



Letras

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

número monográfico
siglos XVI y XVII

42 - 43
JULIO 2000 - JUNIO 2001

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Dr. HÉCTOR JOSÉ DELBOSCO

Directora del Departamento de Letras

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretario Académico

Lic. SANTIAGO BELLOMO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora Interina

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretarios de Redacción

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Lic. TERESA IRIS GIOVACCHINI

Dra. ROSA E. M. D. PENNA

Consejo de Redacción

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dra. OFELIA KOVACCI (Academia Argentina de Letras); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELÍAS RIVERS (State University of New York, Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia).

Consejo Asesor

Dra. CARMEN BALZER, Lic. TERESA HERRÁIZ DE TRESCA, Prof.^a MARÍA ESTHER MANGARIELLO, Lic. GRACIELA MATURO, Prof. CARLOS RISPO, Prof. ALFREDO JUAN SCHROEDER, Lic. LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI.

Prosecretaria de Redacción

Prof.^a ELSA GONZÁLEZ BOLLA

Consejo de Corrección y Distribución

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET, Prof.^a VALERIA MELCHIORE

Letras

42-43 (julio 2000 - junio 2001)

Número monográfico dedicado a los siglos XVI y XVII

HISPANÍSTICA

Garcilaso de la Vega: 1501?-2001.....	4
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA, El concepto de “transformación” y sus aplicaciones al análisis de la poesía de Garcilaso.....	5
LILLA E. FERRARIO DE ORDUNA, Algunas observaciones, a principios de un nuevo milenio, en torno a las comedias de Calderón de la Barca.....	15
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, Palomeque, don Quijote, Cervantes: tres lectores de <i>Cirongilio de Tracia</i> de Bernardo de Vargas.....	29
TERESA HERRÁIZ DE TRESCA, Cervantes: riesgo del vivir, azar y Providencia. Una lectura en clave bíblica y patristica.....	51
SILVIA C. LASTRA PAZ, La justicia divina o el <i>ordo amoris</i> en el <i>Amadís de Gaula</i>	67
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, Catálogo descriptivo de libros de caballerías castellanos, XIV. Otro <i>Palmerín de Olivia</i> recuperado: Sevilla, Jácome Cromberger, 1547 (Con algunas reflexiones sobre el arte de editar textos impresos).....	75
GRACIELA MATURO, La defensa de la poesía en el Perú Colonial: El Discurso en Loor de la Poesía.....	94
AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ, Sobre la evolución de <i>-nn-</i> , <i>-nw-</i> y <i>-w-</i> interiores intervocálicos en la onomástica geográfica del <i>Amadís de Gaula</i>	109

HISTORIA CULTURAL

CARMEN BALZER, Reforma y Contrarreforma en las artes plásticas.....	130
INÉS DE CASSAGNE, Tomás Moro y el Humanismo cristiano.....	138
RAÚL LAVALLE, Algunos poetas latinos del Humanismo.....	155

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Daniel Eisenberg-María Carmen Marín Pina, <i>Bibliografía de los libros de caballerías castellanos</i> (JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ).....	164
José Manuel Lucía Megías, <i>Imprenta y libros de caballerías</i> (JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ).....	166
Raúl Marrero-Fente, <i>Al margen de la tradición. Relaciones entre la literatura colonial y peninsular de los siglos XV, XVI y XVII</i> (GRACIELA MATURO).....	171
Rohland de Langbehn, Regula. <i>La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI</i> . (LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI).....	173

GARCILASO DE LA VEGA: 1501? - 2001

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The signature appears to read 'Garcilaso de la Vega' but is highly stylized and difficult to decipher. It features large, sweeping loops and flourishes, particularly at the beginning and end of the name.

¿Cuándo nació Garcilaso? Se han barajado varias fechas y se ha llegado a proponer un término a quo de 1494 y un término ante quem de 1505. Pero probablemente no lo sepamos nunca porque en su época ni los propios interesados conocían con exactitud el año de su nacimiento y en documentos tales como las pruebas de nobleza es frecuente la expresión «poco más o menos» al lado de la edad.

Sin embargo, por comentarios de Herrera se viene considerando 1501 el año del nacimiento del poeta. Y nosotros hemos decidido homenajearlo de acuerdo con esa tradición porque nos parece apropiado celebrar en el comienzo de un nuevo siglo y un nuevo milenio el Vº Centenario de quien abrió una nueva era para la lírica española. No solo por las innovaciones sin retorno que todos conocemos sino por todas aquellas que seguimos descubriendo y por las que sin duda aguardan el momento de salir a la luz.

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA
Directora

HISPANISTICA

EL CONCEPTO DE "TRANSFORMACIÓN" Y SUS APLICACIONES AL ANÁLISIS DE LA POESÍA DE GARCILASO

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

En el estudio prologal a su edición de la obra de Garcilaso, Bienvenido Morros subraya las preocupaciones del ambiente napolitano que frecuentaba el poeta, por cuestiones filosóficas y fisiológicas relacionadas con el amor. Menciona al respecto el interés por el tratado *De Amore* del médico Agostino Nifo, quien recurre a citas de Petrarca en numerosas ocasiones para ejemplificar las distintas fases del amor. Puntualiza Morros que la que aparece más desarrollada es la «*transformatione amantis in amata*» de la cual dice Nifo: «Petrarca se presenta más de una vez en sus versos como un mozo que se ha transfigurado en el verde laurel de su Laura»(1995, LI-LII)¹.

Esta referencia de Morros es un ejemplo más del interés que puede apreciarse en los últimos años por el concepto de «transformación» y sus relaciones con la poesía renacentista. No puedo menos que congratularme porque hace ya más de una década que lo utilicé como punto de partida para el análisis de la obra del toledano y más aún, lo incluí en el título de un libro (Carrizo Rueda, 1989). Hasta ese momento, el concepto de «transformación» no había sido investigado como uno de los elementos fundamentales para el estudio de referentes poéticos de textos del siglo XVI. El libro se agotó, pero curiosamente no aparece citado en ciertos estudios posteriores que han recurrido a dicho concepto al analizar obras áureas...

La situación referida me ha llevado a insistir en mis propuestas, ampliadas y cernidas por el tamiz de estos años, siempre con el convencimiento de que el concepto de «transformación» resulta de una rentabilidad singular a la hora de analizar la obra de Garcilaso.

Es preciso aclarar que en ningún momento recurro a dicho concepto desde una perspectiva formal del discurso, tal como ha sido desarrollado por Todorov (1971), Ducrot-Todorov (1974) y Genette (1989). El análisis del que hablo, se centra en una hermenéutica de la construcción de aquellos «referentes poéticos» que aluden a un cambio de 'forma', en cuanto

¹ Agostino Nifo fue médico del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba y Carlos V lo honró haciéndolo «Grande de España».

principio que otorga a las cosas su entidad, ya sustancial, ya accidental»².

El análisis del «referente poético» ha entrado más tarde y más lentamente en los estudios sobre la teoría del discurso que las cuestiones relativas a la narratología. Y uno de los principios básicos de dicho análisis, el de la función prospectiva de la lengua para constituir una referencialidad intraducible a las normas del lenguaje racional, ha sido aplicado particularmente a la riqueza metafórica del barroco. Mientras tanto, el estudio de la lírica renacentista ha quedado durante más tiempo asociado a la investigación de las fuentes y los procedimientos de la *imitatio*.

En el caso concreto de Garcilaso, a esta situación se han sumado las restricciones que todavía afectan al «sujeto imaginario», demasiado circunscripto sobre todo durante la primera mitad del siglo XX, a algunas convenciones y prejuicios acerca de «lo renacentista».

A mi juicio, la confluencia de ambas situaciones ha contribuido a que la universalidad de los versos del toledano todavía no sea parangonada con la de un Quevedo, por ejemplo. Y considero que el análisis de las «transformaciones» puede ser un camino para avanzar en este sentido.

Me interesa subrayar que desde un principio, mi interés se dirigió a un conjunto de hechos que incluían las transformaciones pertenecientes a la herencia clásica como las *Metamorphosis* ovidianas, la ya mencionada del amante en la amada y, asimismo, otras de diversos tipos que se referían a una profunda mudanza del hombre o de su entorno. La frecuencia y la variedad me llevaron a analizar todo el corpus a través de diferentes niveles -léxico, recursos retóricos, funcionalidad dentro de cada poema, contexto cultural- y así llegué a concluir que en realidad, todo el conjunto constituye una extraordinaria muestra de referentes poéticos basados en propiedades y consecuencias de una mutabilidad que afecta a cuanto existe. Presentaré en las páginas siguientes la revisión, ampliación y síntesis de uno de los aspectos desarrollados en aquella oportunidad.

Se trata de ciertas transformaciones que en las composiciones de Garcilaso, aparecen como episodios constitutivos de una trayectoria vital. Corresponde por lo tanto a los cambios accidentales de identidad, de acuerdo con los conceptos expuestos más arriba. Considero que es un aspecto particularmente significativo -quizá intuido por Lapesa cuando aplicó el concepto de «trayectoria» a la evolución de la obra del poeta (1949) y por Nadine Ly cuando lo retomó varios años más tarde (1981)-.

Cuatro composiciones compuestas entre 1534 y 1536 presentan un motivo formulado de manera muy similar. Se trata de la referencia a cambios que por su envergadura frustran esperanzas y proyectos. La primera aparece en la Egl. II cuando Salicio dice que es preferible la muerte a los padecimientos de quien «...de vida ufana/ y d'estado gozoso, noble y alto/ es derrocado de fortuna insana» (104-106)³. En este caso, el «derrocamiento» se refiere al paso de un estado de dicha amorosa a otro de desengaño; pero por su enunciación puede llegar a interpretarse como la aplicación de una máxima de carácter general a tal caso particular. Sobre un profundo cambio de naturaleza similar aunque por otras causas, se explaya el «yo» lírico en la El. I al referirse a una serie de pérdidas que atañen a la vida del soldado. Este ve esfumarse la felicidad que representaban los afectos familiares, la hacienda, la propia integridad física y es asaltado por la desesperanza de obtener siquiera alguna recompensa (76-96). La situación resulta

2 Cf. s. v., acep. 15, *DRAE*, 1992.

3 Las citas están tomadas de la edición de Rivers (1981).

especificada por los versos «... aquesta nuestra edad cuyo progreso/ muda d'un mal en otro su figura» (80-81), donde la «mudanza» está asociada a un proceso temporal. El tercer caso es la dedicatoria de la Egl. III, en la cual reaparece el lamento del «yo» por la inestabilidad de una existencia que siempre termina arrancándolo de un estado más feliz:

Mas la fortuna, de mi mal no harta,
me aflige y d'un trabajo en otro lleva;
ya de la patria, ya del bien me aparta,
ya mi paciencia en mil maneras prueba, (17-20)

El finísimo análisis llevado a cabo por Nadine Ly (1981) demuestra que la poesía del toledano se va distanciando a lo largo de los años de las declaraciones amorosas en primera persona y que paralelamente, se destacan cada vez más las referencias a su labor poética. A mi juicio, es necesario también señalar que al mismo tiempo se desarrolla otro proceso que consiste en el aumento de las reflexiones del «yo» o de las *dramatis personae* sobre la condición humana. En este contexto, el léxico recurre a declaraciones que contienen el concepto de «transformación» referido al paso de un estado a otro completamente opuesto dentro de un proyecto existencial. En los casos citados, tal función la cumplen los verbos 'derrocar', 'mudar' y 'llevar'. Pero nos falta aún mencionar el cuarto caso, en la El. II, donde la referencia se textualiza a través de una comparación: «Yo, como conuzido mercenario,/ voy do fortuna a mi pesar m' enbía» (157-158).

En otra oportunidad, he hecho notar que se trata de una reformulación de la tradicional simbolización de la vida a través del viaje (Carrizo Rueda, 2001a). El «romero» medieval que concibe su existencia como camino hacia la unión con Dios, aparece ahora, en el umbral de la Edad Moderna, como el «mercenario», el hombre que siente que su rumbo depende siempre de otros hombres que ejercen una suma de poderes a través de lo económico. No he encontrado una fuente para esta comparación de modo que por el momento la subrayo como hallazgo del toledano.

La comparación comentada condensa la situación que describen la El. I y la dedicatoria de la Egl. III. Ambas pueden considerarse concreciones a través de la vida del soldado de la máxima muy general de la Egl. II, donde se la aplica particularmente a las penas de un amante.

Evidentemente, el suceso más grave de todos aquellos que conmueven el desarrollo de una vida humana, apartándola de los cauces deseados, es la pérdida inesperada de un ser querido. La muerte del joven Bernaldino en la El. I se suma a todas las composiciones que se consideran un cancionero *in morte*, referidas al duelo por una amada, para expresar el vuelco brusco que sufre la existencia de quienes continúan viviendo. En el caso de la Elegía, los referentes poéticos son el dolor de un amigo, de un hermano y de toda una familia ante el fallecimiento de un hombre en plena juventud.

¿Quién no se prometiera en abastança
seguridad entera de tus años,
sin temer de natura tal mudança? (106-108)

Una vez más el término 'mudança' es utilizado para denotar un cambio profundo en la trayectoria existencial. Y en este caso como en el anterior, encontraremos su equivalencia en

figuras que tendrán como referentes las perturbadoras repercusiones de tales sucesos en el mundo interior. Por ejemplo, respecto al hermano de Bernaldino, se desarrolla una construcción metafórica de seis versos: «como fuera de ti.../.../ el charo hermano buscas, que solo era/ la mitad de tu alma, el qual muriendo,/ [no] quedará [de ti] ya parte entera» (38-42). Se pueden rastrear otros testimonios retóricos a lo largo de esta composición para referirse a los efectos de un dolor innombrable, cuyas características son muy similares a los más conocidos del «cancionero *in morte*».

En todos los casos considerados hasta ahora, puede decirse que hay un referente poético básico que se manifiesta bajo las particularidades de diversas circunstancias concretas, el cual es la indescriptible dimensión del sufrimiento ante pérdidas inesperadas que tuercen el rumbo de una vida.

Pero asimismo, encontramos en la poesía del toledano las referencias a otros cambios decisivos que no por más previsibles resultan menos penosos. Se trata de aquellos que necesariamente trae aparejados el paso del tiempo.

Acerca de éste dicen dos versos de la E.I.:

... el tiempo, que descrece
y muda de las cosas el estado (211-212)

Tendremos que volver sobre estos versos porque es fundamental considerarlos en su contexto. Pero por el momento lo que importa señalar es que una vez más aparece el verbo 'mudar', esta vez asociado manifiestamente al sustantivo 'estado'. Y como ejemplo del tipo de transformación que estamos analizando no se puede dejar de recordar el último terceto del Son. XXIII:

Marchitará la rosa el viento elado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

Puede apreciarse que las personificaciones del viento y del tiempo confluyen con símbolos tradicionales de la vejez -el invierno, la vida breve de la rosa- y con una intensa sensación física -'helado'- para referirse en realidad a sentimientos provocados por la insoslayable caducidad de todo lo viviente. Me interesa subrayar además el empleo del futuro en cuanto matiz durativo que apunta al dinamismo de un proceso de transformación.

Los profundos cambios provocados por las distintas edades son tan previsibles como el paso de las estaciones pero en definitiva, el referente poético continúa aludiendo a una repercusión penosa en el estado anímico de los sujetos. Considero que dentro de este grupo hay que situar otra transformación que aparece en la Egl. II. Se trata de la que convierte la ternura infantil de Albanio por Camila en un desesperado deseo de adulto:

...tan pura amistad quiso mi hado
en diferente especie convertilla
.....
... en un desasossiego no creyble
tal que no me conosco de trocado.

El placer de miralla con terrible
y fiero desear sentí mesclarse

.....
y en un infierno el alma atormentarse. (314-326)

El verbo «trocar» define la profundidad de un cambio tal que ni el mismo sujeto lo puede comprender. Y es preciso notar que Azar subraya como una clara diferencia entre este fragmento y su fuente, la Prosa VII de la *Arcadia* de Sannazaro, el crecimiento del pastor garcilasiano:

«Carino narrador es todavía el mismo muchacho que sus palabras evocan /.../. Albanio narrador está en cambio, a una distancia insalvable del muchacho que alguna vez fue» (1981, 107).

Considero muy importante esta observación sobre lo que distingue a ambos personajes pues abona mi propuesta sobre la necesidad de analizar el concepto de cambio de estado o de transformación no como ocurrencia aislada en algunos textos sino como constante de toda la obra de Garcilaso en cuanto macrotexto. Y además, no solo bajo algunos aspectos sino como ocurrencias de muy variados tipos que la atraviesan en diversos sentidos.

Tenemos que volver sobre la transformación que estábamos revisando. Pérdida de la juventud en el Son. XXIII, pérdida de la inocencia en la Egl. II se complementan como testimonios de las transformaciones inevitables que derivan del devenir temporal hasta la postrera que traerá «el viento helado». Es necesario apuntar aquí, que si por una parte el poeta se refiere a los cambios que sufre la existencia de quien pierde a una persona amada, asimismo se detiene más de una vez en la visualización del hecho que desencadena todo el proceso: la descripción de los síntomas de que alguien atraviesa por sus instantes finales. En la Egl. II, aparece la muerte de D. García a través de una larga comparación, «como la rosa matutina,/ .../ que pierde su alegría y *marchitando/* va la color *mudando...*» (1254-1266). Los gerundios subrayan el comienzo de una transformación corporal, signos de un proceso irreversible, como en los versos del Son. XIII de excelencia tan celebrada, «de áspera corteza se cubrían/ los tiernos miembros que aun *bullendo* 'stavan» (5-6). Es el mismo procedimiento de la Egl. III donde encontramos a Eurídice «el ánima, los ojos ya *bolviendo,*/ de la hermosa carne *despidiendo*» (135-136). Los gerundios, como el futuro en el Son. XXIII, parecen querer desplegar o apresar la transición por la que seres y cosas pierden una entidad para acceder a otra.

El examen pues de todos los casos analizados acerca de las transformaciones que conllevan en la lírica de Garcilaso las referencias a una trayectoria vital, parecería desembocar en la conclusión de que siempre implican pérdidas, las cuales culminan con la de la misma vida. Y que correlativamente, la transformación más intensa parece producirse en el interior del sujeto, donde la felicidad o la esperanza son reemplazadas por el dolor. Esta conclusión confluiría por lo tanto con el rótulo de «melancolía» postulado muchas veces como distintivo de este corpus poético.

Pero en este punto es donde debemos volver sobre los versos de la El. I referidos al transcurso temporal pues nos llevarán por otros derroteros.

Ocurre que la apelación al tiempo, que «muda de las cosas el estado» es aducida en esta composición como una de las posibilidades de consuelo para quienes lloran al joven Bernaldino. Y a través de una serie de ejemplos clásicos, el devenir es presentado como fuente de recuperación

de la energía vital (211-240). Transformación por lo tanto encaminada hacia una superación del estado de postración aparentemente irreversible, producido por una gran pérdida.

Esta consideración sobre los efectos del tiempo se enmarca en una circunstancia con la que es necesario contar a la hora de analizar la obra de Garcilaso. Se trata de que las obras pertenecientes a la última etapa de su trayectoria literaria ofrecen también otros tipos de transformaciones que consisten precisamente en remontar -o por lo menos, en tratar de hacerlos «casos desastrosos de fortuna». Su análisis tanto en el plano denotativo como en el de las referencias a través de una serie de elaborados recursos retóricos, demandaría mucho tiempo porque la experiencia me ha demostrado que constituyen un sistema bastante complejo y de mucha mayor relevancia de la que hasta ahora se ha dispensado a este aspecto (Carrizo Rueda, 1989, 123-141). De modo que por el momento solo formularé una serie de consideraciones al respecto.

La primera es que recurrir a métodos elaborados desde las teorías del análisis del discurso, no implica dejar de lado las funciones de los códigos de la *imitatio* sino por el contrario, asumirlas desde estas perspectivas. Por ello es necesario señalar que todas las transformaciones referentes a pérdidas de las que se ha hablado, corresponden a la tradición que así describe Green:

El tiempo, la fortuna, la mutabilidad, agentes todos ellos de cambio e inseguridad, son el símbolo y la expresión de la filosofía del *contemptus mundi* y en ese sentido se los ha empleado a través de los siglos»(1969; v.II; 336).

Pero es indispensable tener en cuenta que al lado de esta tradición también se encuentra en la poesía renacentista la celebración del «eros vivificante» y que en Garcilaso, aunque no sea un aspecto contemplado por la crítica, hay varios e importantes testimonios de ella (Carrizo Rueda, 1992). De modo que el tiempo en cuanto agente de transformaciones, aparece bajo una doble faz: pérdida-renovación vital.

Por lo que respecta a «la fortuna» que Green menciona en esta cita, conviene recordar que él mismo aclara que los textos presentan una «fortuna de tejas arriba» y una «fortuna de tejas abajo». De esta última especifica que es signo de las diversas actitudes humanas y que viene a concordar con «la prudencia en los momentos de exaltación y con la estupidez, capricho o pasión durante las épocas de depresión» (1969;v.II; 314). Ésta es la que se encuentra en la poesía garcilasiana. Baste como ejemplo el clarísimo caso de «fortuna de tejas abajo» que se ha visto antes, cuando en el parlamento de Albanio acerca del despertar del deseo por Camila, el pastor atribuye a «su hado»(315) lo que no es más que una etapa de su crecimiento.

Creo necesario poner el acento en este aspecto referente a la «fortuna» porque se relaciona con aquella tajante afirmación de M. Arce, «Garcilaso no vacila, es absolutamente pagano, estoico y fatalista». Pero, lo que el análisis textual demuestra cada vez más claramente es que la poesía del toledano presenta una multiplicidad de temas, tradiciones y perspectivas que en realidad revelan una asombrosa universalidad a pesar de su brevedad.

En el aspecto en que sí quiero detenerme, así como en una transformación con él relacionada, es en lo que Arce llamó «paganismo» del poeta o ausencia de cualquier rastro de cristianismo en su poesía. Lugar común originado en Azorín y luego reforzado por Arce y Cernuda pero que no surge del análisis textual.

Por ejemplo, una de las enseñanzas fundamentales de la doctrina cristiana, el perdón a

los enemigos por parte de los hombres que a su vez esperan que Dios perdone sus faltas, aparece explícitamente mencionada en relación con la muerte de D. García en dos composiciones. En la El I., este personaje que muere combatiendo, es descrito en la otra vida con estos rasgos: «sus llagas muestra/ allí resplandecientes./ (Dellas aqueste premio allá s' alcanza/ porque del enemigo no conviene/ procurar en el cielo otra venganza)» (276-279). Las heridas solo son muestras de la virtud del heroísmo y la escena es en realidad correlativa del episodio de la Egl. II ya citado, que corresponde al momento en que fallece, cuando «pidiendo de sus yerros venia'l cielo,/ puso en el duro suelo la hermosa/ cara...»(1252-1254)⁴. En la El. I están a su lado su padre y su hijo recientemente muerto, objeto de la elegía, al cual están dedicados los siguientes versos:

Oh bienaventurado, que sin ira,
sin odio, en paz estás, sin amor ciego,
con quien acá se muere y se sospira,
y en eterna holganza y en sosiego
bives y bivarás quanto encendiere
las almas del divino amor el fuego. (289-294)

Puede apreciarse que esta descripción de la Bienaventuranza no se aparta en absoluto de la ortodoxia cristiana. El alma purgada de sus pasiones goza para toda la eternidad del más alto de los amores, aquí metaforizado por el fuego. El último verso puede parafrasearse sin inconvenientes con el que cierra la *Divina Comedia*: «d'amor che move il sole e l'altre stelle». En ambos casos campean los semas de «amor activo», «resplandor» y «calor que abrasa», consagrados por la teología y la simbología tradicional.

Green es de todos los críticos quien más se ha ocupado del cristianismo implícito en la poesía de Garcilaso y señala, entre otros casos, la condena del suicidio en la Egl. II (189) y el final del Son. XXV⁵. También son importantes las contribuciones de Bayo (1959).

Los casos expuestos bastan para señalar en el corpus de la poesía garcilasiana la presencia de una transformación con la que culmina la trayectoria vital, que es la muerte en cuanto paso a otra existencia, tal como la concibe el cristianismo.

Retomamos pues el hilo de lo relativo al concepto de transformación para comenzar a proponer las conclusiones.

El análisis de la «lengua del escritor» demuestra que el empleo de los verbos 'convertir', 'mudar', 'tornar' y 'trocar', de procesos designados por gerundios u otros usos verbales que comunican carácter durativo, del sustantivo 'mudanza' y de expresiones como «hacer mi natura en todo ajena/ de lo que era primero» constituyen distintas maneras de designar una transformación, las cuales alcanzan un alto número de frecuencia a lo largo de toda la obra garcilasiana⁶.

Evidentemente, se hace necesario distinguir en el conjunto una serie de diferencias. Así, puede comprobarse que en la etapa anterior a 1532 que Ly caracteriza por un empleo «obsesivo del «yo», un uso frecuente del léxico referido a la pena amorosa, un tiempo de la

4 Curiosamente, no he encontrado ningún comentario respecto a la evidente actitud cristiana que manifiesta este verso.

5 Cita respecto a éste, la interpretación que en el mismo sentido propone Keniston.

6 Véanse al respecto las *Concordancias* (Sarmiento, 1970).

escritura invadido por el presente del sufrimiento y la descripción del espacio cerrado del mundo interior (1981), las transformaciones más frecuentes son las que derivan del enamoramiento. Pero en la etapa posterior que reseña la estudiosa francesa, paralelamente al notable distanciamiento respecto al «yo lírico» de apariencia autobiográfica a través del recurso a terceras personas, mientras léxico, tiempo y espacio desbordan los estrechos límites mencionados, he podido comprobar que comienzan a aparecer frecuentemente las referencias a diversas transformaciones inherentes a la condición humana.

