina mariposa ³
no alada sino undosa,
en el farol de Tetis solicita (vv. 6-8)

La segunda metáfora tópica es la del *centauro*. En la confluencia de las aguas ni el mar es mar ni el arroyo es arroyo, se crea un nuevo ser de naturaleza mixta como la del centauro. En la linde de la playa ocurre igual. El mar arrastra y envuelve la tierra y al retraerse la marea la tierra embebe al mar. La metáfora del centauro abarca ambos fenómenos. Aparece luego el tercer plano de la descripción y su palabra clave es *retrocedente* (este vocablo estimula la imaginación del poeta, es la metáfora de la lucha del *novillo y el toro*. El cuarto plano de la descripción lo da la palabra *espejo*. La marea se va retrayendo. El empuje del mar se va aquietando. Aquí y allá quedan las aguas que fueron como un espejo roto en mil pedazos. Parecería que la tierra los enmarca como reuniéndolos y reteniéndolos aún. Sintetizando: este primer cuadro se describe en cuatro metáforas:

- 1) Desembocadura de un arroyomariposa
- 2) Fusión del océano y arroyocentauro
- 3) Momento pujante de la marealucha de un novillo y un
toro
- 4) Retirada de las aguasespejo roto
(momento decreciente de la marea)

Mucho nos sorprende la predilección de Góngora por aludir al mar. La pintura de marinas fue especialidad de los holandeses. Había interés por los navíos (pacíficos o guerreros) o las lentas navegaciones por los canales. La Reforma había traído mutaciones cuyo testimonio lo registra el arte. Se trata de un arte laico. Por eso, al trascendentalismo barroco de los países católicos, sucede el immanentismo objetivo y concreto de los estados protestantes.⁴ Otra

² Cfr. LUIS ROSALES, "La imaginación configurante" (ensayo sobre las *Soledades*, de don Luis de Góngora) en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 257-258, mayo-junio, 1971, pp. 290-294.

³ En la "Soledad I", vemos la misma imagen cuando el peregrino se acerca a la cabaña de los cabreros (vv. 86-89).

⁴ Cfr. ARNOLD HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, t. 2, p. 143. También puede verse RENÉ HUYCHES, *El arte y el hombre*, París, Larousse, 1967, t. 3, cap. V, pp. 85-95 y JOSÉ PIJOAN, *Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, 1952, vol. XV, pp. 471-502.

causa sobre la importancia del agua en los cuadros de los holandeses es el hecho de haberla encauzado, detenido y embalsado con diques, de ahí que la aprovecharan para animar sus paisajes. Vemos así el mar, las praderas, el amplio cielo atravesado por nubes y las irisaciones de la luz sobre la hierba y sobre el agua. Asimismo, la pintura de los Países Bajos se distingue por la temática de lo cotidiano. Se vuelve objeto de arte la parte de realidad que es propiedad del individuo, la familia, la comunidad y la nación, la tierra, la casa, la ciudad y sus alrededores, el paisaje del país.

Obsérvese cómo se dan estos motivos en la "Soledad II". En primer lugar hay un cuadro estático, es el de la isla que tiene forma de tortuga. Esa imagen está vinculada con la morada de los pescadores:

Dos son las chozas, pobre su artificio
mas, aunque caduca su materia,
de los mancebos dos la mayor, cuna;
de las redes la otra y su ejercicio⁵
competente oficina (vv. 200-204)

Hay otro cuadro que se contrapone al ambiente rústico de la isla, es la mención al juego de aguas y al jardín:

Del jardín culto así en fingida gruta
salteó al labrador pluvia improvisa
de cristales inciertos a la seña
o a la que torció llave el fontanero (vv. 222-225)

Sabemos que en el barroco predomina el gusto por temas que suponen una contraposición o superposición de lo bello de la naturaleza y de lo artístico y artificial. El agua no es sólo un medio y complemento para el jardín barroco, sino una finalidad estética. La conversión del agua en cristal, que se realiza en el lenguaje culterano, está determinada por la visión de esos gustados juegos de agua.⁶

Otra referencia al agua y al jardín la hallamos en el paseo que da el peregrino por la isla:

los cristales pisaba de una fuente.
Ella pues sierpe, y sierpe al fin pisada,
aljófar vomitando fugitivo
en lugar de veneno,
torcida esconde, ya que no enroscada,
las flores, que de un parto dio lascivo
aura fecunda al matizado seno,
del huerto, en cuyos troncos se desata
de las escamas que vistió de plata (vv. 319-327)

⁵ Véanse al respecto las siguientes pinturas: *Cabaña con árboles*, de Rembrandt; *Cabaña junto al mar*, de Jacob Salomón Rüisdäel y *La Alquería*, de Adrian van de Velde.

⁶ El arte de la jardinería floreció tanto en lo grande como en lo pequeño. En España, además de los jardines reales se proyectan los cármenes granadinos y los cigarrales toledanos. Cfr. EMILIO OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1947, pp. 139-140.

El bodegón

La pintura de bodegones⁷ que vemos en las *Soledades* está aliada a la tendencia del barroco de llevar al lienzo la naturaleza vegetal o animal.

El bodegón de la "Soledad II" se ubica en un lugar idílico. Son seis chopos abrazados a seis hiedras (obsérvese el antiguo símbolo del amor, cuyo antecedente se halla en la literatura española en la "Égloga I" de Garcilaso de la Vega).

Seis chopos de seis yedras abrazados,
tirso eran del griego dios, nacido
segunda vez, que en pámpanos desmiente
los cuernos de su frente;
y cual mancebos tejen anudados
festivos corros en alegre ejido,
coronan ellos el encanecido
suelo de lilios, que en fragantes copos
nevó el Mayo a pesar de los seis chopos.
Este sitio las bellas seis hermanas
escogen, agravando
en breve espacio mucha primavera
con las mesas, cortezas ya livianas
del árbol que ofreció a la edad primera
duro alimento, pero sueño blando.
Nieve hilada, y por sus manos bellas
caseramente a telas reducidas,
mantel blancos fueron (vv. 328-345)

Cuando se habla de los árboles se alude al nacimiento de Baco. La descripción comprende manteles níveos y adornos con lirios blancos. Este bodegón es muy hermoso —dada la simplicidad de sus materiales—. Las hijas del pescador sirven la comida en una vajilla muy sencilla de "torneado fresno" (v. 347). Por lo que se expresa en versos precedentes comen pescados.⁸

EL MUNDO ANIMAL

Una peculiaridad de la "Soledad II" y que armoniza con el momento barroco es la enumeración de seres de la naturaleza.⁹ Por eso Góngora nos introduce en un acuario y en una alcándara. El primero comprende los siguientes peces y animales marinos:

⁷ Para el estudio de la relación poesía pintura así como el de los bodegones puede consultarse nuestro trabajo "Naturaleza y paisaje en la "Soledad I.", de Góngora en *Letras*, IV, abril, 1982, pp. 20-22.

⁸ Cfr. los versos 245-247.

⁹ El asíndeton fue uno de los procedimientos para describir la perfección del mundo en alabanza al Creador. Es un procedimiento de fisonomía medieval, conocido en la antigüedad y resucitado por el Renacimiento. Cfr. LEO SPITZER, "La enumeración caótica en la poesía moderna", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 307-319.

En el Libro I de *La Arcadia*, de Lope Vega puede verse el desfile de piedras preciosas, aves, frutos, animales y peces. Cfr. *Obras Completas de Lope de Vega*, Edición de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1965, pp. 23-24.

<i>perla</i>	(v. 68)
lascivo, <i>ostión</i>	(v. 83)
el <i>congrío</i> , que viscosamente liso	(v. 93)
pompa el <i>salmón</i> de las reales mesas	(v. 98)
el travieso <i>róbalo</i>	(v. 100)
purpúreas <i>conchas</i>	(v. 383)
<i>atunes</i>	(v. 416)
la <i>foca</i>	(v. 449)
fiero <i>tiburón</i>	(v. 255)
ni al otro cuyo nombre	
<i>espada</i> es tantas veces esgrimida	(v. 458)
un gran <i>sollo</i>	(v. 505)
músicos <i>delfines</i>	(v. 535)
rugosas <i>veneras</i>	(v. 556)
<i>caracoles</i>	(v. 559)
<i>corales</i>	(v. 596)

Como puede inferirse, Góngora los nombra por sus cualidades significativas, por su valor real o social. A la foca la designa también a través de la metáfora *marino toro* (v. 457). Para describir al coral se vale de una perífrasis que resulta una adivinanza:

Las siempre desiguales
blancas, primero ramas, después rojas
del árbol que nadante ignoró hojas (vv. 591-593)

El mismo recurso emplea para el caracol:

purpúreo caracol, émulo bruto
del rubí más ardiente (vv. 879-880)

En la alcándara de la "Soledad II" aparecen los siguientes halcones:

Nebli, que relámpago su pluma
rayo su garra (vv. 745-746)
El *sacre*, las del Noto alas vestido
sangriento chipriota, aunque nacido
con las palomas, Venus, de tu carro (vv. 753-752)
El *gerifalte*, escándalo bizarro
del aire, honor robusto de Gelandia (vv. 750-754)
El *baharí*, a quien fue en España cuna
del Pirineo la ceniza verde
o la alta basa que el océano muerde
de la egipcia columna (vv. 758-761)
la delicia volante
de cuantos ciñen líbico turbante,
el *borní*, cuya ala
en los campos de Meliona
galán siguió valiente (vv. 762-764)
Tú infestador en nuestra Europa nuevo
de las aves nacido, *aleto*, donde
entre las conchas hoy del sur esconde
sus muchos años Febo (vv. 772-775)
examinando con el pico adunco
sus pardas plumas, el *azor* britano (vv. 785-786).

El poeta los enumera señalando su procedencia: el *sacre*, de la isla de Chipre, el *gerifalte*, pájaro holandés, el *baharí* español, el *borní* africano, el *aleto* americano y el *azor* britano. Al final de la cacería están el *milano*, a quien llama con la metáfora *corsario volante* (v. 960). Los *halcones* de los últimos versos se definen con la perífrasis los *raudos torbellinos de Noruega* (v. 873),

connotan una imagen exótica que contribuye a la inusitada finalización del poema.

La pintura del caballo

Hay en Góngora una tendencia a pintar figuras ecuestres y escenas de montería, por ejemplo, la dedicatoria al Conde de Niebla en el *Polifemo* (vv. 9-16) o la del Duque de Béjar en las *Soledades* (vv. 5-12). Céspedes¹⁰ habló de la importancia que tenía la pintura del caballo. Según él esa sería la causa de renombre, en el presente y el futuro.

En la "Soledad II" aparece un príncipe que sale de caza a caballo. Al primero se lo retrata en pocos trazos. Su porte es modesto. No tiene miembros robustos:

En sangre claro y en persona Augusto,
si en miembros no robusto,
Príncipe les sucede, abreviada
en modestia civil real grandeza (vv. 809-812)

Al caballo se le da más sitio. Es un caballo andaluz. Las dos primeras excelencias están asociadas al río Guadalquivir (Góngora lo llama Betis, pues tiene presente la geografía y la ciencia antiguas). En él bebió el animal. Éste adquiere más vigor de materia. Su piel resplandece con los recursos del arte pictórico: está manchada de estrellas y éstas dan la luz al día. Hay una hipérbolo: el animal se transforma en un super animal embellecido. La descripción va del príncipe al caballo y de éste al primero. La dignidad del príncipe se sintetiza en la mano que, si gobierna al caballo es "de cetro digna". El elemento suntuario lo dan los frenos de oro:

La espumosa del Betis ligereza
bebió no sólo, mas la desatada
majestad en sus ondas, el luciente
caballo, que colérico mordía
el oro que suave lo enfrenaba,
arrogante, y no ya por las que daba
estrellas su cerúlea piel al día,
sino por lo que siente
de esclarecido y aún de soberano
en la rienda que besa la alta mano,
de cetro digna (vv. 813-819)

La cacería del doral es la meta del príncipe y de su séquito de cazadores. Éstos visten de verde —como era habitual fuera de palacio—¹¹

Verde, no mudo coro
de cazadores era, (vv. 720-721)

¹⁰ Cfr. PABLO DE CÉSPEDES, *Arte de la pintura*, BAE, t. 32, pp. 364-365. La pintura del caballo relaciona a Góngora con la obra velazqueña. Piénsese en los cuadros *Felipe IV ecuestre*, *el Príncipe Baltasar Carlos ecuestre*, *El Conde Duque de Olivares a caballo* y *La Reina doña Isabel de Borbón ecuestre*. Asimismo, recuérdese que Rubens pintó numerosos cuadros donde aparece el caballo, p. ej. *La cacería del hipopótamo*. *Viaje de la reina al puente de Cé* y *La entrada triunfal de Enrique IV en París*.

¹¹ Ténganse presentes los cuadros *Felipe IV en traje de caza* de Velázquez o *Infante Baltasar Carlos en traje de caza*.

En la cacería Góngora revela un arte de miniaturista: 1) Un doral está próximo a una laguna. Un baharí lo persigue. El doral se oculta entre unos carrizos pero, el baharí lo ve y le hinca sus garras y lo mata. 2) Una cuerva indignada por la muerte del doral o que tal vez se encontraba allí escondiendo un caracol purpúreo convoca a una banda de cuervas, las cuales oscurecen al sol con su vuelo. 3) En esa noche que forman la bandada de cuervas aparece el búho. Las cuervas se precipitan sobre él por el atractivo de sus ojos. 4) Los cazadores sueltan a un gerifalte que vuela más alto que las cuervas, luego a un sacre que vuela por debajo. 5) Una cuerva huye del gerifalte, desciende, pero se le acerca el sacre. Su desesperante situación la hace bajar hasta que finalmente es apresada por el sacre feroz.¹²

Son cinco cuadrados de movimiento que muestran además los conocimientos eruditos que Góngora poseía sobre las actividades venatorias. Hay en España una tradición de libros didácticos sobre la caza: por ejemplo, el *Libro de la caza*, del Infante Juan Manuel; el *Libro de cetrería*, del Canciller Pedro López de Ayala y el *Libro de la montería*, mandado a componer por Alfonso XI a mediados del siglo xiv. Esa obra, en tiempos de Felipe II, fue aumentada e ilustrada con treinta y cinco grabados en madera. Es posible que Góngora conociera esos textos, especialmente el último.¹³ La objetividad y precisión con que describe la cacería, así parece revelárnoslo.

Otros animales que integran el bestiario de la "Soledad II"

La abeja:¹⁴ Góngora procede con gran originalidad, por medio de alusiones. Así la abeja es:

susurrante amazona, Dido alada (v. 290)

Asimismo, la nombra por la perífrasis *oro brillando vago* (v. 294).

El búho: aparece tres veces:

1) Después del desfile de las aves de cetrería. Allí se lo vincula con el mito de Proserpina:

Grave, de perezosas plumas globo,
que a la luz lo condenó incierta la ira

¹² Cfr. los versos 832-935. Igualmente, en la "Soledad I" (vv. 222-232) hay una cacería. Sobre la pintura de escenas de caza damos como ejemplo los cuadros: *La cacería del Hoyo* de Velázquez y *La cacería del tabladillo en Aranjuez* de Juan Bautista Martínez del Mazo.

¹³ Cfr. CARL JUSTI, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, pp. 365-370.

¹⁴ En la "Soledad I" no se le prodiga metáforas, se la califica como *lasciva y madrugadora* (v. 803). María Rosa Lida de Malkiel estudió el ingreso de la abeja en la literatura. La primera imagen está en *La Iliada*: Los aqueos se precipitan a la asamblea como enjambres de abejas. La segunda se halla en Virgilio, en *La Eneida*. El ajeteo de los tiros se compara con el afán primaveral de las abejas. La tercera está en Garcilaso de la Vega en la "Égloga II" (v. 74) forma parte del *locus amoenus*, se la llama *solicita abeja*. En al "Égloga III" (v. 80) se manifiesta un *susurro de abejas que sonaba*. La cuarta imagen está en Cervantes, *Quijote* (I, XI). Discurso sobre la Edad de Oro: la colmena en el hueco de los árboles: Góngora ha heredado la imagen virgiliana. Cfr. MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, "La abeja, historia de un motivo poético", *RPh*, I, August, 1963, pp. 75-76.

del bello de la Estigia Deidad robo,
desde el guante hasta el hombre a un joven cela;
esta emulación pues de cuanto vuela
por dos topacios bellos con que mira,
término torpe era
de pompa ligera (vv. 791-798)

2) Cuando es atrapado por las cuervas en la caza del doral:

alas desplegó Ascálafo prolijas (v. 887)
el deforme fiscal de Proserpina (v. 892)

3) Al final del poema, quizás para dar una nota de fatalidad y de misterio, aliado al antiguo mito:

Con sordo luego estrépito despliega
injuria de la luz, horror del viento,
sus alas el testigo que en prolija
desconfianza a la Sicana Diosa
dejó sin dulce hija
y a la estigia deidad con bella esposa (vv. 974-975)

Los cisnes: La pintura de estas aves se destaca por su realismo. (En la "Soledad I" se muestra al "cisne adusto" (v. 668) o simplemente se lo menciona: "Cisnes pues una y otra oluma" (v. 939). En la "Soledad II" Góngora aplica la misma técnica:

a) Se hallan entre unos verdes carrizales y acuden a la llamada del anciano pescador como gallinas al grano.

armonioso número se esconde
de blancos cisnes, de la misma suerte
que gallinas domésticas al grano,
a la voz concurrentes del anciano (vv. 250-254)

b) Empollan sus huevos:

vivificando están muchos sus huevos (v. 256)

c) Se señala el canto del cisne antes de morir —creencia que proviene de la más remota antigüedad y que la registra Plinio en su *Historia Natural*, en el Libro X, cap. XXXII (cfr. PLINY, *Natural History*. London, 1940, vol. III, p. 333).

d) Realizan su ciclo vital. El grande lleva a los pequeños al mar (el poeta dice mar y no río o laguna como corresponde).

Finalmente se destaca su blancura:¹⁵

cuanto más obscurecen las espumas,
nevada invidia, sus nevadas plumas (vv. 261-262).

La perdiz: Se alude a ella a través de Dédalo:

temor de tu sobrino ingenioso
ya invidia tuya, Dédalo, ave ahora
cuyo pie Tiria púrpura colora (vv. 788-790)

¹⁵ La blancura del cisne tiene sus precedentes en la "Égloga III" (vv. 231-232) de Garcilaso de la Vega y en la "Sextina I" (v. 5) de Fernando de Herrera. En esa obra también se hace referencia al cisne que canta antes de morir (v. 9).

La paloma: Se la relaciona con el origen del culto de Venus:

la ave lasciva de la Cipria diosa (v. 271).

De inmediato se señala el palomar que está más alto que el mástil de un barco:

Mástiles coronó menos crecidos
gavia no tan capaz: extraño todo,
el designio, la fábrica y el modo (vv. 272-274)

Conejos:¹⁶ Los ve en su madriguera y luego retozando entre las flores:

A pocos pasos le admiró no menos
montecillo, las sienes laureado,
traviesos despidiendo moradores
de sus confusos seños,
conejuelos, que el viento consultado
salieron retozando a pisar flores (vv. 275-280).

Cabras: Aquí Góngora despliega su inusitada belleza. Pinta a las cabras en un cerro desde donde se divisa el mar. Su número no es grande, parecen estrelladas sobre la hierba. Se las relaciona con el signo de Capricornio y el simbolismo del cuerno de la abundancia:

Llegaron luego donde el mar se atreve
si promontorio no, un cerro elevado,
de *cabras* estrellados
iguales, aunque pocas,
a la que, imagen décima del cielo,
flores su cuerno es, rayos su pelo (vv. 302-307)

Jabalí: Se insinúa su descripción por alusión al mito de Adonis:

...el que un dios hizo valiente
mentir cerdas, celoso espumar diente (vv. 582-583)

Perro: Acompaña al séquito del príncipe. Sólo se dice de él que es una especie lanuda y que está adiestrado para la cacería.

Can de lanas prolijo, que animoso
buzo será, bien de profunda ría,
bien de serena playa,
cuando la fulminada prisión caya
del neblí (vv. 799-803)

De todo esto se deduce que Góngora, aun en esta obra tan elaborada y artificiosa, revela una desbordante y cálida riqueza de observación de la realidad.¹⁷

LAS CONSTELACIONES

Como en numerosas obras barrocas encontramos en las *Soledades* referencias al zodiaco.¹⁸

¹⁶ Estos cuadros pueden emparentarse con la pintura animalística de Paul Potter. Por ejemplo, *Conejos en un paisaje*.

¹⁷ Cfr. el estudio de EMILIO OROZCO DÍAZ, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981. p. 137.

¹⁸ En la "Soledad I" se alude a la constelación del Toro (vv. 1-6) y a la de Géminis (vv. 62-63).

urna de *Acuario* la imitada peña (v. 226)
 a la que —*imagen décima del cielo*—
 y las *Osas* dos bellas,
 sediento siempre tiro
 del carro perezoso, honor del cielo (vv. 615-617)
 con las prendas bajaran de *Cefeo* (v. 622)
 del neblí —cuyo vuelo,
 tan vecino a su cielo,
 el *Cisne* perdonara, luminoso (vv. 803-805)

La primera se asocia a los juegos de agua que ve el peregrino en su caminata por la isla, al contemplar un jardín. La segunda con el cuadro de cabras. Las dos restantes están en el canto alterno de Micón y Lícidas, unidas a la idea de que el movimiento de los cuerpos celestes componía una música que impedía que las *Osas* oyeran la canción de los pescadores. Así quieren bajarse del cielo al mar con las otras estrellas septentrionales (prendas de Cefeo) entre las cuales está el Cisne, porque el neblí vuela tan alto que parece invadir la región del cielo del Cisne.

LAS "SOLEDADES" Y LOS CUATRO ELEMENTOS

Una sucesión de marinas y escenas que recrean la vida elemental nos permiten ver las semejanzas que existen entre la "Soledad II" y la pintura holandesa del siglo XVII. Por otro lado, la importancia que el autor le otorga a la descripción del caballo, vinculan este poema con la obra de Rubens y de Velázquez. La enumeración de peces y de animales marinos, así como la de aves de cetrería nos introducen —gracias a la erudición y a la observación del poeta— en un bellissimo acuario y en una alcándara. La presencia de las constelaciones está dentro de la temática de los escritores del barroco. Góngora reúne en su único y vasto poema una serie de temas poéticos representados en circuito abierto.¹⁹

La "Soledad I" es más misteriosa. Tiene carácter mítico. Parece recoger la vida humana en el primer albor. Ningún otro poema escrito en lengua castellana tiene su fuerza pánica y germinal.²⁰ La "Soledad II" posee este mismo vigor: todo está en ella vivo y recreándose (aunque su lenguaje no es tan arduo).

La huella del Génesis se palpa en la reiterada mención a la luz, a las tinieblas, a la naturaleza toda y al hombre en estado de inocencia. Las *Soledades* son una exaltación de la Creación, tal como lo proclama el Salmo XXIV: *Del Señor es la tierra y cuanto la llena, el orbe de la tierra y cuantos la habitan*. Junto a esa idea genesiaca están los cuatro elementos. Góngora cristaliza antiguas ideas de los presocráticos, reelaboradas por la concepción cristiano-simbólica de la Edad Media, junto a la correspondencia del macrocosmos y el microcosmos: el hombre.