En cuanto a las tradiciones que respecto al tema de las transformaciones guían el procedimiento de la *imitatio*, puede apreciarse que mientras en la primera etapa predomina la del amor cortesano, en la segunda se suman a ésta -que no desaparece- la del *contemptus mundi*, la del eros vivificante, la herencia clásica, así como aquellas que según señalo más arriba, he tratado en otra oportunidad (Carrizo Rueda, 1989).

He hecho notar que no desaparecen las transformaciones del enamoramiento aunque ya no estén referidas al sujeto lírico autobiográfico sino a otros como el pastor Albanio de la Egl. II o el amante de la Can. V, a quien el referente poético muestra «convertido en viola» (28). Por lo tanto creo que puede considerarse que en este marco contextual, las transformaciones debidas al enamoramiento se integran como parte de la mutabilidad a la que está sujeta la trayectoria vital.

Intencionalmente, he postergado al referirme a la «lengua del escritor», el tratamiento de un sustantivo que considero fundamental para los propósitos del presente análisis. Se trata de 'proceso', el cual es de aquellos que se destacan de modo singular en virtud de las circunstancias en que aparece utilizado y de las consecuencias que él mismo genera en la producción del discurso. Aparece empleado con el sentido de «proceder» (El I, 191; Egl. II 828), con el de «conjunto de las fases de un fenómeno» (Egl. II, 141 y 675) y con el que importa en este caso, pues designa la trayectoria vital (Son. VI, 10; Son. XX, 13; Can IV, 47; El., I 271; Egl. II, 26). En todos estos casos su empleo pone el acento por lo tanto en el carácter evolutivo de la existencia. A mi juicio, Garcilaso no solo fue «moderno» en el siglo XVI cuando dió un vuelco decisivo a la lírica castellana. Lo ha seguido siendo porque más allá de la introducción de los consabidos metros, motivos y temas fue el primero en nuestra lengua, en dar voz poética a una concepción de la vida como proyecto. Pero proyecto sujeto a irremediable mutabilidad. Supo además hacerlo de tal modo que hasta hoy nos sacude con imágenes como la del mercenario.

La «lengua del escritor» reitera desde diferentes textualizaciones la permanente movilidad de la psiquis, el cuerpo y el entorno de la vida humana. A veces desde un uso denotativo que puede acercarse a la formulación de una máxima y otras, desde la elaboración de comparaciones, metáforas, otras figuras retóricas e imágenes simbólicas que penetran en el espacio de los «referentes poéticos» para acceder a lo que es inenunciable desde el lenguaje racional.

Señalaba al principio que las indagaciones sobre el «referente poético» son un nuevo camino que la teoría literaria ha abierto para superar ciertas limitaciones a las que parecía confinado el análisis de la lírica petrarquista hispánica en general⁷.

Por otra parte, durante la segunda mitad del siglo XX, el «sujeto imaginario-Garcilaso»

7 Las investigaciones teóricas de Ricoeur (1980), Del Prado (1993), García Berrio (1994) constituyen importantes hitos en los que me he basado para examinar otras cuestiones propias de la poesía de Garcilaso, como así también, de Francisco de Figueroa (Carrizo Rueda, 1998, 1999).

ha ido variando y apartándose de la construcción basada en algunos aspectos de su poesía, interpretados a partir de investigaciones históricas, valoraciones literarias e ideologías provenientes del siglo XIX. Sostenida además por la fe que la historiografía de aquel siglo tenía en la imagen que los propios hombres del siglo XVI habían construido de sí mismos (Carrizo Rueda, 2001b).

En su presunto cumpleaños⁸, creo que le debemos el homenaje de tratar de acercarnos a lo que Guillén describía como «esa asombrosa diversidad de seres y cosas, esa escala tan amplia, esa apertura de compás que tenemos por propia de los mayores escritores del Siglo de Oro»(1972). Universalidad que desde las investigaciones de la teoría literaria y de la superación de ciertas reducciones padecidas por el «sujeto imaginario», hoy estamos en mucho mejores condiciones de indagar.

BIBLIOGRAFÍA

AZAR, I., 1981, *Discurso retórico y mundo pastoril en la Eglóga II de Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins B. V.

BAYO, M. J., 1959, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*. Madrid, Gredos.

CARRIZO RUEDA, S. M., 1989, *Las Transformaciones en la Poesía de Garcilaso de la Vega*, Kassel, Reichenberger.

—, 1992, «Las vacilaciones de Garcilaso. Entre la melancolía y el eros vivificante». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vilanova, A., ed., Barcelona, P.P.U., vol. I, 389-396.

—, 1998, «El supuesto formulismo de los petrarquistas desde las teorías sobre el referente poético». *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Siglo de Oro*, Univ. de Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones, 1998, t. I, pp. 391-397.

—, 1999, «El análisis formal de la lírica renacentista después de la deconstrucción». *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Ed. y selección, Sevilla, F. y Alvar, C., Madrid, Castalia, vol. III.

—, 2001 a, «Analizar un relato de viajes. Una propuesta de abordaje desde las características del género y sus diferencias con la «literatura de viajes», *Los libros de viaje en el mundo románico*, Universidad de Valencia, en prensa.

—, 2001 b, «Garcilaso, el sujeto imaginario en sus presuntos 500 años.», *Actas del VI Congreso Nacional de Hispanistas*, Universidad de San Juan, Argentina, en prensa.

DEL PRADO, J., 1986, «Metáfora y estructuración metafórica», *Teoría del discurso poético*, V^o. Colloque du S.E.L., Université de Toulouse-Le Mirail, 161-180.

—, 1993, *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra.

DUCROT, O., TODOROV, T., 1974, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI.

⁸ Respecto a esta cuestión véase Pérez López (2000).

- GARCÍA BERRIO, A., 1994, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. revisada y ampliada.
- GENETTE, G., 1989, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN, C., 1972, «Sátira y poética en Garcilaso», *Homenaje a Casaldueño*, Madrid, Gredos, 209-233.
- GREEN, O. H., 1969, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos.
- LY, N., 1981, «Garcilaso: une autre trajectoire poétique», *Bulletin Hispanique*, LXXXIII, 263-329.
- MORROS, B., 1995, Ed., *Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica.
- PÉREZ LÓPEZ, J. L., 2000, «La fecha de nacimiento de Garcilaso a la luz de un nuevo documento biográfico», *Crítico*, 78, 45-57.
- RICOEUR, P., 1980 *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- RIVERS, E., 1981, Ed., *Garcilaso de la Vega, Obras completas*, Madrid Castalia, 2ª ed.
- SARMIENTO, E., 1970, *Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega*, Madrid-Columbus, Castalia- Ohio State University Press.
- TODOROV, T., 1971, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

ALGUNAS OBSERVACIONES, A PRINCIPIOS DE UN NUEVO MILENIO, EN TORNO A LAS COMEDIAS DE CALDERÓN DE LA BARCA

LILIA E. FERRARIO DE ORDUNA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

En las dos últimas décadas, a partir del tercer centenario de la muerte de don Pedro Calderón de la Barca, en 1981, se multiplicaron los homenajes, simposios, publicaciones, en celebración de su obra, que fueron renovados en el año 2000 al cumplirse cuatro siglos de su nacimiento: las guías calderonianas resultaron insuficientes pues constantemente surgían nuevos actos conmemorativos y se constituían comités de honor presididos por el rey de España, o por los ciudadanos más ilustres de muchísimos países. Todas las Academias, las instituciones más renombradas, se unieron para tributar su admiración a uno de los mayores representantes de la cultura universal.

Sus comedias, sus autos sacramentales, sus obras breves..., todo fue revisto; sus personajes volvieron a ser analizados; se prestó atención al vestuario, a la música... Y las disertaciones no sólo fueron en la península (Almagro, Toledo, Madrid, Zaragoza y Barcelona; Sevilla y Ciudad Real; Pamplona, Almería...), también en Toulouse, München, Milán, Palermo, Messina, Londres, Varsovia, así como en Nueva Delhi, en México; en América del Norte, tanto en Canadá como en EEUU, en Argentina...

Los nombres de estos actos, la temática de las exposiciones, los títulos de las recopilaciones de estudios diversos, son significativos: van desde los consabidos «Temas calderonianos», hasta la asociación de los dos magníficos artistas «Velázquez y Calderón: dos genios de Europa», o «En torno a Calderón. Escenografía y puestas en escena»; el congreso de Messina del mes de diciembre último, por ejemplo, estuvo convocado como «Calderón: la fiesta mitológica»; la Universidad Complutense llamó a su Simposio Internacional, «Pensar a Calderón desde el 2000»...

Esta rapidísima enumeración quiso destacar que parecería, entonces, que nada nuevo pudiera agregarse a todo lo hecho y en curso de realización: podemos suponer que todo quedó y está definitivamente dicho. Todos los aspectos, y las calidades calderonianas, aparentemente - y en muchos casos, lo es- ya no permiten más asédios.

Así, desde lo elemental y primero: en cuanto a la *pertinencia de los títulos* que, además de ser coherentes con la trama que ha de desarrollarse, suelen anticipar la problemática de cada obra al destacar el concepto fundamental. Surge el recuerdo de algunos de ellos en los que se dan la paradoja y la antítesis, aunque sin detenernos, por cierto, en el más famoso y significativo, *La*

vida es sueño. Los hay, y numerosos, aparentemente contradictorios: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, *Saber del mal y del bien*, *Dicha y desdicha del nombre*, *El encanto sin encanto*, *Darlo todo y no dar nada*, *Amado y aborrecido*, *Afectos de odio y amor*. Otros son voluntariamente vagos, de inasible ambigüedad: *La hija del aire*, *El gran teatro del mundo*, *El laberinto del mundo*, *El acaso y el error*, *La dama duende*, *El galán fantasma*, *Los encantos de la culpa*, *Amor, honor y poder...*

Si los títulos constituyen un verdadero logro, ya inmersos en la lectura o siguiendo la acción dramática sobre tablas, valoramos luego, y en todas las obras, la *representación de la realidad*. Navarro González ha sintetizado esencialmente dicha realidad: «Fragores bélicos [...] invaden los cotidianos o grandiosos escenarios calderonianos de calles y casas, mares y montes, selvas y jardines, grutas y palacios, cielos y abismos, [...] escuchamos de continuo el estruendo de airadas espadas o de ejércitos que pelean; colectivos clamores de multitudes que, despavoridas o furiosas, llaman «¡A las armas!», «¡A la selva!», «¡Al mar!», «¡A la montaña!», «¡Al llano!», hijos que indómitos y bravos se rebelan contra padres; hermanos que furiosos se lanzan contra hermanos; maridos que buscan la muerte de sus esposas; personajes que frenéticos increpan al hado o al cielo; los jardines compitiendo con el mar; las flores con las estrellas; las fieras luchando contra las aves; Minerva contra Palas; Venus contra Diana; los elementos peleando revueltos entre sí; la vista oponiéndose al oído; las tinieblas a la luz; la noche al día; el aborrecimiento al amor; la culpa a la gracia; el cuerpo al alma; los sentidos a las potencias; la verdad al error...»¹ Esta poderosa lucha de contrarios es supuesto básico sobre el que descansa la existencia humana, el orden cósmico y hasta el sobrenatural mundo de la fe, según se ofrece en el ámbito de los autos sacramentales. Pero Calderón no sólo muestra magistralmente la patética situación de la creación del hombre, con su caída y posterior redención, sino que se manifiesta en todo momento como agudísimo conocedor de lo humano. Así un personaje de *El mayor encanto, amor*, al afirmar que «el peligro es de mar y tierra dueño», sostiene que «aunque ni el mar ni la tierra / no tienen la culpa dellos, / pues el hombre en tierra y mar / lleva el peligro en sí mismo»².

Dentro de esta realidad proteica y multiforme se desenvuelven los *personajes* que con frecuencia son seres atrapados por sus pasiones incontrolables, o víctimas de malentendidos y suposiciones infundadas, o enredados en decisiones autoritarias que no pueden apelar. A lo largo de la vastísima producción calderoniana, hay también personajes similares entre sí, que hasta dicen versos casi iguales y viven angustias semejantes, pero el lector sabe anticipadamente, o el espectador, que no hay motivo de inquietud: Calderón nunca cae en la repetición y como artista magistral pareciera que de intento quisiera dar esa primera impresión de copia o igualdad para hacer lucir con mayores virtudes la gran diferencia que surgirá de inmediato. Si quisiéramos ejemplificar rápidamente esta condición, nada mejor que recordar una de sus piezas teatrales, *Las cadenas del demonio*, por ejemplo (con este personaje que irrumpe muchas veces en el teatro calderoniano, solo o con seres de su ámbito, la Culpa, la Lascivia, el Odio, generalmente con un disfraz que le oculta el rostro que, según los textos, aparece tiznado, o se encubre bajo la apariencia inocua de segador, villano, soldado o marinero).

En el instante mismo en que se inicia la obra citada, aparece Irene, deseosa de quitarse la vida y con un entretreído de sentimientos y emociones, en medio de rebeldías, quejas y tormentos,

1 V. Alberto Navarro González: *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*. Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 1. Kassel, Edition Reichenberger/ Universidad de Salamanca, 1984, p. 9.

2 V. Pedro Calderón de la Barca: *Obras Completas*. I. Madrid, Aguilar, 1969, p. 1512.

que provocan la inevitable asociación con la problemática de Segismundo: la torre a causa del horóscopo. «¿Qué tengo / de oír, advertir y mirar, / cuando miro, oigo y advierto / cuán desdichada he nacido / sólo para ser ejemplo / del rencor de la fortuna / y de la saña del tiempo? / Dejad, pues, que con mis manos, / ya que otras armas no tengo, / pedazos del corazón / arranque, o que de mi cuello, / sirviéndome ellas de lazo, / ataje el último aliento: / si ya no es que, porque no queden / de tan mísero sujeto / ni aún cenizas que ser puedan / leves átomos del viento, / no queráis que al mar me arroje / desde ese altivo, soberbio / homenaje en fatal ruina, / de la prisión que padezco» [...] «¿Qué descanso, qué sosiego / ha de tener quien no tiene / ni esperanza de tenerlo?»³ Cuando Irene queda sola, exclama: «Ahora, cielos, / han de entrar con vuestras luces / en cuenta mis sentimientos. / ¿Qué delito cometí / contra vosotros naciendo, / que fue de un sepulcro a otro / pasar no más, cuando veo / que la fiera, el pez y el ave / gozan de los privilegios / del nacer, siendo su estancia / la tierra, el agua y el viento? / ¿A qué fin, dioses, echasteis / a mal en mi nacimiento, / un alma con sus potencias / y sus sentidos, haciendo / nueva enigma de la vida / gozarla y perderla, puesto / que la tengo y no la gozo, / o la gozo y no la tengo»⁴. Sin embargo, si bien el planteo permite suponer similitudes, la acción luego ha de tomar otros rumbos y aparecerá San Bartolomé con la misión de exorcizar a Irene.

Entre los personajes, que suelen estar envueltos en *pasiones* que no pueden dominar, puede ser ejemplar el caso del protagonista de *A secreto agravio, secreta venganza*, don Lope de Almeida, cuyos enfermizos celos lo llevan a urdir un terrible plan para matar a su esposa, doña Leonor, a la que ama con pasión, pero a la que hace morir quemada, sin vacilaciones, llevado por su patológico comportamiento. En efecto, Calderón -sagaz observador de las conductas humanas- muchas veces muestra los funestos resultados de celos desmesurados, cuyo desarrollo describe detalladamente. En *A secreto agravio*, los celos tendrán la terrible secuela de la *venganza*. Al respecto, es de gran interés el modo teatral en que Calderón exterioriza la evolución de estos procesos psíquicos: el público oyente o lector va adquiriendo conocimiento del drama que nace y crece en don Lope, mediante sucesivos *soliloquios* que describen las vivencias del marido celoso que, finalmente, proyectará lavar su ofensa mediante el fuego y clamará: «¡Válgame Dios! ¡Quién pudiera / aconsejarse prudente / si en la ocasión hay alguno / que a sí mismo se aconseje!» [...] «¿Osará decir la lengua / qué tengo? Lengua, detente / no pronuncies, no articules / mi afrenta; que si me ofendes, / podrá ser que castigada, / con mi vida o con mi muerte, / siendo ofensor y ofendido, / yo me agravie y no me vengue, / No digas que tengo celos... / Ya lo dije, ya no puede / volverse al pecho la voz. / ¿Posible es que tal dijese / sin que, desde el corazón / al labio, consuma y queme / el pecho, este aliento, esta / respiración fácil, este / veneno infame, de todos / tan distinto y diferente, / que otros desde el labio al pecho / hacer sus efectos suelen, / y éste desde el pecho al labio? / ¿A qué áspid, a qué serpiente / mató su mismo veneno? / A mí, ¡cielos!, solamente / porque quiere mi dolor / que él me mate y yo lo engendre. / Celos tengo, ya lo dije. / ¡Válgame Dios! [...]» y el soliloquio terminará así: «¿Hay, honor, más sutilezas / que decirme y proponerme? / ¿Más tormentos que me aflijan, / más penas que me atormenten, / más sospechas que me maten, / más temores que me cerquen, / más agravios que me ahoguen / y más celos que me afrenten? / No. Pues no podrás matarme / si mayor poder no tienes: / que yo sabré proceder / callado, cuerdo, prudente, / advertido, cuidadoso, / solícito y asistente,

3 V. ed. cit., p. 645.

4 V. ed. cit., pp. 645-646.

/ hasta tocar la ocasión / de mi vida y de mi muerte, / y en tanto que ésta se llega, / ¡valedme, cielos, valedme!». El monólogo se cierra con el verso tan reiterado en el teatro calderoniano: «¡valedme, cielos, valedme!»⁵. La utilización de este recurso de comunicación, verdadero puente entre el mundo interior del personaje y el público, no es novedad introducida por Calderón, pero sí lo es su grado de profundización de estos procesos anímicos y el modo de darlos a conocer.

Otro rasgo sobresaliente del teatro calderoniano es su habilidad para *enfrentar culturas* o, al menos, colocarlas de tal modo próximas que sus diferencias se destaquen implícitamente. En ocasiones, es el mundo cristiano y el del infiel que han de entrar, irremediabilmente, en conflicto aunque, en cada ocasión, se produzcan circunstancias que logren disminuir las asperezas. Una vez más, *A secreto agravio, secreta venganza*, también permite mostrar estas situaciones en las que Calderón subraya la arrogancia, el orgullo, la suspicacia, quizá también los intereses, que han llevado al portugués don Lope de Almeida a casarse con una noble castellana, unión que ha de aparejarle los mencionados celos y la consiguiente venganza. Los celos del portugués, es sabido que constituyen casi un estereotipo en la literatura de los Siglos de Oro. Así grita don Lope, en la Jornada III: «¡Válgame el Cielo! ¿Qué es esto / por que pasan mis sentidos», y más adelante, «Pero acortemos discursos: / porque será un ofendido / culpar las costumbres necias / proceder en infinito. / Yo no basto a reducirlas / (con tal condición nacimos), / yo vivo para vengarlas, / no para enmendarlas vivo», «sabrà el Rey, sabrà don Juan, / sabrà el mundo y los siglos / futuros, ¡cielos!, quién es / un portugués ofendido»⁶.

Hay que destacar también la destreza con que Calderón -en pleno uso de sus facultades de gran creador teatral- maneja los hilos de la *distensión*, fundamentalmente basados en los diálogos entre criados que incluyen sátiras y burlas de las costumbres de sus amos (la afición por las condecoraciones y honras, por ejemplo). En la misma obra, Manrique, el criado, se mofa también de la propagación del soneto, y así ruega en la primera escena de la II Jornada: «Sirena de mis entrañas [...] Dame un favor de tu mano»; a lo que contestará Sirena: «-Pues, ¿qué puedo darte yo? / Manrique: -Mucho puedes; pero no / quiero bien más soberano / que aque-se verde listón / con que yaces declarada / por dama de la lazada / o fregona del tusón. Sirena: -¿Una cinta quieres? Manrique: -Sí. Sirena: -Ya aque-se tiempo pasó / que un galán se contentó / con una cinta. Manrique: -Es así; / pero si yo la tuviera / desparramando concetos, / mil y ciento y un sonetos / hoy en tu alabanza hiciera.», a lo que responde humorísticamente Sirena: «-Por verme tan soneteada / te la doy; y vete ahora. / porque viene mi señora.»⁷

Como en el caso del *soliloquio*, tampoco las pausas en la acción principal, suscitadas por estas incursiones en el ámbito de los criados, son inventadas por Calderón: es recurso que se registra desde antes del teatro romano, y que en España había sido muy utilizado por el teatro preloquista: Torres Naharro, nacido hacia 1485, es buen ejemplo de esto. Pero Calderón no crea situaciones paralelas, al modo del autor de la *Propalladia* (publicada en 1517) o de Molière, más de un siglo posterior, sino que con economía expresiva, a modo de rápidas pinceladas, matiza y enriquece la acción principal.

Todo el tumulto del Barroco -los escorzos de un Rubens, las ondulaciones de la columna

5 V. ed. cit., pp. 436-437.

6 V. ed. cit., pp. 445-446.

7 V. ed. cit., p. 434.

salomónica- se vuelca en movimiento impetuoso a través de la maravillosa factura calderoniana. Ella crea un hechizo especial logrado por el vocablo cuidadosamente escogido, por la rima y el ritmo y por una serie de conocidos rasgos estilísticos.

Veamos el parlamento de Ulises ante Circe, en la Jornada I de *El mayor encanto, Amor*. «Bellísima cazadora, / que en este opaco horizonte / siendo noche todo el monte, / todo el monte haces aurora, / pues no amaneció hasta ahora / que te vi, la luz en él, / admite rendido y fiel / un peregrino del mar, / que halló piadoso al pesar, / que halló a la dicha cruel. / Esa nave derrotada, / que con tanta sed anhela, / pez que por las ondas vuela, / ave que en los aires nada, / a tu deidad consagrada, / víctima ya sin ejemplo / de tus aras la contemplo, / pues aquí se ha de quedar / por trofeo de tu altar, / por despojo de tu templo»⁸. Como se advierte, en atmósfera de hipérbole desde el superlativo inicial «bellísima» y mantenido por el juego metafórico, proliferan, además, la antítesis, ‘noche-aurora’, ‘pesar-piadoso’, ‘dicha-cruel’; la reiteración, ‘que halló-que halló’, ‘por-por’: la metáfora plena, «pez que por las ondas vuela» y «ave que en los aires nada» por ‘la embarcación’, metáfora en la que, por otra parte, también se da la oposición: se trata del ‘pez que vuela’ y del ‘ave que nada’.

En la Jornada I de *A secreto agravio, secreta venganza*, un personaje dirá a doña Leonor: «Tu inútil queja escuchando estoy», a lo que ella responderá: «¡Ay Sirena! ¿Cuándo / son inútiles las quejas?» Y sigue la hermosísima descripción de los diversos elementos naturales con sus reproches y lamentos: «Quéjase una flor constante / si el aura sus hojas hiere, / cuando el sol caduco muere / en túmulos de diamante; / quéjase un monte arrogante / de las injurias del viento, / cuando le ofende violento; / y el eco, ninfa vocal, / quejándose de su mal / responde el último acento. / Quéjase, porque amar sabe, / una hiedra, si perdió / el duro tronco que amó, / y con acento suave / se queja una simple ave / del que la cogió a traición / y en amorosa prisión / así aliviarse pretende, / que al fin la queja se entiende / si se ignora la canción. / Quéjase el mar a la tierra / cuando en lenguas de agua toca / los labios de opuesta roca. / Quéjase el fuego, si encierra / rayos que al mundo hacen guerra. / ¿Qué mucho pues, que mi aliento / se rinda al dolor violento, / si se quejan monte, piedra, / ave, flor, eco, sol, hiedra, / tronco, rayo, mar y viento?»⁹

Contra-posiciones y juegos de palabras son característicos del estilo calderoniano: en la misma jornada de la última obra citada, doña Leonor desecha así a un enamorado que le ofrece un diamante que, alguna vez, ella le entregó: «Aunque vuestras joyas son / tales como encarecéis, / para mostrarlas habéis / llegado a mala ocasión. / Y yo, en ver su hermoso alarde, / contento hubiera tenido / si antes hubierais venido, / pero habéis llegado tarde» [...] «No culpéis la condición / que en mí tan esquivá hallasteis, / culpaos a vos, que llegasteis / sin tiempo y sin ocasión»¹⁰.

Hacia el final de dicha jornada, don Lope ha de declarar su amor a Leonor mediante un soneto del más rotundo corte petrarquesco-garcilasiano: «Cuando la fama en lenguas dilatada / vuestra rara hermosura encarecía, / por fe os amaba yo, por fe os tenía, / Leonor, dentro del alma idolatrada. / Cuando os mira suspensa y elevada / el alma que os amaba y os quería, / culpa la imagen de su fantasía, / que sois vista mejor que imaginada. / Vos sola a vos podéis acreditaros: / ¡Dichoso aquel que llega a mereceros, / y más dichoso si acertó a estimaros! /

8 V. ed. cit., p. 1514.

9 V. ed. cit., pp. 429-430.

10 V. ed. cit., p. 432.

Mas ¿cómo ha de olvidaros ni ofenderos? / Que quien antes de veros pudo amaros / mal os podrá olvidar después de veros»¹¹.

Pero, ese cuidadoso juego verbal no queda sólo en eso, de por sí ya mucho, pero no todo. Es que el artificio de la lengua, así llevado a su máxima expresión, encubre la hondura, la seriedad del mensaje de Calderón, inteligible en su tiempo y vigente siempre. De intento, no priorizo ningún caso ni obra: toda su producción es ejemplificación constante de sus valores. La elección del lector decidirá qué texto tiene supremacía en el ámbito de sus preferencias.

Precisamente, en torno a la opción que el destinatario anteponga, hemos llegado a un aspecto de la producción del gran dramaturgo que es imprescindible plantear, aunque tenga respuestas sólo parciales: ¿cómo hemos conocido la obra de Calderón de la Barca, qué leemos, en qué estado aparecen sus textos, cuál elegir, por qué...? Todos hemos manejado los impresos a nuestro alcance, de Rivadeneyra, Aguilar, Cátedra, Castalia, Tamesis de Inglaterra o ediciones Reichenberger de Alemania, entre otros..., pero luego, a la hora de evaluarlos nos enteramos de la mayor o menor seguridad que algunos ofrecen. Sabíamos que esas dudas son irremediables con respecto a obras muy lejanas; no obstante, más recientes, ya de los siglos áureos y siguientes, motivan también una problemática importante por su presunta fiabilidad. Fue advirtiéndose así cada vez con mayor lucidez que es muy discutible analizar la obra de Berceo, Juan Ruiz, de Lope o Tirso, Juan Ramón o Unamuno, sobre textos deturpados. Y no sólo para juzgar el estilo, «esa manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador» (*DRAE*, s.v. «estilo», el subrayado es nuestro), también en cuanto a sus específicos rasgos lingüísticos y a sus verdaderas líneas ideológicas. ¿Cómo pueden rastrearse sobre textos incompletos, mal corregidos (¿por quién?) y peor copiados? Advirtamos que acerca de esto, la responsabilidad del cajista en el taller del impresor puede asimilarse a la del copista en la tarea de trasladar un manuscrito original.

El problema es conocido, pero transcribamos unas inquietantes palabras de Rojas Zorrilla, de mediados del XVII, que no necesitan comentario: pertenecen a la dedicatoria de la *SEGUNDA PARTE* de las comedias de Francisco de Rojas Zorrilla, publicada en 1645, y allí éste observaba que «Dos comedias de las que leyeres en este libro andan impresas por esas esquinas, pero tan mal que les falta más de la tercera parte; que en Zaragoza y Sevilla quitan a cada comedia dos pliegos porque se puedan ceñir en cuatro». Podemos, entonces, preguntarnos qué texto de esas dos comedias de Rojas Zorrilla había sido más conocido en su tiempo: ¿el de las «sueltas» a que alude o el que se publica en ese año de 1645?

Ex-profeso no agrego en estas reflexiones la problemática -muy diversa pero igualmente válida- que plantea actualmente el proceso en el ámbito de la informática, con su cúmulo de 'sorpresas', a veces inexplicables.

Lo cierto es que, en las últimas décadas, la obra de los dramaturgos de los siglos XVI y XVII preocupó a los estudiosos, especialmente en lo concerniente a su transmisión textual. Por ejemplo, es destacable el trabajo de muchos años de Xavier Fernández, concretado en tres importantes volúmenes: *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*¹².

Subrayemos la dudosa autenticidad de los textos de las comedias de los Siglos de Oro, a los efectos de hacer estudios literarios, sintácticos, y aun temáticos, ya que se carece de una base

11 V. ed. cit., pp. 432-433.

12. Xavier Fernández: *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*. I-II-III. Kassel. Reichenberger, 1991.

segura por la intervención de los sucesivos editores que corrigieron, agregaron, tacharon, quienes, en suma, *modificaron*. Además, en el caso de las obras de Calderón o Tirso, hay una problemática textual importante que se relaciona con las circunstancias de toda producción teatral. Desde que esas piezas surgieron de la pluma de sus creadores, puede seguirse aproximadamente el camino de su transmisión, pero el tiempo más inasible es aquel en que ya vendido el manuscrito a los empresarios de comedias o *autores*, el texto sufre las necesarias modificaciones para ser *representado*. Es así como ciertos manuscritos teatrales calderonianos, autógrafos o semiautógrafos, hoy al cuidado del Instituto del Teatro de Barcelona y de la Biblioteca Municipal de Madrid, ofrecen series de estrofas tachadas. (Por ello, no nos resultó fácil decidir con certeza, en el caso de *El agua mansa*¹³, si las tachaduras siempre correspondían al director de la representación, al tratarse, repito, de manuscritos autógrafos, o parcialmente autógrafos, por lo que pueden ser modificaciones, supresiones, etc. en las que no intervino el director de la representación sino que realmente han sido queridas por el mismo autor).

Suele suceder también que ciertos segmentos de la obra teatral han sido meramente circunstanciales, así por ejemplo, determinadas alabanzas para una princesa que está por llegar para contraer matrimonio con algún personaje ilustre, o el elogio del infante próximo a nacer y que deberá ser heredero del trono, y luego acontece que aquella boda quedó muy atrás y no se quiere recordarla, o sucesos aciagos rodearon el advenimiento de quien nunca llegaría a suceder al monarca. Lo cierto es que esas *relaciones*, que relataban esos hechos, que incluían esos elementos puntuales, y por ello pasajeros, perdieron motivo y significación y se decide suprimirlas. Ahora bien, dicha supresión, ¿fue realmente decidida por el autor, llámese Calderón o Lope, o por quien tuvo a su cargo la representación? ¿Hubiera estado, o estuvo, de acuerdo con su creador? Es una de las tantas preguntas sin respuesta que estos textos imponen, pero muy de tener en cuenta en el momento de analizar estructuras teatrales o de juzgar la posición ideológica del escritor: ¿no estaremos sacando conclusiones, a partir de textos deturpados?

En el caso del escritor que nos ocupa, los problemas se multiplican por diversas razones. En primer lugar, por su enorme producción, además de la gran extensión de alguna de sus obras que se representaban con una duración de más de cinco horas y a lo largo de varias semanas que podían implicar numerosos cambios muy difícilmente rastreables desde nuestra actualidad, tres siglos y medio después. También las modalidades de publicación usuales en la época dificultan el seguimiento de la transmisión textual de las obras teatrales de la Edad de Oro. Unos pocos datos pueden resultar significativos.

Sabido es que la vida literaria de Calderón empezó tempranamente, en 1622 al colaborar en las «Fiestas de San Isidro», en cuyo concurso obtuvo un tercer premio. El largo camino de dramaturgo se iniciará en 1623 con la representación -en el Real Palacio- de su primera comedia *Amor, honor y poder* el 29 de junio, y el 30 de noviembre, en el mismo lugar, de su *Judas Macabeo*.

13 V. Manuscrito autógrafo de *El agua mansa*, al cuidado del Instituto del Teatro de Barcelona, vit. A, est. 5; V. Pedro Calderón de la Barca, *El agua mansa*. Edició facsimil del manuscrit autògraf. Generalment conegut amb el títol *Guárdate del agua mansa*. Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 1981; V. Lilia E. F. de Orduna: «Un manuscrito de Calderón y los editores», en *Incipient*, II, 1982, 107-116. V. Pedro Calderón de la Barca, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*. Edición crítica de las dos versiones por Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones Críticas 23. Kassel, Reichenberger/Universidad de Murcia, 1989 [1990]. V. Lilia E. F. de Orduna: *El agua mansa. Comedia autografía de Pedro Calderón de la Barca. Estudios dirigidos y editados por [...]*. Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 18. Kassel, Reichenberger, 1993.

Nueve años después, en el *Índice de los ingenios de Madrid*, Montalbán escribirá: «Nº 275. Don Pedro Calderon, florido, galante, heroico, lirico, comico y bizarro poeta, ha escrito muchas Comedias, Auctos y obras sueltas, con aceptacion general de los doctos»; en 1635, es nombrado director de representaciones de Palacio.

En 1636, se publica en Madrid, por María de Quiñones la PRIMERA PARTE de las Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca [...] recogidas por su hermano Ioseph: *La vida es sueño, Casa con dos puertas mala es de guardar, El purgatorio de San Patricio, La gran Cenobia, La devocion de la Cruz, La puente de Mantible, Saber del mal y del bien, Lance de amor y fortuna, La dama duende, Peor esta que estaba, El sitio de Breda, El principe constante*. En la Dedicatoria de Ioseph, a don Bernardino Fernández de Velasco y Tobar, se explica la causa por la que ha reunido las doce comedias de su hermano, «no ha sido tanto el gusto de verlas impressas, como el pesar de aver visto impressas algunas dellas antes de aora por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son suyas en su nombre, y otras que lo son en el ageno»¹⁴.

En 1640 aparecerá la 2a. edición de esta PRIMERA PARTE. Madrid, por la viuda de Juan Sánchez, que en la Portada añadirá al título de la primera edición en que se hacía referencia a las comedias recogidas por el hermano, un agregado suficientemente aclaratorio: «y sacadas de sus verdaderos originales por D. Ioseph Calderon de la Barca su hermano»¹⁵.

En 1637, se publica en Madrid, por María de Quiñones la SEGUNDA PARTE de las Comedias recogidas por su hermano Joseph: *El mayor encanto amor, Argenis y Poliarco, El galan fantasma, Judas Macabeo, El medico de su honra, Origen, perdida y restauracion de la Virgen del Sagrario, El mayor monstruo del mundo, El hombre pobre todo es trazas, A secreto agravio, secreta venganza, El astrologo fingido, Amor, honor y poder, Los tres mayores prodigios*. Se destaca en la Portada que Calderón tiene el hábito de la orden de Santiago, que en 1636 le había concedido Felipe IV. En la Dedicatoria de Ioseph, esta vez a don Rodrigo de Mendoza Rojas y Sandoval de la Vega y Luna, se reitera que «En la primera Parte, Excelentissimo señor, de las Comedias que imprimi de don Pedro Calderon de la Barca mi hermano, propuse la razon que para imprimirlas me obligaba, y fue que no pudiendo estoruar que otros las imprimiessen erradas y defetuosas, quise que saliendo de mi poder fuessen, ya que defetuosas, no por lo menos erradas. Restaurarlas solamente pretendi de los errores agenos»¹⁶.

En 1641 aparecerá la 2a. edición de esta SEGUNDA PARTE. Madrid, por Carlos Sánchez.

Pero, cuando en 1650 se publica la PARTE XLII DE LAS DE «AFUERA», en Zaragoza por Juan de Ibar, junto a comedias de Rojas Zorrilla y de Tirso de Molina, se incluyen varias de Calderón: *No hay burlas con el amor, El pintor de su deshonra, El secreto a voces*. El manuscrito autógrafo conservado de esta última obra, evidencia que ya estaba escrita para 1642: ¿habría tenido éste difusión con anterioridad a la publicación de 1650?... A ese mismo año, promediando el siglo XVII, se adjudican dos comedias, *La Virgen de los Remedios* y *La Virgen de la Almudena*, al parecer perdidas.

14 V. Pedro Calderón de la Barca: *Comedias*. A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies. Vol. II. Gregg International Publishers Limited & Tamesis Books Limited, 1973, s/n.

15 V. nota anterior. Vol. IV, s/n.

16 V. n. 14. Vol. V, s/n.

En 1663, se publica la *TERCERA PARTE DE COMEDIAS* de D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA que incluye: *En esta vida todo es verdad y todo mentira, El maestro de dançar, Mañanas de abril y mayo, Los hijos de la Fortuna, Teagenes y Cariclea, Afectos de odio y amor, La hija del ayre*, Primera Parte, *La hija del ayre*, Segunda Parte, *Ni Amor se libra de Amor, El laurel de Apolo, La purpura de la rosa, La fiera, el rayo y la piedra, Tambien ay duelo en las damas*. Aquí ya es el mismo dramaturgo quien escribe la Dedicatoria a «Don Antonio Pedro Alvarez Ossorio Gomez Davila y Toledo» en que alude a cómo se procura que estas comedias que se publican en tal ocasión no tengan los «errores que padecen otras en la estampa», y agrega «como si no les bastaran los míos, sin que necessitaran, para su desdoro, que nadie les añadiera los ajenos y esto en tanto grado, que aun las que fueron mías, sin muchas que sin serlo, andan en nombre mio, no conseruan de auerlo sido mas que el nombre. Bien deuiera agradecerle la fineza de que ya que ayan de salir hurtadas, ajenas, y defectuosas, salgan corregidas, enmendadas y cabales». En otro de los Preliminares, éste firmado por quien Calderón llama «mi mas apasionado amigo», Don Sebastián Bentura de Vergara Salzedo, se expone la situación: «Señor D. Pedro, no solo yo, sino quantos aplauden y veneran por primeras las Comedias de v.m. sienten el que anden diminutas y llenas de errores de la Imprenta, assi las sueltas, como las que en partes diferentes de libros se han dado estos años a la Prensa y tambien el que muchas buelen con el nombre de v.m. no lo siendo, y algunas de v.m. con el ageno, motiuo bastante para que fiado en la merced que me haze, resoluiesse recoger essas doze, y darlas a la estampa, por eximir las del riesgo que las demas han padecido»¹⁷.

La *QVARTA PARTE DE COMEDIAS NVEVAS DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA, CAVALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO. LLEVA VN PROLOGO DEL AVTOR*, en que distingue las Comedias, que son verdaderamente suyas, o no, se publica en 1672. Madrid, por Joseph Fernandez de Buendia. En la Portada se anticipa la finalidad del Prólogo, escrito -como en la *TERCERA PARTE*- por el mismo autor, pero que, pese a cierto sentido del humor, es, extenso y amargo, mucho más que una mera distinción de la obra propia y ajena:

«COMEDIAS NVEVAS. / QVARTA PARTE. / DE DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA. / DEDICADAS A VN AMIGO / AVSENTE. MANDAME V. MERCED, SEñor, y amigo mio, que para sobrelleuar la soledad à que le han reducido sus desengaños, le remita los libros inclusos en la memoria de su carta, y dexando en primera estimacion aquellos que pertenecen a la continuada tarea de mayores estudios, à las generales noticias de la historia, y a la diuertida curiosidad de buenas letras, passa a que tambien le remita aquellos que para desahogo de lo serio, desocupen algun pequeño espacio a lo yocoso, en cuya vltima linea, especialmente pone los libros de Comedias, en que andan algunas mías esparcidas. Yo con el deseo de obedecer en todo, à pesar del dexo con que ya miro esta materia, y desimaginado (por el poco afecto que he puesto en andar en sus alcances) de lo que auia de encontrar en ella, acudi a buscarlos, y no solo hallè en sus impresiones, que ya no eran mías las que lo fueron; pero muchas que no lo fueron, impres/

sas como mías, no contentandose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los

17 V. n. 14. Vol. VIII, s/n.

mios, sino con achacarme los agenos, pues sobre estar, como antes dixè (las ya no mias) llenas de erratas, y por el ahorro del papel, aun no cabales (pues donde acaba el pliego, acaba la Iornada, y donde acaba el quaderno, acaba la Comedia) hallè, ya adozenadas, y ya sueltas, todas estas que no son mias, impressas en mi nombre. / Los Triunfos de Ioseph. / La Paciencia de Iob. / Las Visperas Sicilianas. / La Batalla de Sopenan. / La Roca del Honor. / La Codicia rompe el Saco. / La Palabra en la Muger. / Mudanças de la Fortuna. / Seneca, y Neron. / Saber Desmentir Sospechas. / San Iuan de Dios. / La Victoria de Fuente-Rabia. / Del Rey Abaxo Ninguno. / El Escandalo de Grecia. / El Casamentero. / La Respuesta està en la Mano. / Amor con Amor se obliga. / El Rigor de las Desdichas. / Del mal pagador en Pajas. / El Mayor Rey de los Reyes. / El Rollo de Ezija. / El Texedor de Segouia. /

El Conde Don Sancho Niño. / El Impossible Facil. / El Saco de Amberes. / El Mejor Testigo el Rey. / El Prodigio de Alemania. / El Venturoso por Fuerça. / Enseñar a ser Buen Rey. / El Esclauo de Maria. / Los Empeños que se Ofrecen. / Los Empeños de Seis Horas. / Los Empeños de vn Plumaje. / El Perdon Castiga Mas. / Haz Bien, y Guardate. / La Tercera de Si Misma. / Los Desdichados Dichosos. / La Española de Florencia. / Las Canas en el papel. Y finalmente, el Vencimiento de Turno, y Conde Lucanor.

He dexado estas dos para postreras, por ser los exemplares que mas afiançan la consecuencia de mis dos leuantados testimonios, pues en quanto a achacarme agenos escritos. La del Turno lo firma de su nombre, quando intitulado en el mio, acaba con esta copla.

Y assi rindiendo al demonio / La roxa sangre de Xhristo, / Antonio Manuel del Campo / Dà fin a Turno vencido. / Y en quanto a no ser mias, ni aun las que lo fueron, la /

de Lucanor lo dirà a su tiempo. Preguntaramè V. merced, que como se permite esto, y responderè yo, que quienquiere que sea meta en remediarlo, pues bien mirada al primer viso esta materia, que le importa a la Republica, que la Comedia de Iuan ande en nombre de Pedro, ni la de Pedro estè cabal, ò adulterada? Y aunque mirada a segunda luz, tiene considerables inconuenientes, en daño de tercero: quien quiere V. merced que se meta en aduertirlos, el dia que no los advierte la conciencia de quien no pudiendo ignorar, que vna comedia en su primera estimacion, cuesta al Autor cien ducados; y si le sale mala, no vale el papel en que està escrita; y si buena, no ay precio con que pagarla, porque es vn credito abierto en todos los lugares donde llega nueua; y no pudiendo (digo otra vez) ignorar tampoco el ser hurtada, pues no es su dueño el que la vende, sino el apuntador que la traslada, ò el compañero que la estudia, ò el ingenio que la contrahaze? Con todo esso se la compra, con que dada a la estampa, la que ayer valia cien ducados en casa del Autor, vale oy vn real en casa del Librero, cuyo menoscabo lleua tras si el no aueriguable precio de mañana. Y aun no es este solo el inconueniente, que resulta de que aya quien las hurte, porque ay quien las compre, pues creciendo precios, los segundos daños perjudican no menos cantidades, que cien mil ducados, y mas, que vale su arrendamiento en quatro años, con tan piadosa circunstancia, como estar situados a Hospitales, y obras pias. Y siendo assi, que la impressa Comedia deste año arranca la raiz, que repetida pudiera dar frutos el que viene, /

quien duda, que su perjuizio obligue a restitucion casi impossible? O, señor, que son coplas, y no alhajas, y no ay que hazer escrupulo de comprarlas, ni venderlas! Quien te ha dicho, ignorante, que ay tan baxa materia, que como sea caudal de vno, pueda otro disiparla? Y si no,

dime, si tu con licencia de su dueño, y priuilegio del Consejo imprimieras vn libro de Comedias, y otro subrepticamente le sacara a luz, no pudieras en justicia repetir el daño? Pues como quieres que sea parua materia quando las compras, y materia graue quando las vendes, y con segundo fraude a quien las lleua, pues prometes el credito de vno, y entregas el de otro? Pero quien me mete en agenos procederer? Y pues a mi no me toca mas que perdonarles la parte que me toca, boluamos al intento.

Viendo vn amigo mio, que la encomendada diligencia, encontraua a cada passo los libros a dozenas, y los enfados a millares, me dixo. Pues no tiene remedio lo passado, enmendad lo por venir. Como le preguntè? Y el me respondiò, imprimiendo vos vuestras Comedias, atajareis la sinrazon de que otro las imprima. Si veis (le dixè) que ya no las busco para embiarlas, sino para consumirlas, como me aconsejais el aumentarlas? A que replicò, ni el recogerlas es possible, ni el que no crezcan facil. Sabed, que ay personas, que de las vltimas que aun no han corrido essa fortuna, tiene para imprimir vn libro; y es tan atento, que por no daros pesar, se ha valido de mi, para que solicite vuestra permission. No me hableis en ella, le dixè, porque no he de darla. Pues tened entendido, prosiguiò, que no es sola /

la persona por quien os pido quien las tiene, y que de no imprimirlas èl en Madrid, donde con mi asistencia salgan menos erradas, serà sin duda el que otros las embien a Çaragoça, o a Seuilla, de donde vendrán sin poderlo vos remediarlo, como las demàs mal corregidas. Viendo yo, que el que empeçaua en ruego, acabaua en amenaza, y amenaza tan factible, dandome no se si al partido ò al despecho. Hazed vos lo que quisieredes le dixè; pero con condicion, si se imprimiere, que ha de ser la de Lucanor alguna dellas, aqui entra la citada prueba, de que aun las mias, pues hallarà el que tuuiere curiosidad de cotejarla, con la que anda en la Parte Quinze, que a pocos versos mios, prosigue con los de otros; si buenos, ò malos, remitome al cotejo. Tomòme la palabra, y a pocos dias me truxo el libro impresso, para que yo le dedicasse a quien me pareciesse, con que hallandome deudor al mandato, que no obedeci entonces, solicito enmendarle aora, remitiendosele a V. merced, con esta carta que sirua en èl de dedicatoria, de prologo, y disculpa, cuya vida, &c.»

De V.m. que S.M.B.
Seruidor, y amigo.
Don Pedro Calderon
*de la Barca*¹⁸.

En 1677 se publica otra *QUINTA PARTE DE COMEDIAS*, que habria de ser repudiada por Calderón y cuyos datos de publicación, «Barcelona, por Antonio la Cavalleria» también parecen falsos. Cuando en ese mismo año publique la *PRIMERA PARTE DE LOS AVTOS SACRAMENTALES ALEGÓRICOS Y HISTORLALES*, en su Prólogo se manifiesta la reacción indignada de Calderón: «ha salido ahora un libro intitulado *QUINTA PARTE DE COMEDIAS DE CALDERÓN* con tantas falsedades como haberse impresso en Madrid y tener puesta su impresión en Barcelona...Y finalmente, de diez comedias que contiene no ser las quatro mias, ni aun ninguna pudiera decir, segun estan no cabales, adulteradas y defectuosas».

18 V. n. 14. Vol. X, s/n.

Todavía en julio de 1680, diez meses antes de su muerte, en carta al Duque de Veragua, reiteraba Calderón su lamento por la suerte que corrían sus obras: «Yo, señor, estoy tan ofendido de los muchos agravios que me han hecho libreros y impresores (pues no contentos con sacar sin voluntad mía a la luz mis mal limados yerros, me achacan los ajenos, como si para yerros no bastasen los míos y aun esos mal trasladados, mal corregidos, defectuosos y no cabales), tanto que puedo asegurar a V.E. que, aunque por sus títulos conozco mis comedias, por su contexto las desconozco; pues algunas que acaso han llegado a mi noticia, concediendo el que fueron mías, niego el que lo sean según lo desmadradas que las han puesto los hurtados traslados de algunos ladroncillos que viven de venderlas porque hay otros que viven de comprarlas, sin que sea posible restaurar este daño por el poco aprecio que hacen de este género de hurto los que, informados de su justicia, juzgan que la poesía más es defecto del que la ejercita que delito del que la deslucen.»

Como se advierte, la difusión y transmisión textual de las comedias calderonianas ya preocupaba al mismo autor y es posible suponer, sin profundizar casos especiales, la complejidad que alcanzó durante varias centurias. En este sentido, su producción aún no tiene el necesario estudio de conjunto, como ocurre con la obra de Tirso, según mencionamos, pero a lo largo de las dos últimas décadas se publicaron muchas ediciones de las comedias y, por otra parte, Edition Reichenberger en Kassel va concretando el gigantesco plan de ofrecer todos los Autos sacramentales, de los que ya han visto la luz más de treinta¹⁹.

Otro problema a tener en cuenta, que no hay que olvidar, es que casi siempre los originales de aquellos tiempos muestran una ortografía anárquica y una puntuación casi inexistente, lo que se presta a equivocadas interpretaciones. Esto tiene un resultado irremediable: las primeras ediciones sobre estos manuscritos de los siglos XVI y XVII de muy difícil lectura, incluyen numerosos errores de interpretación, además de un sinnúmero de erratas junto a la omisión de algunos versos originales, o con rimas equivocadas, que perjudican la comprensión y menoscaban

19 En el primer volumen de los *Autos Sacramentales Completos* -dedicado éste a *El Divino Jasón*-, Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, editores generales de la serie y en particular de este Auto, incluyen un «pórtico introductorio» donde hacen un «esbozo general del proyecto» y un útil estado de la cuestión con respecto a la edición de estas obras. Sin adentrarnos en su problemática particular, señalemos que en la Introducción a *El divino Jasón*, los editores plantean las dudas e hipótesis a favor y en contra de su autoría, con la enumeración de los grandes calderonistas que, por distintas razones, optan por una posición o la contraria -Parker, oponiéndose a la atribución; Valbuena Prat, al considerarla obra de los comienzos de Calderón dramaturgo (opinión que comparten Arellano y Cilveti). A los argumentos expuestos se suma el hecho de no haber sido recogido por el autor en la lista de sus Autos, al parecer confeccionada por él mismo; esta ausencia, sin embargo, podría deberse a muy dispares causas; tampoco hay definitivas seguridades con respecto a las fechas. Esta información permite saber que la problemática textual calderoniana no tiene una única focalización en las comedias, también existe para los Autos Sacramentales, así como para, además, toda la producción teatral de la Edad de Oro, según observamos en estas páginas. Sea como fuere, lo que importa destacar es que en la última década del siglo XX se realizó un importante avance para el mayor conocimiento de los Autos Sacramentales, y continúa. En la actualidad, están publicados 32 volúmenes (25 de ellos contienen ediciones de un auto y 7 volúmenes con Estudios, Bibliografía, facsímiles, v.g. de *Triunfar muriendo*, etc.) por la editorial de Alemania ya citada y el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra. V. *El divino Jasón*. Edición de Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, en *Autos Sacramentales Completos de Calderón*, 1. Teatro del Siglo de Oro, Ediciones Críticas, 33. Universidad de Navarra. Pamplona/Edition Reichenberger. Kassel, 1992.

la sintaxis. A veces, el olvido de un verso significa transformar una quintilla en una redondilla, por ejemplo...