La importancia de los elementos como componentes del universo en la jerarquización del cosmos la hallamos por primera vez en España en las *Etimo-*

¹⁹ Cfr. MAURICIO MOLHO, *Semántica y poética*, Barcelona, Grijalbo, 1978, p. 80.

²⁰ Cfr. LUIS ROSALES, "La imaginación configurante" (ensayo sobre las *Soledades* de Góngora), ob. cit., p. 290.

Etimologías, de San Isidoro de Sevilla²¹ (siglo vi): "El mundo es el cielo, la tierra, el mar y todas las cosas que hay en ellos, todo obra de Dios. Los griegos llamaron a los elementos *stoicheia*, porque tienen determinada unión y concordia de sociedad (están unidos entre sí por su misma naturaleza). Ideas semejantes pueden rastrearse en otros libros medievales y del siglo xvi, tales como el *Libro del caballero y del escudero*,²² de Juan Manuel y en la *Introducción del símbolo de la Fe*,²³ de Fray Luis de Granada. Una consideración particular merece el teatro de Calderón en el siglo xvii, donde se alude permanentemente a ellos.²⁴

Góngora plasma en las *Soledades* viejos conceptos que están en la tradición. En la "Soledad I" el elemento que más se destaca es la *tierra*, con predominio del mundo animal. El *agua* está presente en el naufragio del peregrino y en los paisajes con ríos y arroyos. El *fuego* en la hoguera de los cabreros y en los fuegos artificiales, cuando llegan a la aldea al amanecer. El *aire* en el vuelo de las aves.

En la "Soledad II" la tierra está en el paisaje de la isla donde viven los pescadores, el *aire* en el desfile de las aves de cetrería, el fuego se halla en las constelaciones. Góngora expresaría el remoto principio de Empédocles: las estrellas y los planetas son fuego auténtico, no reflejado.

El agua es el elemento que más se destaca por la presencia del mar, peces, fuentes y ríos. Mar y cielo son el principio y el fin de la "Soledad II" y ofrecen la visión de un mundo diáfano, fosforescente, a través de una paleta de tonalidades intensamente níveas, esmeraldas y carmesíes.

Abreviaturas

BAC: Biblioteca de Autores Cristianos.

BAE: Biblioteca de Autores Españoles.

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

RPh: *Romance Philology*.

ELSA L. DI SANTO

²¹ Para el estudio del macrocosmos y del microcosmos remito a la obra de FRANCISCO RICO. *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 47-50. Véase, asimismo, SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Madrid, BAC, 1951, Libro XIII, cap. 3 p. 320.

²² Cfr. JUAN MANUEL, *Libro del caballero y del escudero*, BAE, t. 51, cap. 36, pp. 243-244.

²³ Cfr. FRAY LUIS DE GRANADA, *Introducción del símbolo de la Fe*, BAE, t. 6, Parte I, caps. 6-9, pp. 199-204.

²⁴ Léase especialmente el autosacramental *La vida es sueño*. Cfr. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pp. 127-195.

"PROVERBIOS Y CANTARES", DE ANTONIO MACHADO¹

En la obra de Antonio Machado encontramos formas poéticas de cuño popular y fuerte vertebradura filosófica, de vieja trayectoria en la poesía universal.

Estas formas se perfilan en el momento en que el poeta busca una nueva poesía que exprese una nueva sentimentalidad. Para ello recurre, paradójicamente, a especies paremiológicas probadas y transmitidas en el tiempo. Pero a estas formas proverbiales, sentenciosas o aforísticas, Machado las combina de una manera original. Amalgama en ellas la inquietud filosófica, el decir directo del "pensamiento hablado"² y el ritmo interior de la copla andaluza.

Aunque hay expresiones aforísticas insertadas en poemas de *Soledades*, *Galerías y otros poemas* y "salpicaduras" de poesía gnómica en los *Cancioneros apócrifos*, estas formas se manifiestan más definidamente en composiciones de *Campos de Castilla* y *Nuevas Canciones*, particularmente en las series de "Proverbios y cantares".

Es indicador el hecho de que, desde el título, conjugue dos formas que, dentro de las variadas especies gnómicas (aforismo, cantar, canción, copla, epigrama, máxima, proverbio, refrán, sentencia, etc.) estén distanciadas. En general el proverbio es más intelectual y el cantar tiene origen y ritmo popular; en el primero predomina la idea, en el segundo el ritmo, como indicara Nietzsche con lograda expresión epigramática: "Compás al principio, rima en los fines, / y por el alma siempre la música: / tal divino grito / es lo que se llama canción, / más brevemente: / la canción es palabra como música. / La sentencia está en otro terreno: / puede burlarse, revolotear, saltar: / nunca puede la sentencia cantar / la sentencia es sentido sin canción"³.

En las series enunciadas, estas formas aparecen en ocasiones alternadas, en otras amalgamadas, en otras jugando como en contrapunto y, a veces, intercalando otras especies.

Las secciones de "Proverbios y cantares" figuran bajo el número CXXXVII del libro *Campos de Castilla*, y el número CLXI del libro *Nuevas Canciones*.

¹ El presente trabajo es parte de un estudio más amplio "La poesía gnómica de Antonio Machado" que constituye una de las series de entregas anuales al Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas del plan "La tradición de la poesía gnómica en la lírica española contemporánea" que realizo bajo la dirección generosa y eficaz del doctor Angel J. Battistessa.

² Expresión del apócrifo Juan de Mairena, en ANTONIO MACHADO, *Obras. Poesía y prosa* (Ed. reunida por A. de Albornoz y G. de Torre), Buenos Aires, Losada, 1973, 2ª ed., p. 566.

³ Citado por GONZALO SOBEJANO en: "La verdad en la poesía de A. Machado: de la rima al proverbio", *Journal of Spanish Studies*, 1976, v. IV, nº 1, pp. 47-73.

En el primer caso nos encontramos con una serie de cincuenta y tres poemitas que pertenecen a dos momentos: una parte figura en la primera edición de *Campos de Castilla* (1912) y otra se incorpora a la edición de 1917 de *Páginas escogidas*. Las composiciones agregadas se intercalan a la primera serie.

La serie de aforismos que figuran en *Nuevas Canciones* son noventa y nueve, mientras que la primera edición de los mismos publicada en *Revista de Occidente*, en 1923, consta de algunos poemitas más, luego suprimidos.

Situamos estas composiciones entre la segunda y la tercera etapa de la poesía de Antonio Machado, en la que el autor, luego de volvérselo perentorios ciertos problemas existenciales, busca en la ciencia filosófica una explicación o salida. Deja la descripción y vivencia del entrañable paisaje castellano y ensaya en poemas breves una condensación de su visión de la realidad, preguntas, conjeturas, afirmaciones experimentadas.

La primera serie se abre con una canción referida al destino de la misma (I), luego aparecen una serie de aforismos sobre el tema del camino (I, XXIX, LII), que se reiteran alternadamente con los distintos matices de: destino (XLIV, LI), lucha (XXVIII), camino a la muerte (XLIV), posible lucha después de la muerte (XLV).

En otros el tema se relaciona con la idea de vida-viaje (XL). Nuestro destino es el de pasar definitivamente, pero, entretanto, podemos pensar (XXIV), crear (XXV, XXXVII, XXXVIII), preguntar por el destino del hombre (XXIV, XLI, XLVII) y hacer afirmaciones paradójales sobre el sentido de la virtud (VI, VII, XI, XIV, XXVII), sobre el hombre (XVI, XVII, XXXVI, XXXVII, LI), sobre Dios (XXI, XXVII, XXXIII, XLVI).

Los aforismos que pertenecen a 1917⁴ están más específicamente referidos a una experiencia vivida. En cuanto a la forma métrica, predomina la copla, a veces con ritmo de solear andaluza (XXX), otras, con intención epigramática (X). De la mayoría se desprende una visión escéptica, disfrazada de cierto humor que se incrementará en la serie de *Nuevas Canciones*.

La primera edición de *Nuevas Canciones* es de 1924. Recoge composiciones realizadas entre los años 1917-1920. En esta última fecha, Antonio Machado declara seguir la siguiente poética:

“Yo, por ahora, no hago más que folklore, autofolklore o folklore de mí mismo. Mi próximo libro será en gran parte de coplas que no pretenden imitar la manera popular —inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica— sino coplas donde se contiene cuanto hay de mí en común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino sin cambiar de rumbo”.⁵

⁴ Escritos en Baeza, lugar en el que recaló el poeta después de huir de Soria por la muerte de Leonor, su mujer. En el “Poema de un día. Meditaciones rurales”, se refleja su estado de ánimo del momento. *Obras*, cit., p. 196.

⁵ Citado por M. TUÑÓN DE LARA, en: *Bulletin Hispanique*, LXXI, 1969, pp. 312-317.

La serie de "Proverbios y cantares" de este libro aparece contextualizada por composiciones de fuerte sabor popular: coplas, apuntes, canciones. Las canciones tienen tono y ritmo andaluz, muy en la línea de las canciones andaluzas recogidas por su padre Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)⁶ y por el amigo de su padre F. Rodríguez Marín.⁷ Señalamos este hecho por cuanto en la serie, aparecerán más ricamente fusionados el pensamiento sentencioso con el tono de la copla andaluza.

La serie de *Nuevas Canciones* se centra en la prédica de la otredad (I, II, XV, XXXVI, XXXIX, XLI, XLIII, L., LXVI, LXXIV), de donde se desprenden como subtemas las pautas para tomar conciencia de ella: huir de la egolatría, que se sintetiza en la imagen de Narciso (III-VI), desdeñar lo exterior (XIV). Se repite el *leit motiv* del paso del tiempo, generalmente relacionado con la imagen del agua (VII, VIII, XI, XII, XIII).

Figuran también una serie de consejos referidos a la creación que aluden "al sesgo" a la elaboración neobarroca de los poetas del 27, que, según Machado, propendían a una destemporalización y conceptualización de la lírica: (XXII, XVI, XXVIII, XXIX, LXVII, LXXI, LXXVI, LXXXVIII, XC, XCII), rematados en el máximo ideal de sencillez y pureza expresiva (LXXIX).

La novedad de esta serie es la incorporación de tres tópicos: a) el de la crítica a los sistemas filosófico-sociales (XXXII, XXXIII, XXXV, LV, LVII, LXXX, LXXXIII, XCI, XCII); b) la adivinanza (el padre de Machado también fue colector de adivinanzas) que se formula y contesta en distintos aforismos (LIII, V, XX, LXXXI, LXXXII) y c) el de la autoburla (XXIII, XXV, LIX, LX, LXII) que remata en el proverbio paradójico LXXXVI, con el que el autor parece distanciarse de sí mismo para transitar por el terreno de los "apócrifos".

Semejanzas y diferencias entre las dos series de "Proverbios y cantares"

En ambos casos se da una honda trabazón interna dentro de la serie. Esto lo consigue con la reaparición de pensamientos y motivos a través del conjunto, reiteraciones temáticas y de imágenes (abeja - narciso - camino), y a través de nexos pendientes (sin embargo, mas, pero), exhortaciones (buscad, despertad). En la segunda serie aparecen adivinanzas que se formulan en un aforismo y se contestan en otro distante. También se da un engarce de sentencias por asociación de motivos. Cada poema tiene sentido separadamente y cobra un nuevo sentido dialéctico, contrapuntístico o complementario, según los casos, dentro del total.

En cuanto a las diferencias entre ambas series notamos que mientras en la de *Campos de Castilla* se enuncia en tercera persona, en la de *Nuevas Canciones*, hay propuestas de diálogo, se postula un escucha, un dialogante, un tú.

La primera serie tiene una sola solear, mientras que en los "Proverbios y cantares" de *Nuevas Canciones* ascienden a más de sesenta los trípticos y soleares y tienen un ritmo más ágil y quebrado.

⁶ A. MACHADO y A. ÁLVAREZ, *Cantos flamencos*, recogidos y anotados por, reeditado en 1975 en Madrid por Ediciones de Cultura Hispánica, con introducción de Félix Grande.

⁷ *Cantos populares españoles*, recogido, ordenado e ilustrado por F. R. MARÍN, Sevilla, F. Álvarez y Cía., 1883, V tomos.

Conclusión

Para concluir, daremos como ejemplo, a modo de muestra, ya que por la extensión permitida no podemos efectuar el análisis de cada poema de la serie, uno que se configura totalmente como proverbio:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve. (I, N. C.)

Otro que responde al tono de la solear:

Despertad, cantores:
acaben los ecos,
empiecen las voces. (XXIX, N. C.)

Otro en el que combina refrán, ritmo de copla y aseveración proverbial:

El que espera desespera
dice la voz popular.
¡Qué verdad tan verdadera!
La verdad es lo que es,
y sigue siendo verdad
aunque se piense al revés. (XXX, C. C.)

Creemos, como indica Gonzalo Sobejano⁸ que "En Machado... parece como si el verso popular, tan próximo al proverbio anónimo, le hubiera llevado a un tipo de poesía epigramática que funde música y sentido; música... rasgueada; rápida notación más que melodía". También Pedro Salinas⁹ considera que los de Machado son "cantares de pensador".

Ambos prestigiosos autores indican esta combinatoria que consideramos original y que, lejos de significar un agotamiento de la vena poética de Antonio Machado (como señalaron hace tiempo Dámaso Alonso y otros críticos) verifican una conjugación de dos elementos constantes y universales de la poesía: esencialidad y temporalidad.

TERESA IRIS GIOVACCHINI

⁸ Ob. cit., p. 67.

⁹ En su: *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, p. 151.

DOS RESPUESTAS ESTÉTICAS: ESPERPENTO Y GROTESCO

Estas dos especies escénicas, verdaderos logros estéticos de Armando Discépolo, en la Argentina, y de Ramón de Valle-Inclán, en España, presentan numerosos puntos de contacto que creemos interesante señalar, sobre todo si tenemos en cuenta las personalidades disímiles de sus creadores y las peculiares circunstancias histórico-culturales que los motivaron.

Es conveniente entonces recurrir a las definiciones que permiten esclarecer la esencia del grotesco y el esperpento, para luego analizarlos a la luz de los textos más significativos de ambos autores, y concluir señalando las diez notas que a nuestro parecer indican los verdaderos límites entre grotesco y esperpento.

Las definiciones, un punto de partida

Grotesco, en sentido propio, se aplica al adorno caprichoso que remeda lo tosco de las grutas, y en sentido figurado es sinónimo de extravagante y ridículo. Esperpento, palabra de origen incierto que aparece documentada por primera vez en 1891, significa persona o cosa muy fea y, en sentido literario, desatino.

El grotesco tiene una cualidad caricaturesca y a veces cruelmente deshumanizada. Se trata de un emplazamiento de la materia literaria en un plano conflictivo entre lo cómico y lo dramático en máxima deformación no exenta de dureza o crueldad, no mitigada por la presencia humanizante del autor que impone impasible ese criterio deformante. Los personajes caricaturizados, deshumanizados, al borde del fanteche, pero sin perder sus rasgos humanos, incluso individuales, son movidos por los hilos de sus pequeñas debilidades y pasiones. No surge la risa impedida por una presencia amarga.¹

El esperpento no es sólo caricatura, se muestra lo ridículo como en la sátira: un ridículo real y cotidiano; incluye la idea de aparición grotesca, de deformidad física o moral. Los personajes ridículos o desgraciados cuyas gesticulaciones aparecen en los esperpentos, quizá nos resultan próximos, pero una identificación con ellos es imposible. Viven en una atmósfera muy localizada en la sordomudez del espíritu, en el más completo aislamiento.²

¹ Estas ideas aparecen lúcidamente expuestas en los estudios que Blanco Amores de Pagella realizara sobre el grotesco y Armando Discépolo: *El grotesco en la Argentina* (en: Universidad, Santa Fe, nº 49, 1961).

² El crítico español Francisco Nieva ha desarrollado estas ideas en sus trabajos sobre el teatro español contemporáneo en su relación con el esperpento, aparecidos en diversos números de la revista *Primer Acto*.

Los grotescos de Armando Discépolo

Hacia 1920 se instaló en nuestra dramática Armando Discépolo,³ espíritu renovador que junto a Samuel Eichelbaum y Defilippis Novoa favoreció la aparición de nuevas vías de expresión escénica. El grotesco fue la especie nacional que más estrecha relación tuvo con el teatro europeo. Como Luigi Antonelli, Rosso de San Secondo y Luigi Chiarelli, nuestro Armando Discépolo exhibió una similar visión pesimista del mundo, la misma quiebra definitiva del núcleo familiar y la necesidad de vivir de acuerdo a una serie de valores de orden "práctico" y no espiritual o moral. Arturo Cerretani definió al grotesco como "una búsqueda alucinante para la expresión de dolor y el hallazgo de las voces inéditas, inventadas, fruto de la parla gringo-criolla. Su sustancia íntima radica en la falta de logro total; es un padecimiento muy argentino, inculto, donde el verbo exacto, el ademán preciso son suplantados por la búsqueda desesperada y desesperante del verbo exacto y el ademán preciso".

En la serie de grotescos que se inicia en 1923 con *Mateo* y que se continúa con *Giácomo*, *Babilonia*, *El organito*, *Stéfano*, hasta culminar en 1934 con *Relojero* surgen varias coordenadas estructurales.

En todos, pesimismo desbordante y denuncia resentida de aquellos que vivieron la inmigración como fracaso:

"... Los hijos despiertan a la conciencia social viendo que sus padres (...) se condenaron a sacrificios tremendos para sostener conceptos morales que a los hijos no les sirven ni les servirán (...) Si no te comés parte de la comida ajena, te morís de apetito. Lo aprendí tarde pero lo aprendí".
(*Relojero*)

En todos, enfrentamiento descarnado entre el yo y el mundo circundante:

"¡Sodiedá squifosa!... se so pobre... no so quinte; se so rico te invidian e te desean la morte".

(*Giácomo*)

"No hay a la creación otoro ser que se entende meno con su semejan-te qu'el hombre".

(*Stéfano*)

En todos, enfrentamiento entre el yo aparente y el yo profundo en una vida que, para los personajes, es apenas "una cosa molesta que te ponen a la espalda cuando nace e hay que seguir sosteniendo aunque te pese" (*Stéfano*).

En algunos, una expresión balbuceante y angustiante; en otros, rezongos dialectales incomprensibles; en la mayoría, la acción es tan monopolizadora que los personajes no tienen tiempo para hablar —*fazione parlata* descrita por Pirandello.

³ Armando Discépolo estrenó desde 1910 hasta 1934, 32 piezas bajo su firma y en colaboración con otros autores. Su labor más representativa es la que corresponde al género del cual es creador indiscutible y su más alto exponente: el grotesco criollo. "En su aspecto teatral, yo definiría al grotesco —expresa su autor— como el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático".

"El mismo lunfardo brota como el grotesco a nivel de lenguaje. Ya no hay discursos, ni malentendidos, ni cuchicheos sino idioma craquelado, corroido y telegráfico por prescindencia total de la norma: el lunfardo no sólo es el lenguaje secreto y el idioma de los rincones sino el síntoma de la rebelión contra la inercia de los adaptados".

"El pasaje del lunfardo asainetado al lunfardo grotesco implica el tránsito del mimetismo divertido, de lo pintoresco a la expresión de una contradicción social. Ya no hay búsqueda pintoresca ni mostración regocijada del subdesarrollo lingüístico. Y no se asoma sobre el viejo mito del exótico y buen salvaje encarnado por el atorrante, sino como fractura histórica y desgarramiento personal".⁴

En todos, el resquebrajamiento de la escala de valores morales como patrón de la conducta individual y social:

"Yo no niego la generosidad ni el heroísmo. Niego que sus resultados sean siempre buenos. El mundo está lleno de generosos inútiles y de heroicos inservibles que insatisfechos claman premio".

(*Relojero*)

Es tal vez *Cremona* el grotesco que, además de incluir las notas más características de esta especie, muestra el talento de un autor que maneja sabiamente los procesos constructivos. Es una obra con cierto color mayor: "es un grotesco, pero tienen cielo", había declarado su autor.

El movimiento de la acción se encuadra en seis momentos —seis luces— que conducen a través de un ámbito cada vez más ensombrecido y hostil hacia el trágico desenlace de muerte, soledad y fracaso. Todos esperan algo: los griegos, la vida de su pequeño hijo; los abuelos, el regreso de Eulalia; Nicola, sacarse la lotería; Clarita y la mujer de Roque, el amor; Antoñito y Azafrán, encontrar un sentido a la vida; *Cremona*, una auténtica y efectiva confraternidad. Pero todas estas esperanzas se hacen añicos.

Otros personajes ni siquiera pretenden algo de la vida. En ellos la comunicación se logra en un plano instintivo: un ronquido largo y fuerte, grotesco como el que lo ha producido, o una risa sorda de boca abierta que más que risa parece una dentellada. Todos los personajes a manera de fantoches terminan siendo decorados trágicos de ese infierno que es el conventillo, especie de monstruo que los destruye, que los deglute.

"Sus personajes han perdido el paisaje, se mueven dentro de un estrecho, reducidísimo habitat anímico; evolucionan en horas de pesadilla, de aquejarre; dejan de dialogar, aparece el monólogo, el soliloquio; y del soliloquio al delirio. Discépolo apela a lo convencional (...) no mostrar todo el patio, y se empecina tozudamente en exigirlo a través de sus acotaciones. El patio resultaba a Discépolo enorme como ámbito, sus personajes delirán susurrando y se reducen como nervaduras".

"El patio es un infierno. Y son muchos los interrogantes que habitan este infierno. Armando Discépolo permaneció en él durante casi cuarenta años y quizá más. Su protagonista *Cremona*, también descendió a él.

(De una charla del director Roberto Durán durante los ensayos de *Cremona*)".

⁴ DAVID VIÑAS, prólogo a las *Obras Escogidas de Armando Discépolo*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, t. I, 1969.

Los esperpentos de Valle-Inclán

Don Ramón de Valle-Inclán, nacido en Galicia, "celta por temperamento recriado por Castilla" fue la figura más importante del teatro español de comienzos del siglo, no sólo por su originalísima personalidad creadora dentro de su país, sino fundamentalmente porque la estética que propugnara en sus esperpentos fue cercano preanuncio de la posterior creación escénica de Samuel Beckett y sus larvales fantoches. Del mundo del inmigrante que había fracasado en la conquista de América pintado por Discépolo, nos trasladamos a una España que es miseria, dolor, enfermedad y muerte —y esperpento, en el decir de Max Estrella—. En *Los cuernos de Don Friolera* dos de sus personajes definen esta especie dramática:

"DON MANOLITO: La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esta es mi estética y la de usted.

DON ESTRAFALARIO: La mía no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos".

También el protagonista de *Luces de Bohemia* describirá su estética.

A pesar de las diferencias profundas producto de ambientes, épocas, circunstancias históricas y tradiciones diversas se puede hablar de proximidad entre el esperpento y el grotesco.

La visión analítica que Valle Inclán tuvo de la España que le tocó vivir lo llevó a realizar una despiadada crítica de la sociedad de su tiempo; sus personajes grotescos y ridículos fantoches, forman un retablo de avaricia, lujuria y muerte y en la miserabilidad más absoluta se enfrentan al mundo circundante y a su propia realidad.

La crítica social

Con implacable rudeza destruye el mito del honor español fundamentado en "la crueldad y el dogmatismo" (*Los cuernos de Don Friolera*) y gran parte de las convenciones sociales, morales y religiosas tradicionalmente aceptadas (*La hija del capitán*, *La rosa de papel*, *El terno del difunto*) y no olvida a la Iglesia, la venta de indulgencias, la Monarquía y sus seguidores, la prensa sensacionalista y calumniosa y el teatro español.⁵

Las situaciones fundamentales de la mayoría de sus esperpentos brotan de la pobreza y la ignorancia —como sucede en el grotesco—. Parásitos, buscavidas, seres abyectos, viciosos, miserables, apelan a la prostitución o al crimen para sobrevivir (*La hija del capitán*, *La cabeza del Bautista*). En ese mundo rige la moral de Juanito Ventolera: "El hombre que no se pone fuera de la ley es una cabra" y como lo afirman los personajes de *Luces de Bohemia* "se precia el robar y el ser sinvergüenza" y "todo lo manda el dinero" —según esta tabla de valores rigen sus acciones los personajes de Armando Discépolo.

⁵ Un personaje de *Los cuernos de Don Friolera* expresa: "Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros sería magnífico; si hubiese sabido transportar esa violencia estética sería un teatro como *La Iliada*. A falta de ésa tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática".

Personajes deshumanizados

En ambos dramaturgos lo humano aparece desvalorizado a través de un lenguaje deformado e incomprensible, de una figura desastrada (el tonto de *El organito*, Radamés en *Stéfano*, el monstruo del carretón en *Divinas palabras*), y una ausencia absoluta de ideales en las relaciones interpersonales. Pero los personajes de Valle Inclán exhiben una deshumanización más honda y completa, como si no quedara ni un solo resquicio por el que no asome una caricatura desatinada y gesticulante. En *Divinas palabras* el enano hidrocefalo es una "figura triste y de color tierra"; Juana La Reina, "una sombra terrosa"; los aldeanos "capas y mantillas"; la niña "parece una figura de cera"; inversamente, los animales sobrepasan lo humano: Coimbra es el perro sabio que "reflexiona" y es poseído de un espíritu profético al igual que Colorín, pájaro adivino.

Los jóvenes modernistas de *Luces de Bohemia* surgen como tres fúnebres fantoches en hilera"; Su Excelencia es "tripudo, repintado, mantecoso"; Dorio de Gadex, "feo, burlesco, chepudo; a ellos se suman las figuras de la Vieja Pintada y Don Latino en el jardín, "parodia grotesca del Jardín de Armida"; por su parte, Don Igi en *La cabeza del Bautista* exhibe "un rictus de fantoche triste y hepático".

Lenguaje deformado

En las piezas de Discépolo el personaje grotesco concluye hablando con los animales en el código de los animales —Giacomo y el gato es uno de los ejemplos más significativos—. Esta fractura del lenguaje, producto de una esencial rebeldía contra la sociedad "decente" conduce en el autor argentino, a una verdadera aniquilación del lenguaje. Por el contrario, en el caso de Valle Inclán la deformación del lenguaje no implica aniquilación. Sus palabras pesan como sonido (onomatopeyas, recursos propios del simbolismo), como plástica (rojos y amarillos goyescos) y como pensamiento.

Antonio Risco señala cómo en Valle Inclán la impropiedad intencionada se une a la riqueza de su vocabulario y a la abundancia de neologismos. Su criterio de elección no es "la exactitud conceptual sino el poder evocador que descubre en la sonoridad de las palabras y el valor cabalístico que su fantasía quiere concederles".⁶ Sus falsos modismos, sus falsos arcaísmos, sus falsos vicios verbales y regionalismos implican, como en el caso de Armando Discépolo, la ruptura de una norma lingüística; pero en lugar del lenguaje craquelado y doliente del argentino, Valle Inclán alcanza por su habilidad técnica un alto grado de virtuosismo verbal y la más perfecta integración expresiva.

Afinidades y divergencias

Esperpento

I — Rebelión en contra de la configuración histórica y tradicional.

Grotesco

I — Rebelión en contra de la figuración histórica y tradicional.

⁶ ANTONIO RISCO, *La estética de Valle Inclán*, Madrid, Gredos, 1966.

2 - Disconformidad frente a la visión optimista de una Andalucía "clara y alegre" (comedias de los hermanos Alvarez Quinteros).

3 - Espacios luminosos, multitudinarios junto a interiores lóbregos.

4 - Lenguaje deformado: arcaísmos, giros verbales, regionalismos; academiciza el argot.

5 - Atmósfera irrespirable pero en la que tienen cabida la pasión y el amor.

6 - Personajes marginados: el hombre que no acepta el mundo español tal como está.

7 - Refleja la realidad española en su totalidad.

8 - Esperpentiza lo objetivamente esperpéntico.

9 - Ambos ofrecen caricaturas de realidades esencialmente deformadas; en ambos la parodia coincide con la realidad.

10 - Ambos constituyen grandes síntesis expresivas que reflejan el dualismo de vivir y verse vivir.

2 - Disconformidad frente a la visión optimista del inmigrante que había "hecho la América" y el enfoque de las comedias y sainetes sobre el gringo inculto.

3 - Interiorización del sainete: desplazamiento hacia la habitación sombría.

4 - Lenguaje deformado: lunfardo y cocoliche; expresión tartajante "manqué y desesperada".

5 - Atmósfera sórdida e irrespirable que es producto del más completo aislamiento; asexualismo.

6 - Personajes marginados: el inmigrante pobre con su lenguaje y porte ridículos.

7 - Refleja un fragmento de la realidad argentina, la del inmigrante.

8 - Se construye con seres esencialmente grotescos.

PERLA ZAYAS DE LIMA

LA CONQUETE DE L'AMÉRIQUE; LA QUESTION DE L'AUTRE DE TODOROV TZVETAN *

En su último libro, Todorov se refiere al descubrimiento y la conquista de América para analizar la relación que existe entre el "yo" y "los otros". El suceso histórico le sirve de marco anecdótico para desarrollar el tema de la alteridad desde un punto de vista ético:

"Mon intérêt principal est moins celui d'un historien que d'un moraliste; c'est le présent qui m'importe plus que le passé. A la question: comment se comporter à l'égard d'autrui? je ne trouve pas moyen de répondre autrement qu'en racontant une "histoire exemplaire" (ce sera le genre choisi), une histoire donc aussi vraie que possible mais dont j'essaierai de ne jamais perdre de vue ce que les exégètes de la Bible appelaient le sens tropologique, ou moral. Et dans ce livre alterneront, un peu comme dans un roman, les résumés, ou vues d'ensemble sommaires; les scènes, ou analyses de détail farcies de citations; les pauses, où l'auteur commente ce qui vient de se passer; et, bien entendu, de fréquentes ellipses, ou omissions" (p. 12).

Se propone relatar esta "historia ejemplar" enmarcándola en el tiempo: el siglo XVI, en el espacio: la región del Caribe y México, y en el tema a tratar: la percepción que los españoles tienen de los nativos americanos. Elige este hecho histórico como ejemplo de choque de alteridades porque considera que el descubrimiento de los americanos es el encuentro más sorprendente de la historia, y porque la conquista de este continente anuncia y fundamenta nuestra identidad presente.

Como es su costumbre, el investigador utiliza el método estructuralista para examinar sus indagaciones. Su libro está dividido en cuatro partes y un epílogo. Cada parte lleva como título un grado distinto de la relación entre españoles e indígenas: "Descubrir", "Conquistar", "Amar", "Conocer". Cada actitud tendrá uno o varios personajes históricos que la caractericen.

En la Parte I, "Descubrir", el autor analiza los primeros momentos del descubrimiento y su punto de vista estará centralizado en la persona de Cristóbal Colón. Consultando sus cartas, su diario y los comentarios de sus contemporáneos, el autor revisa la labor hermenéutica del navegante y descubre que la estrategia de la interpretación de Colón es "finalista": la experiencia concreta sólo ilustra una verdad concebida *a priori*. Esta convicción anterior a la experiencia vicia toda información que reciba, y lo conduce a elaborar estereotipos de las gentes que descubre, como el del "buen salvaje", creencia que más tarde deberá rechazar de plano. Esta falta de apertura en el conocimiento del otro lleva a Colón a juzgar con gran ingenuidad las peculiaridades

* París, Seuil, 1982, 285 páginas.

de los naturales, casi con el egocentrismo de un niño que se considera la medida de todas las cosas y al que resulta difícil comprender que el "otro" es un sujeto diferente y no inferior a sí mismo.

La atención del autor convergerá en las figuras de Cortés y Moctezuma en la Parte II, "Conquistar", ya que se limitará al estudio de la Conquista de México. Sus fuentes son los relatos de Cortés, las obras de los primeros cronistas españoles y los libros indígenas.

Para responder a la pregunta ¿cómo fue posible la derrota de gentes que luchaban en su propio territorio y que aventajaban numéricamente al invasor?, Todorov se detiene en las particularidades de la sociedad azteca. Se trata de un pueblo tradicional, jerárquicamente organizado, en el que lo colectivo prima sobre lo individual, y cuyo futuro está signado por un pasado paradigmático. En este orden estático, donde todo es previsible, lo ritual predomina sobre la improvisación. Por esto, ante un acontecimiento inédito como la llegada de los españoles, los aztecas no lograrán comprender la diferencia de alteridades y, con una actitud opuesta a la de Colón, exaltarán la figura del otro y lo ubicarán a la altura de las divinidades. Este error de comprensión unido a la falta de interés por comunicarse con el otro, los conducirá a permanecer pasivos ante el avance de los españoles.

Inversamente, Cortés desempeñará un rol mucho más activo: se esforzará en comprender a los indígenas, en recabar información sobre estos pueblos y en comunicarse con ellos. Aprovecha los datos recogidos —las divisiones internas, la creencia de que los españoles son enviados de los dioses— para manipular a su adversario. Su curiosidad y su astucia lo ubican evidentemente en un plano de superioridad que favorecerá la derrota de los aztecas.

En la parte III, "Amar", el autor reflexiona sobre las causas de la sumisión de los indios a los conquistadores y su ulterior aniquilación. A pesar de que los españoles hayan comenzado a conocer al indio, no dialogan con él, no lo consideran un sujeto pleno, un posible interlocutor. Al estimarlo inferior a ellos, casi a mitad de camino entre el hombre y los animales, creen tener derecho a explotarlo y a destruirlo. Esta doctrina de la desigualdad entre indios y europeos será duramente combatida por otra, que preconiza la igualdad de todos los hombres. Este debate llega a su apogeo en 1550, con la Controversia de Valladolid, en la que el filósofo Ginés de Sepúlveda y el dominico Bartolomé de Las Casas disputan sobre la legalidad de las guerras contra los indios. El primero, partidario de la teoría de la desigualdad, favorece estas guerras, porque cree que por medio de la fuerza se podrá mejorar a esta gente sacándola de su ignorancia, apartándola de sus costumbres salvajes y acercándola a la fe cristiana. Con esta posición, Sepúlveda no reconoce plenamente en el otro su categoría humana, semejante a la suya y, a la vez, distinta.

El padre Las Casas, por su parte, sostiene que existe una igualdad entre "nosotros" (los españoles) y "los otros" (los indígenas), avalada por la doctrina Cristiana. Para sostener su tesis, adultera la realidad y encuentra en los nativos rasgos atribuibles a los Cristianos. Esta visión parcializada lo conduce a simplificar la naturaleza del indio y de este modo cae él también en el mito del

buen salvaje. Mientras que Sepúlveda, con su teoría, identificaba su valores con los valores universales, Las Casas identifica al otro con un ideal de sí mismo. Estas dos posturas esquemáticas no mejoran demasiado la comprensión del otro, y aún más, la dificultan.

El autor dedica la Parte IV, "Conocer", al estudio de las diferentes relaciones entre españoles e indios. Describe esta tipología por medio de las actitudes adoptadas por distintos personajes. Las Casas, por ejemplo, modifica su posición después de 1550 y alcanza una mayor comprensión del indígena, a través de la aplicación de una justicia distributiva y perspectivista: cada uno tiene sus propios valores, juzga ahora, y no se afana en asimilar al indio a la civilización europea, sino que respeta su libre arbitrio.

Vasco de Quiroga, por otro lado, asimila a los indios a un ideal: el del hombre incorrupto de la Edad de Oro. Consecuente con sus teorías, organiza comunidades según las prescripciones de las utopías, que resultan un fracaso. No faltan ejemplos de españoles identificados a la cultura nativa. Tal el de Gonzalo Guerrero, quien vive entre los indios, adopta su lengua, sus costumbres, su religión y hasta lucha contra los españoles. No llega tan lejos Alvar Núñez Cabeza de Vaca, el descubridor del Océano Pacífico quien, a pesar de asimilarse a las maneras indígenas mientras convive con ellos, no olvida su propia identidad cultural europea. El caso más sorprendente, por lo paradójico, es el del religioso Diego de Landa, autor del documento más importante sobre la vida de los mayas, la "Relación de las cosas del Yucatán". A pesar del interés que muestra por la civilización maya, hace quemar sus libros porque asegura que sus supersticiones y mentiras dificultan la evangelización.

Otros sacerdotes se dedican a la doble misión de convertir a los indios y, al mismo tiempo, describir su historia. Es éste el caso de Diego Durán y Bernardino de Sahagún. Ambos nacen en España, pero viajan a México muy jóvenes y, de este modo, se asimilan a la cultura aborígen. Ambos se sumergen en el estudio de esta cultura y escriben sobre ella, con el convencimiento de que es necesario un mejor conocimiento del indio para que la conversión sea más eficaz.

La posición de Durán es intransigente: se opone a todo tipo de sincretismo religioso, y mientras investiga, no puede dejar de abrir juicio sobre las costumbres de los indios. Al mismo tiempo, su labor como intérprete de los signos aztecas es la más importante que nos haya llegado. Sahagún, por su parte, conoce el nahuatl y recopila tradiciones indias relatadas en esa lengua y, luego, les agrega una versión española. Su tarea es casi la del etnógrafo, porque se limita a transcribir objetivamente lo que le cuentan, con una técnica del "distanciamiento" digna de un escritor del "Nouveau Roman", sin elaborar ningún juicio de valor. Evidentemente, la categoría de "mestizos", ayuda a estos personajes a comprender más acertadamente al indígena.

El epílogo del libro que lleva el título de "La profecía de Las Casas", nos remite al punto de partida: el objetivo de este trabajo, citado al comienzo de nuestro trabajo. Partiendo del maleficio que pronosticó Las Casas a los españoles por haber cometido tales excesos en el continente descubierto ("Dios vol-

cará sobre España su furor y su ira”), y considerando a los destinatarios de esta maldición no solamente los españoles, sino los europeos en general, el autor afirma que ésta se ha hecho efectiva. Es importante, entonces, conocer la historia para no repetirla.

“Nous ressemblons aux conquistadores et nous en différons; leur exemple est instructif, mais nous ne serons jamais sûrs que, en ne se comportant pas comme eux, nous ne sommes justement pas en train de les imiter, en nous adaptant aux nouvelles circonstances. Mais leur histoire peut être exemplaire pour nous parce qu'elle nous permet de réfléchir sur nous-mêmes, de découvrir les ressemblances comme les différences: une fois de plus la connaissance de soi passe par celle de l'autre” (pp. 257-8).

Esta obra hace gala de una profusión de citas que remiten al lector a los verdaderos protagonistas de esta historia. Lleva además una vasta noticia bibliográfica, y está adornada con una serie de ilustraciones tomadas en su mayoría de los antiguos códices.

SILVIA PELLAROLO

CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA Y LA FATALIDAD DEL ESCRITOR

Pocas novelas, que yo recuerde, han sido tan anunciadas como *Crónica de una muerte anunciada*.¹ Durante las semanas previas a su aparición en España, grandes avisos de la editorial —foto del autor en primer plano—, artículos periodísticos, reportajes, publicación anticipada de los primeros párrafos de la novela en el suplemento literario de *El País*, nos acicateaban el interés por el nuevo relato de García Márquez. La promesa de no publicar obras literarias mientras la junta militar chilena siguiera en el poder se había roto; la revista *Hoy*, de Santiago, informaba en febrero que, a causa del tiempo transcurrido y de los ruegos de escritores chilenos, García Márquez se había decidido a publicar otra novela, que él consideraba —y no por ser la última...— la mejor de las suyas. Sabíamos las razones de la elección de editoriales, sabíamos que trataba de un crimen horroroso, como en los romances de ciego. Claro que no todos los lectores están al tanto de las cosas que dicen los periodistas, los críticos y los autores sobre las obras literarias, pero difícilmente exista lector de esta novela que no conozca por lo menos alguna de las grandes obras anteriores de su autor. De ahí que, al abrir *Crónica de una muerte anunciada*, empecemos a leer lo que nos cuenta un autor histórico bien conocido (al que también conocemos como periodista, es decir, tenemos con él un trato que no está mediatizado por la ilusión de un narrador ficticio); y, por otro lado, al leer esta crónica tenemos presentes crónicas anteriores, y no sólo porque el texto mismo evoque algún personaje conocido (el coronel Aureliano Buendía, Gerineldo Márquez) y nos conceda el tic estilístico que actualiza páginas ya leídas, sino porque la imagen que tenemos del autor es inseparable de la vocación de mostrar la soledad irreductible del hombre sujeto a la desmesurada fatalidad colectiva que es, otra vez, condensado en nueva anécdota, el tema de su último relato. Por eso, aunque —fuera de alguna mención fugaz— no haya en *Crónica de una muerte anunciada* ninguna referencia explícita al compacto mundo narrativo creado por García Márquez, su obra anterior y él mismo, el escritor colombiano de la foto de contracubierta, están presentes en la primera recepción de esta crónica.

La lectura de este relato es, en efecto, una lectura doble en la que se pone de manifiesto, con toda claridad, la placentera esquizofrenia del lector de ficciones. Se puede leer una novela (y disfrutarla) sin saber de su autor más que algún dato biográfico: cada lector se imagina a su autor implícito, ese que eligió desde el narrador y la historia que cuenta el narrador hasta cada palabra; pero se puede, y se suele, leer una novela con cierta información previa, y leer entonces, al mismo tiempo, al narrador ficticio, al autor imaginado y al autor histórico. En el caso de *Crónica de una muerte anunciada*, yo me encon-

¹ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Crónica de una muerte anunciada*. La primera edición (abril de 1981) es publicada simultáneamente en España (ed. Bruguera), Argentina (ed. Sudamericana), México (ed. Diana) y Colombia (ed. La oveja negra).

tré leyendo no sólo la palabra doble de un narrador y de un autor implícito que coincidía bastante con el Gabriel García Márquez que conozco fuera de sus relatos, sino que me encontré leyendo esta novela y al mismo tiempo rele- yendo en ella, con otra perspectiva, la obra anterior de su autor. Me pregunto ahora si también el autor, al componer *Crónica de una muerte anunciada*, estaba *reflexionando* sobre su obra anterior, y si al darle la palabra a este modesto y perplejo narrador de *Crónica* sufría la alucinación de estar hablando él mismo y también de sí mismo. En caso de que algo de esto fuera cierto, *Crónica de una muerte anunciada* podría verse como una meditación de García Márquez sobre la alienación de la sociedad hispanoamericana y a la vez sobre la alienación del cronista literario, que ya no está seguro (como veinte años antes, al dar cuenta por primera vez de los fastos de la dictadura sustentada por la fuerza de los tópicos en "Los funerales de la Mamá Grande") de que su historia sea válida y necesaria "antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores", pero que sigue afirmando sin embargo que su misión es hacer esa crónica.

El último relato de García Márquez se presenta, esta vez desde el título, como una crónica. La palabra "crónica" pertenece al narrador; es el narrador el que ha puesto título a esta novela, título que es irónico en boca del autor: cuando el narrador habla de crónica se refiere al relato de unos acontecimientos ordenados de tal modo que esos acontecimientos resulten comprensibles, y resulta que el narrador no escribe una crónica de acontecimientos, sino de recuerdos que no aclaran mucho los acontecimientos, y que lo que el autor de la novela ha escrito —palabra paralela— es la crónica del intento frustrado de hacer una crónica. Si esta novela trata otra vez de la fatalidad (dice el narrador que los amigos de Santiago Nasar no dejaban de hablar de aquella muerte porque ninguno de ellos "podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad") también trata de la fatalidad de la crónica imposible, que a la larga es la fatalidad del narrador cronista y con él la del escritor condenado (¿pero no es una regocijada penitencia?) a contar la realidad cotidiana registrando, con armónica algarabía de voces y miradas, la realidad objetiva según es vista por tantas subjetividades complementarias.

En *Crónica de una muerte anunciada* no se hace, en efecto, ninguna crítica, propiamente hablando, del asesinato de Santiago Nasar. La palabra crónica no sólo evoca al historiador sino al periodista (García Márquez es también periodista) que reconstruye unos hechos sobre testimonios ajenos, y propios si los tiene, en un orden sólo en parte cronológico: los acontecimientos más importantes (el desenlace del conflicto) se enuncian al principio, en el título y en las primeras líneas, de modo que el relato carece de suspenso; todas las fuentes de información se indican y sus testimonios van citados textualmente cuando tienen algún interés especial. Del mismo modo, en *Crónica de una muerte anunciada* el desenlace de la historia principal se anuncia desde el título, y el relato parece construirse sobre testimonios de fuentes siempre aducidas: aunque falte la advertencia "x dijo que...", y la voz del narrador absorba, emparejando el estilo, a la de sus fuentes, podemos atribuir fácilmente cada trozo de relato a algún personaje, por lo general inmediatamente mencionado cerrando su testimonio con unas palabras citadas textualmente que enuncian las desconcertantes verdades que el narrador no puede refutar, ni aceptar del todo, ni dejar de anotar en su crónica ("primo —me dijo Pablo Vicario— no te imaginas lo difícil que es matar a un hombre"). Pero aquí se acaban las posibles coinci-

dencias entre la crónica que quiere escribir el narrador y la crónica periodística habitual. Porque el narrador no escribe una crónica de los acontecimientos que llevan a la muerte de Santiago Nasar, sino una crónica de los testimonios sobre esos acontecimientos: los de los testigos participantes, más los del sumario, más las observaciones perplejas del juez saturado de literatura en los márgenes del sumario (los fragmentos rescatados de ese sumario son la primera crónica de los hechos, la primera versión de esta novela, y el juez la califica de mala literatura, porque tantas casualidades absurdas no pueden suceder más que en la vida y en la mala literatura: ¿la vida es ilegítima, o la literatura?, le preguntará el que narra al narrador y al juez del narrador). El orden de esta crónica de recuerdos es el que imponen las palabras mismas, que suscitan unas los contenidos de las siguientes, de modo que —siguiendo un elaborado diseño— se mezclan tiempos, lugares y personas: la realidad es “destazada” en una autopsia literaria que no respeta cronologías o clasificaciones. La obsesión del narrador destruye los hábitos lineales del narrar (“Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común”). Las precisiones de tiempos y lugares, distribuidas por el relato como las piezas de un rompecabezas, permiten al lector hacer la crónica anunciada de la muerte anunciada, juntando los datos desperdigados y ordenándolos para reconstruir la crónica que no hizo el narrador. Pero esa crónica ausente, un sumario del lector juez, también sería insuficiente, por exceso de datos inútiles y falta de datos necesarios para entender los hechos. Vamos sospechando que esta crónica no importa, aunque el narrador diga en las primeras páginas: “Volví a este pueblo olvidado tratando de reconstruir con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria”. En su conjunto, *Crónica de una muerte anunciada* muestra la imposibilidad y la inutilidad de hacer una crónica; pero éste es el tema del autor, el de la “otra” novela que estamos leyendo y que empieza bastante antes de la primera línea, en el discurso que rodea la novela y cuyo protagonista es el autor de carne y hueso.