Para explicar la anarquía gráfica reinante en manuscritos y primeras ediciones de los textos áureos, y aún después, no está de más recordar que la normativa habría de surgir de la Real Academia Española, es decir la de la Lengua, fundada en 1713, por lo que muchos de los signos gráficos manuscritos e impresos anteriores a esa fecha desconciertan: a veces porque no sabemos definitivamente y con exactitud cuál era el valor de dichos signos y, en otras ocasiones, porque son marcas realmente arbitrarias. Pongo por caso, los dos puntos, que no tenían el significado actual, y hasta podían señalar una cláusula interrogativa. De modo que, cuando los editores seguían -o siguen- sumisamente la puntuación original, faltos de interpretación, podían, y aún pueden llegar a desorientar totalmente al lector.

Por otra parte, un caso significativo lo constituye la «creación» de una verdadera hipometría e hipermetría de los versos, especialmente de los endecasílabos. Sucesivos editores a la vista de los errores introducen enmiendas en los lugares dudosos, pero muchos pasajes conservan equivocaciones que nunca se advirtieron. A veces, los textos pueden rectificarse por el hallazgo -en ocasiones sorpresivo, verdadero fruto del azar- de alguna copia de la misma obra, conservada en algún manuscrito desconocido, y que permite hacer el cotejo necesario.

Reitero entonces la necesidad imprescindible de manejar un texto confiable a los efectos de hacer cualquier tipo de estudio. Si se pretende iniciar uno de lengua, habrá que asegurarse, por ejemplo, que si se califica al autor de leísta, o loísta, o laísta, el juicio debe basarse en muchos casos que lo atestigüen porque puede suceder que tal tendencia sea del editor de tal comedia y no de Calderón o de Tirso (a este último se le atribuye un laísmo que no le es propio y pertenece a uno de sus editores)²⁰.

También hay que tener en cuenta que, por lo general, las obras de los siglos áureos ofrecen otra seria dificultad y es el modo en que se nos han transmitido: en papeles muy deteriorados, con roturas y manchas; muy tachados, con versos interlineados, a veces con agregados pegados sobre el original, ya que, muy probablemente, fueron copias usadas para las representaciones. Pero, las dudas pueden ir eliminándose de diversos modos. Así por ejemplo, en la actualidad, se estudian los hábitos combinatorios de la escritura de Calderón ya que al no estar todavía fijada la ortografía en el s. XVII, como ya se dijo, la idiografía de un escritor, por sus usos específicos, puede contribuir a esclarecer enigmas acerca de la autoría cuando se tienen sospechas sobre el carácter autógrafo del manuscrito que se pretende utilizar. Indudablemente, no debe servir como única prueba, ya que en Calderón, como en todo artista, hay usos generalizados en su época, no exclusivamente utilizados por él, pero cierta reiteración puede ser significativa: así, el uso de la doble vocal *ee*, como en *fee* por *fe*, la asimilación de la vibrante final (-r final) del infinitivo a la lateral del enclítico, *escusa~~de~~*, *rompe~~la~~* por *escusa~~de~~* o *rompe~~la~~*; las alternancias gráficas entre *u, v, b*. Es obvio que las conclusiones que pudieran surgir de este análisis de los hábitos combinatorios tendrán validez sólo si se realiza sobre el *corpus* completo de manuscritos auténticos²¹.

20 Recordemos que, aunque en otras ocasiones y épocas, la experiencia puede ser la opuesta, así, el laísmo de Pedro Salinas, comprobado en muchísimos ejemplos de sus cartas y que es ineludible respetar (v. Pedro Salinas: *Cartas de amor a Margarita (1912-1915)*. Edición preparada por Solita Salinas de Marichal. Madrid, Alianza, 1986).

21 V. Pedro Calderón de la Barca: *Basta callar*. Introducción, texto crítico y notas de Daniel Altamiranda.

Destaquemos que la profundización y divulgación de los estudios sobre Crítica Textual ha hecho que los editores abordaran su tarea cada vez más seriamente, y en el caso de Calderón contamos con excelentes resultados surgidos en España, Inglaterra, Alemania, de modo que al comienzo del nuevo milenio estamos muchísimo mejor provistos que durante las décadas y centurias anteriores. Por ello, podemos recibir con claridad el mensaje que don Pedro Calderón de la Barca enviara a sus coetáneos destinatarios -lectores y espectadores- de entonces, pero que todavía, cuatro siglos después, llega a nosotros con toda su vitalidad y se reactualiza en cada lectura y en cada representación²².

Teatro del Siglo de Oro. Ediciones Críticas 59. Kassel, Reichenberger, 1995.

22 V. últimamente el trabajo de Susan Fischer, «Del texto 'original' al espectáculo actual: la fuerza de la intertextualidad en *La vida es sueño*» (*Hispanic Review*, vol. 69, n° 2, spring 2001, pp. 209-237), cuyo título y en especial sus primeras páginas sintetizan un aspecto de esta problemática que acabamos de presentar: «El director actual de *La vida es sueño* puede cotejar una docena de ediciones impresas del siglo XVII que comprenden no sólo variantes de una misma versión sino de dos: las de Zaragoza (Z) y Madrid (M) de 1636»; esta última es «una refundición o una nueva versión de la primera realizada por el mismo Calderón en la que las diferencias afectan a un cuarenta por cien de los versos de la obra (sin tener en cuenta ni las acotaciones ni las peculiaridades ortográficas y las erratas)» (p. 209). Por otra parte, en cuanto en la representación en sí, surge la pregunta «¿es posible ser fiel a los clásicos?», a la que se contesta «con una negativa, ya que todo proceso de adaptación o adopción a un nuevo sistema cultural, e incluso teatral, impone cambios, añadiduras, renunciadas» (p. 211). En definitiva, son interrogantes que posibilitan múltiples respuestas y que más que ello implican verdaderas posiciones. Así las planteaba Francisco Ruiz Ramón: «¿cómo solucionar física, materialmente los problemas del texto? ¿Cómo conciliar el texto clásico y las convenciones actorales del siglo XVII, presentes en la génesis y el proceso de construcción dramática de aquél, con la tradición (o falta de tradición) actoral actual? ¿Cómo acordar el 'énfasis' y el 'simbolismo' que el lenguaje dramático en verso porta con el estilo llano? ¿Qué hacer o cómo hacer con el verso?» (p. 213).

**PALOMEQUE, DON QUIJOTE, CERVANTES:
TRES LECTORES DE CIRONGILIO DE TRACLA DE
BERNARDO DE VARGAS**

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Católica Argentina*

In memoriam Germán Orduna, ex toto corde.

I. CIRONGILIO DE TRACLA

Los cuatro libros del valeroso caballero don Cirongilio de Tracia vieron la luz en Sevilla, en las prensas de Jácome Cromberger, en 1545. Nada se sabe de su autor, Bernardo de Vargas, y no han podido hasta hoy localizarse ejemplares de las muy dudosas reediciones sevillanas de 1547 y 1555 que se mencionan en algunos repertorios bibliográficos (Eisenberg-Marín Pina, 2000, 289), en razón de lo cual debemos retener la *princeps* de 1545 como la única edición de la obra y deducir de aquí el escaso éxito de que ésta gozó durante el siglo XVI; modernamente el menosprecio por este libro de caballerías no ha variado en lo esencial, y la escasísima crítica que se ha detenido en él no ha ido más allá, al margen de discurrir sobre algunas cuestiones en extremo puntuales, de destacar sus lugares comunes, su estilo hiperbólico y desmesurado, la reiteración afuncional de motivos y situaciones narrativas, la hipertrofia de algunos de los clisés del género (González, 2000, 7-10; Green, 1974, I xxii-xcv; 1980, 353-355; Río Noguera, 1991a, 73-80; 1993, 137-149; Thomas, 1952, 106-108)¹.

Lo cierto es que, frente a esta recepción tan poco entusiasta que el libro ha tenido entre los lectores reales del siglo XVI y los críticos no menos reales del XX, dos receptores ficcionales de principios del siglo XVII parecen tener una opinión muy otra respecto de los méritos del esforzado don Cirongilio y de la historia que lo tiene por centro: el ventero Juan Palomeque y, naturalmente, el ingenioso hidalgo don Quijote, en ambas partes de la novela cervantina. No

¹ Daniel Eisenberg aporta una excepción dentro de esta visión básicamente negativa, al señalar: "Aunque no es necesario estar de acuerdo con el autor del colofón del libro, quien asegura que el lenguaje de la obra supera al latín ciceroniano, el libro no carece de mérito, y a ratos se puede notar el marcado esfuerzo del autor para alcanzar un estilo refinado" (1982, 141). A continuación, Eisenberg propone un episodio del *Cirongilio* como posible fuente de una de las aventuras de don Quijote, a lo que nos referiremos nosotros más adelante.

son demasiadas ni reiteradas las ocasiones que ambos tienen de manifestar su entusiasmo por el libro que nos ocupa, apenas un par de menciones, mucho más detallada y fundamentada la del ventero que la del caballero; éstas alcanzan, sin embargo, una significación que se nos antoja de peso en orden al análisis de la obra de Cervantes y al aporte de provechosos elementos de juicio en relación con aspectos de ésta tan estudiados y con todo tan inagotables como el arduo acceso a la verdad, los límites del verdadero heroísmo y la exacta índole de la locura quijotesca. Atentos a estos deseados puntos de llegada, iremos, pues, a la consideración de las dos lecturas intradiegticas del *Cirongilio de Tracia* -la de Palomeque y la de don Quijote-, que han de remitir por cierto, como a su fuente inevitable, a la lectura extradiegética realizada por Miguel de Cervantes.

II. EL VENTERO PALOMEQUE

El capítulo 32 del *Quijote* de 1605 constituye una preciosa documentación acerca del nivel más popular de recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI y comienzos del XVII. Llegados don Quijote y sus amigos a la venta, después de los episodios de Sierra Morena, el cura observa ante el ventero Juan Palomeque el Zurdo que “los libros de caballerías que don Quijote había leído le habían vuelto el juicio” (I, 32, p. 347)², a lo que responde con asombro aquél:

-No sé yo cómo puede ser eso; que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndoles noches y días. (I, 32, p. 347)

El entusiasmo de Palomeque es compartido por su hija, que gusta especialmente no ya de los golpes de los caballeros, como su padre, sino de “las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras” (I, 32, pp. 347-348), y también por la moza Maritornes, a quien asimismo atraen las escenas de amor, “cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto” (I, 32, p. 347). Se trata, en rigor, no de lectores, sino de oyentes que en rueda de lectura en alta voz se agrupan en torno del único lector, según las prácticas populares de consumo literario en los Siglos de Oro (Frenk, 1980, 101-123; 1984, 235-240; Marín Pina, 1990, 265-273). Palomeque trae entonces, a pedido del cura, sus preciados libros, que son dos de caballerías, *Don Cirongilio de Tracia* y *Felixsmarte de Hircania*, y uno de historia, la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba con la vida de Diego García de Paredes*; el cura advierte inmediatamente esta diferencia genérica, y pondera al ventero la valía del tercero, verdadero y ejemplar, frente al carácter mentiroso de los dos primeros, que están “llenos de disparates y devaneos” (I, 32, p. 349). La reacción de Palomeque combina

2 Todas nuestras citas del *Quijote* provienen de la edición de Martín de Riquer (Barcelona, Planeta, 1982).

sorpresa e indignación, pues estima que las hazañas de Gonzalo de Córdoba y de Diego García de Paredes, tan estimadas por el cura, nada valen confrontadas con las de don Felixmarte y don Cirongilio; de éste en particular dice:

-[...] Pues ¿qué me dirán del bueno de don Cirongilio de Tracia, que fue tan valiente y animoso como se verá en el libro, donde cuenta que navegando por un río, le salió de la mitad del agua una serpiente de fuego, y él, así como la vio, se arrojó sobre ella, y se puso a horcajadas encima de sus escamosas espaldas, y le apretó con ambas manos la garganta con tanta fuerza, que, viendo la serpiente que la iba ahogando, no tuvo otro remedio sino dejarse ir a lo hondo del río, llevándose tras sí al caballero, que nunca la quiso soltar? Y cuando llegaron allá bajo, se halló en unos palacios y en unos jardines tan lindos, que era maravilla; y luego la sierpe se volvió en un viejo anciano, que le dijo tantas de cosas, que no hay más que oír. Calle, señor, que si oyese esto, se volvería loco de placer. ¡Dos higas para el Gran Capitán y para ese Diego García que dice! (I, 32, p. 350)

Ante esta encendida defensa de Cirongilio, Cardenio observa que, según le parece, Palomeque “tiene por cierto que todo lo que estos libros cuentan pasó ni más ni menos que lo escriben” (I, 32, p. 350), y, advirtiendo lo mismo, el cura se apresura a enseñar al ingenuo ventero que “no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan, porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos” (I, 32, p. 350). Pero Palomeque, firme en su confusión y equiparación de la ficción y la historia, se obstina en defender el carácter verídico de aquella, esgrimiendo para ello un argumento de autoridad que entronca con -en palabras de Marín Pina- esa “vieja y sacralizada veneración del libro” (1990, 269):

-[...] ¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta y tantas batallas y tantos encantamientos que quitan el juicio! (I, 32, p. 351)³

Se toca así, desde la perspectiva del acto de lectura y de la percepción de los distintos géneros literarios, el gran tema del *Quijote* -salvo, claro, que ¿cuál es el gran tema del *Quijote*?, la capital cuestión del trabajoso acceso a la verdad y el real estatuto de ésta, cuya existencia y cognoscibilidad no se niegan pero se presentan a lo largo de toda la obra como escurridizas y mudables por entre los pliegues y recovecos de lo apariencial y de esa “realidad oscilante” que ha dicho, con feliz expresión ya tópica, Américo Castro. La censura cervantina no se endereza tanto, en consecuencia, a los libros de caballerías en sí, sino a ese efecto pernicioso de confusión entre verdad y apariencia, entre historia y ficción, que provocan aquéllos, preferentemente en las

3 Esta veneración sacralizada del libro de que habla Marín Pina, y que tiene un indudable origen oriental en opinión de Américo Castro (1967, 376), se reconoce en el *Quijote* de una manera especialísima según el mismo Castro: “Se ha hablado mucho de las fuentes literarias del *Quijote*, y muy poco de la presencia y función de los libros dentro del proceso creador de la obra. Leer o haber leído, escribir o estar escribiendo son tareas de muchos de los personajes que pueblan las páginas del *Quijote*, tareas sin las cuales no existirían algunos de ellos. La palabra escrita sugiere y sostiene el proceso de la vida, o sirve de expresión a la vida; no desempeña misión decorativa o ilustradora, sino que aparece articulada con el existir mismo de las personas. Diríamos en vista de ello que el *Quijote* es un libro forjado y deducido de la activa materia de otros libros” (1967, 359).

mentes vulgares e iletradas como la del ventero, pero también en las más cultivadas, como abona el propio caso del ingenioso hidalgo (cfr. Gilman, 1980, 137-141; Wardropper, 1980, 237-252). Ahora bien, ¿de qué manera concreta se traduce esta confusa percepción de lo ficticio y lo real histórico como todo uno y lo mismo en las lecturas/audiciones de Juan Palomeque, según permite entrever el contenido de su acalorada cita del *Cirongilio de Tracia*?

Lo primero que se impone sentar a este respecto es que la aventura de Cirongilio y la serpiente, tal como Palomeque nos la cuenta, no se corresponde con ningún episodio de la obra de Bernardo de Vargas. ¿Simple invento, entonces, puro embuste del ventero para encarecer las hazañas de los héroes ficticios -que él, claro, no tiene por tales- y menoscabar la de los históricos que tanto le alaba el cura? Nada de algo tan simple como eso. La cita de Palomeque no es fidedigna, pero tampoco absolutamente falsa. En el libro segundo del *Cirongilio de Tracia* el héroe epónimo, yendo de Hungría a Constantinopla en compañía de su amigo el infante Alcís y del doncel Leyner, llega a la ribera del mar; desde allí los tres compañeros ven venir un extraño barco que se aproxima sin marinero alguno que lo guíe; deciden no abordarlo, pero se allegan a su vera y descubren que en su interior hay un caballero dormido con una espada clavada en el pecho, un cirio encendido en una mano, una redoma con agua en la otra y una piedra resplandeciente bajo la cabeza. Todavía extrañados ante esta curiosa visión, los tres compañeros asisten a otro prodigio mayor:

E auiedo por vn espacio pensa(n)do en lo que harían, vieron dela[n]te sí abrirse la tierra de repente y salir vna serpiente fiera, tan desmesurada y cruel que no ouo en alguno dellos tal esfuerço q[ue] de solame[n]te la vista no cayessen en tierra como muertos de pauor; solo don Cirongilio, que su esfuerço no tenía par en el mundo, y poniendo mano a su espada, la esperó. La sierpe, quando ouo cerca llegado, se paró, y abrie[n]do vna boca descomunal salió por ella vna muger tan lassa, vieja y arrugada que sola bastaua a poner pauor; y llegá[n]dose al cauallero le dixo, con vna boz muy cansada e triste:

-Buen señor, cata que en este lugar no vale ta[n]to el espada como el esfuerço, no quieras ensangrentar tus victoriosas manos en vna cuytada vieja en quien no ay contra ti resistencia. Bie[n] veo que tienes desseo de saber el fin desta auentura, que tu ánimo generoso jamás se satisfaze de cosa como de tales que la presente; pues no te fatigues ni maltrates tu entendimiento con cuydado, que tiempo verná que lo sabrás, y esto será quando después de auer conuertido el indómito y brauo animal robador de la agena forma, con el vigor de las rigurosas palabras de la hermosa infanta progenitora dél y de su veloce compañera, tocarás la cristalina piedra co[n]seruadora de la secreta industria que agora no sabes, abriendo los secretos que en ella ay con el rubicundo despojo que en el venidero vencimiento ganarás.

E dizie[n]do esto, sin más palabra le dezir, se tornó a meter en el vientre de la serpiente braua, que a la ora desapareció con vn bramido espantable, y gran tñiebra y escuridad cubrió el lugar en que estaua. (II, x, 76 v^{ab})⁴

4 Citamos por la *princeps* de Sevilla de 1545, según el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura R-3.884. Modernizamos la puntuación, regularizamos el uso de mayúsculas e introducimos tildes; encerramos entre paréntesis () las grafías sobrantes y entre corchetes [] las que restituimos como resultado del desarrollo de las abreviaturas; transcribimos como *e* el signo tironiano; consignamos libro en romanos mayúsculos, capítulo en romanos minúsculos y folio en arábigos, más la mención de *r = recto / v = verso* y de la columna correspondiente mediante los volados *a, b*. Al día de hoy no se ha reeditado el *Cirongilio de Tracia*, existe, empero, una edición no venal, presentada en 1974 como Ph.D. por James Ray Green ante la Johns Hopkins University. Actualmente trabajamos en nuestra propia edición de la obra.

Junto con la vieja y la serpiente desaparecen el barco y el caballero dormido en él (*cf.* González, 2000, 23; 51; 59); barco y caballero reaparecerán varios capítulos después, cuando Cirongilio y Alcís desahagan su camino de regreso a Hungría desde Constantinopla. Viajan por mar, y una tormenta desvía su nave y los arroja a una costa desde donde ven venir, otra vez, el misterioso barco del caballero dormido; ahora sí lo abordan, y el barco encantado los conduce a una isla íntegramente conformada por una alta montaña, que los dos amigos escalan; ya en la cumbre observan una abertura y una escalera que desciende por ella; Cirongilio se interna en la sima, y Alcís queda fuera esperándolo. En el interior de la montaña -la llamada “Tremenda Roca”- el héroe debe luchar sucesivamente contra una horrible vieja armada de porra de hierro y rodeada por llamas, contra un toro furioso y contra un monstruoso vestiglo acompañado de multitud de demonios; a todos derrota el héroe, tras lo cual accede a un ameno vergel y a una capilla en cuyo interior se encuentra el caballero dormido del barco, a quien desencanta Cirongilio siguiendo las precisas instrucciones de una inscripción; salidos a la superficie y vueltos a embarcar junto a Alcís, Cirongilio y el caballero, de nombre Quisedel, ven cómo la Tremenda Roca se hunde en el mar (II, xxxiv-xxxv, 102 r^a - 104 v^b; *cf.* González, 2000, 26-27; 51-52; 59-60). Concluye así la aventura.

Volvamos entonces al bueno de Palomeque y a su cita; si bien miramos, podemos descubrir detrás del desbocado recuerdo del ventero los rastros de esta aventura de la Tremenda Roca, en sus dos etapas: están, como elementos retenidos rectamente de la lectura del *Cirongilio*, la aparición de una serpiente que profetiza y el descenso del héroe, a partir de un medio acuático, a un lugar constituido por jardines y palacios. Hay luego algunas modificaciones parciales, que no hacen a lo esencial, pero que acaban desdibujando la especificidad de cada imagen hasta cambiarla por completo: en el *Cirongilio* una vieja sale de las fauces de la serpiente y profetiza antes del descenso del héroe, mientras en el *Quijote* es la propia serpiente la que se transforma en viejo, no vieja, y profetiza después del descenso a los jardines y palacios; en el *Cirongilio* la serpiente surge de la tierra junto al mar, y en el *Quijote* de las aguas de un río; la serpiente del *Cirongilio* no es de fuego como la que recuerda Palomeque, pero sí aparece rodeada de fuego esa segunda vieja que, ya en la Tremenda Roca, se enfrenta con el héroe⁵, poco antes de que éste deba luchar con un vestiglo que bien puede asimilarse -si bien no por su morfología híbrida, sí por su carácter monstruoso y aterrador- a una serpiente como aquella otra del comienzo⁶, de modo tal que el fuego que Palomeque relaciona con la primera serpiente que se transforma en viejo bien puede provenir por asimilación y contaminación del fuego que rodea a esa segunda vieja que aparece poco antes del vestiglo en la Tremenda Roca; este vestiglo, por su parte, converge junto a la serpiente en una única imagen en la memoria del ventero, y por eso se explica que diga que una

5 “[...] de[n]de a poco entró por ella vna muger alta y delgada y de mucha edad, co[n] vna porra de hierro en las manos y cercada toda de llamas de fuego” (II, xxxv, 103 r^a).

6 “Y dando una boz q[ue] pareció atronar todo aq[ue]l lugar no tardó mucho q[ue] no vino [...] vn vestiglo mayor q[ue] el mayor jayá[n] del mu[n]do, de muy feroz y desemejada catadura; y la manera suya era ésta: tenía primeramente las piernas de caualllo hasta la rodilla, y de la rodilla hasta la ingle de leó[n]; el pecho y lo demás del cuerpo hasta la cabeça, de hombre; los braços y manos, d[e] osso; la cabeça y cara, de elefante; y quatro colmillos que de la boca le salía[n], tan gra[n]des como vna vara de medir cada vno y gruesos sobremanera; las orejas tenía ta[n] grandes q[ue] le caían sobre los ho[m]bros, y de la frente le salía[n] dos cuernos muy agudos y derechos para dela[n]te; los ojos ta[n] ardientes que lançauan lumbre de sí como dos gra[n]des antorchas” (II, xxxv, 103 v^{ab}).

misma y única serpiente apareció y profetizó -la serpiente del *Cirongilio*- y después se hundió en el río hasta llegar a los jardines y palacios -el vestiglo del *Cirongilio*-; la lucha del héroe contra la serpiente, en la versión de Palomeque, corresponde por tanto no a la serpiente profeta, sino al vestiglo. En síntesis: el ventero ha procedido, en su caótica rememoración de la obra que tanto le entusiasma, a: 1) **conservar** inalteradas algunas pocas imágenes de la fuente que cita: serpiente profeta en asociación con o transformada en una vieja o viejo, descenso a una sima en relación con un espacio acuático -ya marítimo, ya fluvial-, acceso al cabo de dicho descenso a un ambiente grato de jardines y palacios; 2) **unificar** mediante la continuidad de tales imágenes dos aventuras distintas del *Cirongilio*, o bien dos momentos separados de una aventura compleja y discontinua; 3) **asimilar y fundir** imágenes distintas pero análogas, correspondientes a esos dos momentos separados, en una sola imagen -serpiente con quien no lucha el héroe + vestiglo con quien sí lucha = serpiente con quien lucha el héroe; serpiente que no desciende a la sima, de donde surge una vieja + segunda vieja rodeada de fuego, en la sima = serpiente de fuego, devenida viejo y descendida a la sima-; 4) **intensificar**, como natural consecuencia de la asimilación de imágenes, la fuerza intrínseca de éstas y el efecto de admiración y asombro que producen; 5) **amplificar** algunos aspectos de la aventura mediante la introducción de detalles tendientes a exagerar la valentía, la fortaleza y la intrepidez del héroe: “se arrojó sobre ella, y se puso a horcajadas encima de sus escamosas espaldas, y le apretó con ambas manos la garganta con tanta fuerza que, viendo la serpiente que la iba ahogando, no tuvo otro remedio sino dejarse ir a lo hondo del río, llevándose tras sí al caballero, que nunca la quiso soltar”; 6) **hiperbolizar** la totalidad del episodio referido, como resultado de las tareas anteriores de unificación, asimilación y fusión, intensificación y amplificación.