El narrador se limita, decimos, a registrar palabras con las que el lector podrá, al final, recomponer su propia crónica inútil, socavado todo fundamento lógico por los enigmas indescifrables que funcionan como causas. El narrador personaje puede, con toda verosimilitud, recoger datos fidedignos, a los que agrega sus propios recuerdos; su “crónica” tiene la coherencia ética necesaria al discurso ficticio, en el que la palabra del narrador es, por principio, cierta, para el lector y también para el autor que *autoriza* su relato. El narrador, estratégicamente ausente en los momentos decisivos de la historia, era amigo de la víctima y medio pariente de todo el pueblo, lo que le permite ser un interlocutor ideal, al que todos pueden hablar con confianza y en el común registro coloquial en el que la realidad y la palabra coinciden en la conciencia, de modo que la palabra ha de entenderse en la literal exactitud con que es usada para reconstruir la experiencia. (Dos personajes explican por qué no pudieron prevenir a Santiago Nasar de su muerte inminente; “me hice bolas”, dice uno, y el otro “se me aflojó la pasta”). Pero al registrar estos testimonios, el narrador se comporta como sus vecinos y parientes, con el mismo grado de confusión, dando por buenas todas las explicaciones, no acertando a determinar si llovía o no la mañana del crimen y qué importancia podía tener eso (pero sabemos que llueve en toda la obra de García Márquez, o que hace un calor insoportable: dos causas, ciertas y continuas, del olvido y la soledad, en

el ámbito propicio al espejismo), mencionando las siete versiones de la escena en que Bayardo San Román elige novia al azar onírico de la siesta. Aunque tiene conciencia del absurdo, el narrador no puede desentrañarlo, y registra tanto el detalle de que la prima Wene, al ver a Santiago Nasar moribundo, estaba descamando un sábalo en el patio de su casa, como la cantidad y gravedad de las heridas de Santiago Nasar según el informe de la esperpéntica autopsia. En esta nivelación de todos los acontecimientos, y sobre todo de sus causas, percibimos la alucinación del narrador, que ve el mundo como lo ven los personajes, aplicando las mismas reglas de causalidad imposibles (que en el relato funcionan como posibles) al adoptar dócilmente las perspectivas de todos sus interlocutores. Nos enteramos, por ejemplo, ya hacia el final de su crónica, de que las mujeres de la casa (parte de cuyo testimonio abre la novela) han tenido en realidad una participación decisiva en el crimen. Antes de saber exactamente en qué consistió esa participación, sabemos que Plácida Linero se libró a tiempo de la culpa de haberle cerrado la puerta a su hijo en el último momento, pero que nunca pudo perdonarse no haber sabido interpretar los sueños agoreros de su hijo: "nunca se perdonó el haber confundido el augurio magnífico de los árboles con el infausto de los pájaros, y sucumbió a la perniciosa costumbre de su época de masticar semillas de cardamina". La primera parte de esta frase es discurso indirecto, pues debemos suponer que la calificación de los sueños la hace Plácida Linero y no el narrador: sólo Plácida Linero, "certera intérprete de los sueños ajenos" (se nos ha dicho al comienzo de la novela) puede llamar "magnífico" al augurio de los árboles, que (se nos dice en otra parte) es infausto, e "infausto" al de los pájaros que (le ha dicho antes Plácida Linero a su hijo) anuncia buena salud. Magnífico era para Plácida Linero, en efecto, el sueño infausto de los árboles porque anunciaba la desgracia que ella, si hubiera entendido el anuncio, habría podido evitar, e infausto el de los pájaros porque la confundió sobre el destino de su hijo. La segunda parte de la frase citada ("y sucumbió a la perniciosa costumbre de su época de masticar semillas de cardamina") pertenece sin duda al narrador, y no a Plácida Linero. Pero las dos perspectivas conviven en una sola voz; el lector oye al mismo tiempo al narrador y a Plácida Linero, como a lo largo de la crónica oye constantemente muchas voces neutralizadas en una sola voz que nos da, en continuo discurso indirecto, una única versión de la realidad, en la que los elementos más disímiles tienen la misma categoría lógica, ya que lo objetivo es el producto de una numerosa subjetividad: los anuncios del sueño y los anuncios concretos de la muerte que nadie evita, la exacta medida de los cuchillos y la traidora visión de Divina Flor en el último minuto. Como el instructor del sumario, "primíparo feliz" que, asediado por la muchedumbre, bebe café de olla con ron de caña para combatir "los espejismos del calor", el narrador está alucinado por los espejismos de los recuerdos que recoge no para poner orden, sino para multiplicar pequeños y grandes incidentes en una reflexión sobre lo incomprensible. Ningún "espejo roto" se recompone; por el contrario, se vuelve a romper para constituir, con nuevo ajuste de los trozos, una realidad enajenada de la realidad, otra memoria. El narrador no pudo —no quiso— escribir su crónica, como los personajes no pudieron ser dueños de sus actos, ni de su destino de victimarios y víctimas, ni siquiera de sus recuerdos y ni siquiera de sus culpas; en un mundo de sonámbulos, la única que llegó a ser "dueña de su destino" fue la mayor responsable del crimen, Ángela Vicario,

pero no a través de la culpa sino de un enfermizo y al fin risueño juego de rencor y pasión que sirve para alumbrar la falacia de cualquier explicación racional que intentáramos dar a la conducta de estos personajes (Ángela Vicario se ríe de sí misma, de su amado y del lector).

Crónica de una muerte anunciada es una crónica de una crónica imposible. En la ausencia de esa crónica y en la presencia de esta otra que constituye la novela se asienta la reflexión del autor, que quizá hable de sí mismo. ¿Cuál es su misión y cuál su fatalidad, después de veinticinco años de prodigiosa y celebrada escritura? Contar es imposible, o es inútil, si por contar se entiende poner la realidad en orden y desentrañar la razón del absurdo: la realidad es absurda, y todos, protagonistas y cronistas, vemos espejismos. Pero la fatalidad de García Márquez el escritor es hacer la crónica de la crónica imposible; es, simplemente, contar. El autor nos cuenta qué es lo que no nos puede contar el cronista de su relato, y a medida que nos lo cuenta y porque nos lo cuenta nos desinteresamos de la crónica ausente, absortos en ésta, que es la única válida: sólo nos importa este historiar las desconcertantes jugarretas de verdades inoperantes y casualidades efectivas, de prejuicios, sabidurías, crueldades y pasiones tóxicas que han generado esa realidad de los hispanoamericanos, que es para sus protagonistas a la vez propia por lo padecible, y ajena por lo fatalmente irremediable.

De la alienación o de la frustración de un cronista ante una realidad incomprendible pero, como todo espejismo, fascinante, surge la razón de ser y la afirmación de una regocijada fatalidad, la de contar, hecha por el más leído, probablemente, de los escritores contemporáneos de lengua española. Y esta reflexión abarca, en la lectura total a la que nos obliga su última novela, a toda la obra del autor: al revelar la posibilidad del contar urgente, necesario, en la misma imposibilidad de ordenar y explicar realidades desbordantes, García Márquez se nos muestra escribiendo toda su obra, y *Crónica de una muerte anunciada* se convierte en una especie de poética personal. ¿Acaso el lenguaje polifónico del narrador de *Cien años de soledad* no revela certidumbres que son sólo dudosas para los que no creen en el augurio de los sueños, en que es difícil matar a un hombre, en que las muchachas pueden desaparecer por los aires envueltas en sábanas? Todos los narradores de García Márquez forman parte del mundo ficticio (aunque no sean, o no parezcan ser al principio, personajes) y como tales se pliegan a la voz colectiva de la historia contada. ¿Sabe acaso el narrador de *El otoño del patriarca* si el dictador que encuentra muerto al iniciar su relato ha muerto realmente? Todo es cierto y todo es mentira en un mundo de espejismos. Se asombran los que descubren que en los relatos de García Márquez hay muy poco "inventado", aunque todo lo parezca. García Márquez no suplanta la realidad objetiva (si tal cosa existe) por otra ilusoria de su propia factura; por el contrario, es un cronista que ensambla testimonios propios y ajenos para reconstruir una realidad social tal y como el delirio, la soledad, la culpa y los miedos colectivos la articulan en las mitologías populares. De ahí que el narrador de *Crónica de una muerte anunciada* sea también García Márquez, y que así lo crea él mismo en reveladora confusión de las categorías establecidas por la teoría literaria: explicando el uso de ciertos americanismos en *Crónica*, García Márquez dice que la palabra "conduerma", aprendida de su abuela, tiene, para él, un sentido ligeramente distinto del registrado por los diccionarios, y que es desde luego válido, pero "con todo —ex-

plica— tuve buen cuidado de no decirla *yo como narrador*, sino que la puse en boca de un personaje"... (*El País*, 19 de mayo de 1981).

García Márquez le da la palabra al narrador, también le da su conflicto, su misión, su fatalidad y su alegría de escribir, aunque tanto los acontecimientos como las motivaciones y las conductas de los personajes queden sin explicación por ser tan inexplicables como lo es la realidad sin las mitologías del lenguaje. García Márquez sigue escribiendo para contarnos, en su última novela, que nuestra realidad americana es el objeto de una crónica imposible pero que él sólo puede, fatal y felizmente, seguir contándola.

GRACIELA REYES

University of Illinois at Chicago

NOTAS SOBRE MARIANELA. I: EL LUGAR DE LA ACCIÓN

Al comenzar la novela, el narrador nos sitúa geográficamente de una manera muy general: "Ya se ve que estamos en el norte de España".¹ Esta ha de ser la única localización real que encontremos; será inútil buscar en el mapa los otros topónimos.² Socartes,³ Aldeacorba, Villamojada...: todos son lugares imaginarios. Esto no era raro en las novelas galdosianas de la primera época; *Doña Perfecta* y *Gloria* transcurren, respectivamente, en Orbajosa y Ficóbriga, que tampoco existen en la geografía real.⁴ La segunda de estas ciudades no está muy lejos de Socartes: al describir las montañas que la rodean dice Galdós que "en las más próximas se ven manchas rojas, semejantes a sangrientas heridas, y lo son realmente, hechas por el escarpelo minero que uno y otro día

¹ Las citas de obras de Galdós corresponden a la edición de *Obras Completas*. Introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos, por Federico Carlos Sáinz de Robles [...]; Madrid, Aguilar (abrevio O. C.). Hay varias reimpressiones, en que cambia a veces la paginación, y aun la distribución en volúmenes. Para facilitar al lector las confrontaciones, indico las fechas de los ejemplares que he utilizado (por supuesto, solamente para los tomos citados en este trabajo): t. IV, 1954; t. VI, 1951. Este fragmento corresponde a O. C., IV, p. 685 a (en lo sucesivo, para evitar repeticiones enfadosas, no indicaré el volumen en las citas de *Marianela*).

² Con excepción de algún lugar que solamente se menciona: Madrid —meta de Felipe Centeno—. La tierra de Campó, de donde viene Florentina y su padre, debe de ser la de Campoo (comarca histórica, cuyo territorio corresponde a las actuales provincias de Santander, Burgos y Palencia).

³ En el manuscrito, la primera vez que aparece el nombre de Socartes está en reemplazo de "Cornoi", y una nota al pie (tachada luego) indicaba: "El verdadero nombre de estas célebres minas es otro". Agradezco a don Gregorio Marañón Moya el haberme permitido ver el autógrafo de su propiedad.

⁴ Esta modalidad desapareció casi por completo de la obra de Galdós. Ya la versión primitiva de *Gloria* transcurría, en buena parte, en Madrid (cfr. WALTER T. PATTISON, *Benito Pérez Galdós. Etapas preliminares de "Gloria"*, Barcelona, Puvill [1979?] Alan Smith descubrió varios centenares de páginas más de dicha versión, sobre las cuales informó en el Primer Coloquio Internacional de Literatura Hispánica, Santander, 1 al 5 de septiembre de 1981). *La familia de León Roch* (1878-1879) ocurre principalmente en Madrid; en las llamadas "Novelas españolas contemporáneas" es posible seguir el camino de cada personaje por plazas y calles que aparecen con sus verdaderos nombres, identificar lugares, a veces hasta reconocer casas. El Toledo de *Ángel Guerra*, el Madrid de tantas grandes novelas se puede encontrar aún (cuando cambios o demoliciones no lo han hecho imposible). Sólo excepcionalmente volvió Galdós a los ambientes imaginarios (la Jerusa de *El Abuelo* —1897—).

Por razones diversas, otros novelistas de la época adoptaron también la costumbre de situar sus creaciones en lugares ficticios. Generalmente, en verdad, no había de ficticio más que el nombre: era corriente que el autor reflejara con bastante fidelidad un lugar determinado (era muy fácil, por ejemplo, reconocer a La Coruña en la *Marineda*, de Emilia Pardo Bazán); pero al no dar los verdaderos nombres se sentía más libre de variar, si le convenía, detalles de la realidad. En algunas ocasiones, los nombres eran muy transparentes: *Tablaca* (*Peñas arriba*, de José María de Pereda) es Tudanca; Santiago de Compostela aparece a veces como Estela en obras de Emilia Pardo Bazán.

destroza la musculatura de aquellos gigantes";⁵ son las minas "a cielo abierto" que veremos de cerca en *Marianela*. Y Nela, en su paseos, podrá ver el mar "por los cerros de Ficóbriga".⁶

Muy pronto los críticos comenzaron a señalar semejanzas entre estos lugares de ficción y algunas localidades de la provincia de Santander. Socartes es muy semejante a Reocín, aunque Pérez Galdós intensificó los elementos pintorescos y los recombino para lograr un efecto más impresionante; cerca de Reocín están la ciudad y la sierra de Cartes, que pueden haber sugerido el nombre imaginario. También existe, cerca de allí, un lugar llamado Riocorbo, que tal vez dio origen al nombre de Aldeacorba. Villamojada es Torrelavega; Ficóbriga está formada con elementos de Castro Urdiales, Santillana del Mar y Santander.⁷ Las minas que el novelista describe "son las de calamina de Mercadal".⁸

Galdós conocía la montaña; la había visitado por primera vez en el verano de 1871 y —atraído por su belleza, y por las cálidas amistades que allí contrajo— volvió todos los años; acabó por construir en la ciudad de Santander su residencia de vacaciones. No se conocen en detalle todas las excursiones que pudo realizar; pero se sabe que en 1876 visitó Santillana del Mar (como hemos visto, uno de los posibles modelos de Ficóbriga).⁹ Nada impide pensar que pudiera haber visitado los demás lugares mencionados antes de componer estas novelas (en todo caso, no le faltaba dónde documentarse). Pero, aunque se admitan estas relaciones, conviene cuidarse de exagerar su importancia. Ya advirtió Galdós que Ficóbriga "no ha de buscarse en la geografía, sino en el mapa moral de España";¹⁰ lo mismo vale para las otras poblaciones mencionadas. Se pueden aplicar al caso las observaciones de Ricardo Gullón a propósito de *Doña Perfecta*; ¹¹ el crítico aclara que la persistencia de los prejuicios realistas hace necesario "recordar lo obvio: Orbajosa existe en el mundo novelesco y no en la geografía física de España, no en un aquí o un allá de la meseta castellana, sino en todas partes (como posibilidad) y en ninguna como realidad. El narra-

⁵ *Gloria*, parte I, cap. I; *O. C.*, IV, p. 505 b.

⁶ *Marianela*, cap. VII, p. 704 b. Es el Cantábrico (*Gloria*, loc. cit. en nota 5, p. 505 a).

⁷ Ver WALTER PATTISON, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, Minneapolis University of Minnesota Press, 1954, pp. 21-31, 133.

⁸ BENITO MADARIAGA, *Pérez Galdós. Biografía santanderina*. Santander. Institución Cultural de Cantabria, 1979, p. 252. Agrega: "Por aquellos años la Real Compañía Asturiana explotaba desde 1856 las minas de Reocín y Mercadal, lugares entonces poco poblados y que pertenecían al ayuntamiento de Reocín, cuya descripción y ambiente reproduce el autor canario con suma exactitud" (p. 253). "Actualmente Mercadal pertenece a Cartes" (íd. n. 6). En septiembre de 1917 (en la que sería su última temporada en Santander), con motivo del estreno en dicha ciudad y en Torrelavega de la adaptación teatral de *Marianela*, Galdós visitó los lugares en que ocurre la novela, en compañía de los Álvarez Quintero (autores de la versión) y de un grupo de amigos.

⁹ Relata su visita en una serie de artículos que llevan el título general de *Cuarenta leguas por Cantabria (Boceto descriptivo)*, y cuentan una excursión por la zona accidental de la provincia, que Galdós hizo con Pereda en el verano de ese año. Se publicaron en la *Revista de España*, de Madrid (noviembre y diciembre de 1876), y en *La Tertulia*, de Santander (entre noviembre de 1876 y enero de 1877). Hoy pueden leerse en *O. C.*, VI, pp. 1493-1507).

¹⁰ *Gloria*, parte I, cap. I; *O. C.*, IV, p. 505 a.

¹¹ También en este caso se buscaron modelos reales, de acuerdo con los pocos datos que proporciona el texto; Orbajosa sería Coria, Astorga, Burgo de Osma...

dor lo había dicho sin equívocos, anticipándose al juego de «¿dónde está?» que algunos lectores no dejarían de jugar: «Orbajosa [...] no está muy lejos ni tampoco muy cerca de Madrid, no debiendo tampoco asegurarse que enclave sus gloriosos cimientos al Norte, ni al Sur, ni al Este, ni al Oeste, sino que es posible esté en todas partes y por doquiera que los españoles revuelvan sus ojos y sientan el picor de sus ajos». Es el escenario imaginario de la acción imaginaria [...] y parece ocioso tratar de localizarle fuera de la novela misma. Ocioso, digo, desde el punto de vista de la crítica, pues la novela es lo que es y en nada altera su substancia el hecho de que la materia haga recordar tal o cual punto de la Península».¹²

En el caso de *Marianela* Galdós da alguna indicación más: norte de España, zona minera... Las coincidencias pueden ser reales; es obvio que el autor tuvo que basarse en algo. Pero también lo es pensar que, de haber querido reflejar un lugar determinado, lo hubiera hecho más claramente. *Marianela* ocurre en cualquier lugar en que haya un ser en total desamparo que sólo podría salvarse por el amor.

Lo que llama de inmediato nuestra atención, en *Marianela*, es que transcurre en una región minera.¹³ Desde el comienzo mismo de la novela, Galdós nos lanza, en compañía del viajero perdido, en medio de las minas. Elige para ello la parte más impresionante: aquella que el hombre ha abandonado —después de agotar el mineral— dejándola transformada en un conjunto de formas extrañas. Acentúa la irrealidad del paisaje mediante la técnica, nada realista, de la descripción. En la zona que los lugareños llaman “la Terrible” vemos “figuras colosales, hombres disformes, monstruos volcados y patas arriba, brazos inmensos desperezándose, pies truncados” (cap. II, p. 687 b); “el Barco” parece “el interior de un gran buque náufrago, tendido sobre la playa” (íd., p. 688 b), y Golfín cree ver en él “entre mil despojos de cosas náuticas, cadáveres medio devorados por los peces, momias, esqueletos, todo muerto, dormido, semidescompuesto”... (íd., p. 689 a).

En el primer caso, Galdós logra crear una fuerte impresión de violencia mediante lo que podríamos llamar la inmovilización del movimiento: “su actitud [era] la del movimiento febril sorprendido y atajado por la muerte. Parecía la petrificación de una orgía de gigantescos demonios; sus manotadas, los burlescos movimientos de sus disformes cabezas, habían quedado fijos”... (p. 687 a). Esta inmovilidad se acentúa mediante sensaciones auditivas, de signo negativo: “El silencio que llenaba el ámbito del supuesto cráter era un silencio que daba miedo. Creeríase que mil voces y aullidos habían quedado también hechos piedra, y piedra eran desde siglos de siglos” (ibíd.).

Las comparaciones de Teodoro Golfín no hacen sino acentuar la irrealidad, a la vez que introducen en la descripción una fuerte carga emotiva. Al recorrer

¹² RICARDO GULLÓN, *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970, p. 35.

¹³ PATTISON (ob. cit. en nota 7, p. 133, n. 80) piensa que acaso al conocer la vida embrutecedora de los mineros concibió la idea de situar en las minas una historia de sentido humanitario. El interés de Galdós por este tipo de tareas no se agotó con *Marianela*. En *El caballero encantado* se describe el trabajo en una cantera. Se sabe que, hacia el final de su vida, quiso escribir una novela sobre los mineros de Riotinto.

“la Terrible” le parece estar “viajando por el interior de un cerebro atacado de violentísima jaqueca. Estas figuras son como las formas perceptibles que afecta el dolor cefalálgico”... (id., p. 688 a). Una laberíntica galería le resulta comparable con “los pensamientos del hombre perverso. Aquí se representa la intuición del malo, cuando penetra en su conciencia para verse en toda su fealdad” (id., p. 689 b).

Las visiones nocturnas se completan con la presentación del mismo paisaje durante el día. El efecto no es menos irreal. En la nueva descripción del “Barco” el uso de vocabulario científico parece acentuar —por contraste— el tono dramático: ...“sus capas de tierra ferruginosa, que parece amasada con sangre”... (cap. VIII; p. 709 a). “Era aquello como una herida abierta en el tejido orgánico y vista con microscopio. El arroyo de aguas saturadas de óxido de hierro que corría por el centro, semejaba un chorro de sangre” (id., p. 709 b). En cuanto a “la Terrible”, la nueva presentación se hace a través de Florentina; es una visión vivaz y humorística, como cuadra a una muchacha muy joven, alegre y espontánea (precisamente, contribuye a mostrar el carácter del personaje). El espectáculo, para ella, se parece “a grandes grupos de bollos, pegados unos a otros por el azúcar”. “Aquella piedra grande que está en medio tiene su gran boca [...] y en la boca tiene un palillo de dientes; es una planta que ha nacido sola. Parece que se ríe mirándonos, porque también tiene ojos; y más allá hay una con joroba, y otra que fuma en pipa, y dos que se están tirando de los pelos, y una que bosteza y otra que duerme la mona, y otra que está boca abajo sosteniendo con los pies una catedral, y otra que empieza en guitarra y acaba en cabeza de perro, con una cafetera por gorro” (cap. XV, p. 729 b).

Junto a esta descripción tan animada, se desliza también la referencia al movimiento inmovilizado: “una gran escultura de perros y gatos que se habían quedado convertidos en piedra en el momento más crítico de una encarnizada reyerta” (ibíd.).

Me he detenido tanto en estos aspectos de la presentación del lugar, porque conviene que quede en claro que estamos muy lejos de una reproducción fotográfica. Se da la explicación de que existan formas tan caprichosas;¹⁴ sin embargo, es la visión imaginativa la que prevalece en el lector.

Pero *Marianela* no transcurre toda en estos escenarios de pesadilla. También hay, en la región, zonas donde el paisaje no ha sido destruido, donde el hombre y la naturaleza viven en armonía. Pablo y Marianela van a pasear “al bosque que está más allá de Saldeoro” (cap. VI, p. 702 a); parte de su descripción se anticipa por boca del muchacho: ...“aquel sitio donde está la fuente [...] y donde hay unos troncos muy grandes, que parecen puestos allí para que

¹⁴ “Lo que a usted le maravilla son los bloques de piedra que llaman cretácea y de arcilla ferruginosa endurecida que han quedado después de sacado el mineral” (cap. II, p. 687 b); “en lo que tienes delante de ti no hay confituras, ni gatos, ni hombres, ni palillos de dientes, ni catedrales, ni borrachos, ni cafeteras, sino simplemente rocas cretáceas y masas de tierra caliza, embadurnadas con óxido de hierro” (cap. XV, p. 730 a). Nótese que quien da estas explicaciones es casi siempre Pablo, o sea, aquel que sólo puede percibir la realidad racionalmente.

nos sentemos nosotros, y donde se oyen cantar tantos, tantísimos pájaros, que es aquello la gloria" (ibíd). Luego será el narrador quien desarrolle esta primera visión, y la complete con elementos que Pablo no hubiera podido dar: "detuviéronse entre un grupo de nogales viejos, cuyos troncos y raíces formaban en el suelo una serie de escalones, con musgosos huecos y recortes tan apropiados para sentarse, que el arte no los hiciera mejor. Desde lo más alto del bosque corría un hilo de agua, saltando de piedra en piedra, hasta dar con su fatigado cuerpo en un estanquillo que servía de depósito para alimentar el chorro de que se abastecían los vecinos. Enfrente, el suelo se deprimía poco a poco, ofreciendo grandioso panorama de verdes colinas pobladas de bosques y caseríos, de praderas llanas donde pastaban con tranquilidad vagabunda centenares de reses. En el último término, dos lejanos y orgullosos cerros, que eran límite de la tierra, dejaban ver en un largo segmento el azul purísimo del mar" (cap. VII, p. 704 b).

Las señales de la actividad humana no chocan con los elementos de la naturaleza; antes bien, unas y otros se complementan: las vacas que llevan a pastar (cap. V, p. 700 a), la "calleja tapizada en sus dos rústicas paredes de lozanas hiedras y espinos" (cap. VI, p. 702 b), los "centenares de reses" que pastan "con tranquilidad vagabunda" (cap. VII, p. 704 b).

También aquí recurre el narrador a la descripción imaginativa, pero la personificación no es grotesca. La casa de don Francisco Penáguilas "era una primorosa vivienda infanzona, grande, sólida, alegre, restaurada y pintada recientemente, con cortafuegos de piedra, aleros labrados y ancho escudo circundado de follaje granítico. Antes faltara en ella el escudo que la parra, cuyos sarmientos, cargados de hoja, parecían un bigote que aquélla tenía en el lugar correspondiente de su cara, siendo las dos ventanas los ojos, el escudo la nariz y el largo balcón la boca, siempre riendo. Para que la personificación fuera completa, salía del balcón una viga destinada a sujetar la cuerda de tender ropa, y con tal accesorio, la casa con rostro estaba fumándose un cigarro puro. Su tejado era en figura de gorra de cuartel, y tenía una ventana de guardilla que parecía una borla. La chimenea no podía ser más que una oreja" (cap. V, p. 700 a).

Por supuesto, la impresión que estos lugares producen sobre el espectador también será muy diferente. Lo que se ve desde el bosque es "un paisaje cuya contemplación revelaba al alma sus excelsas relaciones con lo infinito" (cap. VII, p. 704 b); y así como las galerías abandonadas se comparaban con "los pensamientos del hombre perverso" (cap. II, p. 689 b), ante la casa de los Penáguilas comenta el narrador: "No era preciso ser fisionomista para comprender que aquella casa respiraba paz, bienestar y una conciencia tranquila" (cap. V, p. 700 a).

Buena parte de la acción de *Marianela* (tal vez la mayor) transcurre en estos lugares serenos y agradables. Ello ha llevado a Montesinos a afirmar: "Las minas en realidad son ajenas a la novela".¹⁵ Creo que esto es excesivo. Es

¹⁵ JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós, I*, Madrid, Castalia, 1968, p. 249.

cierto que casi no conocemos sino partes abandonadas, que “no vemos el pueblo de Socartes, no nos hacemos cargo de lo que sea el trabajo minero” (ibíd.);¹⁶ pero el contraste entre los dos ambientes cumple una función. Ésta es de la mayor importancia si se acepta la interpretación de Peter A. Bly;¹⁷ pero existe de todos modos. No es indiferente el lugar por donde pasean Pablo y Marianela. La primera vez que los vemos salir juntos (caps. VI y VII, pp. 701-707) van al bosque, a sentarse junto a la fuente; son momentos de ternura, de amor, casi de felicidad para Nela. Pero la conversación en que la niña se entera de que operarán a Pablo, e intuye la inminencia de su desdicha, ocurre en “el Barco” (cap. VIII, pp. 707-711).

Entre los lugares que frecuentan los personajes, hay uno profundamente significativo en el desarrollo de la acción: la Trascava. Conocemos su existencia y sus características casi al comienzo de la novela (cap. II, p. 689), y reaparece insistentemente en toda ella, sea porque allí vayan los personajes, sea porque la mencionen. Desde el principio se la vincula con la idea del suicidio (“No se puede bajar sino de una manera [...]. Arrojándose a ella” —ibíd.—), intensificada con la referencia reiterada al de la madre de Nela. Merece notarse que, mientras a Pablo le horroriza (... “no me gusta este sitio. [...] esa horrenda Trascava [...]. A mí me causa horror este sitio” —cap. VIII, pp. 708-709—), Marianela encuentra en ella una belleza del mismo tipo de la que presentan los paisajes idílicos de otras zonas. (“¡Y qué bonita está hoy! [...] hay en ella muchas flores. [...] está aquello que da gozo verlo. ¡Madre de Dios! Hay muchos pájaros posados allí y muchísimas mariposas que están cogiendo miel en las flores” —ibíd.—). Todo esto, unido a la convicción de la muchacha —también reiteradamente expresada— de que allí está esperando a su madre, prepara de manera convincente el intento de suicidio.

El estudio de los lugares de la acción se vincula con el de los desplazamientos de los personajes. *Marianela* no es una de esas novelas estructuradas en torno de un viaje, de las que la novelística universal ofrece ejemplos insig-¹⁸

¹⁶ Agrega Montesinos: “Sólo en el capítulo V [...] hay unas breves notas que hubieran podido ser el fondo del cuadro, pero se olvidan apenas leídas, pues el cuadro es otra cosa” (ibíd.).

¹⁷ PETER A. BLY, “Egotism and Charity in *Marianela*” (en *Anales Galdosianos*, VII, Austin, 1972, pp. 49-66). Bly considera que “*Marianela* es una novela sobre la ausencia de la caridad en la sociedad” (p. 64; la traducción es mía). Los efectos destructores que la explotación minera causa en el paisaje, la deshumanización de quienes se dedican a ella, son medios de que Galdós se vale para mostrar las consecuencias de la ambición y el egoísmo. Las destaca aún más el contraste con la belleza serena de las zonas que rodean la mina: la naturaleza da sus bienes para satisfacer todas las necesidades del hombre, pero éste —egoísta e inagotablemente sediento de riquezas— altera su equilibrio y la convierte en grotesco esqueleto.

¹⁸ “Cervantes en *Don Quijote* y Melville en *Moby Dick* siguen, respectivamente, las andanzas del caballero de la triste figura y las del capitán Ahab obsesionado por la ballena blanca [...]. El viaje da a estas novelas su argumento y su principio de unidad, los materiales de sus peripecias y el ritmo; a causa del viaje los personajes se nos dan a conocer o se realizan y, por encima de esas aventuras grotescas o épicas, el autor piensa en otro viaje: el del hombre durante su existencia” (ROLAND BOURNEUF y RÉAL CUELLET, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 42).

Pero, aunque en escala muy modesta, no faltan algunos ejemplos que conviene recordar. Están los paseos de Pablo y Marianela, y el de ambos con Florentina, en que el contacto con diversas modalidades del paisaje les permitirá manifestar aspectos de su personalidad. Y está, sobre todo, el comienzo de la novela: la llegada de Teodoro Golfín. Es un ejemplo —sencillo, pero muy claro— de viaje entendido como “modo de revelación”.¹⁹ Golfín descubrirá un ámbito geográfico y humano que no conocía; pero no es eso lo más importante. Él traerá cosas nuevas a ese mundo (la vista para Pablo, la muerte de Nela); y llegará al conocimiento de otras en que quizá no había pensado antes: los límites de su ciencia, y la posible ambigüedad de las acciones humanas (un acto bueno como el de curar a Pablo significará el fin de Marianela).

BEATRIZ ENTENZA DE SOLARE
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

¹⁹ “El viaje es la forma natural y tradicional de organizar el descubrimiento de la realidad y del mundo: un modo de revelación”, RICARDO GULLÓN, ob. cit. en nota 12, p. 29). También *Doña Perfecta* comienza con la llegada de un viajero a una ciudad desconocida. Allí tomará contacto con la intolerancia y el fanatismo en algunas de sus formas más crudas; descubrirá en sí mismo debilidades y torpezas que no sospechaba; encontrará el amor y la muerte.

TEMAS MEDIEVALES EN LOS ESTUDIOS DE ERWIN FÉLIX RUBENS *

Dos vertientes surgen de las páginas de Rubens: una crítica literaria, fruto de su asedio reiterado a los textos, y utilísimas observaciones sobre metodología de la investigación. En este último aspecto, baste para caracterizar su rigor crítico su aserto de que "Sobre las intenciones de un autor no se tiene más que la obra. En las declaraciones puede haber error o voluntario encubrimiento".¹

Al comentar la obra de María Rosa Lida de Malkiel sobre *La Celestina*,² después de destacar detenidamente los numerosos y evidentes aciertos de la investigación, afirma que será "de consulta obligada para todo aquel a quien interese no sólo *La Celestina* sino las letras, en cuya historia de la investigación ocupará el lugar merecido". Pero no deja de formular fundados reparos a los principios estéticos y metodológicos que la inspiran. Así, reconoce Rubens que es éste "el libro póstumo de una gran investigadora, que no pudo concluirlo ni revisarlo", según juzga por las erratas, repeticiones y contradicciones que encuentra. Objeta Rubens las numerosas notas, recordando la crítica de Korn a los libros que "son más notas que texto". Objeta, asimismo, las extensas digresiones, no siempre directamente vinculadas con el tema. Polémicas y reparos a opiniones sin mayor importancia asombran a Rubens, tanto como la intemperancia frente a quienes no comparten el mismo punto de vista; tal el caso de Claudio Sánchez Albornoz, en relación con el presunto judaísmo de Fernando de Rojas. —Tema éste, de judíos y conversos, que llegó a convertirse en una especie de obsesión para María Rosa Lida y para su maestro, Américo Castro—. Acota Rubens que Fernando de Rojas pudo pertenecer a una familia de conversos, y no ser converso él mismo, según la acepción que en la época se daba al vocablo, en opinión de Otis Green.³

Acerca del "cotejo histórico", ampliamente desarrollado en *La originalidad artística de La Celestina*, apunta Rubens que es procedimiento que puede resultar útil para rastrear la aparición de un personaje y sus posteriores transformaciones; pero puntualiza que "ello no nos dice nada acerca del personaje mismo de la obra analizada". Agrega que es procedimiento de eruditos y consi-

* Comunicación leída el 13 de junio de 1983, en el acto académico de homenaje al profesor Rubens, realizado en la Universidad Católica Argentina.

¹ *La Celestina. Su composición y sentido*, 1960. Trabajo inédito. 136 pp., más 12 pp. con la nómina de obras consultadas.

² MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962. ERWIN FÉLIX RUBENS, "Libro póstumo de una investigadora". *La Prensa*, Buenos Aires, 1/3/1964.

³ OTIS GREEN, "Fernando de Rojas «converso» and «hidalgo»". *HR*, 1947, citado por Rubens en su comentario.

dera que aunque sea eficaz para la enseñanza, no tiene ninguna significación para la historia de la literatura, concepto ya destacado por Croce.⁴

Otras valiosas sugerencias sobre la metodología de la investigación, la actitud del investigador auténtico y su misión en el mundo en que vive, aporta Rubens en su reseña de la última recopilación de sus estudios sobre el *Poema del Cid*, hecha por Ramón Menéndez Pidal, ya hacia el final de su vida.⁵

Señala Rubens que "Menéndez Pidal pasó la vida revisando, ajustando, actualizando sus investigaciones, en incesante, paulatina aproximación a la verdad. El carácter de trabajo «científico» en el campo histórico-cultural y crítico-literario consiste precisamente en ello". Esta fue también la actividad que el mismo Rubens desplegó en su vida de estudioso, y que puede ejemplificarse en el ámbito de los temas medievales, con su asedio a *La Celestina*, de 1960, para intentar dilucidar su sentido en relación con su forma de composición; de 1963, acerca de la primera edición; del mismo año, sobre el sentido del diálogo en que Sempronio corrige el lenguaje de su amo; de 1968, en que analiza aspectos de la lengua y el estilo de la obra.⁶

La consagración de Menéndez Pidal a la investigación histórico-literaria lo ha puesto —dice Rubens— en condiciones de abordar con lucidez tantos temas acerca de su país y de su tiempo: valorar en su verdadera dimensión la gesta del Cid, ante "la prédica de cerrar con dos llaves" su tumba; hacer la defensa de Lope; revisar la "leyenda negra" de la conquista de América.

Esta actitud que Rubens destaca en Menéndez Pidal, acerca de lo que podría llamarse su inserción cabal en su tiempo —no para perderse en él, devorado por sus prejuicios, mezquindades o ambiciones, sino para intentar una revitalización de los más altos valores— la adopta el mismo Rubens al juzgar el sentido de las lágrimas en el *Poema del Cid*.⁷

Las lágrimas —sostiene Rubens—, destacan la condición humana del héroe y de quienes lo acompañan; pero no tienen "don de lágrimas" —agrega, con bellísima expresión y certero juicio— sus contrarios, sus enemigos. Si los moros vencidos de Alcocer lo han adquirido, es porque han sido tratados humanamente por el Cid, con lo que habrían logrado un sentido más humano. —Este aserto de Rubens encierra una lección de urbanidad, que en su aspecto más trascendente se relaciona con la caridad y con la ética—.

El llanto del héroe, surgido ante el dolor, desborda en ocasiones como testimonio de hondísimas emociones, como al producirse la reconciliación con el rey. Rubens pone de manifiesto que la expresión "llorar de los ojos", repetida en todo el *Poema*, aunque fórmula o tópico medieval, era "fórmula épica que agregaba realidad humana". No es, pues, expresión de ingenuidad medieval, sino característica del románico —como otras fórmulas del *Poema*—, que

4 "Storia di temi e storia letteraria", en *Problemi di Estetica*. Bari, Laterza, 2ª ed., 1923; pp. 78-79. Rubens incluye en la nota 4, el texto de Croce.

5 "Los dos autores del Poema del Cid". *La Prensa*, Buenos Aires, 26/7/1964.

6 Véanse notas 13, 14 y 15 de este trabajo.

7 El primer verso del Poema del Cid". *La Prensa*, Buenos Aires, 11/10/1964.

apoyaba las acciones en partes del cuerpo, para dar mayor claridad a la expresión.⁸

El "don de lágrimas", dice Rubens, también lo tienen los espectadores interiores del *Poema*, los burgaleses, que muestran su aflicción al no poder socorrer al Cid ni a los suyos, a causa de la prohibición del rey. Y arrancaría otras lágrimas —supone Rubens no sin razón—, a los oyentes o espectadores del *Poema*. Acota Rubens que ese "don de lágrimas" no afectó la eficiencia para la guerra, puesto que las leyes de Partidas⁹ autorizan a los juglares a decir sólo cantares de gesta —como el del Cid— ante los caballeros, para inducirlos a emular las hazañas narradas.

Recuerda Rubens que todos los héroes épicos lloraban; que don Quijote y Sancho "tienen fáciles las lágrimas", como los personajes de las églogas, de las novelas pastoriles y los románticos; que nuestro Martín Fierro llora al ver las últimas poblaciones cristianas, cuando huye a refugiarse entre los indios. Contrapone Rubens, a toda esta riquísima tradición, la "retracción de las lágrimas" en la literatura actual, que juzga un síntoma del endurecimiento colectivo, tanto como la crueldad y la crudeza, que han alcanzado tal predominio. Advierte Rubens cómo en la epopeya "la obligada violencia de la guerra no se opone a la humana condición del héroe", y concluye que se manifiesta así "un contraste más con la violencia deshumanizada del estado moderno".

Al estudiar la serranilla de la Finojosa, del marqués de Santillana,¹⁰ advierte que el poeta reduce la campaña contra los moros, en el relato del regreso, a relato galante, hecho a las damas de palacio, con quienes implicaba comparación la alabanza de la serrana. Encuentra deliberado ocultamiento en la imprecisión toponímica y en la imprecisión del itinerario, que compara con las imprecisiones de otras serranillas y de las serranas del Arcipreste de Hita. Recuerda que también los poetas de los cancioneros del siglo xv, al componer serranillas, tienden a abandonar la nominación de lugar.

Rubens considera que se mencionan lugares conocidos por los circunstancias, con el propósito de señalar un tipo de paisaje, a manera de decoración escénica, situando cada serranilla en un ámbito geográfico típico —una alta sierra, un verde prado—, pero indeterminado, que da color local y aspecto de experiencia vivida al encuentro del caballero con la serrana.¹¹

El lugar de maravilla en que se produce el encuentro con la vaquera de la Finojosa, quizá pueda asimilarse —piensa Rubens— al "prado" de la alegoría medieval, o al de la égloga y novela pastoril posteriores, el "lograr cobdiciaduro pora omne cansado", de Berceo. Y las rosas cultivadas, no silvestres, hablan de una posición acomodada, que supone una contraposición jerárquica

⁸ Rubens cita el estudio de Joaquín Casaldueiro, "El Cid echado de tierra", sobre este tema. (*La Torre*, nº 7, Puerto Rico, julio-septiembre 1954, p. 79. Recogido en *Estudios de Literatura española*, Madrid, Gredos, 1962, nota 2 del trabajo de Rubens.

⁹ En su nota 3, Rubens indica que cita por Menéndez Pidal, *Los godos y la epopeya española*. Colección Austral, nº 1275, p. 37.

¹⁰ "La serranilla de la Finojosa". *La Prensa*, 7/1/1968.

¹¹ En la nota 6 a su trabajo, Rubens advierte: "Rafael Lapesa propone una interpretación ligeramente distinta. Considera que esta serrana (y la IX), "sujetas por los nombres de lugar, no llegan a evadirse hacia la utopía". (*La obra literaria del marqués de Santillana*. Madrid, Insula, 1957, p. 62).

en la sociedad estamental del otoño medieval, pero no un enfrentamiento entre aldea y corte, pues cada uno ocupa el lugar que le corresponde, sin representar clases en conflicto. Para Rubens esta contraposición de formas de vida muestra una realidad social ordenada e ideal.

De sus trabajos sobre *La Celestina*, el más extenso, aún inédito, el de 1960, destaca con argumentos estructurales, históricos, sociales y religiosos, el sentido moral de la obra, su función docente, que corrobora, tanto en su esencia como en su desarrollo, las manifestaciones de Fernando de Rojas en cuanto a su objeto de aleccionar a la juventud, para que pueda sustraerse a la influencia perniciosa de criados serviles y codiciosos, y de terceras demoníacas.

Rubens encuentra un aspecto fundamental en la realización, por parte de Calisto, de los amores propios de la poesía de cancionero, en que se sustituye el Dios único y verdadero, con la divinización de la mujer amada. El amor de Calisto —dice Rubens— está presentado por Rojas como una intoxicación, como un envenenamiento del ser. El rechazo de Melibea, en el acto I, no surge de una mera infracción al decoro, sino ante la “explosión del deseo, bajo disfraz o retórica de amor cortés”.

Ese mismo acto muestra la locura amorosa de Calisto y su total envilecimiento, al aceptar los consejos de Sempronio y la mediación de Celestina.

“La obra —afirma Rubens— viene a ser la muestra o exhibición de la obra del amor”. Y recuerda que las severas admoniciones de moralistas y teólogos, hacia fines del siglo xv —momento histórico-cultural en que se concibe *La Celestina*— ponen de relieve que el mundo del amor que aparece en los cancioneros no era sólo literario. Si la Edad Media indagaba, mediante debates, cuál sería el pecado más execrable, para Fernando de Rojas parece ser el amor, por la subversión de la jerarquía de valores. “La obra consiste en la refutación de la sustitución de lo divino por lo humano”, dice Rubens, y el planto de Pleberio condena ese tipo de amor, en que todos los valores están subvertidos.

Se pregunta Rubens si Fernando de Rojas tuvo el propósito de aludir a la caída del hombre, que de un “errado ascenso” a un “paraíso terrenal” del amor —Calisto en el huerto de Melibea—, se despeña en el “pozo” en que “cae” todo “gozo”. Pero su rigor crítico lo detiene, para hacerle afirmar: ... “como toda explicación trascendental no expresamente autorizada por los textos, quedaría librado a la opinión, a la ideología o a la concepción del mundo de cada uno. Faltan métodos objetivos para aclarar este aspecto del pensamiento profundo de Fernando de Rojas”.

Encuentra que en el planto de Pleberio faltan los rasgos propios de la ortodoxia judía de la época, es decir, las notas de “observancia estricta”, sin manifestarse tampoco una actitud cristiana, porque le falta la esperanza. Se pregunta si ha de verse un rechazo de la concepción paganizante de la vida, sin que se haya aceptado aún la providencialista.

Fernando de Rojas se habría propuesto mostrar los efectos de un amor irresponsable hasta lo demoníaco. —El conjuro de Celestina acentúa la diferencia entre amos y criados, porque fue necesario para influir sobre Melibea; para convencer a Areúsa, bastó la palabra de la tercera—. Para Rubens es Inés Mac Donald quien ha comprendido bien el amor que viven Calisto y Melibea:

"por obra de la satánica Celestina, sólo puede ser amor escondido, fuera de la sociedad."¹²

En cuanto al realismo con que Fernando de Rojas presenta lo humano, no es para enaltecerlo —señala Rubens— como creyó el siglo XIX y parte del siglo XX, ni siquiera para justificarlo. Lo realista es objeto de crítica, desde el "juego de escarnio" medieval, hasta el neorealismo.