En suma, lo que Juan Palomeque ha hecho mediante su iletrada audición y descarriada evocación posterior ha sido practicar una *lectura creadora*⁷; y a propósito de ésta aflora una vez más esa característica fineza que la tradición crítica ha canonizado bajo el rótulo habitual de “ironía cervantina”. Reparemos en ella: el ventero, frente a las observaciones del cura, reivindica el carácter verídico de libros como el *Cirongilio* o el *Felixmarte*, y para hacerlo, para mostrar y encarecer la supuesta “verdad histórica” del libro de caballerías *Cirongilio de Tracia*, recurre -¿inconscientemente?- a una operación distorsiva -unificación, asimilación, intensificación, amplificación e hiperbolización mediantes- que supone un abierto falseo de la “verdad ficcional” de la aventura que trae a cuento, en rigor el único tipo de verdad a que en justicia puede aspirar aquélla. La hiperbolización de la cita de Palomeque falsea una verdad ficcional que ya, de por sí, constituye un falseo de la verdad histórica o real, según los puntos de vista del cura y del mismo Cervantes; bien podemos postular por lo tanto la categoría de *hiperbolización de segundo grado* para denominar la operación que el ventero ha ejecutado sobre un material fáctico -el narrado en el libro de caballerías *Cirongilio de Tracia*- de suyo hiperbólico por el tipo me *mimesis* inverosímil que practica en relación con la realidad fáctica histórica tal cual ésta se da o puede darse en el

7 Mañín Pina ha señalado la vigencia de este tipo de lectura creadora a propósito de Alonso Quijano y, en general, de los personajes del *Quijote*. “Como en la experiencia personal de Cervantes, la faceta lectora de Alonso Quijano se confunde constantemente con la creadora. Su vida es un acto de lectura creadora y, en la consciente imitación de sus modelos, su manera de obrar está muy próxima a la del artista” (1990, 268). “En su galería de personajes lectores prolifera un tipo de lector con capacidad creadora, cualidad que incluso el más rudo y necio ostenta, como ocurre con Palomeque [...]” (273).

mundo.

Pero la gran sutileza de Cervantes, más allá de esta construcción evidentemente irónica, radica sobre todo en el preciso y precioso matiz que este recuerdo hiperbolizante de las aventuras de don Cirongilio añade al retrato psicológico del ventero Juan Palomeque. Éste, en efecto, aparece realizando sus más profundos e íntimos deseos por vía de la imaginación y la fantasía, ante la imposibilidad de ponerlos directamente en práctica y así cumplirlos en la acción concreta y sobre la realidad externa, según confiesa que le gustaría: “me toma gana de hacer otro tanto”. Los libros de caballerías proporcionan al ventero una vida ideal y soñada, una vida distinta y mejor que la que le permiten su venta, su oficio, su comarca y su tiempo; se trata, diríamos, de una *compensación* imaginativa por lo frustrante que resulta la realidad cotidiana, a partir de una fabulación que consiste en percibir y recordar distorsivamente -hipérbole mediante- esa otra realidad más alta y seductora de la ficción caballeresca. Puesto que no puede Palomeque vivir él mismo, generar él mismo con su acción real y concreta esas aventuras que a tal punto le entusiasman, se consuela y conforma recreándolas con su fantasía deformante y creadora, viviéndolas, en cierto modo, internamente, adueñándose de ellas a su antojo, manipulándolas, exagerándolas, haciéndolas a la medida de su deseo. Otra vez, como tantas en el *Quijote*, la literatura se sustituye a la vida. Pero existe una radical diferencia entre el ventero y don Quijote, cuya común afición por los libros de caballerías puede resultar engañosa. Yerra, nos parece, la discreta Dorotea cuando observa, ante el fervor del ventero por las aventuras de los caballeros andantes, que “poco le falta a nuestro huésped para hacer la segunda parte de don Quijote” (I, 32, p. 350). Jamás el sensato Palomeque habría desempolvado unas armas viejas y salido a los campos con el propósito de imitar en la acción las hazañas de aquellos caballeros que tanto admira. En Palomeque la fabulación sustituye a la acción, mientras en don Quijote la fabulación deviene ella misma acción. En este sentido, Palomeque no es una réplica en tono menor o una versión aplebeyada de don Quijote, sino su exacta antítesis.

La clave que los diferencia estriba en la capacidad de disociación que cada uno tiene respecto de ambas esferas involucradas, la del deseo -que para en fabulación- y la de la realidad externa -que para en acción-. En don Quijote, tal capacidad de disociación no existe, a punto tal que el hidalgo permite y aun alienta que su deseo se derrame sobre la realidad y su fabulación gobierne y determine su acción; la fabulación de don Quijote se proyecta directamente sobre el mundo concreto como acción positiva, y le sirve para canalizar, normar y ejecutar su proyecto emulador de los novelescos caballeros andantes. Palomeque conserva intacta, en cambio, su facultad disociativa, y sus deseos se mantienen siempre en la esfera de lo íntimo y no devienen realidad concreta; su fabulación no se proyecta sobre el mundo sino se constituye en mecanismo compensatorio ante la imposibilidad de una acción positiva, sirviéndole así para canalizar subjetivamente un afán de emulación que conlleva forzosamente una frustración objetiva. Tanto en don Quijote como en el ventero, por decirlo con palabras de Américo Castro, “la palabra escrita, poética, [...] inyecta su savia incitante en unas vidas que de otro modo no hubiesen salido de su inerte insignificancia” (1967, 372), y a ambos los libros aportan “su vitalidad contagiosa” (374). La diferencia radica en la capacidad que tiene esa savia de transmutarse en acción en don Quijote, y la que tiene en Palomeque, en cambio, de sustituirse a la acción; la vitalidad que contagian los libros al hidalgo es una fuerza eficiente que funde sueño y realidad y trasciende al mundo objetivo; contrariamente, la vitalidad que contagian al ventero se ancla en los sueños compensatorios de su íntimo mundo subjetivo. Don Quijote confunde la historia y la ficción

hasta el extremo de involucrar su propia vida en la confusión y diluir los límites entre su ser lector y su ser actor de ese mundo caballeresco sobre el cual fabula; Palomeque confunde también, como hemos visto, la historia y la ficción, a tal punto que no reconoce la especificidad de ésta y juzga igualmente verídicas las narraciones históricas y las novelescas, pero su propia vida queda al margen y a buen resguardo de semejante confusión y su ser lector del mundo caballeresco no interfiere en absoluto con su ser actor del mundo venteril y rural de La Mancha a principios del siglo XVII (*cf.* Wardropper, 1980, 244-245). Se debe en gran medida a este mecanismo disociativo entre fabulación y acción, aceitado y efectivo en el ventero, inexistente e imposible en el hidalgo, el que el primero conserve su cordura y el segundo la pierda; ello no obstante, las raíces de la espléndida locura quijotesca se hunden en el mismo humus que alimenta la opaca cordura de Palomeque: la callada, sufrida y decorosa insatisfacción vital, el descontento ante las circunstancias de la vida real que a ambos les tocaron en suerte y que ambos, cada uno a su modo y según la disímil potencia de sus sueños, dan en disimular, compensar, enfrentar, sublimar.

III. EL CABALLERO DON QUIJOTE

Pero regresemos a lo específicamente nuestro y al segundo lector intradieгético del *Cirongilio*, que es el propio don Quijote. Atentos a lo que venimos de sentar, el hidalgo no nos deparará una lectura deformante como la del ventero; en éste la hipérbole distorsiva tenía la función de compensar imaginativamente una frustración vital, de satisfacer incumplidos e incumplibles deseos de acción mediante el ejercicio fabulatorio de la voluntad y del poder creador. En don Quijote, que lleva sus deseos a la práctica y convierte su fabulación en acción concreta, no hay frustración -la habrá hacia el final de su vida, lo sabemos, pero no estamos abocados aquí al análisis de ese tan triste desenlace-, y al no haber frustración no hay tampoco hipérbole ni lectura distorsiva que vengan a satisfacer unos deseos que se cumplen acabadamente en el ejercicio "real" -en su percepción- de la caballería. Así, pues, las fabulaciones de don Quijote se limitan a reproducir fielmente la letra de los libros de caballerías, sin añadir hiperbolizaciones de segundo grado a la básica *mimesis* hiperbólica de éstos; podrá haber, a este respecto, algunas excepciones, pero se deberán no a un descarrío de la fabulación en sí, sino a la ponderada estrategia dialéctica del discreto don Quijote cuando se ve en la obligación de debatir con alguien acerca de caballerías. Considérese, por caso, la afirmación del hidalgo sobre la supuesta enamorada secreta de don Galaor, hermano de Amadís de Gaula. Había observado antes don Quijote que "no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas", y uno de los caminantes involucrados en el episodio de Grisóstomo y Marcela, a su vez, le rebatía que don Galaor "nunca tuvo dama señadada a quien pudiese encomendarse"; don Quijote, entonces, "loco-cuerdo" al fin y astuto razonador, replica que "averiguado está muy bien que él tenía una sola mujer a quien él había hecho señora de su voluntad, a la cual se encomendaba muy a menudo y muy secretamente" (I, 13, pp. 130-131). Lo cierto es que don Galaor es presentado en la historia de su hermano como un modelo del amante versátil y descomprometido, y no se le conoce ninguna dama secreta; tiene razón el caminante, y falsea la realidad ficcional don Quijote. Obsérvese, empero, que el falseo del hidalgo es muy otro que el de Palomeque en relación con la aventura de don Cirongilio, pues no se debe a ninguna operación hiperbolizante o fabuladora sino a una atendible cuestión de estrategia dialéctica. Podríamos afirmar sin más que don Quijote, más que fabular distorsivamente, miente

en forma lisa y llana.

No miente, en cambio, ni distorsiona ni exagera el hidalgo cuando se refiere, a comienzos de la segunda parte, a don Cirongilio. Todavía de descanso en su aldea después de su aparatoso regreso en el carro, don Quijote ha recobrado bríos y se dispone a retomar el ejercicio caballeresco; pronuncia entonces ante el barbero y el cura un encendido elogio de la antigua caballería que incluye la siguiente serie de preguntas retóricas ponderativas de ilustres caballeros:

Si no, díganme: ¿quién más honesto y más valiente que el famoso Amadís de Gaula? ¿Quién más discreto que Palmerín de Inglaterra? ¿Quién más acomodado y manual que Tirante el Blanco? ¿Quién más galán que Lisuarte de Grecia? ¿Quién más acuchillado ni acuchillador que don Belianís? ¿Quién más intrépido que Perión de Gaula, o quién más acometedor de peligros que Felixmarte de Hircania, o quién más sincero que Esplandián? ¿Quién más arrojado que don Cirongilio de Tracia? ¿Quién más bravo que Rodamonte? ¿Quién más prudente que el rey Sobrino? ¿Quién más atrevido que Reinaldos? ¿Quién más invencible que Roldán? (II, 1, pp. 586-587).

Llevado sin duda por los requerimientos propios del recurso retórico que ha elegido, don Quijote se ve en la necesidad de adjudicar una cualidad arquetípica a cada uno de los miembros de su extensa enumeración; el reparto de epítetos puede parecer, a primera vista, aleatorio, ya que la caracterización psíquica y moral de los grandes héroes caballerescos no difiere mayormente de unos a otros, y todos resultan ser, según las circunstancias, igualmente honestos, valientes, discretos, galanes, intrépidos, acometedores de peligros, sinceros, arrojados, bravos, prudentes, atrevidos e invencibles. Sin embargo, algunos de los adjetivos parecen haber sido adjudicados con extrema precisión y exclusividad a la persona más adecuada: es innegable que nadie resulta más a propósito que Tirante el Blanco para ser llamado “acomodado y manual”, y que el purísimo y ascético Esplandián bien puede reclamar para sí en grado eminente el calificativo de “sincero”. ¿Podemos así reivindicar para don Cirongilio y su ser arrojado un análogo exclusivismo?

Lo primero que debe decirse, una vez más, es que al llamar don Quijote “arrojado” a don Cirongilio no está hiperbolizando ni falseando la realidad ficcional que ha leído y ahora evoca: repetidamente demuestra don Cirongilio su arrojo a lo largo de su historia. Nuestra pregunta ha de ser, en cambio, por qué eligió el hidalgo precisamente a don Cirongilio para evocarlo como “arrojado”, vale decir, si algo hay en este héroe de específica o eminentemente “arrojado” que lo distinga de los demás caballeros ficcionales mencionados. Pero para responder a esta pregunta debemos necesariamente trascender la lectura intradiegetica del personaje don Quijote y pasar a la lectura extradiegética de su creador Cervantes.

IV. EL LECTOR-AUTOR MIGUEL DE CERVANTES

¿Qué tan bueno y acabado era el conocimiento que tenía Cervantes del *Cirongilio de Tracia*? Daniel Eisenberg ha señalado un episodio del libro de Vargas como posible fuente de la disparatada broma que Maritornes propina al hidalgo cuando lo deja amarrado por el brazo y colgado de un agujero del pajar de la venta durante toda la noche (I, 43, pp. 478-483):

Una de las aventuras más cómicas del libro, aquella en que Maritornes deja a don Quijote colgando del brazo en la venta, puede haber sido inspirada por un episodio similar en *Cirongilio de Tracia*. [...] Se trata del episodio siguiente: en el *Cirongilio* hay un caballero que se divierte burlándose de los

demás. A éste se le llama el Caballero Metabólico, nos dice el autor (confundiendo la palabra con “metamórfico”) por los disfraces que usa al llevar a cabo sus trucos (III, 12). Vestido de doncella, logra robarles los caballos a dos caballeros, mediante una serie de engaños (III, 13). No les queda más remedio que comprarle a él sus propios caballos, y le hacen la oferta en las afueras de su castillo. El Caballero Metabólico se niega a abrirles las puertas de su castillo, pero desde una torre les baja una canasta en una soga para subir a un escudero junto con el dinero. Una vez que el escudero ha subido hasta la mitad, amarra firmemente la soga, se va y le deja (III, 14). El escudero se las arregla para escaparse, usando el dinero para sobornar a uno de los criados del castillo que le baje. El mismo criado permite que los caballeros entren al castillo, y ellos con mucho gusto se vengan del Caballero Metabólico, suspendiéndole con sogas por las muñecas” (Eisenberg, 1982, 140-141)⁸.

Si Eisenberg tiene razón, estaríamos ante una operación de unificación y asimilación similar a la operada por el ventero a propósito de las dos etapas de la aventura de la Tremenda Roca, pues en la imagen de don Quijote engañado por Maritornes y colgado por el brazo del agujero del pajar, amarrado con el cabestro del jumento de Sancho, durante la noche, confluirían las imágenes del escudero engañado por Metabólico y dejado suspenso de la soga, al sereno, también durante toda la noche, y del propio Metabólico castigado por sus víctimas y amarrado por los brazos de un árbol. Así: [escudero/ engaño/ suspenso durante una noche/ soga] + [Metabólico/ amarrado por los brazos/ soga] = [don Quijote/ engaño/ suspenso durante una noche/ cabestro/ amarrado por el brazo]. Pero está claro que Cervantes no es Palomeque; ¿podemos en rigor determinar como fuente del cómico episodio una operación de recorte y de ensamblaje como ésta? No nos decidimos a afirmarlo ni a descartarlo. Valga y nótese, en todo caso, la posibilidad. Y adviértase también, pasando a otro aspecto, que la tan mencionada parodia de la descripción del amanecer que pronuncia el propio hidalgo al salir por primera vez -”Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos”, etc. (I, 2, p. 41)-, que generalmente ha venido señalándose como inspirada por las sobrecargadas descripciones análogas de Feliciano de Silva, con igual justicia podría decirse motivada por estas otras del *Cirongilio de Tracia*.

Apenas el hijo de Latona, auie[n]do girado e ilustrado la antípoda región, ahuyentados los bicolóreos crines de la tripartita e triforme aurora, con rostro sereno y prefulgente, d[er]xada y desma[m]parada su fúlgida y áurea cuna, subiendo en su ignífero e quadric[ua]l carro, visitaua a la dorada Queroneso, alegre co[n] su vista cotidiana, e ya estendía sus rubicundos braços, comunica[n]do sus generatiuos accide[n]tes co[n] los habitadores del elem[e]ntal orbe, centro del firmamento vniuersal, qua[n]do el cauallero Rodilar, despedido del del Águila muy co[n]solado de lo q[ue] por él le auía sido p[ro]metido, se partió a su castillo, do[n]de Rocadel su padre estaua. (I, xxiii, 34 r^b)

Con dificultad aquel rubicu[n]do padre del indoto mancebo Faetón, descubriéndose por el trópico septentrional del baxo emisperio, vino para abrir la áurea y profulgente vía del duodécimo zodiaco, encima del carro veloz flegóneo, embiando de su cuarta esfera a la circunferencia de la inmouible tierra mensajeros muy ciertos de su venida, qua[n]do el buen Cauallero de la Sierpe y el infante don Alcís se leuataron y mandaron a sus escuderos q[ue] los caualllos y palafrenes buscassen. (II, xi, 77 r^a)

⁸ No hemos podido consultar la ponencia inédita de Alberto del Río Noguera “El caballero Metabólico del *Cirongilio de Tracia*, las burlas cortesanas y una fisga del *Quijote*” (1991b), que probablemente, a juzgar por su título, se refiera al mismo episodio y retome la propuesta de Eisenberg.

Pero más allá de la posible fuente indicada por Eisenberg y de estos amaneceres mitológicos e insufribles, lo que diremos a continuación no deja dudas acerca del acabado conocimiento que Cervantes tenía del *Cirongilio*. Volvamos a la cuestión del arrojo, y primeramente intentemos precisar la recta semántica del término. El *Diccionario de Autoridades* remite a “arrojamiento”, del cual dice que “se toma por precipitación, temeridad, ossadía y excessiva animosidad en emprender alguna operación” (1963, I, 417b); asimismo dice de “arrojado” que “vale por translación resuelto, inconsiderado, intrépido, y que pica en temerário y atrevido” (*ibid.*, 418b); completa el panorama la siguiente definición de “arrojarse”: “resolverse à emprender y executar alguna operación con grande ánimo è intrepidez” (*ibid.*, 418a). Ahora, a la vista de esta semántica, consideremos la valoración que presumiblemente ha querido dar don Quijote al adjetivo “arrojado” cuando lo aplica a Cirongilio, y atisbemos detrás de ella el guiño de Cervantes. El hidalgo pronuncia su larga lista de caballeros, según hemos visto, con una intención evidentemente ponderativa; el epíteto de arrojado no puede más que significar, en ese contexto, ponderativamente, y valer por tanto como “intrépido, osado, valiente, animoso”. Hemos visto, sin embargo, que el concepto engloba en su semántica otras notas menos halagüeñas: la temeridad, la precipitación, el exceso; modernamente, inclusive, añade el DRAE a la definición de “arrojado” la acepción de “imprudente” (1992, 141b). Estos matices del epíteto no deberían pesar, naturalmente, en la ponderación de don Quijote, pero sí, por detrás de ésta, en la exacta cualificación que realiza Cervantes del caballero don Cirongilio; en otra muestra de su proverbial ironía, nuestro autor deja deslizar su censura a través del elogio que pronuncia su personaje, y al hacerlo descalifica a éste instantáneamente, poniendo las cosas en claro y sugiriendo oblicuamente a los buenos entendedores que el concepto quijotesco del arrojo no es el adecuado, porque en él se toma la temeridad por valentía y la imprudencia por ánimo.

Pero ¿sobre qué bases textuales ha decidido Cervantes motejar de “arrojado”, y por ende de “precipitado, temerario, imprudente”, a don Cirongilio de Tracia? Existe un episodio en el libro primero que, según juzgamos, ha debido ser determinante de esta postura asumida por Cervantes. El infante don Cirongilio, bajo el nombre de Caballero del Lago, ha llegado al condado de Arox, donde conoce que el soberbio caballero Galafox ha usurpado buena parte de las tierras de la condesa; un buen vasallo de ésta, el caballero Nagares, que aloja a Cirongilio en su casa, consigue del héroe la promesa de prestar su auxilio y castigar al usurpador. Mientras Cirongilio duerme por la noche, Nagares realiza un fugaz viaje a la villa de Certa, donde se encuentra la condesa resistiendo los asedios de Galafox, y regresa enseguida a su casa con la formal aceptación de su señora de la ayuda ofrecida por el caballero; impaciente por llevar a cabo el castigo del usurpador, Nagares se presenta junto a algunos hombres, todos armados y preparados ya para la lucha próxima, en la cámara en que Cirongilio descansa:

[...] así armados como estaua[n] subiero[n] al aposento del infante, y porq[ue] estaua cerrado començaron a llamar. Oydo por él, q[ue] recordado era a esta ora, saltó del lecho y, el espada en la mano, cubierta vna rica vestidura de martas, llegó a ver quié[n] llamaua; y luego conoció ser Nagares su huésped, y querie[n]do abrirle la puerta para q[ue] entrasse, vie[n]do dos caualleros armados ante sí, bie[n] pensó q[ue] era trayción, y da[n]do muy rezió a Nagares, q[ue] delante venía, de las manos, lo hizo boluer atrás buena pieça; y cerra[n]do la puerta como de primero a priessa llamó a Sagarín, que durmie[n]do estaua, y le pidió sus armas. Y lo más prestame[n]te q[ue] pudo -porq[ue] Nagares y su hijo, marauillados d[e] lo q[ue] el cauallero auía hecho, llamaua[n] a gra[n] priessa-, el infante abrió la puerta y, el escudo dela[n]te, la espada alta, saltó en medio dellos, dando al hijo de

Nagares un golpe tal que si con el escudo no se apercibiera tan presto le hendía hasta la cinta; y no pudo tanto hazer que, hecho el escudo dos, no se lo echó a tierra, abriéndole todo lo q[ue] del pecto alcançó sin le llegar a la carne, de que el cauallero muy espantado fue y a marauilla se sintió d[e]ll golpe pesado. Nagares, q[ue] lo vido, a gra[n]des bozes començó a dezir:

-Passo, cauallero, q[ue] yo soy Nagares vuestro huésped!

A las quales palabras el del Lago boluió dizie[n]do contra él:

-¿Pues cómo, mal cauallero traydor, e así tan ligeramente pensastes matarme?

-Eso no so yo -dixo Nagares-, sino mortal enemigo de los tales, y mucho soy marauillado d[e] lo q[ue] auéys hecho y de las palabras q[ue] auéys dicho contra mí sin alguna razón.

Y porq[ue] su hijo, ayrado del golpe rescebido, cuydando que herido fuesse, venía a herir al infante, le mandó a grandes bozes q[ue] estuuiesse quedo. A esta ora los criados d[e] Nagares y todos los de su casa recordaron a las bozes q[ue] oyeron a su señor, y como aquellos q[ue] cosa no sabía[n] de su yda en la villa -porq[ue] tan secretame[n]te lo auía hecho q[ue], si de su muger no, de otra persona de su casa no fuero[n] sentidos-, pues como todos viniessen a la sala donde el hijo de Nagares estaua y los caualleros al tiempo q[ue] al infante yua a herir, vié[n]dole en aquella priessa y conociendo a su señor, con mucha diligencia tomaron sus armas. E así ju[n]tos viniero[n] contra el del Lago diez villanos, e sin escuchar a Nagares su señor le començaron a herir por todas partes; el qual, vié[n]dose acometido a gran trayción, dio a Nagares, q[ue] dela[n]te se le auía puesto, vn tal golpe por cima del yelmo que, boluiéndosele el filo del espada en las manos, como descargasse de llano, sin daño otro le hazer, aturdido dio con él en el suelo. El hijo y los suyos creyeron auerlo muerto y a grandes bozes començaron a dezir:

-¡Muera el traydor q[ue] así ha muerto a nuestro señor Nagares! -y por todas partes le herían a gran priessa.

Vié[n]dose el infante tan aquexado, encef[n]dido en grave saña y furor, dio a uno de los villanos tal golpe por cima de la capellina que, hecha la cabeça dos partes, dio co[n] él muerto en el suelo; y tras éste a otro, q[ue] cortándole el braço a rrayz d[e]l hombro cercén, hizo dél lo q[ue] del primero auía hecho. Y en poco rato derribó otros dos villanos, el vno muerto y el otro malherido; de lo qual muy ayrado el hijo de Nagares, viendo su padre muerto -q[ue] bie[n] creya que lo estaua, que hasta entonces no era buelto en sí-, y sus villanos tan malparados, el espada alta, fue herir al infante por cima del yelmo. Él recibió en su escudo el golpe, y como era fino y el espada no de muy limpio azero, fue hecha pieças; y queriéndole dar la respuesta, viéndose sin espada, con pavor de la muerte con el esperie[n]cia que tenía de sus pesados golpes, començó a huyr por la sala adelante. Y como el del Lago seguirlo quisiesse, los seys villanos se le pusieron delante por se lo estoruar, hiriéndole de duros golpes; pero él los recibió tan bien que no daua golpe a diestro o a siniestro que no hiriesse o matasse, y como lobo rauioso se metió entrellos, así q[ue] de tres golpes derribó tres villanos en tierra muertos, y los tres que quedaua[n] el vno huyó y los dos, co[n] temor de sus golpes, se le dieron a merced.

A esta ora Nagares tornó en sí, como si de vn pesado sueño recordara, e mira[n]do el destroço q[ue] el del Lago auía hecho de los suyos en gran manera lo sintió, pero conocie[n]do su hijo no ser entre ellos rescibió algún tanto de consuelo; y al cauallero tuuo por esforçado y valiente, y como discreto y sagaz, vie[n]do no auer remedio en lo passado, acordó remediar lo por viuir. Y dexando caer el espada en el suelo, y así mesmo soltando el escudo d[e] las manos, fue al del Lago, que ya los villanos auía recebido a merced y les dema[n]daua la causa porque así le acometieron; los quales no por otra respondieron sino por ayudar a su señor.

-Pues, ¿por qué -dixo el infante- vuestro señor me acometió tan traydoramente?

-Eso no os sabremos dezir -dixero[n] los villanos-, q[ue] quando nosotros venimos ya él y su hijo andauan con vos embueltos.

E diciendo esto vieron a Nagares que ya se auía leva[n]tado y venía para ellos; y con gra[n] alegría viendo q[ue] aún no fuesse muerto, dixero[n] al del Lago:

-Cauallero, veys aquí nuestro señor; dél podréys saber lo que dema[n]dáys.