La muerte de Calisto —y su condenación, puesto que muere en pecado y sin confesión— es el castigo a su pasión desordenada, a su reiterado y consciente rechazo de la vida de orden. Es muerte que ha de considerarse castigo, puesto que sólo a partir del Romanticismo se exaltará la pasión desordenada, no en el Renacimiento —o quizá Prerrenacimiento— en que se concibió la Tragicomedia.

"Si la moralidad de la obra no llega suficientemente a todos, o suena a elemento superpuesto en el que el autor no cree —concluye Rubens—, es porque el mundo occidental, desde el siglo XIX y todavía en las artes literarias, exalta la pasión por sobre las obligaciones; y considera la representación de la carne, no su ocultación, la expresión de lo natural humano".

Poco tiempo después, en otras páginas, destaca Rubens que Fernando de Rojas "ha escrito la obra de imaginación más importante de su tiempo",¹³ con propósito aleccionador, mediante ejemplos negativos de inconducta, como ha probado Bataillon. Y partiendo de un diálogo en que Sempronio corrige una expresión poética de Calisto,¹⁴ Rubens advierte que la función de esa corrección es reducir el vuelo poético de Calisto. Pero no hay allí un triunfo de lo natural sobre lo retórico —sostiene Rubens— sino rechazo del "amor de cancionero", objetivo que se manifiesta en el planto final de la obra y en los prólogos.

En un estudio posterior,¹⁵ Rubens aborda el objetivo didáctico de *La Celestina* desde el lenguaje de los personajes, completando aspectos apuntados en sus trabajos anteriores. La superposición de un lenguaje poético y otro coloquial, en todos los personajes, pone en evidencia el propósito que Rubens considera fundamental en Fernando de Rojas: "mostrar, en forma viva y directa, en acto, las consecuencias, en un mundo real concreto, histórico, de la idealización del amor de la mujer, propias de los cancioneros de la época." Los personajes —dice Rubens— hablan "como enamorados costesanos" y se conducen "como primitivos".

Puede advertirse que en las páginas de Rubens sobre temas medievales no hay mero ejercicio de investigación ni frío alarde erudito. Como en la obra de todo auténtico humanista, puede encontrarse en ellas una guía para formas de aproximación a textos y autores; una referencia concreta a sistemas de elaboración de trabajos; observaciones sobre la conducta del hombre, iluminadas por las leyes eternas de la ética.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI

¹² "Observations on the Celestina". *Hisp. Rev.*, 1954.

¹³ "La primera edición de *La Celestina*". *La Prensa*, 14/4/1963.

¹⁴ "Sempronio corrige a Calisto". *La Prensa*, 24/11/1963.

¹⁵ "Algunas notas sobre lengua y estilo de *La Celestina*. *Cuadernos del idioma*, año III, nº 10, pp. 125-131. (Impreso en septiembre de 1968).

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA MARTÍNEZ, J. A., *Crisis y revolución en el arte de hoy*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976.

J. A. García Martínez enfrenta el estudio del arte actual no bajo un pausado análisis de los diferentes "ismos" que componen su trayectoria, sino —en forma novedosa— deslindando metodológicamente las causas esenciales que hacen del arte de hoy una manifestación del todo distinta a las preponderantes hasta las últimas décadas del siglo XIX.

Se abre el trabajo mediante una fórmula certera: "En el arte actual lo que no es crisis es revolución" (p. 15), y a partir de allí el crítico estructura todo su ensayo. Encabezado por un *Prólogo*, escrito por Osvaldo Svanascini, y de una *Introducción*, son cuatro las partes esenciales que componen el estudio. De ellas serán justamente *Crisis* y *Revolución* las de mayor relieve. *¿Qué es lo nuevo?* y *Más allá de la pintura* completan el análisis.

En *Crisis* se hace hincapié sobre todo en la importancia que tuvo el Impresionismo como primer paso en el desdibujamiento del concepto de arte que sustentaba, desde siglos, Occidente; los nuevos cuestionamientos de la realidad; la insistencia en la percepción óptica: el color, la luz, el movimiento, que pasan a ser ahora lo esencial en la obra; etc. *Revolución* plantea, por su parte, las transformaciones radicales que se han producido; los nuevos conceptos y fundamentos: el abandono de estructuras; la rebeldía contra la imitación de la realidad; el surgimiento de la nueva crítica; etc. En cuanto a la liberalidad del arte actual, su relativismo y desacralización, su permanente cambio, los últimos capítulos se encargan de estudiarlo. Cierra el volumen un *Epílogo* y una extensa *Bibliografía*. En el centro del trabajo, treinta y dos ilustraciones de autores famosos ejemplifican los conceptos.

Aquello que más atrae en la obra de García Martínez es, seguramente, su perspectiva. *Crisis y revolución en el arte de hoy*, señala los nuevos intentos del arte abordando la problemática desde su fondo. El lector obtiene un esbozo claro de los móviles que han hecho detonar las nuevas concepciones y así, partiendo de los orígenes, se acerca mejor al entendimiento de las obras que tales causas han suscitado. Desglosar brevemente pero en forma precisa los motivos que propulsaron tal estallido, señalar sus consecuencias y nuevos fundamentos hasta donde resulta posible, es tarea que merece encomio. Si tomamos en cuenta, además, la falta de material que sobre el tema existe en nuestro idioma, el trabajo es doblemente importante.

IVÁN MARCO PELICARIC

ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*. Barcelona, Planeta, S. A., 1980.

La aparición de *La Celestina* en edición de Editorial Planeta implica un nuevo esfuerzo por difundir en forma digna la obra admirable de Fernando de Rojas.

Juan Alcina, catedrático de Lengua y Literatura de I. N. B., expone en la Introducción una síntesis cuidadosa de todo el microcosmos que presenta la obra.

Junto a sus aportes personales, figuran, por cierto, los criterios —a veces divergentes— de los más distinguidos investigadores que, sobre todo en las últimas décadas, han tratado de dilucidar los puntos más controvertidos de la *Tragicomedia*.

Su estudio se abre con una breve referencia a la época en que ha nacido *La Celestina* y a la acogida que obtuvo la obra no sólo en la sociedad de su tiempo sino también en los siglos posteriores. Alcina evidencia de este modo cómo los personajes (sobre todo el de la vieja tercera) surgieron para satisfacer a un público deseoso de encontrar en la literatura el reflejo de las realidades de su momento.

Posteriormente el investigador esclarece la estructura argumental de la obra, su estilo y sus recursos dramáticos, deteniéndose primordialmente en las cuestiones que han suscitado debate: el espacio, la moralidad, la magia, etcétera.

El análisis de los amantes se realiza atendiendo principalmente a sus reacciones frente a la pasión. En Calixto se estudia ante todo su modo exaltado; en Melibea, el desenfreno que la lleva al suicidio.

En cuanto a *Celestina* se hace notar cómo el talento de Rojas ha hecho que la vieja codiciosa superara —como personaje tipo— a todos sus antecedentes literarios. Se puntualizan sus vicios, su modo de actuar, el increíble apego por su oficio, etc.

Por último, luego de referirse a los criados, Juan Alcina cierra su trabajo realizando un breve análisis de la actuación de los padres de Melibea. Se hace hincapié sobre todo en el parlamento de Pleberio, síntesis, quizás, del pensamiento de Rojas.

Humberto López Morales, catedrático de la Universidad de Riopiedras, Puerto Rico, realiza las notas a la edición, donde, además de esclarecer el vocabulario ofrece en forma exhaustiva el insuperable estudio de fuentes que han realizado investigadores como Menéndez Pelayo, Pidal, Castro Guisasaola, Foulché-Delbosc, Deyermond, Lida, etc.

La Introducción de Alcina, su modo generalizador y al mismo tiempo breve, hace que tenga especial interés para aquellos que desean poseer una idea de conjunto de los diferentes temas de *La Celestina*. Si se suma a ello las notas de López Morales, esta edición resulta un aporte valioso. Pues tanto el simple lector que enfrenta por primera vez la lectura de la *Tragicomedia*,

como el fervoroso admirador de *La Celestina*, encontrará en esta edición una guía novísima y relevante para afrontar su extraordinario mundo.

IVÁN MARCO PELICARIC.

MORÓN ARROYO, CIRIACO. *Sentido y forma de La Celestina*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1974.

Pocas veces se ha dado en las investigaciones minuciosas en torno a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* un trabajo tan sagaz como el que ofrece el profesor Ciriaco Morón Arroyo en su *Sentido y forma de La Celestina*. El autor, discípulo de Otis H. Green, divide su obra en una "Introducción" y cinco capítulos. En el primero, "*La Celestina* como contienda literaria hoy", Morón Arroyo se dedica, sobre todo, a señalar ciertas discrepancias de criterio ante opiniones de don Américo Castro. Entre ellas podemos resaltar: "primero, el anacronismo de ver los caracteres con prejuicios existencialistas..."; y "segundo, atribuir el pesimismo y la visión negativa de la vida a los conversos..." (p. 26). Acepta de Castro, sin embargo, otros criterios —aunque son más generales— tales como la originalidad artística de la obra y su sentido trágico. "Sobre el diálogo y sus funciones literarias" se denomina el segundo capítulo, en el cual Morón Arroyo puntualiza, si generalizamos, su total desacuerdo con las investigaciones que el profesor Gilman ha realizado sobre el tema. Tal vez sea el capítulo tercero, "Sentido Moral y Teológico", el más plausible. Partiendo de una postura católica, pues, como el mismo estudioso asienta, es el que corresponde a la obra por su intención y contexto cultural, analiza diferentes aspectos de su contenido solucionando, de este modo, problemas ante los cuales la crítica (no siempre ubicada en una correcta perspectiva) se ha debatido durante décadas. Pensamos que sobre todo merecen encomio las subdivisiones tituladas "El pecado" y "Más pecados". El capítulo cuarto, "Caracteres y Estructura", trata acerca del sentido simbólico de *La Celestina*. El autor tomando a los personajes en su trayectoria y a las diferentes situaciones, como símbolos parciales, los integra al símbolo total de nuestra obra maestra. Bajo esta perspectiva surgen grandes aciertos —distinguimos sobre todo los que a los personajes se refieren—, a la vez que se evidencia el error de la profesora María Rosa Lida en la interpretación de los caracteres, por enfrentarse a ellos desde un punto de vista puramente psicológico, el cual —como explica el profesor Morón Arroyo— resulta anacrónico. Finalmente el quinto capítulo, "El género", presenta esencialmente sus pensamientos al respecto y concluye: "*La Celestina* fue pensada como comedia humanística; pero su desarrollo y contenido concreto la hicieron mucho más virtual en la evolución de la novela que en la evolución del teatro" (p. 120).

El estudio de los distintos temas que aborda el profesor Morón Arroyo se efectúa —al modo de los grandes críticos— con una inteligencia poco común. Sobresale la perspicacia y sencillez para afrontar puntos de enorme complejidad como así también la concisión en el planteo y argumentación de sus ideas. Toda su exposición no deja de encerrar, por otra parte, una dosis de

amenidad sólo comparable —creemos— con la brillante investigación que en su libro *El mundo social de La Celestina* asentó el profesor José Antonio Maravall.

IVÁN MARCO PELICARIC

GARCÍA MARTÍNEZ, J. A., *Clima de arte en el Buenos Aires Romántico. Los primeros pintores.* Buenos Aires, 1982. Separata de la revista *Hitos*, año IV, nº 10.

Con frecuencia, al hablar de las artes plásticas argentinas, muchos autores no comentan el aporte de los artistas europeos venidos a nuestro país, ni el proceso evolutivo que condujo a una expresión estética propia, dejando la falsa sensación de un arte pictórica que nació ya desarrollada. Es por esta razón que resulta grato leer el presente ensayo, en el cual todos estos aspectos son cuidadosamente tratados.

El profesor García Martínez menciona a varios artistas extranjeros de destacada actuación en nuestro medio y da las características más notables de la obra de aquellos que más influyeron para la creación de una pintura nacional. Jean Goulu, con sus retratos finos y elegantes; César Bacle, eximio litógrafo, y Carlos Pellegrini, con sus dibujos y acuarelas de la sociedad porteña, signan la década del 1820 y comienzos de la del 30, sentando las bases del arte argentino.

García Martínez traza un muy interesante panorama de la relación existente entre las distintas tendencias políticas y las corrientes estéticas de la época.

En los cursos del profesor Caccianiga se formaron Carlos Morel y Fernando García del Molino, los primeros pintores argentinos, cuyas características como autor de cuadros de costumbres e históricos, el primero y como retratista, el segundo, están magistralmente descritas.

El profesor García Martínez destaca la labor de Ignacio Baz porque representa “una vertiente surgida de la cátedra de dibujo de la Universidad y significa otro jalón en la formación del nacionalismo estético que se impone con el romanticismo”.

Luego de mencionar la labor de Cayetano Descalzi, Juan Camaño y Bernardo Victorica, el ensayo se cierra con la figura de Martín Boneo. García Martínez, además de señalar que Boneo pintó la ciudad y costumbres de su época —incluso al inmigrante—, lo libra de las acusaciones de pintoresquismo y tendencia a la caricatura que durante tanto tiempo pesaron sobre su obra, destacando sus reales méritos.

Este ensayo, realizado por reproducciones de cuadros de algunos de los pintores nombrados, muestra el surgimiento de la pintura argentina. Es un estudio claro y de gran utilidad para los interesados en este período artístico argentino.

LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI

CUATRECASAS, JUAN. *Psicología de la percepción visual*. Buenos Aires, Tres Tiempos, 1981, 144 pp.

El profesor Cuatrecasas se ocupa a lo largo de esta obra, de la visión en la vida humana, su influencia en el desarrollo cerebral y la evolución del hombre. Esta idea es planteada ya en la Introducción y se desarrolla en los siguientes capítulos.

Cuando hace unas "Consideraciones generales sobre la percepción", el profesor Cuatrecasas afirma: "También nosotros creemos que la proyección perceptiva del campo visual constituye un proceso esencial de la dinámica figurativa y de la elaboración de la noción de espacio" (p. 33).

En forma sintética y con un vocabulario marcadamente técnico, Cuatrecasas explica las nociones de espacio óptico, imagen y función simbólica, entre otras. De sumo interés son las observaciones sobre los nexos existentes entre la imagen óptica y el lenguaje.

Un capítulo notable por su profundidad y claridad en el manejo de las ideas expuestas es "Consideraciones sobre la reflexión". Cuatrecasas, al plantear cómo surgió el lenguaje, comenta el desarrollo de la mano, y la evolución del hombre desde animal arbóreo a ser reflexivo.

Al hablar de "Espacio e imagen", el profesor Cuatrecasas señala: "En efecto, el impulso vital, actualizado por la estructura del pensamiento humano, es la fuerza que imperiosamente conduce al arte y a la magia, como conduce simultáneamente al lenguaje" (p. 91). Además comenta la naturaleza de los sueños, los fenómenos asociativos simbólicos, y el psiquismo fetal hasta culminar en el capítulo que, a mi criterio, es el más denso y mejor estructurado del libro, "El hombre frente al firmamento". En forma breve y precisa se describe el proceso de creación de las religiones prehistóricas, su primitiva unión con la tierra para luego volcarse lentamente a la contemplación del cielo, sus estrellas y planetas, entre los que el hombre vio dibujados los signos del Zodíaco.

En resumen, es una obra de gran interés para quien desee investigar el sistema visual y perceptivo del hombre.

LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI

Demanda del Santo Graal. Introducción, bibliografía y traducción, Carlos Alvar. Madrid, Editora Nacional, 1980, 339 pp.

La muerte del rey Arturo. Traducción e introducción de Carlos Alvar. Madrid, Alianza Editorial, 1980, 209 pp.

Con posterioridad a las historias de Godofredo de Monmouth, Wace, Thomas, Chrétien de Troyes, Layamon, Wolfram von Eschenbach y Robert de Boron, se compiló en Francia, alrededor del año 1230, un extenso ciclo de leyendas referidas a la historia del Graal y las aventuras del rey Arturo y sus nobles

caballeros. Este ciclo, que recibió el nombre de *Vulgata* o *Pseudo-Map*, consta de cinco partes: *La Historia del Graal*, *Merlín*, *Lanzarote*, *La demanda del Santo Graal* y *La muerte de Arturo*. A pesar del ordenamiento que aquí se les da, los críticos se muestran coincidentes en afirmar que las obras integrantes del *Lanzarote en prosa* (*Lanzarote*, *La demanda del Santo Graal* y *La muerte de Arturo*) son anteriores y estaban ya concluidas al finalizar el primer cuarto del siglo XIII, en tanto que las dos restantes (*La Historia de Graal* y *Merlín*) se consideran posteriores.

Carlos Alvar nos aproxima, con su traducción, a dos de estas obras de la literatura francesa medieval: *La demanda del Santo Graal* y *La muerte de Arturo*.

Presentadas una y otra por diferentes sellos editoriales, estas obras, si bien una se plantea (en cuanto a acción y personajes) como continuación de la otra, tienen ambas una verdadera autonomía de recursos y medios de tratamiento, aunque vuelven a asemejarse en el estilo de casi todas sus partes estrictamente épico - caballerescas.

En la *Demanda del Santo Graal* el relato trasciende continuamente los horizontes de lo profano y sus aventuras lo son del espíritu y no del cuerpo; en tanto que las situaciones que integran *La muerte de Arturo* son las del ocaso y decadencia de un modo de vida, de un cuerpo que ha quedado sin espíritu, de una edad dorada que se ha ido y de una edad oscura que avanza.

La Demanda del Santo Graal es un relato de simbología mística, ya que su tema central es el del alma que busca y alcanza trascender a la bienaventuranza del conocimiento divino, simbolizado en el Graal, copa legendaria que, según algunos autores, habría sido el cáliz usado por Nuestro Señor Jesucristo en la Última Cena, luego empleado por José de Arimatea para recoger la preciosa sangre del Salvador que surgía por la lanzada de Longinos; el Graal simboliza y guarda "los más grandes secretos y misterios de Nuestro Señor" según dice el enviado de Nacián (p. 46).

El relato se inicia en la víspera de Pentecostés, del año 454. En la corte reunida para celebrar la festividad, el Graal hace portentosa aparición, sacia el apetito de los comensales y desaparece. Habiendo probado sus delicias, los caballeros hacen votos de alcanzar la copa y descubrir las verdaderas gracias del Santo Vaso, sus secretos y sus misterios. En varias partes de la obra se nos revela que se trata de una aventura espiritual: "las aventuras que ahora suceden los motivos y las manifestaciones del Santo Graal; los signos del Santo Graal no aparecerán a los pecadores, ni a los hombres envueltos por el pecado y por eso no os aparecerán, pues sois pecadores demasiado desleales y no debéis pensar que estas aventuras que ahora suceden consisten en matar hombres, sino que son espirituales, mayores y bastante mejores" (p. 198). Por esta razón casi todos habrán de fracasar, a excepción de Galaz, Perceval y Boores, quienes, a causa de su virtud, triunfan. La historia concluye con la ida de los tres caballeros a Sarraz, donde Galaz, luego de beber del Graal y conocer en éxtasis místico los Supremos Misterios, muere; Perceval deja la vida mundana y también muere al poco tiempo; Boores, el único de ellos que sobrevive, regresa a la corte del rey Arturo para dar cuenta de lo sucedido.

La obra se caracteriza por una continua explicación del sentido alegórico de las aventuras, para lo cual recurre a un mismo esquema: el caballero, luego de sus aventuras, encuentra a un ermitaño o anciano sacerdote o monje que le expone su significado, relatándole sus símbolos y, en varias ocasiones, se llega a intercalar alguna parábola o enseñanza evangélica. La versión castellana impresa en el siglo xvi, ya no recoge estas explicaciones pero debemos presumir que no las desconocía su traductor-compilador pues, cuando va a exponer el significado de la aventura de Galaz en la tumba del pagano, dice: "Señor, lo que vos preguntasteis vos dire yo, que esta aventura auia tres cosas: la tumba y el cuerpo e la boz"; [pero se detiene y entonces expresa:] mas esto no lo oso trasladar Ruberte de Bruscon [Robert de Boron, a quien se atribuía el texto de la Post-Vulgata] en francés, porque tañe a las poridades de sancta yglesia (no las quiere descubrir porque no conuiene a hombre lego), e de la otra parte dudaua que si descubriese las poridades del sancto Grial, assi como la verdadera hystoria del latin las cuenta" (Bonilla, A., *Libros de caballerías*. Primera parte. NBAE, VI, Madrid, 1907, p. 181). Probablemente esta versión francesa que traduce Carlos Alvar haya tenido antecedente en la compilación latina a que se refiere el texto.

Sea como fuere, las continuas explicaciones no agotan el hondo contenido metafísico de los símbolos, cuyo ejemplo más notable es el del misterioso Graal.

La traducción de esta obra es acompañada con una introducción y una útil bibliografía que orienta al curioso lector.

La muerte del rey Arturo difiere de la anterior en el carácter mundano de las aventuras y de los personajes que predominan. La caballería se ve despojada del espíritu e ideal cristiano. Si la lealtad y el amor signan a la *Demanda*, *La muerte del Rey Arturo* nos sumerge en los vórtices de la infidelidad y el odio. La infidelidad de Ginebra y Lanzarote, el odio de Morgana y Mordrez, son los motores de la discordia y la destrucción. El odio y la traición eclipsan el "sol" de Arturo; como en los antiguos mitos nórdicos (o aquel del Shet egipcio), vemos en este eclipse o crepúsculo, "la muerte" o el oscurecimiento de una época y de un símbolo. Sin embargo, la muerte de Arturo no es definitiva: él se halla herido de muerte, luego de la última batalla, pero se espera que sanen sus heridas y restablezca, algún día, su reino glorioso.

CARLOS ALBERTO MESSUTI

JUAN DE MENA. *Obra lírica*, Madrid, Alhambra, 1979.

Está precedida de un estudio de Miguel Ángel Pérez Priego, quien es también el responsable de esta primera edición.

La obra lírica, de la cual se excluye el "Laberinto de Fortuna" y la "Coronación del Marqués de Santillana", está dividida en poesía amorosa y poesía de circunstancias. A continuación hay dos apéndices que contienen obras presumiblemente de Juan de Mena, pero para lo cual no se tiene certeza definitiva.

En el estudio de Pérez Priego se advierte preocupación por esclarecer el aspecto biográfico, de donde se puede destacar que este estudioso desecha el pensar de cierta parte de la crítica moderna, en el sentido de que Mena fuera converso, así como hace hincapié en la gran amistad que lo unía con Alvaro de Luna y el Marqués de Santillana.

Con respecto a la fortuna que ha tenido esta obra lírica de Mena, Pérez Priego señala que las otras obras de Mena la han oscurecido y que ha sido Menéndez Pelayo quien emitió los juicios más duros y negativos, en cambio fue María Rosa Lida quien más y mejor se ha ocupado de la poesía menor de Juan de Mena.

A partir de la obra, Pérez Priego brinda un análisis detallado de la poesía de la época, tanto en cuanto a la forma —por ejemplo la diferencia entre canción y copla o decir—, como en cuanto al fondo —las diversas posibilidades del tratamiento del tema amoroso (alabanzas, análisis de los afectos, quejas, etc.).

Para la poesía de circunstancias o de periodismo poético, como la llama Pérez Priego, los recursos son otros; están todos los elementos medievales —el *ubi sunt*, meditaciones sobre los ultrajes de la muerte, los diálogos entre animales y los debates poéticos, que en el caso de Mena son cruzados con el Marqués de Santillana—. Juan de Mena logra individualizarse y ser original dentro de la convención poética de su tiempo.

El trabajo preliminar se cierra con una enumeración detallada de todas las fuentes de la obra lírica de Juan de Mena, y cuando las hay, están señaladas todas las variantes que ofrece cada manuscrito.

El estudio resulta útil para conocer la poesía no sólo de Mena, sino también la de su tiempo.

La agrupación que hace es didáctica y clara, además de útil la bibliografía a que remite.

CARMEN VRLJICAK DE SPAIN

MARQUÉS DE SANTILLANA. *Poesías completas, II. Poemas morales, políticos y religiosos. El proemio e carta.* Edición, introducción y notas de Manuel Durán. Madrid, Clásicos Castalia, 1980.

El subtítulo *Poemas morales, políticos y religiosos*, advierte sobre la intención didáctica del Marqués de Santillana, que junto con lo político, siempre tan presente en la literatura de este siglo xv, constituye el fondo de estos poemas.

Se puede destacar como más importante y más extenso el diálogo del sabio estoico Bías contra Fortuna, obra de la madurez de Íñigo López de Mendoza, poema que está concebido como consuelo al desdichado, tema que

mantiene su validez y universalidad, y que pretende enseñar al hombre lo que tan difícil resulta "sofrir graciosamente la mudanza en las penas".

Otro poema, el "Decir contra los aragoneses" se maneja entre el refrán y la máxima. La "Pregunta de nobles" contiene el interrogante medieval del *ubi sunt*, dedicado sobre todo a los poderosos.

Los Proverbios son cien estrofas con otros tantos consejos acerca de los distintos aspectos de la vida y fueron compuestos para el príncipe Enrique; tienen como eje de la conducta moral, la virtud de la prudencia. El mismo Santillana fue quien glosó los proverbios. De distinta extensión e importancia los poemas tienen como denominador común realizar su proyecto didáctico, apoyados en la antigüedad clásica y en las Sagradas Escrituras.

En prosa, "El proemio e carta dirigido al Condestable de Portugal, tiene la importancia de una *ars poetica* de Santillana, a la vez que historia de la poesía en lenguas romances.

La introducción que hace Manuel Durán es un comentario de los poemas. Hay un suplemento bibliográfico con las distintas ediciones y estudios, al igual que una exposición de variantes y un glosario que completan el trabajo crítico.

CARMEN VRLJICAK DE ESPAIN

DON JUAN MANUEL. *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio.* Introducción y notas de A. J. Sotelo, Madrid, Cátedra, 1980, 352 pp.

Ediciones Cátedra confió en esta oportunidad a Alfonso J. Sotelo la publicación de la pieza maestra juanmanuelina en un volumen, cuya apertura, a cargo de un lúcido estudio preliminar, precede a la reproducción del texto íntegro de la obra, acompañado de un aparato crítico que facilita una mejor inteligencia de los "enxiemplos".

Si bien el tono vital-práctico que campea en cada uno de los ejemplos es lo que da vigencia a la prosa de don Juan Manuel, no menos atractiva es la figura de su autor, en quien, al decir de Sotelo en la introducción, "existe un acentuado contraste entre el contenido de sus escritos y su conducta de noble rebelde y en constante intriga; sin embargo, a medida que avanza su vida, su actitud moral va acercándose a la que preconiza en sus obras" (p. 21). Conocedor de la política y el arte de la guerra, este noble señor del siglo XIV supo hacer congeniar la actividad física con la intelectual, pues conocida es su afición por la caza y más aún su amor por el saber profundo, lo cual le valió una cultura mayor que a la medianía noble de su época.

En cuanto a su producción literaria en general, Sotelo manifiesta que a la intención didáctica de don Juan Manuel no le es ajena la preocupación política y social del noble que "iba perdiendo progresivamente sus privilegios y poder político frente a una burguesía cada vez más resuelta y agresiva" (p. 23). Recuerda, asimismo, que el infante tuvo "clara conciencia de su oficio de escri-

tor" de manera que no es extraño que unida ésta a una conspicua preocupación formal lo convirtiera en el mayor prosista de su siglo.

Sotelo refresca el catálogo de obras del autor medieval y alude a la con-sabida diferencia entre el número de escritos que se citan en el Prólogo general y en el de *Lucanor*, a la vez que ofrece una "breve noticia del contenido de las obras conservadas". Tal es el caso del *Libro del Caballero et del Escudero*, *Libro de la caza*, el *Libro de los castigos o consejos*, también llamado *Libro infinado*, el *Tractado de las armas*... o libro de las tres razones, entre otros, aunque el editor sostiene que el *Libro de los Estados* y el *Lucanor* son los que mejor reflejan la figura del autor, pues el *Lucanor* constituye "la cumbre máxima de su progresivo perfeccionamiento como narrador" y el primero es "la expresión de su pensamiento social-político" (p. 28).

En el apartado que dedica al Conde Lucanor, Sotelo organiza su estudio teniendo presentes aquellos factores condicionantes de la obra como la intención didáctica, el público y los temas, para ocuparse luego de los elementos formales que estructuran definitivamente cada "enxiemplo": el marco, la historia y los "viessos" finales.

"Es interesante señalar cómo a don Juan Manuel no sólo le preocupa la salvación del alma, como a cualquier moralista medieval, sino que junto a este tema, la guarda de la Fama, la Onra y la Fazienda se convertirán en las preocupaciones fundamentales del noble castellano" (p. 38). El "Exemplo" se constituye en "señuelo de amenidad" con el que moraliza y enseña al "mundo de la nobleza que a partir del *Libro de los Estados* absorbe todo el interés del escritor" (p. 42).

Finalmente Sotelo se refiere con criterio prudente a las fuentes, la influencia oriental y el autobiografismo como aportes enriquecedores de la obra del Infante a quien considera el gran estilista del siglo xrv, evidencia innegable en el caso del *Libro del Conde* donde "el léxico rico y selecto, la adjetivación precisa y colorista, la frase cargada de intención, el equilibrio perfecto entre las partes del período, la estructura unitaria de cada uno de sus ejemplos" (p. 57), lo convierten en un maestro de la prosa castellana. La apoyatura crítica de esta parte se asienta en la bien selecta bibliografía que acompaña y cierra la introducción general.

Cabe agregar que la fiel reproducción del texto del manuscrito 5 (Nº 6376, de la B.N.) va seguida de notas a pie de página que permiten conocer fuentes y caracteres estilísticos y estructurales del mismo, así como también informan el significado y etimología de aquellos vocablos que ofrecen cierta dificultad.

Descontado el renovado interés que de por sí ofrecen las enseñanzas, la claridad del aparato crítico y la visión realista de la figura del Infante son las notas esenciales que hacen justificada la lectura de esta edición.

SUSANA BEATRIZ DOMÍNGUEZ

Historia y crítica de la literatura española, al cuidado de Francisco Rico. Tomo VIII. Época Contemporánea: (1939-1980), dirigido por Domingo Yndurain con la colaboración de Fernando Valls. Barcelona, Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, 1981, 719 pp.

El presente tomo está dedicado a la memoria de dos importantes escritores y críticos españoles: Dionisio Ridruejo y Luis Felipe Vivanco.

Trae una introducción general compuesta por Francisco Rico para todos los tomos, dividida en cuatro puntos:

En el primero plantea los objetivos de esta colección: "...dar una selección de ensayos, artículos, fragmentos de libros..., que proporcionen una imagen cabal y rigurosamente al día de las cimas y los grandes momentos de la historia de la literatura española..." ensamblando "...una selección de textos ordenados cronológicamente y temáticamente para dibujar la trayectoria histórica de la literatura española, en una visión centrada en los grandes géneros, autores y libros... según las conclusiones de la crítica...".

En el punto dos caracteriza el distinto tipo de servicio que la obra puede prestar a estudiantes y estudiosos de la materia.

En el punto tres describe los criterios que presidieron la realización de la obra: distribución en volúmenes, los epígrafes de los mismos, la ubicación en uno u otro tomo de ciertos autores de obra múltiple y polifacética. Con respecto a los volúmenes VI, VII y VIII, que se refieren a la época contemporánea: MODERNISMO y 98; ÉPOCA CONTEMPORÁNEA (1914-1939); ÉPOCA CONTEMPORÁNEA (1939-1980), manifiesta que: "...se ha procurado sobre todo documentar el desarrollo —o el nacimiento— de una crítica honda y significativa sobre los temas contemplados y, en la selección de textos, ha primado la contribución en ese sentido". Con respecto al tomo VIII, que nos ocupa, consigna que la mayor dificultad radicó en localizar la bibliografía dispersa.

Finalmente, anuncia el tomo IX, en preparación, que contendrá un diccionario de literatura española, junto a otros materiales con la correspondiente remisión a los tomos ya publicados. Complementario de este plan es el intento de remozar esta publicación cada pocos años, bien por suplementos sueltos o por ediciones rehechas cuando fuere necesario.

En el punto cuatro agradece a los colaboradores e inspiradores de esta ambiciosa obra.

* * *

El prólogo de Domingo Yndurain, director de este tomo, describe las especiales dificultades para la reunión del material correspondiente, sobre todo porque el estado de dispersión que creó la guerra civil, hace difícil establecer fronteras, situar generaciones y fijar clasificaciones. Afirma que determinadas publicaciones remueven el panorama e imponen un proceso de reajuste, y que algunos autores, presentan saltos de una obra a otra, que obligan a reclasificarlos. A ello se agrega la difícil recuperación de textos de autores en el exilio.

Por ello indica que la reflexión crítica sobre este proceso tiene un inevitable carácter provisional.

La primera parte de esta obra, ocupa más de cien páginas y está dedicada a *La vida cultural* de los años 1939-1980. Trae una inteligente y ceñida introducción de José Carlos Mainer en la que traza un panorama intelectual y sociopolítico de las letras de posguerra. Destaca principalmente el papel de los grupos de intelectuales, las tendencias de las revistas literarias, los movimientos editorialistas, el papel de los intelectuales en el exilio, la renovación y trascendencia de los estudios filológicos. La introducción se completa con una nutrida documentación bibliográfica. Siguen artículos que desarrollan periodos o aspectos mencionados y sintetizados en la introducción: *Dos grupos generacionales de posguerra* por R. Gullón y J. R. Marra-López; *La función de las ideologías en el franquismo* por V. Bozal; *La reanudación de la vida literaria al final de la guerra civil* por J. C. Mainer; *El tema de España en el pensamiento del exilio* por J. L. Abellán; *Estilos de pensar* por T. Mermall, H. Carpintero y J. Marichal; *El horizonte intelectual de 1936* por E. Díaz; *Intelectuales barceloneses e intelectuales madrileños* por J. F. Marsal; *"El País" y el medio intelectual* de A. de Miguel.

* * *

La segunda parte se ocupa de *La Poesía*. La Introducción está a cargo de Joaquín de Marco. Trae un muy detallado panorama de la lírica de estos años. La serie de artículos recogidos se refieren, ya a los movimientos creados y promovidos por revistas de poesía como el caso, opuesto en su postura ideológica de "*Garcilaso*" y "*Espadaña*" ("*Garcilaso*", "*Juventud creadora*" de F. Rubio y "*Espadaña*" de V. Crémer y E. de Nora, de V. García de la Concha), ya al panorama poético registrado en una antología que hizo historia por su enfoque novedoso (*Los poetas de la "Antología Consultada"* de J. M. Castellet). Otros artículos panorámicos son los de J. Lechner: *La marea ascendente en la poesía social*; "*Nueve novísimos*" de J. M. Castellet; *Las nuevas voces del medio siglo* de F. Grande, T. Segovia y A. Hernández.

En otros casos se ocupan de la evolución de un autor o de aspectos temáticos de su obra, como *Lengua y espíritu de Blas de Otero*, de E. Alarcos Llorach y C. Blanco Aguinaga; *José Hierro: entre la realidad y la niebla*, de A. Albormoz; *La evolución de Carlos Bousoño*, de J. L. Cano; *La trayectoria de José Ángel Valente*, de P. Gimferrer; *Claudio Rodríguez o la inventiva creadora*, de C. Bousoño; *A favor de Jaime Gil de Biedma*, de J. Ferraté; *Risa y razón de Guillermo Carnero*, de C. Bousoño.

Otros artículos seleccionados toman una obra clave del autor elegido: *Hijos de la Ira en 1944*, de E. Alarcos Llorach; *La poesía encendida de Luis Rosales*, de R. Lapesa; *Los "Años inciertos" de José María Valverde*, de J. Marco; *Redescubrimiento de la poesía: "Arde el mar"*, de P. Gimferrer, de J. O. Jiménez. En otros se toma un aspecto o poema de un autor: *Una imagen de Gabriel Celaya*, de J. Ma Valverde; *Un poema de Ángel González*, de E. Alarcos Llorach; *El desengaño del tiempo: Dionisio Ridruejo*, de L. F. Vivanco. Otros se ocupan de más de un autor: *En torno a Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco*, de E. I. Inman Fox, J. L. Cano y G. Siebermann; *Francotira-*

dores: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el grupo "Cántico", de R. Senabre y G. Carnero.

Los artículos están muy bien seleccionados en cuanto a la calidad. En cuanto a la cantidad, alcanzan a ejemplificar aspectos de un panorama vastísimo que, para ser más detallado, hubiera ocupado todo el tomo.

La parte tercera está dedicada a *La Novela*. El capítulo introductorio es de José Ma. Martínez Cachero, Santos Sanz Villanueva y Domingo Yndurain, (el primero es autor de la excelente *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Madrid, Castalia, 1980). Esta introducción de alrededor de cuarenta nutridas páginas se subdivide por décadas: 1) Los años cuarenta; 2) La generación del medio siglo; 3) El exilio; 4) Los últimos años. En ellos se delinean las diferentes interpretaciones de las tendencias generales de la novela actual y se confrontan las observaciones y denominaciones que proponen los críticos más autorizados. Si el trabajo de documentación es importante, el montaje lo es más aún. En el primer artículo, firmado por varios autores, aparece la ficha técnica de una serie de autores que representan y críticos que rescatan e interpretan las nuevas tendencias novelísticas, en su evolución. El artículo se titula: *Novelistas y críticos en los años cuarenta*. Otros artículos panorámicos son: *Caracteres de la novela de los cincuenta*, de R. Buckley, P. Gil Casado, E. de Nora y G. Sobejano; *Ante la novela de los años setenta* de G. Sobejano y *Aventuras, inventos y mitificaciones en la novela española de los setenta*, de J. Ma. Martínez Cachero. Otros se refieren a varios autores: *Mocedades: Delibes, Sánchez Mazas y Sánchez Ferlosio*, de E. de Nora y J. Benet. Otros estudios se refieren a la obra u obras significativas de un autor: sobre C. J. Cela: *"La familia de Pascual Duarte": estructura y lenguaje*, de J. Urrutia y A. Zamora Vicente; *"La colmena"*, de G. Torrente Ballester y J. Ma. Castellet, y *"San Camilo": de los anuncios comerciales a las visiones goyescas*, de M. Durán; de C. Laforet *"Nada"*, por D. W. Foster; de Sánchez Ferlosio: *Temas y formas de "El Jarama"*, por E. C. Riley y D. Villanueva; de Martín Santos *Significado y estilo de "Tiempo de Silencio"*, por F. Grande y A. Rey; de M. Delibes: *Forma y Sentido de "Cinco horas con Mario"*, por A. Rey, de Torrente Ballester: *Una lectura de "La Saga-Fuga de J. B."*, por D. Ridruejo. Otros artículos tratan sobre aspectos de un autor: *La evolución de J. Goytisolo*, por R. Senabre, F. Morán y P. Gimferrer y *Los laberintos de Juan Benet*, por R. Gullón.

La segunda parte de artículos críticos sobre la novela está dedicada a panorama, autores y obras de la narrativa en el exilio. J. R. Marra-López se refiere a *Las grandes líneas temáticas en la narrativa exiliada* y S. Sanz Villanueva, a *Problemas para la clasificación de la narrativa en el exilio*. A. Amorós caracteriza *La narrativa de Francisco Ayala*; I. Soldevila Durante, las *Técnicas narrativas de Max Aub*; M. C. Peñuelas, los *Caracteres del realismo senderriano*; R. Conte, se refiere a la novela *"Vísperas"*, de Manuel Adújar.

Los artículos están firmados por los más reconocidos críticos de la narrativa española, quienes, en ocasiones, producen el artículo en conjunto. En otros casos, en el articulista se conjugan el narrador y el crítico. En general, se alternan artículos de teóricos de la novela con otros de novelistas que, con su peculiar lenguaje narrativo, desentrañan la obra de un par.

El último rubro está dedicado a *El Teatro*, género que, en relación con la novela y la poesía, no ofrece la misma variedad ni riqueza. No obstante, se halla muy dignamente representado por panoramas muy vastos, sobre todo referidos a los últimos años, como los trazados por F. Ruiz Ramón en: *Herederos y nuevos herederos o la continuidad sin ruptura* y *El nuevo teatro español*. También figura un artículo sobre los protagonistas y elementos que se conjugan en el quehacer teatral: *Censura, actores, críticos y centralismo*, firmado por Luciano García Lorenzo, el autor del panorama introductorio. Este artículo se complementa con uno referido al teatro independiente (A. Miralles) y otro al teatro en el exilio (R. Domenech). Otros artículos se refieren a aspectos de un autor: *La visión trágica de Buero Vallejo* (R. Domenech); *Tres etapas en el teatro de Buero* (L. Iglesias Feijoo), *La libertad de M. Mihura* (J. Monleón), *Teoría y práctica de Lauro Olmo* (L. García Lorenzo); *El primer teatro de F. Arrabal* (A. Berenguer); *Los caminos de F. Nieva* (M. Pérez Coterillo); *M. Romero Esteo y su teatro de irrisión* (G. E. Wellwarth). Otro registra aspectos de tres autores: *Los realistas: Rodríguez Méndez, Martín Recuerda y Carlos Muñiz*, de J. M. Recuerda, J. Monleón y C. Oliva. En un artículo se trata la relación de aspectos en tres obras: *Teatro y vida: "La corbata", "La camisa y "Tres sombreros de copa"* (de A. Paso, L. Olmo y M. Mihura, respectivamente), firmado por Medrado Fraile. Finalmente figuran artículos referidos a una obra: *Metafísica y sociedad en "Escuadra hacia la muerte"* (de A. Sastre) por J. Villegas y *Crónica de un retorno: "Noche de guerra en el Museo del Prado"* (de Rafael Alberti) por J. Monleón.

* * *

Los objetivos enunciados por Francisco Rico han sido altamente cumplidos y las dificultades enumeradas por Domingo Yndurain magistralmente superadas, aunando un gran rigor metodológico, con todas las aperturas de revisión de lo provisional.

Cada parte trae una minuciosa introducción panorámica acompañada de una exhaustiva bibliografía.

Está muy bien adjudicada la proporción de páginas y artículos dedicados a cada parte: 98 páginas para *La vida cultural*; 108 para la *poesía*; género que despunta como el más importante al comienzo del período abarcado, pero sobre el que existen, por este motivo, mayor cantidad de compendios críticos. Para la *Novela* se dedican 237 páginas. Nos parece atinada esta preferencia por cuanto el desarrollo de sus últimas tendencias es más tardío y están en proceso de caracterización las correspondencias e influencias con y de autores extranjeros, y también la descripción de su originalidad. Por este motivo es encomiable la confrontación de las distintas posturas críticas. La última parte, dedicada al *Teatro*, comprende 122 páginas y recoge artículos que estudian en profundidad a los mejores representantes del género.

La obra se completa con un detallado índice alfabético de autores y obras.

Merece ponderación el trabajo de reunión y organización del material disperso, pero mucho más el trabajo en colaboración de críticos de probada trayectoria individual, que, en ocasiones, con distintas ideologías, conforman un artículo conjunto.

La metodología seguida garantiza la continuidad del tomo IX, en cuya espera quedamos.

Recomendamos la lectura de esta obra para una puesta al día sobre los temas tratados, y agradecemos vivamente la ayuda que significa para nuestra tarea.

TERESA I. GIOVACCHINI

DRONKE, PETER. *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1981, 241 pp.

El presente trabajo es la versión en castellano de la obra *Poetic Individuality in the Middle Age*, editada en Oxford, en el año 1970. Un estudio preliminar a cargo de Francisco Rico, permite a los lectores de habla hispana conocer la fecunda y erudita tarea de investigación que Peter Dronke desarrolla como profesor de Latín Medieval en la Universidad de Cambridge. Entre sus estudios más sobresalientes podemos citar, *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric* (Oxford, 1968), obra en dos volúmenes, en el primero de los cuales trata de distinguir los elementos humanos universales que se dan en la poesía del *amour courtois*, y apartándose del problema de los orígenes intenta desentrañar *the new feeling of amour courtois*, que puede encontrarse ya en Egipto en el segundo milenio A. C. y ocurre seguramente en todo tiempo y lugar. Brinda en el segundo tomo una cuidada colección de poemas latinos de los siglos XI, XII y XIII.

Agreguemos que se halla traducida al español otra de sus obras, *The Medieval Lyric (La Lírica en la Edad Media*, Seix Barral, 1978).

En la obra que ahora nos ocupa, Dronke concentra su atención en un grupo de textos clave en el panorama total de la poesía europea de los siglos XI y XII. A partir de cuatro poemas individuales intentará complementar el estudio efectuado por Ernst Robert Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*), con vistas a considerar los aspectos y las obras de la literatura medieval menos susceptibles de comprensión según el planteo de E. R. Curtius o aun incompatibles con él. En este esfuerzo, replantea el concepto de tradición poética y el análisis de los *topoi*. Para Curtius, una tradición poética, por lo menos en lo que se refiere a los países románicos en la Edad Media, parecería ser exclusivamente una tradición literaria, nunca una tradición oral. Dentro de este criterio la cultura y la poesía latinas preceden a la poesía en lengua vernácula y el latín habría soltado la lengua de los poetas.

Alega Dronke que el análisis de ciertos poemas permite suponer que el concepto de tradición poética es defectuoso si se atiene sólo a los documentos escritos más antiguos y arriesga tres sugerencias: 1) la tradición poética se extiende más allá de los documentos escritos primitivos, los que deben ser estudiados para deducir de ellos qué poesía oral puede haber existido detrás de los mismos y cuál continúa existiendo; 2) una tradición poética puede ser condicionada por la asimilación erudita de técnicas literarias, pero no siempre es así, ni total ni necesariamente; 3) una tradición poética no tiene nin-

gún poder determinante sobre los poetas de talento individual que toman esa tradición como punto de partida.

El segundo punto de discusión proviene del concepto del *topos* o lugar común. Según Curtius, una técnica de microscopía filológica permite encontrar elementos estructurales idénticos en textos del más variado origen. Para Dronke, este método empírico entraña ciertos peligros que señala a lo largo del estudio de algunos *topoi*, entre los que mencionaremos el del *locus amoenus* o el de la invocación de la naturaleza.