Pues luego que el del Lago boluió e vido a Nagares tan cerca de sí, primero le quiso herir, y luego que le vio sin armas se detuuó, demandándole la razón porque así le auía salteado. Nagares respondió:

-Buen cauallero, agora responderé a lo que vuestra saña antes no me dio lugar, que sabed que jamás en mí ouo voluntad de ofenderos, mas d[e] seruiros, porque si armado vine a vuestro aposento no fue por ál saluo por os recordar, para que juntos a la villa d[e] Certa fuésemos a dar a la condessa el ayuda que por mí le prometistes, porq[ue] me pareció que era bie[n] menester según el tiempo es breue. Y por este respecto luego que de vos me partí esta noche, toma[n]do mis armas, en compañía de mi hijo fue a gran priessa a la villa, e informa[n]do a la condessa de cómo vuestra voluntad era ta[n] buena en su fauor, ella lo tuuo por bie[n] y me mandó que en la villa os llevasse; y con este recaudo me torné, y llamé después de venido a vuestro aposento para hazéroslo saber, de donde sucedió lo passado no sé por cuál desventura. Y pues yo tuue la pena del sobresalto que incautamente os di, mucho os ruego me perdonéys la ofensa que mis hombres, ygnorantes, vos han hecho; y antes q[ue] aya mayor dilación os ruego partáys conmigo a la villa do[n]de la condessa mi señora os espera, vuestra venida dessea[n]do.

Oýdas por el del Lago las razones de Nagares, teniéndolas por ciertas y verdaderas, con gran pesar de lo passado le dixo:

-Señor Nagares, yo creo lo que auéys dicho ser assí verdad, e bien deuiera considerar que en hombre de tanta virtud y nobleza no podía caber villanía ni trayció[n]; pero como en este mu[n]do aya ta[n]tas maldades y engaños, no se osa hombre fiar de quien es razón, e a mí me pesa por lo que he cometido contra vos, aunq[ue] bien mirado yo tengo el pago de mi mal co[n]sejo y co[n]sideració[n]. Y de yr en la villa de Certa a mí plaze, y sea quando mandardes, que aparejado estoy. (I, xxviii, 44 r^o - 45 r^o; *fr.* González, 2000, 18; 57; 103)

No hace falta profundizar en demasía en la conducta de Cirongilio tal como se muestra en este curioso episodio para advertir hasta qué punto el caballero se ha comportado con precipitación, imprudencia y excesiva animosidad, esto es, ha sido “arrojado” según la más plena semántica del término. No puede negársele valentía e intrepidez a don Cirongilio, pero estas virtudes se han claramente desmerecido por la irreflexión con que las ha puesto en juego. Pues bien, si prestamos debida atención a los sucesivos pasos de esta desordenada batahola nocturna que acabamos de transcribir, advertiremos que ellos guardan una correspondencia perfecta con los pasos de la aventura quijotesca típica de la primera parte, tal como la esquematiza -por ejemplo- Celina Sabor de Cortazar:

Casi todas estas aventuras responden a un mismo esquema compositivo, que podemos enunciar así:

a) Presentación de la realidad, ya directamente, ya por anuncios que no permiten una inmediata identificación (voces, bultos, luces, ruidos lejanos y confusos). **b)** Interpretación errónea de esa realidad por don Quijote, que supone que se le presenta una aventura caballeresca. **c)** Conflicto, lucha entre don Quijote y su supuesto o supuestos antagonistas **d)** Derrota o triunfo (real o engañoso) del caballero; o abandono por parte del atacado. (Sabor de Cortazar, 1987, 40).

Añadiríamos nosotros, si se nos permite, un quinto paso, consistente en los intentos de don Quijote por justificar o exculpar sus desatinos, trayendo a cuento para ello, generalmente, la intervención de los malos encantadores que le inducen al error al trastocarle adrede la realidad, para que él se engañe y la malinterprete. Repasemos entonces estos mismos puntos a propósito de la refriega de don Cirongilio en la cámara: **a)** presentación de una realidad confusa, consistente en la aparición de Nagares y los suyos armados, en un contexto espaciotemporal -una cámara,

altas horas de la noche- poco o nada adecuado para ello; **b)** interpretación errónea de esa realidad por parte de Cirongilio, que cree ver una traición detrás de la visita inesperada de hombres armados; **c)** conflicto, lucha entre Cirongilio y sus supuestos antagonistas; **d)** triunfo de Cirongilio, por encima de los infructuosos intentos de Nagares por hacerle comprender su error; **e)** justificación de Cirongilio, quien, una vez comprendido su error, esboza a la vez una disculpa - "bien deuiera considerar que en hombre de tanta virtud y nobleza no podía caber villanía ni trayció[n]"- y una justificación - "pero como en este mu[n]do aya ta[n]tas maldades y engaños, no se osa hombre fiar de quien es razón"- . La justificación de don Cirongilio no llega al extremo, claro, de imputar su error a los malos encantadores, pero sí a la maldad intrínseca del mundo, al carácter malo y traidor de esa misma realidad que él acaba de confundir y malinterpretar. En todo caso, lo que nos interesa subrayar es que la similitud entre esta aventura de don Cirongilio y muchas otras del *Quijote* de 1605 es absoluta en sus pasos y estructura, según estamos viendo, y también en sus efectos y sus causas. Habitualmente las consecuencias de las aventuras quijotescas son catastróficas para el hidalgo y siempre humorísticas en su presentación; el episodio del *Cirongilio* no es catastrófico para el héroe y no puede decirse humorístico, pero el desorden y la animación que rodean a la batahola nocturna casi rozan lo cómico, al dibujar una escena vodevilesca construida sobre la base del enredo, el equívoco y la confusión general; se trata de una comicidad, en todo caso, oblicua y apenas sugerida, y bastante negra por lo demás, porque hay muertos; la catástrofe no ha sido para el culpable del error sino para los involuntarios inductores de ese error, y el héroe apenas si es sancionado por la evidencia final de su yerro y un cierto atisbo de vergüenza.

Pero es la causa del error el punto en donde queremos detenernos, porque más allá de las sorprendentes correspondencias estructurales es en dicha causa donde reside la perfecta identidad del arrojito de don Cirongilio y del arrojito de don Quijote. En ambos caballeros la causa que dispara la aventura es la irreflexión y la imprudencia, y a éstas se debe en ambos esa errónea percepción o interpretación de la realidad que se les presenta. Ambos son precipitados en su acción, ambos se lanzan, se "arrojan" sobre lo que tienen delante sin detenerse a considerar la pertinencia y la conveniencia; en ambos, esa acción precipitada nace de un error en la interpretación de la realidad que es posible, a su vez, por un claro defecto de prudencia.

Porque es la falta de prudencia, en última instancia, el motor de las locuras quijotescas. Siendo la prudencia como un rector, un auriga encargado de gobernar y armonizar las otras tres virtudes cardinales, clásicamente ha sido tenida por la virtud intelectual por excelencia. Es la prudencia, según definición aristotélica, la encargada de guiar a la razón en el obrar; pertenece, pues, a la facultad cognoscitiva, se trata de una virtud del entendimiento práctico, de ese entendimiento que se endereza a la acción⁹. Muestra la prudencia qué futuro elegir, y requiere de la precaución para elegir los bienes y evitar los males¹⁰. Y muy especialmente a propósito de don Cirongilio, don Quijote y demás caterva de andantescos caballeros: la prudencia es la virtud

⁹ "Sed contra est quod Philosophus dicit in VI Ethic., quod prudentia est recta ratio agibilium. Sed hoc non pertinet nisi ad rationem practicam. Ergo prudentia non est nisi in ratione practica" (S. Tomás, *S. Theol.* II^a-II^a, 47, 2).

¹⁰ "Et ideo necessaria est cautio ad prudentiam, ut sic accipiantur bona quod vitentur mala" (S. Tomás, *S. Theol.* II^a-II^a, 49, 8). Sebastián de Covarrubias define "prudencia", por su parte, mediante la siguiente frase latina: "Latine prudentia, est rerum expetendarum fugiendarumque scientia" (1943, 885b).

que rige todo ejercicio militar¹¹, y es en relación con este ejercicio que el arrojo-valentía puede degenerar, si falta la prudencia, en arrojo-precipitación. El propio don Quijote parece reconocer ante Sancho, al final de su carrera y casi de su vida, que en la raíz de su fracaso ha estado la imprudencia:

-[...] Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y que de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura. Yo lo he sido de la mía; *pero no con la prudencia necesaria*, y así, me han salido al gallarín mis presunciones; pues debiera pensar que al poderoso grandor del caballo del de la Blanca Luna no podía resistir la flaqueza de Rocinante. (II, 66, pp. 1086-1087)

Don Quijote ciñe el reconocimiento de su falla a las instancias referidas a su derrota final ante Sansón Carrasco, y parece por lo tanto limitar la admisión de su imprudencia a una cuestión en extremo instrumental y puntual, como es el mal cálculo de la fortaleza y resistencia de Rocinante frente a las del caballo del de la Blanca Luna; hay sin embargo, detrás de esta observación asordinada, dicha como al pasar y limitada al máximo en su aplicabilidad, la postulación, por parte de Cervantes, de la imprudencia como causa y razón de *toda* la parábola vital de don Quijote de la Mancha. Porque más allá y por encima de haber sido imprudente no medir bien la fortaleza de Rocinante, imprudente ha sido hacerse caballero andante, creer posible ejercer la caballería en la Castilla del siglo XVII, y considerar como lícita fuente de aventuras a toda una variedad de circunstancias absolutamente cotidianas y ramplonas que la realidad manchega le presentaba a cada paso; en suma, imprudente ha sido interpretar la realidad según el íntimo deseo y no según las pautas ofrecidas por la realidad misma. Ya había escrito Fray Luis de Granada, unos años antes, que

Regla es también de prudencia no engañarse con la figura y apariencia de las cosas, para arrojarse luego a dar sentencia sobre ellas, porque ni es oro todo lo que reluce, ni bueno todo lo que parece bien: y muchas veces debajo de la miel hay hiel, y debajo de las flores espinas. (1986, 416)

La imprudencia ha llevado a don Quijote, como también a don Cirongilio, a engañarse por las figuras y las apariencias, a tomar molinos o cueros de vino por gigantes y una inocente visita nocturna por traición, a interpretar la realidad sin recto juicio previo y a actuar en consecuencia sin la adecuada guía del entendimiento práctico. Hacia el final de su parábola, empero, don Quijote aprende la lección y reconoce, bien que tibiamente, su pecado de imprudencia; este reconocimiento explícito es una meta, un punto de llegada, pero el hidalgo ha accedido a él después de un verdadero proceso de aprendizaje que se revela como no lineal, hecho de marchas y contramarchas, avances y retrocesos. *Grosso modo*, todo el *Quijote* de 1605 aparece signado por la imprudencia; en la segunda parte de 1615 don Quijote inicia su arduo aprendizaje de la prudencia, cuyo progreso no es constante sino interrumpido y contrarrestado por recurrentes caídas en la vieja falta. Considerando, pues, a este respecto como un bloque

11 Para el Aquinate el ejercicio militar corresponde a la fortaleza, pero la dirección de ese ejercicio a la prudencia: "Ad tertium dicendum quod executio militiae pertinet ad fortitudinem: sed directio ad prudentiam, et praecipue secundum quod est in duce exercitus" (S. Tomás. *S. Theol.* II^a-II^{ae}, 50, 4).

uniforme toda la primera parte, y distinguiendo en la segunda la conducta prudente o imprudente del hidalgo en cada situación de aventura, obtenemos el siguiente esquema:

conducta imprudente	-todas las aventuras de la primera parte
conducta prudente	-aventura del carro de las Cortes de la Muerte (II, 11, pp. 653-659)
conducta imprudente	-aventura de los leones (II, 17, pp. 697-707) -aventura del retablo de maese Pedro (II, 26, pp. 778-788)
conducta prudente	-aventura de los rebuznos (II, 27-28, pp. 790-796)
conducta imprudente	-aventura de los toros (II, 58, pp. 1025-1026) (-aventura del Caballero de la Blanca Luna) (II, 64, pp. 1076-1080)
conducta prudente	-instancias posteriores a la derrota ante el de la Blanca Luna

En nuestra descripción y esquematización del proceso, como se ve, no hemos incluido todas las aventuras de don Quijote en la segunda parte; algunas de ellas resultan, respecto del tema que nos precocupa, neutras o afuncionales: el combate con el Caballero de los Espejos, el descenso a la cueva de Montesinos, el viaje en el barco encantado, el vuelo sobre Clavileño y el combate con Tosilos no dan lugar a reflexiones explícitas sobre la prudencia, la temeridad o la precipitación ni presentan al hidalgo dominado por ellas en forma marcada o especial; todas estas aventuras, no obstante, y si hubiere por fuerza que catalogarlas, caen más bien del lado de la conducta imprudente. En rigor, el combate final con el de la Blanca Luna debería también integrar, con éstas, el elenco de aventuras no especialmente significativas en relación con la prudencia o imprudencia de la conducta quijotesca; en definitiva, el hidalgo no hace otra cosa que aceptar calmosamente un desafío, realizado por su adversario según las más estrictas normas del código caballeresco, que de ningún modo podía rehuir so pena de deshonor y vergüenza, y además, como tantas veces se ha afirmado a propósito del *Quijote* de 1615, no es ya el loco quien malinterpreta la realidad sino la realidad misma la que se autodistorsiona para hacerlo caer en la trampa. Sin embargo hemos optado por incluir este combate entre las aventuras “imprudentes” de don Quijote -bien que amparado por precavidos paréntesis, como se observa-, debido a que el propio hidalgo vivenciará después este combate como una imprudencia de su parte, según se desprende de su reflexión y confesión más arriba citada, de modo que esta aventura viene a representar el punto culminante y final del proceso de aprendizaje de la prudencia que hemos reseñado. En cuanto al resto de las aventuras elencadas, conviene reparar en la peculiar relación contrastiva que establecen entre sí conforme van sucediéndose; en ocasión de encontrar don

Quijote el carro de comediantes que, según su primera impresión y debido a los disfraces de éstos, juzga ocupado por verdaderos demonios, no arremete contra ellos, como era su costumbre en 1605, sino pregunta comedidamente quiénes son y adónde van; al responder uno de los disfrazados que son “recitantes de la compañía de Angulo el Malo” y que representan el auto de las Cortes de la Muerte, nuestro hidalgo confiesa no sin desazón: “-Por la fe de caballero andante [...] que así como vi este carro imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía; y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño” (II, 11, p. 656). Ante las apariencias engañosas de la realidad, por primera vez don Quijote no reacciona dejándose arrastrar a la acción por su inicial y errada interpretación, sino que, prudentemente, pregunta para verificarla, y tras conocer su yerro, se retrae. Más adelante, empero, “desaprenderá” esta lección tan trabajosamente adquirida, y volverá después a aprenderla, a desaprenderla, a aprenderla. Son notables a este respecto las aventuras de los leones y los rebuznos, porque en ellas ocurren explícitas reflexiones y teorizaciones que dan cuenta directa del capital tema de la prudencia; cuando don Quijote decide enfrentar a los leones y pide al carretero que los transporta que abra la jaula, el Caballero del Verde Gabán, que es testigo del hecho, lo desaconseja con una sana advertencia que constituye de por sí una definición acabada de lo que llamaríamos “prudencia militar”:

-Señor caballero, los caballeros andantes han de acometer las aventuras que prometen esperanza de salir bien dellas, y no aquellas que de en todo la quitan; porque la valentía que entra en la jurisdicción de la temeridad, más tiene de locura que de fortaleza. (II, 17, p. 700)

Pero don Quijote no está dispuesto a aceptar tan prudente consejo, y persiste en su propósito; sólo la mansedumbre e indiferencia de los leones lo salvarán del desastre. Aquí, como se ve, la imprudencia del hidalgo no consiste tanto en la interpretación precipitada de una realidad confusa -los leones son leones, y como tales los toma don Quijote- sino en la obstinación por el peligro gratuito; en cambio, en el célebre episodio del retablo de maese Pedro otra vez estamos ante una interpretación imprudente de la realidad, que es ficticia y teatral y don Quijote toma por verdadera y real, llevado de la intensidad de la representación. Volverá a aproximarse a una conducta prudente don Quijote en ocasión de la aventura de los rebuznos; cobra especial importancia ésta, porque veremos al hidalgo hacer suyos aquellos mismos conceptos del Caballero del Verde Gabán que poco antes había negado y desoído. Recordemos que, ante los dos pueblos enfrentados por la burla de los regidores rebuznadores, don Quijote intenta poner paz entre ambos argumentándoles que “los varones prudentes, las repúblicas bien concertadas”, solamente han de hacer la guerra por causas justas y razonables, y no “por niñerías y por cosas que antes son de risa y pasatiempo que de afrenta” (II, 27, pp. 792-793): Quizás habrían aceptado los pueblos tan atinado consejo de no ser por la desafortunada intervención de Sancho, que se pone a rebuznar, y que despierta las iras de quienes se sienten así objeto de mofa; atacan éstos a Sancho, y don Quijote, extrañísimamente, no corre a defender a su escudero, antes se aparta y huye. Pasada la refriega, y ante los reproches del sorprendido Sancho, que no puede comprender semejante conducta en su señor, éste le responde como un buen discípulo del del Verde Gabán:

-No huye el que se retira [...]; porque has de saber, Sancho, que la valentía que no se funda sobre la basa de la prudencia se llama temeridad, y las hazañas del temerario más se atribuyen a la buena

fortuna que a su ánimo. Y así, yo confieso que me he retirado, pero no huido; y en esto he imitado a muchos valientes, que se han guardado para tiempos mejores, y desto están las historias llenas [...]" (II, 28, pp. 795-796).

Cierto es que más adelante volverá don Quijote a mostrarse temerario y precipitado en la aventura de los toros y -según su propia opinión- en la del Caballero de la Blanca Luna, pero vemos cómo su aprendizaje del tino y la prudencia, pese a los vaivenes y a sus *corsi e ricorsi*, va progresando y afirmándose inclusive doctrinalmente. Y a propósito de doctrina, el hidalgo declara fundar ésta, según acabamos de ver, en la imitación de muchos valientes que se han guardado para tiempos mejores, "y desto están las historias llenas"; a decir verdad, no tan llenos están los libros de caballerías de tales huidas y renunciaciones, al menos en lo que toca a los héroes epónimos, siempre decididos a cualquier desafío sin analizar demasiado sus probabilidades de éxito, y siempre, por lo demás, predestinados por abundantes profecías a acabar y dar buen término a cuanta aventura se les presente. Si hemos de ponernos extremistas, los héroes caballerescos caen del lado más bien de la imprudencia que de la prudencia, y a propósito de esto el caso de Cirongilio de Tracia, según vimos, resulta claro. Y es aquí donde, por fin, esperamos cerrar nuestra exposición y anudar definitivamente los vínculos intertextuales entre el *Cirongilio* y el *Quijote*. Hemos visto cómo la clásica aventura quijotesca encuentra un antecedente clarísimo, en estructura y causa, en el episodio nocturno entre don Cirongilio y el caballero Nagares; queremos ahora hacer notar cómo el mismo movimiento de vaivén y discontinuidad que se observa en el aprendizaje de la prudencia por don Quijote es posible encontrarlo, también, y aunque menos extendido en el desarrollo de la historia narrada -el proceso se verifica acotado a tramos del libro primero-, en el análogo aprendizaje de don Cirongilio. Éste, después de haberse mostrado precipitado en extremo en la cámara, avergonzado y sin duda aleccionado por el hecho, adopta una actitud notablemente reflexiva y doctrinal en los momentos previos a su combate contra el usurpador Galafox. No teoriza directamente sobre la prudencia, pero se trata de la primera vez que el impetuoso y activo infante Cirongilio se detiene a teorizar, de la primera vez que serenamente interrumpe su activismo y deja paso a la reflexión, al reprender buenamente a la condesa por su tristeza y desánimo e instruirla en los deberes que tienen los gobernantes de mostrarse fuertes y animosos ante sus súbditos (I, xxix, 45 v^b - 46 r^a); semejante actitud de calma y discreta doctrina no deja de contrastar, está claro, con el arrojo desmedido y alocado de pocas horas atrás. Después, el combate contra el usurpador se lleva a cabo, pero lejos está de consistir en un ataque intempestivo, sino se acuerda ponderadamente mediante reglas precisas:

[La condesa] mandó a vn cauallero de los suyos que fuesse a Galaf(r)ox y le hiziesse saber d[e] su parte cómo en la villa estaua cauallero q[ue] en defensa de su derecho haría campo con él, por tanto que le assegurasse que de ninguno de los suyos sería ofendido; y q[ue] ella haría ál ta[n]to con él, y que por mayor seguridad la batalla fuesse ante los muros de la villa. (I, xxix, 46 r^{ab})

Naturalmente, Cirongilio vence y mata a Galafox y restituye a la condesa sus arrebatadas tierras. Siguen, después, otras aventuras no especialmente aptas para delimitar en el héroe mayores o menores dosis de prudencia, pero en llegando al final del libro primero don Cirongilio tendrá ocasión de, nuevamente, demostrar su temeridad y, más aún, su expreso rechazo por la prudencia en armas. Bajo el nombre ahora, debido a sus nuevas divisas, de Caballero de la Sierpe, el héroe

topa en un camino con un caballero anciano y cinco caballeros más de su familia, que mencionan a un cierto Brabor y dos primos suyos que, en la floresta Largia, defienden el paso a todos los que osan marchar por allí; el anciano, habida cuenta de que hasta ahora todos aquellos que se enfrentaron a Brabor resultaron derrotados, propone a los suyos evitar la floresta. Cirongilio no puede estar de acuerdo con una actitud que juzga cobarde, y así lo manifiesta al anciano; sucede entonces el siguiente diálogo:

-Cauallero -dixo el anciano-, vos podéys hazer a vuestra volu[n]tad, e muy sandio seréys si no tomáys mi co[n]sejo, de lo qual os doy el tiempo por testigo. Y mucho es digno de pena el q[ue] atreuidame[n]te se quiere ofrecer a las cosas que exceden y vencen su fortaleza y potencia, que essa opinió[n] que vos tenéys no es de hombre discreto.

-Ni aun la vuestra de esforçado -dixo el de la Sierpe-, sino de couarde y de ho[m]bre q[ue] haze más caso de la vida que de la honrra, co[n]tra la opinión de los buenos.

-Mucho os desmesuráys, cauallero, en vuestras razones, y blasonáys de la honrra. En verdad os digo que tanta he ganado en este mundo que con la menor parte della seriades vos estimado, y la discreción es conseruarla apartándose hombre de los peligros ciertos, que más culpa merecería si en vn momento yo perdiessse la que en tanto tiempo y con ta[n]to trabajo gané de mi persona. (I, xlii, 63 r^b)

El debate continúa, y se acalora a tal punto que las razones desbordan en pasiones y Cirongilio acusa abiertamente de cobarde al anciano, a lo cual éste, desmintiendo en los hechos su proclamada prudencia, responde con ira, y ambos acaban finalmente yéndose a las armas. Obsérvese, sin necesidad de transcribir en forma completa el debate, y obviando el desenlace bélico, que la disputa dialéctica entre el anciano y Cirongilio es como una versión ampliada del breve diálogo entre el Caballero del Verde Gabán y don Quijote en ocasión de la aventura de los leones; en ambos casos un señor maduro -en edad y en carácter- intenta sin éxito disuadir a un arrojado héroe inmaduro -pese a que los años debieran desmentir tal inmadurez en don Quijote- de acometer una aventura con escasas probabilidades de éxito; en ambos casos, también, el eje del argumento disuasivo pasa por una ponderación de la prudencia que el héroe no acepta; finalmente, en ambos casos el héroe decide hacer las suyas, y tiene éxito: Cirongilio vence a Brabor y a sus primos (I, xliii, 63 v^b - 65 v^a), don Quijote domina a los leones sin siquiera pelear con ellos. Hay, empero, una diferencia importante, y es la discrepante valoración de la actitud imprudente del héroe en cada caso por parte del discurso, explícito o implícito, del narrador. Mientras Cervantes discrepa, aunque con infinita simpatía por su personaje, de las actitudes temerarias de éste, Bernardo de Vargas tiene por cobarde al caballero anciano, en perfecta sintonía con su personaje Cirongilio, de cuyo lado abiertamente se pone en el debate entre ambos¹²; puede inclusive postularse una cierta ironía, que nos atreveríamos a reputar como precervantina por lo fino de su trazo, en la presentación del caballero anciano, que sostiene con palabras la mesura, la contención y el autodomínio y que acaba respondiendo en los hechos con iracundia y sumo enojo a las réplicas del infante Cirongilio. Éste, por su parte, no reconoce al cabo ningún error ni precipitación en sí, como había hecho después del malentendido con

12 El caballero anciano es calificado de cobarde no sólo por Cirongilio, sino también en la voz del propio narrador: "No pudo estar el Cauallero d[e] la Sierpe q[ue] no ríesse de su gran couardía del anciano [...]" (I, xlii, 63 v^a).

Nagares, sino que sigue firme y decidido en sus trece, acomete contra el anciano, lo derriba en justa de lanza y parte sin más a desafiar a Brabor (I, xlii, 63 v^{ab}). No hay, pues, en Cirongilio ninguna confesión de culpas similar a la de don Quijote tras su derrota ante el de la Blanca Luna, ni mucho menos -no podía haberla- comparable con la final abjuración del hidalgo en su lecho de muerte; ello no obstante, resulta incontestable que en la conducta de don Cirongilio se observa una cierta alternancia de actitudes imprudentes y prudentes, arrojadas y medidas, precipitadas y serenas, en un esquema de vaivén análogo, bien que menos sistemático, extendido y perfecto, al que hemos visto a propósito de don Quijote.