El *topos* considerado aisladamente puede parecer sin objeto y falto de independencia, pero si se observa su contexto puede tener una sorprendente función individual. Por otra parte, su consideración, puede ser sólo de interés parcial para la intensión comprensiva de un poeta o puede evitar el conocimiento de las diferencias cualitativas que pueden ser cruciales al decidir qué estructuras o expresiones se relacionan y cuáles son sólo libremente análogas. Opina que "*Toposforschung* puede ser válida sistemáticamente pero puede no ser sistemáticamente completa".

En sucesivos capítulos se aboca al análisis filológico y literario de poemas de marcada individualidad. En primer lugar nos ofrece un preciso estudio del *Ruodlieb*, al que considera un experimento poético, pues está convencido de que su autor trató de crear un género nuevo de poesía. Es decir que, a mediados del siglo IX, un poeta latino escribió la primera *novela medieval en verso*, y decir esto es afirmar que en el *Ruodlieb* podemos observar un momento único de creación poética.

Previo a su valioso comentario, Dronke edita y traduce un poema de 181 hexámetros latinos (mayormente leoninos) al que bautiza *Semíramis* y que a efectos filológicos y críticos es de considerar inédito hasta ahora. *Semíramis*, datable hacia el año 1000, a juzgar por la alta proporción de versos sin asonancias ni consonancias internas forma parte de un códice misceláneo (París, Bibl. Nat., lat. 8121 A) con alguna de cuyas restantes piezas ofrece coincidencias no desdeñables. En esta obra el poeta intenta la nueva creación de un mito, cuyo misterio más apremiante radica en la naturaleza de la heroína, que aparecerá como una ejemplificación de la mítica muchacha mortal que se une con el dios disfrazado y por ello alcanza la divinidad. La inhumana pasión de Semíramis por un animal, y su divinización son puntos céntricos en la fábula del poeta latino. Dronke deja de lado la cuestión de las fuentes, cuyo estudio agota haciendo gala de una notable erudición, para poner de relieve la propia personalidad del poeta que otorga a la evocación intensa de un mundo fabuloso, una expresión intensa de notable originalidad.

Los seis *planctus* de Pedro Abelardo permiten también la indagación acerca de la individualidad poética. Aquí el interés de la investigación se centra en el lamento de Israel sobre Sansón (el número IV) y el tratamiento que el poeta hace de la figura de Sansón, al que por primera vez presenta como un ser humano trágico e intenta una penetración compasiva de su carácter, como hombre desesperado y en busca de expiación.

De gran valor es el comentario sobre la obra de Hildegarda de Bingen. Hacia mediados del siglo XII, en el monasterio de Disibodenberg, donde

había vivido desde la edad de ocho años, Hildegarda de Bingen escribía la letra y la música de sus cantos. No mucho después del año 1150 los recopiló y formó con ellos un ciclo lírico completo al que denominó: *Symphonia armonie celestium revelationum*. Esta colección concluye con la pieza lírica *Ordo Virtutum*, que es el drama moral más antiguo que se conserva. En él, todos sus personajes son personificaciones y la acción dramática consiste enteramente en encuentros entre fuerzas personificadas. Con todo, el drama no es en modo alguno una *Psychomachia* dramatizada, pues no revela ninguna deuda perceptible respecto de Prudencio ni en el lenguaje ni en los pormenores del contenido. El *Ordo Virtutum* es un drama moral por su tema, la lucha por un alma, pero a menudo su lenguaje penetra hasta el misticismo. La poesía de Hildegarda realiza una concentración de visiones y una riqueza tal de evocaciones y asociaciones que la colocan aparte de casi toda la restante poesía religiosa de su época. La fuerza de las imágenes, revela en este poema un notable poder plástico. Agreguemos que Dronke, brinda el texto completo, en latín, del *Ordo Virtutum*.

Como epílogo, el autor indica que el análisis de las mencionadas obras, señala la presencia en todas ellas, por diferentes que sean unas de otras, de un rasgo común: cada una muestra ciertos aspectos del poder simbólico del poeta. Esta noción de lo simbólico en la poesía medieval puede parecer peligrosa y aun anacrónica, cuando generalmente se reconoce para la literatura medieval una preocupación meramente alegórica o figurativa. Pero la investigación de lo simbólico abriría un nuevo camino para la crítica de la poesía medieval aún inexplorado en su mayor parte.

Cierra esta obra un apéndice con la transcripción de la melodía de tres piezas de Pedro Abelardo y de Hildegarda de Bingen.

E. C. DE DEL SASTRE

Nueva crítica de teatro venezolano, selección Isaac Chocrón, Colección Cuadernos de Difusión nº 67, Caracas, Venezuela, Fundarte, 1981, 140 pp.

Este libro es el resultado de un "Seminario de Teatro Latinoamericano y Venezolano Contemporáneo" organizado por la Universidad Simón Bolívar y que tuvo como director al dramaturgo Isaac Chocrón, nacido en Venezuela en 1933. El objetivo de este seminario había sido el análisis y discusión de un conjunto de dramaturgos que influyeron en el teatro latinoamericano (René Marqués, de Puerto Rico; Emilio Carballido, de México; Enrique Buenaventura, de Colombia; Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún y Griselda Gambaro, de Argentina; Augusto Boal, de Brasil y Jorge Díaz, de Chile). La dramaturgia venezolana fue dividida en tres generaciones: la de los años cincuenta (César Rengifo, Ida Gramcko, Elizabeth Schön), la de los años sesenta (Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas, Isaac Chocrón, Elsa Lerner) y la de los años setenta (Rodolfo Santana, Edilio Peña). De los trabajos presentados sobre los dramaturgos venezolanos por los distintos alumnos se escogieron once teniendo

do en cuenta no sólo el interés de los temas, sino que fueran auténticos ejemplos de la nueva crítica venezolana. Los autores de estos ensayos sobre los dramaturgos en Venezuela en los últimos veinte años son todos profesores universitarios y enfocaron con claridad y erudición los temas, de manera tal que no resulta posible hallar desniveles.

El libro se abre con dos estudios sobre César Rengifo, considerado como padre del auténtico teatro venezolano: "Los canarios de César Rengifo: una ventana a la libertad", por Francisco Flores Gallardo y "Una mancha negra en un millón de kilómetros cuadrados", por Juan H. Querales. María Esther Sanjurjo de Casanova analiza *María Lionza*, de Ida Gramcko. Muy profundos son los artículos dedicados a José Ignacio Cabrujas: "Cabrujas y el teatro como una ilustración de la Historia", de Francisco Rojas y "*Fiésolo y Profundo* en el teatro de J. I. Cabrujas", pues acercan al lector a dos significativas piezas del teatro latinoamericano y ubican al lector en el ángulo apropiado para poder apreciar la influencia que Cabrujas, nacido en Caracas en 1937, en su triple condición de dramaturgo, actor y director, ejerce junto a Isaac Chocrón y Román Chalbaud a través del "Nuevo Grupo" en su país de origen. Pero, sin duda, los que más pueden interesar al lector argentino son los estudios referidos a Román Chalbaud pues algunas de sus obras (*Los ángeles terribles*, *La quema de Judas* y *El viejo grupo*) han tenido aquí alguna difusión. Luisa Valeriano L. en "Un posible acercamiento a la obra de Román Chalbaud", con gran poder de síntesis ubica a este autor en el proceso escénico de este siglo dentro de la órbita de un teatro ético - social - religioso - político al tiempo que señala el hilo clave que explica y reúne a toda la producción de Chalbaud a través del análisis de dos de ellas: *La quema de Judas* y *Los ángeles terribles*. Los otros estudios que se incluyen son: "Chocrón: el mandala desgarrado", por Morela Contramaestre; "*Mesopotamia* de Isaac Chocrón", por Miriam Marinoni de Foti; "El teatro de Rodolfo Santana", por León David Montoya y "*Resistencia* o la derrota reiterativa" —referido al dramaturgo Edilio Peña— por Alberto Hernández.

Cabe señalar que después de cada exposición hay notas bibliográficas y el libro se cierra con notas biográficas de los autores de estos ensayos.

PERLA ZAYAS DE LIMA

III JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL. ALMAGRO, 1980. Dirección y revisión de materiales: José Monleón. Arte graf, Madrid, 1981, 661 pp.

Este libro está formado por una selección de ponencias y debates llevados a cabo en Almagro, en 1980, con motivo de la celebración del Centenario de Calderón, en 1981. Se explica que esta anticipación tuvo por objeto constituir no un pórtico sino una introducción en el sentido de "llevar a" conducir hacia el espíritu del gran clásico español a profesores de literatura, investigadores, directores, actores y escenógrafos y lograr la convivencia y la confrontación entre los que estudian los textos clásicos y quienes los montan y actúan sobre un

escenario, para un público de nuestros días. Como el ideal de las Jornadas de Almagro era generar una teoría que no estuviera marginada de la práctica escénica, sino que se alimentara de ella y, a la vez, contribuyera a hacerla más rica y rigurosa es que la línea interior de todos los materiales reunidos en este libro resulte siempre la misma: saber si los hombres de teatro y profesores de literatura, más o menos especializados en el siglo xvii serán capaces de llevar adelante un trabajo y un diálogo que haga de un autor como Calderón de la Barca un dramaturgo de nuestros días, que cuente en los escenarios como cuenta en los manuales y las historias de la literatura. Todas las ponencias y coloquios aquí seleccionados intentan esclarecer una cuestión fundamental: la vigencia o la caducidad de los clásicos españoles para el público teatral de nuestros días.

Ante la imposibilidad de resumir cada uno de los artículos —por obvias razones de espacio— transcribimos el índice.

I Jornada:

— Un posible espectáculo en torno al mundo de Calderón, por César Oliva-Domingo Mirás.

— Calderón frente a las instituciones de su época, por Alberto de la Hera.

— La condición marginal del teatro en el siglo de oro, por José Sanchis Sinisterra.

II Jornada:

— La teatralidad del autosacramental mitológico. *Andrómeda y Perseo*, de Calderón, por Hans Flasche.

— Relación entre Calderón y otros autores clásicos, por Francisco García Pavón.

— Lo que es la comedia del siglo xvii español: un juego de amor, por Joaquín Casaldueiro.

III Jornada:

— Los autosacramentales, por Domingo Induráin.

— La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón, por Rafael Pérez Sierra.

IV Jornada:

— Lectura actual de Calderón, por Francisco Ruiz Ramón.

— Calderón en los últimos veinte años de la escena española, por José Monleón.

— Breve teoría sobre Calderón escenógrafo, por Francisco Nieva.

Todas estas ponencias resultan un imprescindible material de consulta para quienes aborden en el futuro el teatro de Calderón, tanto en la cátedra como en el campo de la escena. Igualmente interesantes resultan los coloquios que siguieron a cada una de las jornadas y que fueron sagazmente ordenados

por José Monleón, pues señalan la verdadera dimensión polémica de las Jornadas. Los principales puntos discutidos en dichos coloquios fueron: la condición marginal del actor español y el teatro del siglo de oro, la sobrevaloración o infravaloración de los textos clásicos en las puestas en escena, el sentido y la forma del teatro barroco, el teatro del siglo de oro como evasión, el papel del gracioso, la estructura de la obra calderoniana, los elementos literarios y escénicos en los autos sacramentales, relación entre el teatro y la arquitectura, qué se entiende por "actualización de los clásicos" y la dificultad del verso español para los actores de hoy.

El libro incluye también los datos biográficos completos de cada uno de los autores de las ponencias.

PERLA ZAYAS DE LIMA

D'HAUCOURT, GENEVIEVE, *La vida en la Edad Media*, trad. Gustavo Urrego, Colombia, Panel, 1978, 110 pp.

La Edad Media constituye un período histórico que ha sido estudiado según criterios muy dispares y, a menudo, contrarios. Algunos estudios la consideran una época oscura y negadora de los valores culturales, y han trazado una visión negativa que no se ajusta a la realidad o que no ha sido debidamente fundamentada. Otros trabajos como los de los monjes benedictinos, los eruditos de Chartres, la Rolls Series y la Selden Society de Inglaterra, y los editores de la Monumenta Germaniae Historica, han profundizado en diversos aspectos de la vida en la Edad Media y elaborado juicios objetivos sobre ella.

Geneviève D'Haucourt, luego de ubicar los años que comprende este período, centra los acontecimientos en Francia, si bien realiza alguna mención ocasional a otros países. La etapa cuyo desarrollo analiza abarca el siglo XIII, por ser aquel que reúne las características de equilibrio y orden que ilustran sobre el significado de esta época.

Luego del repliegue inicial (siglos X y XI) y la pérdida cultural que tuvo lugar en la primera etapa de la Edad Media, comenzó la expansión de la población y la configuración de las actuales naciones e instituciones. El siglo XII trajo un renacer en los campos jurídico, literario, artístico y económico, que se vio quebrantado por los enfrentamientos internos y entre las naciones, la crisis del feudalismo, la Guerra de los Cien Años y el cisma de la cristiandad.

Estos aspectos están agrupados en el presente trabajo en tres capítulos: "La vida material", "El ritmo del tiempo" y "El ritmo de la vida". Con respecto al primero de ellos, se señala la necesidad de adaptación al ritmo de la naturaleza, debido a la escasez de medios. Los cambios de clima, la falta de medios de transporte, la inseguridad en las rutas, las distancias, la iluminación precaria y expuesta a los incendios, condicionaban la forma de vida, los hábitos de alimentación, la comunicación entre los pueblos y ciudades. La economía era descentralizada y autárquica, ya que cada región se autoabastecía, ante las demo-

ras ocasionadas por la falta de rutas terrestres adecuadas o el aislamiento en que se encontraban por las distancias. Junto con estos elementos se presenta también un breve pero detallado estudio de la vestimenta, el mobiliario, la vivienda y la alimentación.

La vida del hombre medieval, la organización de sus tareas y la disposición con que encaraba la adversidad y la muerte, estaban penetradas por un profundo sentido religioso. El calendario medieval era el de la Iglesia —aunque el año civil podía ser organizado de otra manera—. El teatro se basaba principalmente en asuntos religiosos: misterios, moralidades, alegorías y fábulas morales. Con la educación se adquiría, además de la formación profesional, una visión cristiana de la existencia, que era inculcada tanto a los reyes como a los profesionales y artesanos. La existencia terrenal estaba regida por una concepción trascendente, que era respetada y anhelada por todos.

Todos estos aspectos son tratados en este volumen que nos da una idea clara sobre la época, sin ahondar excesivamente en ella. No pretende ser un estudio exhaustivo de lo medieval ni alcanza la profundidad de otras obras y autores. Sin embargo, muchos de los juicios que emite sobre este período son acertados y esclarecedores. De entre todos ellos, extraemos aquel con el que se cierra el libro y que define el espíritu que animó a la Edad Media:

“Si la felicidad depende de la comodidad, podríamos creer que nuestros padres eran menos felices que nosotros; si depende de nuestra actitud ante la vida, podemos pensar que aquella época de certidumbre metafísica conoció, tal vez más que la nuestra, la alegría, o por lo menos la paz interior y el equilibrio profundo.”

Tal certidumbre metafísica y la defensa del orden y los principios de nuestra fe cristiana, son argumentos válidos para demostrar la excelencia de este período histórico, criticado por su rigidez en la defensa de sus creencias, pero que ha constituido la base sobre la que se asientan muchas de las instituciones y las naciones de occidente.

ADRIANA B. BUAROTTI

Poesía de trovadores, trouvères, Minnesinger (de principios del siglo XII a fines del siglo XIII). Antología de Carlos Alvar. Edición bilingüe, Madrid, Alianza, 1981, 405 pp.

Esta obra contiene una valiosa selección de lírica trovadoresca de los siglos XII y XIII, compuesta en las cortes del Mediodía de Francia, Norte francés y Alemania.

El prologuista, Carlos Alvar, ofrece al lector un estudio muy completo sobre los autores de esta lírica. Luego de establecer las diferencias entre trovadores y juglares (condición social, formación cultural, público a quien se dirigen) se refiere a la poesía que estos trovadores componían, atendiendo a su

tema central, que es el amor entendido como vínculo de vasallaje entre el enamorado y su dama, y al aspecto formal (estructura, versificación, estilo).

El profesor Alvar marca la evolución de esta poesía imitada por los *trouvères* y Minnesinger, y destaca el valor de los trovadores como auténticos creadores del oficio de poeta y como hombres con conciencia literaria que rindieron culto al sentimiento individual.

El texto se completa con una antología musical a cargo de A. Rossell.

Esta edición bilingüe ofrece significativos textos de poetas, tales como Guillermo de Poitiers, Marcabré, Bernart de Ventadorn, etc., de no fácil acceso en la actualidad, y a la vez brinda en su estudio preliminar una visión de conjunto del fenómeno cortés y trovadoresco que, elevando a la mujer a un plano superior, posibilitó la aparición de una tradición en la literatura de occidente, la cual desde el *Dolce Stil Nuovo* hasta las composiciones de nuestros días, tiene por tema la dignificación de la mujer.

LILIANA GARABELLI

WILSON, EDWARD M., *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*. Barcelona, Ariel, 1977, 352 pp.

La obra de Edward M. Wilson, catedrático de la Universidad de Cambridge, consta de un Prólogo, doce estudios sobre literatura española y un apéndice: el texto de la Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora.

En el Prólogo nos aclara Wilson su postura frente a la obra de arte. Se analizará la obra y su contexto, el autor y su entorno. Por lo tanto, tratará de demostrarse que la historia literaria puede llegar a ser un valioso aporte para una buena crítica literaria.

La idea de que la historia literaria "tiene también algo que decir sobre literatura" domina el primer estudio, llamado precisamente "Algunos aspectos de la historia de la literatura española". A su vez, menciona Wilson algunas peculiaridades de la literatura española a través de su historia, a saber: la fuerza de la tradiciones orales, la calidad de los escritores provincianos anteriores al 1600 y la lenta evolución del lenguaje español.

Este estudio tiene un apéndice A: "Descripción de pliegos sueltos españoles, etc." y un apéndice B: El capítulo XIII del libro de los siete sabios de Roma. El tema del alba es rastreado a través de la literatura española en el segundo estudio, "Albas y alboradas en la Península". Desde sus raíces medievales el alba y la alborada ("poesía de salutación al romper el día, en la cual el amante pide a su amada una cita al amanecer", p. 103) llegan hasta el siglo xvii y más tarde, como canciones populares, hasta Rosalía Castro y García Lorca. Menciona, asimismo, E. Wilson, la repercusión de este tema en Hispanoamérica.

Los romances son abordados en esta obra en el estudio tercero, "Temas trágicos en el romancero español". Se entiende aquí por trágico "que la desgracia abate al héroe o a la heroína al final de la poesía" (p. 124). Las situaciones trágicas son las que revelan el contraste entre la vida y la muerte, la fortuna y la pobreza, etc. Los romances trágicos son para Wilson "modelos de mutabilidad" y servían como ejemplo para la vida del hombre medieval, ya que el humilde no podría sentir envidia del poderoso viendo lo mudable de la fortuna.

"Historia de un estribillo: «De la dulce mi enemiga»", estudio cuarto, está escrito en colaboración con Arthur L-F Askins. Hace referencia al estribillo de la obra de Cervantes (Q.II, 38). La intención de los críticos es mostrar cómo este poema octosílabo influyó en la poesía nativa e italianizante, así como en obras de otros géneros literarios.

Una estética rígida como la de Salcedo Coronel, comentarista de Góngora del siglo XVII, contrasta aquí —"La estética de García de Salcedo Coronel y la poesía española del siglo XVII", estudio quinto— con los versos populares de don Jerónimo de Cáncer y Velasco y de Manuel de León Marchante. Obra de arte y teoría, opuestas, coexistiendo, según el catedrático de Cambridge, una como reacción frente a la otra.

De Fray Luis de León se estudia su "Oda a Salinas" en "La estructura simétrica de la «Oda a Francisco Salinas»". El paralelismo y la simetría entre las estrofas del poema acentúan, según el parecer del crítico inglés, la idea del poema sobre el ascenso y descenso del alma.

- Escribe —según las propias palabras de Wilson— el estudio séptimo, "Ambigüedades y otras cuestiones en los poemas de San Juan de la Cruz" como "lector de poesía, no como aspirante a intérprete de cuestiones místicas" (p. 205). En esta oportunidad se confronta "La noche oscura del alma" y "La llama de amor viva" con sus respectivos comentarios, los cuales afirma Wilson, a veces iluminan y otras oscurecen su interpretación. Mención especial merecen al crítico inglés los versos que están al principio de la "Subida del Monte Carmelo" por considerarlos "un soberbio ejemplo de la más clara exposición de poesía de lenguaje llano" (p. 219).

El siguiente estudio es el de la "Poesía de João Pinto Delgado". Sólo cabe mencionar en esta oportunidad que según Wilson, el mérito del poeta portugués, nacido en 1582, fue el de haber superado la barrera de su religión (judía) y haber alcanzado con su poesía, escrita para judíos, una proyección universal. La inquietud del crítico inglés es esta vez, en "Inquisición y censura", saber de qué forma se pudieron falsear o alterar las obras a través de la acción de esta institución medieval.

En el estudio décimo "Quevedo para las masas" investiga el autor la aparición de obras de Quevedo en los pliegos sueltos (publicaciones de una sola hoja). Estos pliegos estaban al alcance de una gran cantidad de gente y por lo tanto las obras o fragmentos de las mismas, incluidos en ellos, llegaban a ser muy populares. *El valiente escarramán*, *El cabildeo de los gatos*, y un romance sobre don Alvaro de Luna, de Quevedo, fueron publicados en pliegos sueltos. E. Wilson aprecia el contacto de un autor como Quevedo con el pueblo y opina que este hecho, antes que disminuirlo, lo enaltece.

"Guillén y Quevedo, sobre la muerte" es otro de los trabajos en el cual Wilson intenta relacionar, estableciendo semejanzas y diferencias, a dos autores, o más bien tres, porque incluye también a Machado.

"Las deudas de Cernuda" a las que se aludé en el último estudio, son las influencias conscientes o inconscientes de distintos poetas en Cernuda. Hombres tales como Rodrigo Caro, Baudelaire, Fray Luis, Quevedo y en mayor medida T. S. Eliot, son considerados por Wilson como los "acreedores" de Cernuda. El objetivo de esta investigación ha sido, por otra parte, destacar lo propio y valioso de Luis Cernuda y concluye el crítico inglés diciendo que éste "fue un gran poeta pero desigual" (p. 329).

En cuanto al apéndice, diré solamente que Wilson considera el comentario de Salazar Mardones de 1636, como el más apropiado para acercarse al texto de Góngora.

Sólo quisiera agregar que nuevamente un crítico extranjero, esta vez de origen inglés, con los aportes de otros grandes hispanistas, ha sabido encontrar nuevos caminos para acercarse, con profundo amor, a la literatura española.

GRACIELA BILUCAGLIA

Impreso en los Talleres Gráficos de
UNIVERSITAS, S. R. L.
Ancaste 3227 — Buenos Aires