Bernardo de Vargas, pese a permitirse algún interludio de ribetes desopilantes y que no deja muy bien parado a su héroe, como el episodio de la cámara con Nagares, celebra la valentía sin límites ni condicionantes, rayana en la temeridad, la precipitación o la imprudencia, de don Cirongilio. Cervantes, con su aguda percepción, no pudo dejar de reparar, por una parte, en la gran similitud existente entre la aventura con Nagares y el esquema típico de la aventura quijotesca, y por otra en la alternancia de momentos de prudencia e imprudencia en la conducta de don Cirongilio a lo largo de buena parte del libro primero; también advirtió, seguramente, la valoración positiva de Vargas respecto del "arroyo" de su héroe, pero atento al notable punto de confluencia entre éste y don Quijote que significaban la aventura con Nagares y el proceso en vaivén de aprendizaje de la prudencia, decidió que el infante don Cirongilio de Tracia fuera tenido por modelo arquetípico de caballero arrojado por su criatura don Quijote de la Mancha, quien claramente coincide más con Vargas que con Cervantes en la valoración positiva de tal arroyo.

V. A MODO DE CONCLUSIÓN

Daniel Eisenberg, en un artículo de 1973 reeditado en 1982, advertía sobre la necesidad de un reexamen de las relaciones entre el *Quijote* y los libros de caballerías¹³; desde entonces mucho se ha escrito y reexaminado, pero en general, y con los matices de cada caso, ha perdurado inalterada la siguiente idea nuclear: que el *Quijote* consiste en una parodia de los libros de caballerías. Sobre la base de esta premisa, cada vez que se analizan las relaciones entre la novela cervantina y algunos libros de caballerías se cae, conscientemente o no, en la determinación de vínculos intertextuales de naturaleza paródica: tal episodio del *Quijote* parodia tal otro de tal libro, tal respuesta del hidalgo es paródica de las habituales respuestas de los caballeros de los libros, tal motivo, tal situación, tal nombre, tal figura, tal engaño, tal escena, no son sino recreaciones paródicas de lo que se narra en los libros de caballerías. Esta visión puede ser, y por supuesto es, verdadera y pertinente; sin embargo, no estaría de más completarla con otra según la cual el hipertexto cervantino no necesaria y solamente establece con su hipotexto caballeresco una relación de transformación paródica, sino también otra relación, más compleja y rica, de alusión y de imitación por comentario y desarrollo. Es precisamente este segundo tipo de relación intertextual el que hemos intentado ejemplificar con el caso del *Cirongilio de Tracia* y de las respectivas lecturas del ventero Palomeque, el caballero don Quijote y el lector-autor Miguel de

13 "Don Quijote and the romances of chivalry: the need for a reexamination", publicado originalmente en *Hispanic Review*, 41 (1973), 511-523, y reeditado en español como "Don Quijote y los libros de caballerías: necesidad de un reexamen", en su libro de 1982 *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, pp. 131-145.

Cervantes. Al recordar y fundir en una sola, exagerándolas y distorsionándolas, las aventuras de la serpiente profeta y la Tremenda Roca, el ventero, y Cervantes a su través, no parodian, sino comentan mediante hiperbolización. Al recordar Cervantes, vía la opinión de don Quijote acerca del arrojito de don Cirongilio, las aventuras de éste en las que tal arrojito se manifiesta, y muy especialmente la de la cámara con el caballero Nagares, tampoco parodia, sino alude a un modelo de aventura cuyo esquema y cuyas causas, según hemos visto, se imitan en la estructura típica de la aventura quijotesca de 1605 para, sin intención paródica alguna, simplemente continuar y desarrollar dicho modelo. Allí donde la parodia transforma, Cervantes imita¹⁴; allí donde la parodia satiriza, Cervantes ironiza; allí donde la parodia vocifera y denota crudamente su objeto, Cervantes alude a éste por vías indirectas y sesgadas; allí donde la parodia destruye su modelo mediante la marcación hipertrófica de sus rasgos más gruesos, Cervantes logra conservarlo, reproducirlo y desarrollarlo aun pese a la fuerte torsión de su hipóbole. Comentario hiperbolizante, alusión indirecta, imitación por desarrollo del modelo constituyen casos de una más fina y sutil práctica hipertextual, de la cual se sirve Cervantes para, desde otro ángulo y reforzándolas, aportar a aquellas ideas que resultan capitales en su obra: lo arduo del acceso a la verdad, la pugna entre deseo y realidad en la vida de los hombres, los límites del recto heroísmo y la valentía.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CASTRO, AMÉRICO. 1967. *Hacia Cervantes*. 3ª ed. Madrid, Taurus.

CERVANTES, MIGUEL DE. 1982. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. 3ª ed. Barcelona, Planeta.

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE. 1943. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona, Horta.

EISENBERG, DANIEL. 1982. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Juan de la Cuesta.

EISENBERG, DANIEL - MARÍN PINA, MARÍA CARMEN. 2000. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza, Prensas Universitarias.

FRENK, MARGIT. 1980. "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas (Venecia)*. Roma, Bulzoni, pp. 101-123.

14 Según la clásica definición genettiana, la parodia es una práctica hipertextual consistente en una transformación del tema del hipotexto conservando su estilo, frente al travestimiento burlesco, que transforma el estilo y mantiene el tema (Genette, 1989, 33-34). En el *Quijote* es un buen ejemplo de parodia la falsa profecía que pronuncia el barbero para convencer a don Quijote de que se avenga a regresar enjaulado a su aldea (I, 46, pp. 508-509), en la que se imita el estilo alegórico y estereotipado de las profecías de simbolismo animalístico, frecuentes en los libros de caballerías, y se innova en cambio en el tema, refiriéndolo no ya a las elevadas hazañas de los caballeros verdaderos sino a las pobres circunstancias del ilusorio caballero don Quijote. Frente a este tipo de hipertexto, que es *transformación* según Genette, el hipertexto de cualquier aventura quijotesca respecto del episodio de Cirongilio y Nagares es más bien *imitación*; en aquella transformación hay parodia, en esta imitación hay continuidad y desarrollo.

- FRENK, MARGIT. 1982. "Ver, oír, leer", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, Castalia, pp. 235-240.
- GENETTE, GÉRARD. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GILMAN, STEPHEN. 1980. "Los inquisidores literarios de Cervantes", en Riley, George (ed.) *El Quijote. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, pp. 122-141.
- GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO. 2000. *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas (Sevilla, Jácome Cromberger, 1545). Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GRANADA, FRAY LUIS DE. 1986. *Guía de pecadores*. Edición, introducción y notas de José María Balcells. Barcelona, Planeta.
- GREEN, JAMES RAY. 1974. *Cirongilio de Tracia: an edition with an introductory study*. Ph. D. Baltimore, The Johns Hopkins University, 1974.
- . 1980. "La forma de la ficción caballeresca del siglo XVI", en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, AIH, pp. 353-355.
- MARÍN PINA, MARÍA CARMEN. 1990. "Lectores y lecturas caballerescas en el *Quijote*", en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares)*. Barcelona, Anthropos, pp. 265-273.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1963. *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid, Gredos, 3 vols.
- . 1992. *Diccionario de la Lengua Española*. 21ª ed. Madrid, Espasa Calpe.
- RÍO NOGUERAS, ALBERTO DEL. 1991a. "Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías", en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Lisboa, Cosmos, II, pp. 73-80.
- . 1991b. "El caballero Metabólico del *Cirongilio de Tracia*, las burlas cortesanas y una fisga del *Quijote*", ponencia al Primer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Almagro. (Inédita.)
- . 1993. "Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías", en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada, IV, pp. 137-149.
- SABOR DE CORTAZAR, CELINA. 1987. *Para una relectura de los clásicos españoles*. Presentación de Raúl H. Castagnino. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- THOMAS, HENRY. 1952. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- S. TOMÁS DE AQUINO. 1955. *Suma Teológica*. Ed. Bilingüe latín-español a cargo de una comisión de PP. Dominicos presidida por Francisco Barbado Viejo O.P. Madrid, BAC.
- VARGAS, BERNARDO DE. 1545. *Los quatro libros del valeroso cavallero don Cirongilio de Tracia*. Sevilla, Jácome Cromberger. [Madrid, Biblioteca Nacional, R-3.884]
- WARDROPPER, BRUCE W. 1980. "Don Quijote: ¿ficción o historia?", en Riley, George (ed.) *El Quijote. El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, pp. 237-252.

CERVANTES: RIESGO DEL VIVIR, AZAR Y PROVIDENCIA UNA LECTURA EN CLAVE BÍBLICA Y PATRÍSTICA

TERESA HERRAIZ DE TRESCA
Universidad Católica Argentina

Muchas son las claves culturales que nos ayudan a recrear los supuestos callados por sabidos de la literatura española del Siglo de Oro -y no sólo de ésta, por lo demás-. Algunas de ellas han sido muy trabajadas desde los inicios de la crítica moderna. Es el caso de la tradición clásica, por ejemplo; no se concibe poder acceder con mínima seriedad a un texto anterior al s. XX (ni a muchos de éste), si no se tiene un conocimiento aceptable de la cultura y la mitología grecolatinas. Que éstas le provengan al autor estudiado desde una fuente primaria, un texto leído en lengua original (cosa más frecuente para el latín) o, en el otro extremo, de alguna traducción, antología, recopilación de citas ilustres o conocimientos notables, polianteadas, emblemas, manuales de erudición en suma, es también objeto de estudio y afina la conciencia del universo cultural, la "enciclopedia" tanto del autor como de los lectores imaginables para él.

A pesar de que la confluencia de las tradiciones clásica y bíblica, con su consecuencia temprana la patrística, en lo que terminará siendo la tradición occidental, es un presupuesto poco o nada discutido de los estudios sobre las literaturas europeas en general, y en consecuencia de la española del Siglo de Oro, no estoy segura de que se haya prestado a las dos últimas - bíblica y patrística - la misma atención que a la clásica.

Las razones para ello constituyen, creo, un interesante capítulo de la historia de las culturas, las mentalidades y los estudios superiores. No corresponde entrar aquí en él, aunque sería apasionante y probablemente muy esclarecedor para una visión abarcadora y seria de estos temas. Por lo pronto, obligaría a repensar ampliamente la función de lo oral y aún plástico en la constitución del texto literario. Cosa que ciertamente está en curso desde no hace tanto.

Sea como fuere, es un hecho difícil de discutir que la bibliografía sobre fuentes, influencias, intertextos, contextos, trasfondos, etc. (según las épocas y vocabularios críticos) bíblicos y patrísticos es bastante magra en relación con su homóloga referida a la tradición grecolatina.

Intentaré ejemplificar la importancia de este tipo de trabajos con un panorama cervantino. En él repensaré trabajos anteriores, aunque bastante separados entre sí -el tema me

preocupa desde hace mucho— cuyo acercamiento me ha dado mucho que pensar (Herraiz, 1972: 28-35; Herraiz de Tresca, 1997: 225-232).

EL CELOSO EXTREMEÑO Y LA NECEDAD

El interesante trabajo de Lambert (Lambert, 1980: 249-231) - da una excelente síntesis del debate alrededor del *Celoso Extremeño* de Cervantes, así como Williamson, para tomar un ejemplo más reciente (Williamson, 1990: 793-815). Me remito a ellos para no repetir el panorama, dominado por las diferencias entre el manuscrito Porras de la Cámara de ca. 1604 y la edición princeps de 1613, la polémica suscitada por Castro y la variación de las posiciones de éste. Ello ha llevado a varios ejes de interpretación y claves de lectura. Nada exhaustivamente, serían ejemplo de los primeros, en orden más o menos cronológico, la verosimilitud de la resistencia final de Leonora en la edición de 1613, el descubrimiento del proceso interior de ésta hacia la libertad, que subyacería a tal resistencia, el paralelismo o cuasi identidad entre Carrizales y Loaysa, repetición de la juventud de éste; la autenticidad del arrepentimiento de Carrizales y, quizá más incidentalmente, la naturaleza de su confesada transgresión. Las más destacadas entre las segundas serían la “heroica hipocresía” y la reverencia a las leyes de la Naturaleza de Cervantes - racionalismo y naturalismo -; el “matrimonio cristiano” en versión más social que sacramental; la libertad interior subrayada por el humanismo cristiano, del cual es versión ejemplar pero no única el erasmismo, o claves freudianas y kleinianas con un apéndice orientado hacia el estoicismo.

Me interesa destacar otro aspecto, a la vez visible e invisible, por obvio y dado por supuesto: la tradición bíblica. Pero no acerca del matrimonio, sino acerca de la posibilidad de manejar el futuro, asegurárselo como bien propio y manipulable a voluntad. De más está decir que no intento terciar en debate alguno, ni alinearme con nadie en particular. Tan solo aportar una clave de lectura que no invalida a otras, sino que las completa con un nivel de significación que, me parece, preocupó siempre, y con mucho fundamento histórico y vital, a Cervantes. Desde el *Celoso* e incluso desde la *Numancia*, pero el estudio de ésta nos desviaría por ahora de nuestro tema.

Entre los innumerables trabajos que se ocupan de *El celoso extremeño*, el de Bataillon me interesa particularmente porque su criterio tiene cierta afinidad con el que deseo señalar en este estudio. El maestro francés encuentra incorporada a la narración cervantina “como los rasgos de época a la caligrafía personal de Cervantes” (1947: 144) una concepción del matrimonio que se afirma en toda Europa, protestante o católica, a fines del s. XVI, y recogida no sin recelo por el concilio de Trento.

No intenta pues Bataillon buscar una influencia en el sentido preciso de dependencia textual más o menos estricta; se trata más bien de un trasfondo, un punto de referencia presente en la conciencia del autor y de su público, que ambos dan por sabido y con el que contrastan espontáneamente situaciones de la realidad o la ficción.

Este trabajo intenta algo semejante con una figura bíblica a mi entender presente en *El celoso extremeño*; presente en filigrana, como punto de referencia conocido y compartido por la cultura corriente (a la que se podía llegar por muchos canales además de la lectura directa, siempre posible en la Vulgata latina: predicación, libros de meditación, escritos morales de todo tipo). Para decirlo concisamente, un sobreentendido tanto de la emisión como de la

recepción.

Esa figura bíblica es la del Necio, sobre todo tal como aparece en Lc.,12,5. A lo largo de la exposición - veremos que se trata de una imagen muy rica y compleja de intento de autosuficiencia, rechazo del riesgo de la vida y de la libertad ajena; en último término, de aceptarse dependiente y salvado. Rechazo en fin -en las palabras del protagonista - del amor providente de Dios..

Creo que es ese trasfondo lo que da su fuerza a esas palabras de arrepentimiento de Carrizales moribundo, grandeza a su perdón y también a su pecado.

En efecto, cuando ya moribundo hace a los padres de su mujer una especie de relación de la historia de su matrimonio -que ellos por lo demás, naturalmente, conocen bien, pero desde fuera-, opone una minuciosa enumeración de las precauciones tomadas y del buen trato a Leonora y a sus criadas, a una conclusión expresamente religiosa y a primera vista inesperada. Ella introduce la dolorosa revelación de lo que él cree ser o es el adulterio de Leonora:

mas como no se puede prevenir con diligencia humana el castigo que la voluntad divina quiere dar a los que en ella no ponen del todo en todo sus deseos y esperanzas, no es mucho que yo quede defraudado en las mías, y que yo mismo haya sido el fabricante del veneno que me va quitando la vida (Avalle Arce, 1982).

Ahora bien, esa culpa directamente dirigida contra la voluntad divina, que Carrizales confiesa, ¿se ha manifestado de alguna manera antes, a lo largo de las decisiones y criterios con que ha orientado su vida?, ¿o bien ha ofendido a Dios tan sólo con ignorar la realidad de la tremenda diferencia de edades entre él y la niña Leonora, en pasar por alto las leyes de la Naturaleza y el sentido común, y en pretender aprisionar por medios exteriores una libertad humana? Pues lo que Carrizales confiesa es una verdadera negativa a contar con Dios, a vivir en su presencia y a orientar su vida hacia Él a través de proyectos y situaciones más inmediatos.

Veamos primero cómo había tomado Carrizales la decisión que a tan mal fin lo trae. Por lo pronto, Cervantes no descuida mostrarnos que no se trata de un episodio más, algo quizás importante, pero que no define una existencia. Es toda la orientación de ésta lo que está en juego, y Carrizales es plenamente consciente de ello; se trata de “lo que había de hacer de su vida”, de proyectos que la abarcan toda (por esto los estudios sobre el *Celoso* no suelen evitar un pantallazo sobre su prehistoria.)

En efecto, Carrizales arrastra un pasado turbulento, y que no deja de actuar sobre él. En la misma confesión a los padres de Leonora, relaciona sus celos con su conocimiento del mundo y de los hombres; por la presentación que de él ha hecho el autor, sabemos que su vida amorosa ha sido agitada, como aventurera y sin arraigo su existencia toda. Ha disipado un patrimonio sin por ello granjearse amigos; “otro Pródigo”, acaba como él pobre y solitario tras una época de aventuras. Coincido por cierto con la observación de Molho (Molho, 1990), en que “otro” vale como “diverso, opuesto”, ya que termina haciendo lo contrario que su homólogo evangélico, como él mismo lo confesará.

En el barco que lo lleva a las Indias tiene tiempo de reflexionar. Su atención se centra en los peligros pasados y en el “mal gobierno” de su vida hasta entonces; hace el propósito de ser más prudente con las mujeres. No se trata de una conversión, ni de arrepentimiento; la única referencia a Dios está significativamente ligada al dinero: “la hacienda que Dios fuera servido

darle". Tampoco refiere sus actos a un orden moral o a obligaciones con otras personas; simplemente, a los peligros que su imprudencia le ha hecho correr.

Este personaje de pasado turbulento y valores morales aparentemente centrados en él mismo y en su propia seguridad acumula en el Perú una considerable fortuna. Cervantes insiste mucho sobre ella: estima su valor, detalla cómo es traída a España, alude a los trámites correspondientes; a través de estos detalles nos va llevando a lo que le interesa: su peso sobre el alma de Carrizales viejo y solitario. Insiste sobre las preocupaciones que le ocasionan, y medita sentenciosamente: "Cuidados trae el oro y cuidados la falta de él...", pero los segundos se remedian con una moderada posesión, mientras que los primeros son inagotables.

A la vez que preocupaciones, su nueva fortuna da a Carrizales una sensación de omnipotencia, a lo menos respecto de su propia vida. Maneja proyectos para el futuro como si todo en ese campo dependiera de la determinación a que él se inclinase y de la coherencia con que la llevase a término; desde luego, esa fortuna es el fundamento de tales proyectos: "y parecióle que conforme a los años que tenía, le sobaban dineros para pasar la vida".

El criterio con que rechaza los que se le ocurren es significativo: ante todo, evitarse riesgos y molestias. Descarta el de terminar apaciblemente sus días en su tierra natal "dando a Dios lo que podía pues había dado al mundo más de lo que debía", por evitar las importunidades de un vecindario menesteroso. Desea transmitir a alguien esas riquezas -siempre ellas por delante, y ya veremos la insistencia de este deseo de posteridad para las riquezas, y no a la inversa, en la Biblia- pero sus celos enfermizos y previos a toda relación lo disuaden de ello.

Es decir que en el fundamento de la futura orientación de la vida de Carrizales se encuentran: 1) la confianza en que esa orientación depende absolutamente de sus actos, sin límite alguno pues cuenta con medios materiales que tácitamente considera suficientes para ese fin; y 2) el deseo de seguridad, la propia tranquilidad frente al riesgo del matrimonio o de ser importunado por vecinos pobres.

Cervantes destaca discretamente lo intrínsecamente inestable de tal actitud, puramente negativa y egocéntrica: "...y estando resuelto en esto" (no casarse) "y no lo estando en lo que había de hacer de su vida...". En situación tan vulnerable es asaltado por una violenta pasión, dirigida además a "una niña de trece o catorce años". Toda su decisión se viene abajo, reemplazada por razonamientos que no invalidan los que antes había hecho, sino que sencillamente los sustituyen. Que se trata de sensualidad, más alguna expectativa de heredero para su fortuna, y no de amor queda cuidadosamente aclarado:

Y no soy tan viejo que pueda perder la esperanza de tener hijos que me hereden.

[...]los ricos no han de buscar en sus matrimonios hacienda, sino gusto; que el gusto alarga la vida[...]

[...] habiéndola dotado primero de veinte mil ducados: tal estaba de inflamado el pecho del celoso viejo.

Es importante notar de nuevo la obsesiva presencia de la riqueza como medio de poder: gracias a ella piensa obtener a la joven; imaginándola dócil e indefensa – como en efecto es – proyecta moldearla y configurarla para su uso exclusivo:

encerraréla y harála a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare;

Gracias a las satisfacciones que así se promete piensa pues alargar su vida y, en fin, granjearse herederos para esa riqueza que tanto pesa en sus opciones.

La elucubración de Carrizales apasionado, que termina atribuyendo al Cielo el resultado de sus impulsos, es un ejemplo de mala conciencia, de amontonamiento de razones ajenas a las que realmente guían sus actos. Así, los celos exasperados, inherentes en el fondo a su vida centrada en él mismo y en la posesión, se verán reforzados por la inseguridad radical del que niega su situación, nada oscura por lo demás.

Esos celos lo llevarán a una serie de precauciones que bordea el delirio. A lo largo de la obra Cervantes insistirá varias veces sobre su perfección objetiva e incluso sobre su éxito aparente. Los padres de Leonora la han cedido en su momento. La casa es inexpugnable; Leonora sumisa e infantil, creerá que la situación en la que vive es cosa natural y corriente, respondiendo plenamente a los deseos de Carrizales; se nos dice que hasta las sirvientas y esclavas con que la ha rodeado están satisfechas y lo quieren bien. Todo esto se funda en la "liberalidad" de Carrizales, que paga abundantemente en dinero y regalos toda la instalación de este mundo aparte, regido por leyes por él instituidas, y donde por lo visto no rigen las que gobiernan habitualmente la condición humana.

Esta liberalidad de Carrizales es correlativa del inverosímil amontonamiento de precauciones que llegan a lo morboso (como la eliminación de animales e imágenes de sexo masculino), y de la absoluta y exclusiva confianza del protagonista en su éxito. En el fondo, se reducen a eliminar por medios externos todo el riesgo de la relación con otra persona.

Tan absoluta confianza:

pareciéndole que había acertado a escoger la vida mejor que se la supo imaginar, y que por ninguna vía la industria ni la malicia humana podía perturbar su sosiego

hará resaltar, llegado el momento, la absoluta inanidad de tal confianza y tales precauciones; serán éstas – y Carrizales moribundo lo reconocerá ante el fracaso y la muerte –, las que posibiliten lo que a través de ellas se quería evitar:

yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese

Este derrumbamiento se realiza por dos vías. Una, porque son las desorbitadas precauciones de Carrizales lo que atrae la atención de Loaysa, el seductor. Otra, porque la sola aparición de éste hace aflorar en el mundillo femenino con que había rodeado a Leonora, y en Leonora misma, sentimientos quizás antes latentes y en todo caso muy distintos de los que Carrizales suponía y el autor mismo había dado a entender. Se acercan a un odio poderoso, elemental, a medias consciente. Cervantes destaca varias veces la perfección objetiva de las precauciones de Carrizales y la puerilidad indefensa de Leonora, así como observa maliciosamente el silencio de ésta al no insistir en su inocencia final (que sin embargo ha enunciado), silencio que el narrador subraya pero a la vez tamiza evocando los desmayos de ambos y la brevedad de la agonía de Carrizales.

Esta vanidad del proyecto de Carrizales podría quizás acentuarse con un detalle significativo, que entreabre una perspectiva de vacío alucinante. En el mss. Porras de la Cámara, como ha sido frecuentemente destacado, Cervantes da a entender que el adulterio se consuma

con la famosa frase:

“No estaba ya tan llorosa Isabela en los brazos de Loaysa, a lo que creerse puede...”

Pero en esa misma redacción, cuando la dueña pide al galán atraído por tantas cautelas, que jure respetarlas, dice sencillamente:

sabr  Vmd., señor mío, que en Dios y en mi conciencia, todas las que estamos en esta casa somos doncellas, fuera de mi señora

lo que es normal, puesto que Isabela es la única casada; esto supone que el matrimonio de Carrizales es considerado real a pesar del “comenzó a gozar como pudo de los frutos del matrimonio que deja planear alguna duda. En la segunda redacción -en la que, como se recorda, el adulterio no se consuma, pues Leonora se resiste enérgicamente a último momento- la dueña dice:

Sabr  vuestra merced, señor mío, que, en Dios y en mi conciencia, todas las que estamos dentro de las puertas de esta casa somos doncellas como las madres que nos parieron, excepto mi señora.

lo cual, como ya se ha observado, significa que Leonora es la única doncella. Y que su matrimonio con Carrizales, que ya pod  considerarse nulo porque la ignorancia de Leonora, el engaño de presentarle como normal una situación muy lejana de serlo, hacían dudoso su consentimiento, es totalmente inexistente porque no ha sido consumado (desde antiguo causa de nulidad matrimonial). Recordemos de nuevo con Bataillon que estos temas estaban a la orden del día debido a la difusión y aplicación de las normas tridentinas al respecto. Lo dudoso del consentimiento está claramente señalado por Cervantes:

La tierna Leonora aún no sabía lo que la había acontecido, y así, llorando con sus padres, les pidió su bendición....

O sea que Carrizales ha organizado lo que viene a ser un simulacro de casamiento, una situación monstruosa y falsa. Y muere a consecuencia de un adulterio fallido, algo que tampoco llega a tener completa existencia. Imposible más alucinante inanidad y vacío.

Su intento de modificar en su provecho la condición humana para garantizarse por sus propios y exclusivos recursos placer, más bien “gusto”, larga vida y seguridad absoluta, resultaría en este caso doblemente fantasmal: porque se derrumba a partir de las mismas precauciones tomadas para asegurarlo y porque en fin ni su proyecto, ni la ruptura de éste, pasaron de intento.

El tema de las precauciones est  insistente y detalladamente presentado por Cervantes: desde la voz narrativa neutra, en tono de descripción, una vez concertado el casamiento; desde la misma voz, pero más implicada y emotiva, en dos ocasiones: al admirar la perfección de tales cautelas, y al comprobar su inutilidad luego de que la dueña ha conducido a Leonora “casi por fuerza, preñados de lágrimas los ojos” junto a Loaysa, y en fin por la voz de Carrizales dirigiéndose a sus suegros en su *mea culpa* final. Tal insistencia parece delatar un núcleo de sentido importante.

Pues bien, todo esto tiene un fuerte sabor bíblico. Por lo pronto, Cervantes inscribe expresamente a Carrizales dentro de la figura del Hijo pródigo (Lc. 15, 11 – 32) cuyo opuesto

acaba siendo a partir de una situación inicial homóloga. Disipado su patrimonio, se encuentra pobre y sin amigos. Pero en vez de abrirse a través de ello a la realidad de su condición culpable y ofrecerse en total confianza y disponibilidad a la voluntad divina, emprende el camino que lo va llevando al intento de autosuficiencia (un psicólogo diría hoy: omnipotencia), cuyo final conocemos.

Por lo demás, el sentido general de que la condición humana, creada y azarosa, se halla insertada en una vasta estructura establecida por Dios, que el hombre debe descifrar atenta y humildemente, es de estirpe netamente sapiencial. Hace notar Von Rad (Von Rad, 1969):

Sabiduría era saber que en el profundo de las cosas rige un orden, el cual de una manera silenciosa y casi imperceptible tiende a conseguir un equilibrio. Ese orden hay que respetarlo en cualquier circunstancia; pero es secreto y el hombre no puede manipularlo. Es necesario, pues, saber esperar a que se produzca el equilibrio y ser capaz de percibirlo. Una tal sabiduría tiene algo de humilde, crece atendiendo a la realidad concreta y sobre todo a las limitaciones del hombre. Siempre prefiere los hechos a la teoría. Ser sabio es precisamente "no tenerse por sabio" (Prov. 3,7). Lo contrario es la característica del necio, que no mantiene el espíritu abierto y se fía de sí mismo (Prov. 26,12; 28,26). Necedad es el desprecio, el desconocimiento o la transgresión de las reglas a las que se somete el sabio. El necio no conoce el peligro de la lengua (Prov.10,14; 18,2,6; 29,20), y mucho menos las consecuencias de una conducta imprudente y desenfrenada (Prov. 12, 16; 14, 17, 29; 29, 11). La palabra "necedad" no significa pues un defecto intelectual concreto; se aplica mucho más al comportamiento que a la inteligencia. Necedad es un desorden en el centro vital del hombre, que en consecuencia, produce una pérdida de la verdad. Desconocer las reglas necesarias al hombre provoca sobre todo imprudencia y petulancia.

El pecado del necio suele ser castigado con entregarlo a las consecuencias de sus actos:

por aquellas cosas en que uno peca, por esas mismas es atormentado (Sap. 11,17) (Torres Amat, 1964)

comerán pues los frutos de su conducta
y se saciarán del producto de sus consejos.
La indocilidad causará a los ignorantes su perdición,
Y aquella que neciamente creen ser su felicidad, será su ruina (Pr.1, 31 – 32)

Del necio o insensato se pasa por lo demás al impío que no es sino su caso límite, casi al estado puro. El libro de la Sabiduría lo personifica de manera escalofriante en un extenso retrato. Se trata de quienes "con obras y palabras llaman a la muerte" cuyo "lote" constituyen. En efecto, fundan en la brevedad y tristeza de la vida y la negación de Dios y de su justicia final la urgencia del goce y la opresión de los desvalidos, especialmente los justos cuya conducta les resulta un reproche, y a través de esa opresión, desafían consciente y expresamente a Dios (Sap.1,16 – 2, 24).

Por supuesto, Carrizales no llega a tanto. Pero conviene tener en cuenta esta resonancia de la figura del necio para comprender, con él mismo, la naturaleza de su pecado.

Por otra parte, ya en el Nuevo Testamento, hay una imagen del necio que parece reflejarse más concretamente en Carrizales: es el rico necio de Lc. 12, 15ss., a la que suele acercarse, como lo hace el comentarista bíblico Juan de Maldonado, contemporáneo de Cervantes, Sant. 4, 15

- 21. Veamos el pasaje de Lucas:

Con esta ocasión, les dijo: Estad alerta y guardaos de toda avaricia: que no depende la vida del hombre de la abundancia de los bienes que posee. Y en seguida les propuso una parábola: Un hombre rico tuvo una extraordinaria cosecha de frutos, en su heredad; y discurría para consigo mismo diciendo: ¿qué haré que no tengo sitio capaz para encerrar mis granos? Al fin dijo: Haré esto: derribaré mis graneros, y construiré otros mayores, donde almacenaré todos mis productos y mis bienes, con lo que diré a mi alma: ¡Oh alma mía!, ya tienes muchos bienes de repuesto para muchísimos años: descansa, come, bebe, y date buena vida. Pero le dijo Dios: ¡Insensato! Esta noche han de exigir de ti la entrega de tu alma: ¿de quién será cuanto has almacenado? Esto es lo que sucede al que atesora para sí, y no es rico a los ojos de Dios.

Los comentarios modernos de esta parábola suelen volver a la central noción bíblica y sapiencial de desconocimiento de la Providencia -como presencia activa del amor del Padre- en la organización de la propia vida, destacados claramente en los pasajes de la epístola de Santiago desde antiguo asociados a éste. El rico necio proyecta la suya como si la Providencia no existiera. Es más: con palabras que hacen eco a las de los Impíos en Sap. 1,16 ss., se funda sobre riquezas que en realidad le debe para prometerse algo que precisamente no depende del hombre sino de Dios: un futuro halagüeño y sobre todo una larga vida. La vanidad intrínseca de tal confianza y proyecto, la inutilidad de lo atesorado para lo que más importa, le son reveladas en la muerte con que le sale al encuentro Dios, señor de la vida. La sentencia del v.21 agrega para algunos la nota de impiedad, egoísmo radical, en ese vano atesorar. No es inútil aquí destacar la pregunta irónica “¿las cosas que preparaste, para quién serán?”, en las que resuena uno de los temas del Eclesiastés (2,18 – 20; 6,1- 3): la ausencia o inutilidad de herederos para lo reunido con tanto esfuerzo.

Pues bien, todo esto está presente en la orientación que Carrizales daba a su vida. Ya lo hemos visto: confianza incondicionada en las riquezas y los recursos que de ellas se derivan para organizar la propia existencia, hasta el límite de sospechar que así podrá prolongarla, además de granjearse herederos para ella, y de cuyo panorama Dios queda excluido; placer como eje de ésta, egocentrismo radical. Sus previsiones resultarán fundamentalmente vanas, aún en el plano humano, y culminarán con su muerte.

Los comentarios de los Padres de la Iglesia reunidos por Santo Tomás en torno de este pasaje en la *Catena Aurea* (1946), cuya influencia en la predicación parece más que probable, agregan a los rasgos vistos otros: la insistencia en el carácter contradictorio y devorador de la riqueza, que termina atormentando al rico tanto como la miseria a los pobres -de nuevo, como en el Eclesiastés-; el incumplimiento de tal rico de la función que es la razón de ser de su prosperidad (administración y distribución de los bienes terrestres a los pobres); y el absurdo radical de hacer consistir un proyecto de vida en ofrecer al alma alimentos y placeres inmediatos, sólo apropiados para el cuerpo, como única y definitiva felicidad. Veamos los textos:

S. Basilio, in. Hom. 6: «[...]pero el alma avara nunca se ve llena; y no queriendo dar los frutos antiguos por avaricia, ni pudiendo recoger los nuevos por su abundancia, sus consejos eran imperfectos y sus cuidados estériles». Por lo cual sigue: “y pensando entre sí mismo, etc. se quejaba también como los pobres, porque acaso el oprimido por la miseria, no dice: ¿qué haré? ¿en dónde comeré? ¿cómo me calzaré? También este rico dice lo mismo, porque oprimen el su alma las riquezas que proceden de sus rentas, y no quiere desprenderse de ellas para que no aprovechen a los

pobres, a semejanza de los glotones que prefieren morir de hartura a dar lo que les sobra a los pobres"... "Pero si confiesas que los frutos provienen del cielo, ¿será injusto Dios cuando nos distribuye dones de manera desigual? ¿Por qué tú vives en la abundancia y el otro pide limosna, sino porque consiga el primero el mérito de la caridad y el último el que se alcanza con la paciencia? ¿No serás por ventura despojador, reputando tuyo lo que has recibido para distribuirlo? [...] Piensas tan poco en los bienes de tu alma, que ofreces a ésta los alimentos del cuerpo; y en verdad que si tiene virtud, si es fecunda en buenas obras, si se unió a Dios, posee muchos bienes y disfruta de grande alegría; pero como todo eres carnal y estás sujeto a las pasiones, tu devoción depende del vientre y no del alma".

S. Ambrosio: En vano amontona riquezas el que no sabe si habrá de usar de ellas; ni tampoco son nuestras aquellas cosas que no podemos llevar con nosotros. Sólo la virtud es la que acompaña a los difuntos; únicamente nos sigue la caridad, que adquiere a los que mueren la vida eterna.

Todos estos rasgos forman parte también, lo hemos visto ya, de la actitud de Carrizales, "que si entonces no dormía por pobre, ahora no podía sosegar de rico", que renuncia a radicarse en su tierra para evitar "las importunidades que los pobres suelen dar al rico que tienen por vecino", a pesar de la conciencia de deber "dar a Dios lo que podía, pues había dado al mundo más de lo que debía"; y que en fin centrará su vida en el "gusto" que se promete al casarse con "una niña de trece a catorce años" diciéndose que "el gusto alargará la vida".

Dos pasajes de la Epístola de Santiago coinciden con este cuadro. Del primero sabemos que ha sido tradicionalmente acercado al de Lucas (Sant. 4, 13 - 17):

He aquí que vosotros andáis diciendo: Hoy o mañana iremos a tal ciudad, pasaremos allí el año, negociaremos y aumentaremos el caudal; esto decís vosotros que ignoráis lo que sucederá mañana. Porque, ¿qué cosa es vuestra vida? Un vapor que por un poco de tiempo aparece, y luego desaparece. En vez de decir: Queriendo Dios; y: Si viviéremos, haremos esto o aquello. Mas ahora os estáis regocijando en vuestras vanas presunciones, Toda presunción semejante, es pernicioso. En fin, el que conoce el bien que debe hacer, y no le hace, por lo mismo peca.

Es bien visible aquí el gran tema de lo constitutivamente azaroso de la vida humana, y del confiado pero no pasivo abandono a la Providencia que debe responder al reconocimiento de esa realidad.

El otro pasaje, de fuerte resonancia sapiencial, nos ofrece una imagen que cobra relieve en relación con lo visto hasta ahora. Se trata de Sant.1,5 - 8:

Mas si alguno de vosotros tiene falta de sabiduría, pídasela a Dios, que a todos da generosamente y sin zaherir a nadie, y se la dará. Pero pídale con fe, sin sombra de duda; pues quien anda dudando es semejante a la ola del mar alborotada, y agitada del viento, acá y allá; así que, un hombre semejante, no tiene que pensar que ha de recibir poco ni mucho del Señor. El hombre de ánimo doble es inconstante en todos sus caminos.

Resulta tentador relacionar estos versículos con la "tormenta" que "pasaba consigo Filipo de Carrizales", y que se refleja inmediatamente en la borrasca interior que la interrumpe. Y, pasado el tiempo, con la brusca inversión de su decisión más arraigada, no casarse.

Pienso que lo que acabamos de ver es suficiente para admitir un trasfondo bíblico en *El celoso extremeño*. Claro que esto puede entenderse de muchas maneras. Personalmente, no buscaría dependencias textuales directas – incluso si las hay, no son lo que más importa –, sino como ya se dijo de una gran imagen bíblica presente en la cultura de su tiempo, una clave para comprender y situar respecto de Dios cierto tipo de conducta humana. O sea, de un marco de referencia, que agrega a la obra un nivel de significación más. Muy característico esto último de la presencia bíblica, como lo he estudiado en otras ocasiones, *vg.* en el caso paradigmático de Fr. Luis de León (p. ej. Herraiz de Tresca, 1989)

La conducta y situación de Carrizales no pierden con esto nada de su humana complejidad. Al contrario, se enriquecen con una dimensión última, raíz de las otras y que por lo menos está en la conciencia del protagonista cuando la cercanía de la muerte le hace comprender el sentido íntegro de lo que ha hecho. Ve entonces que la orientación de su vida era vana, y por qué. Esa radical vanidad se expresaba, sí, en el disparatado matrimonio; pero iba más allá. Se situaba en el intento de organizarse, al margen de Dios, una vida absoluta cuyas leyes estableciera sólo él, Carrizales, y que eliminara totalmente el riesgo y el azar inseparables de la condición humana. Es a través de la aceptación de este riesgo que suele verificarse el diálogo con Dios y es eso en definitiva lo que él había querido eliminar, fundándose en la ilusoria omnipotencia de la posesión de bienes materiales.

Este tema axial del riesgo y la imprevisibilidad de la vida, frente a los cuales el único refugio consistente es la asunción del riesgo en la entrega a la Providencia, tema tan centralmente bíblico, especialmente profético y sapiencial, permanecerá como profunda clave cervantina, con citas bíblicas o sin ellas. He vuelto más de una vez a él (Herraiz de Tresca, 1999:455-462; 2000: 243-350); conviene, para apreciarlo bien, volver la mirada a la última obra de Cervantes, tan valorada y anunciada por él, terminada y admirablemente prologada tres días antes de su muerte, allí anunciada con precisión. El arco que se forma desde una obra relativamente temprana como el *Celoso extremeño*, hasta la casi póstuma, el *Persiles*, resulta más expresivo que muchas reflexiones.

LA IMPREVISIBILIDAD DEL EXISTIR EN EL PERSILES

En efecto, lo que en el *Celoso* es sentenciosa y explícita contrafigura se vuelve aquí gozosa y encarnada narración, cuyo *leitmotiv* es una fontal reflexión patristica, ella misma como brotada de la Biblia: el agustiniano “inquietum cor nostrum...”, repetido una y mil veces como clave de interpretación de la vida. Y a su vez, apretada síntesis del tema bíblico del éxodo, el exilio y la nostalgia de Dios, de que se puede tomar como ejemplo el Ps. 41 (42),2:

Sedienta está mi alma del dios fuerte y vivo

La vertiginosa variabilidad e inestabilidad del acontecer en el *Persiles* es bien conocida, así como la tradición en la que se inserta voluntaria y conscientemente: “se atreve a competir con Heliodoro”, según reza el prólogo de las *Novelas Ejemplares* anunciando su redacción. Desde Schevill (Schevill, 1914, pról) a Avalle Arce (Avalle Arce, 1979, 1990: 7-16), para poner algún ejemplo. Stefano Arata (Arata, 1982:77-86) da un pantallazo de ese tipo de observaciones; sin olvidar el marco de referencia de Riley (Riley, 1971), los trabajos de Forcione (1970 y 1972)

o el anterior de Casaldiero (Casaldiero, 1947). Quizá no carezca de interés relevar qué se dice al respecto en el texto mismo, sea en la voz de los personajes, dentro del ámbito de la narración, sea en la del narrador omnisciente - la complejidad de niveles de narradores, según Amy Williamsen (Williamsen, 1990: 109-118) -, cuyo alocutario terminamos siendo.

Lo primero que conviene observar es que la variabilidad e inestabilidad del acontecer son tema de observación, admiración y reflexión para uno y otros. No se trata pues de un valor implícito, una deducción de nuestra recepción actual, polarizada quizá por nuestras experiencias y contexto cultural, sino de algo que dentro del texto es tema y problema.

Ese tema y problema tiene varias facetas; van desde el asombro ante lo inexplicado hasta la interpretación total y abarcadora, que podría cifrarse en la reminiscencia agustiniana tres veces citada, sea por los personajes, sea por el narrador: "Como están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios, para quien fueron creadas" (Avalle Arce, 1979, L. III, cp. I, p.459; cfr. L.IV, cp. X, p.459, y L.II, cp. III, p.170). Referencia como se vio a las *Confesiones*, I,I: "Quia fecisti nos ad te, inquietum est cor nostrum donec requiescat in te".

Una observación liminar: la estructura general de la obra, o sea los innumerables encuentros y desencuentros, obstáculos de toda índole, inversiones de situaciones, a partir de un oscuro, remoto y más bien hostil Septentrión, hasta culminar el desenlace feliz en Roma, junto con la confirmación en la fe, de una pareja ideal en belleza y virtud, parece superponer más o menos conscientemente dos tradiciones. Una de ellas es la obvia y confesada relación con Heliodoro, cuya *Historia Etiópica* culmina, no lo olvidemos, con una suerte de hierogamia en que los protagonistas, además de revelarse de sangre real, y de recibir la investidura correspondiente asumen como pareja dignidad sacral y sacerdotal - pagana, naturalmente, puesto que ése es su medio cultural - (no es el caso de analizar aquí el posible trasfondo cristiano de los valores implícitos en la *Historia Etiópica*, y de su autor, según la tradición obispo de Trica; cfr. López Estrada, 1954, pról.). Ahora bien, si Cervantes deseaba conservar ese valor religioso de su modelo, pero trasponerlo a su propio contexto cultural y temporal, tenía por fuerza que cristianizarlo explícitamente.

A ello contribuye la cita agustiniana, a su vez apretada síntesis de la historia personal tanto en lo fáctico como en lo interior y ejemplar, arquetípica, en la que Agustín "alaba a Dios" exponiendo la obra de salvación en él cumplida a través de una variada peregrinación vital e intelectual. Pero que también es, y no menos, según vimos, apretada síntesis del tema bíblico, central en tantos salmos pero también los libros históricos o proféticos, del exilio y la nostalgia de Dios.

El esquema último de ambas tradiciones, la alejandrina y la bíblico-patristica, coincide pues: de la varia aventura e inquietud del devenir y los deseos humanos al "descanso" en "su centro, que es Dios": "donec requiescat in te".

La cita y el recuerdo todo de San Agustín sirven de clave interpretativa para una narración en registro exterior, de aventura y acontecer, no de autoconciencia de sí y de los pasos de Dios en sí, como sería el caso en las *Confesiones*.

Ambas tradiciones -novela bizantina y *Confesiones*- se recubren sin asimilarse totalmente; quizás esto dé cuenta de tensiones como las detectadas, por ejemplo, por Antonio Márquez (1985, 10); ello sin olvidar la urgencia ante la prevista muerte con que el *Persiles* fue terminado.

Los personajes destacan frecuentemente la estructura imprevisible del acontecer. Esto es ante todo un hecho que provoca asombro, sacude; conocido, pero nunca del todo asimilado. Así, el decurso mismo del ciclo vital, es cierto que en apretada coincidencia, es fuente de sorpresa para Periandro (L.IV,I: 413).

En distintos momentos los personajes se piden unos a otros relación de sus respectivos sucesos, previéndolos “peregrinos y raros” (L.I, VII: 88), “tan desesperados como peregrinos” (L.XI: 104); o bien observan el encadenamiento frecuente de las desdichas, a veces de las dichas (L.II, XVIII: 254), no menos que la variabilidad constitutiva de la existencia humana (L.I, XII: 116) o el laberíntico decurso de ésta (L.I, XXIII: 156, o L. II,V: 183). Mención especial merece la dinámica del desear, sobre todo la del amor, como factor de confusión y variabilidad del alma y del acontecer (L.II,III: 170), expresada en el “continuo movimiento” con el que se traduce otras dos veces el “inquietum cor” agustiniano (cfr. L.II, III: 176).

La variabilidad constitutiva del existir es proclamada con fuerza por Mauricio, uno de los dos sabios-astrólogos que, de entre los personajes, en cierta medida se ciernen por sobre el acontecer, lo prevén por medio de una “ciencia” de cuyas limitaciones son sin embargo conscientes. A la vez, su edad, experiencia y actitud vital les permite conocer sapiencialmente - como en este caso- las estructuras profundas del vivir:

que por la mayor parte las buenas andanzas no vienen sin el contrapeso de desdichas, las cuales tienen jurisdicción y un modo de licencia de enterarse por los buenos sucesos para darnos a entender que ni el bien es eterno ni el mal durable (L.I, XII: 116)

La actitud de los sabios-astrólogos, así como de sus auditores, frente a las predicciones, es de contemplación y reflexión; nunca intentan torcer el curso de los acontecimientos previstos, aunque les sean contrarios. Menos aún actúan como el Celoso extremeño o el Curioso impertinente, intentando alterar según sus temores o deseos las normas profundas de la existencia; tan sólo reaccionan lo más atinadamente posible ante los hechos, para los que se preparan sólo anímicamente, sin intentar desviarlos.

Una profunda y casi inexpresada aceptación de lo imprevisible, lo que desborda la prudencia y especulación razonables, es compartida por la mayoría de los personajes, en una actitud tácitamente religiosa de reconocimiento del misterio de aquello que supera la humana capacidad de gobernarse.

Ese misterio está a la vez dicho e implícito en el diálogo entre Periandro, Auristela y el moribundo portugués enamorado (L.I, IX: 97):

No sería esperanza aquella -dijo Auristela- a que pudiesen contrastar y derribar infortunios, pues así como la luz resplandece más en las tinieblas, así la esperanza ha de estar más firme en los trabajos. Que el desesperarse en ellos es acción de pechos cobardes, y no hay mayor pusilanimidad ni bajeza que entregarse el trabajado -por más que lo sea- a la desesperación.

El alma ha de estar -dijo Periandro- el un pie en los labios y el otro en los dientes, si es que hablo con propiedad, y no ha de dejar de esperar su remedio, porque sería agraviar a Dios, que no puede ser agraviado, poniendo tasa y coto a sus infinitas misericordias.

Todo es así -respondió el músico- y yo le creo a despecho y pesar de las experiencias que en el discurso de mi vida en mis muchos males tengo hechas.

Auristela proclama el coraje de la esperanza en la adversidad; Periandro, la primacía de la confianza en la misericordia divina. El portugués afirma compartir esa fe, y a la vez y no menos fuertemente, sus experiencias le plantean al respecto un enigma, un misterio. El cual con su muerte inmediata al fin de su historia queda flotando, sin respuesta. No se trata de una objeción o de un desafío, sino de algo más profundo: la tensión polar entre convicciones y experiencias igualmente densas y raigales, cuya conciliación no se percibe pero se espera y casi adivina con intensa y atenta disponibilidad.

Estas reflexiones del L.I, de las más profundas que los personajes intercambian en relación con el accidentado e imprevisible devenir, y tan fundadas en un núcleo religioso, se corresponden con las conclusiones que Auristela comunica a Periandro hacia el final del L.IV. Sintetiza en ellas lo vivido por ambos y las enseñanzas recién recibidas: “como tú bien sabes, y como aquí me han enseñado” (X: 429), y fundamenta un proyecto de entrar en religión que, ante la dolorida huida de Periandro, lamentará inmediatamente, y cuya formulación desencadena las peripecias y anagnórisis finales. Por cierto, el episodio reedita, con opuesto desenlace final, la historia del portugués recién evocada.

En esa interpretación del sentido del acontecer del L. IV, Auristela reúne la cita agustiniana con la infinitud de la cadena de los deseos para avizorar el riesgo más definitivo de la vida, ante el que plantea su proyecto: el peligro de que la cadena de los deseos que “son infinitos”, “tal vez llega al cielo, y tal se sume en el infierno”, frente al que se aplica a sí misma de manera implícita pero, a juzgar por lo que sigue, demasiado literal, el “donec requiescat in te”.

Las líneas fundamentales de las interpretaciones del acontecer de los personajes son pues: reconocimiento del hecho de la imprevisibilidad del existir y aceptación de su misterio; proclamación de la esperanza y confianza en la misericordia divina como única respuesta valiosa, y comprensión de que esa variabilidad está ligada al encadenamiento de los deseos, por un lado, y por otro a la peregrinación hacia el centro divino al que el hombre está constitutivamente orientado. La cita agustiniana actúa como una clave por medio de la cual se explican a sí mismos el enigma de su agitado devenir: “nuestras almas no pueden parar sino en Dios como en su centro”. (cit. *supra*)

Lo que acabamos de ver sintetiza las interpretaciones de los personajes, ante todo los protagonistas. Veamos ahora lo que el narrador omnisciente (aún aceptando las complejidades detectadas por Forcione y Williamsen en los trabajos citados) proclama acerca del acontecer del que se plantea como garante y testigo autorizado; y, a través de él, de todo humano acontecer.

Lo primero que se nota es el acuerdo con los juicios de los personajes, emitidos desde el interior de lo narrado, sus situaciones y puntos de vista. Coincide en destacar lo “variable”, “diferentes, tan extraños, tan desdichados”, de los diversos sucesos como causa de “admiración” (L.I, VI: 83 y 85), que “aunque no pasan de la verdad, sobrepujan la imaginación” (L.I, XXIII: 158; L.II, XV: 381); coincide también en la estructura impredecible e inestable del acontecer:

la inconstancia de nuestras vidas y la del mar simbolizan en no prometer seguridad y firmeza alguna largo tiempo” (L.II, XVIII: 253).

Por cierto llama la atención que el principio del L. II plantee este tema distanciando al autor de un traductor que luego se esfuma, quedando indecisa la responsabilidad de lo que se dice: “En

fin, se resolvió diciendo que las dichas y las desdichas andan tan juntas” (L.II, II: 162). En todo caso, ese tema atraviesa la obra de largo a largo, para ser conceptualmente reafirmado, enmarcado e interpretado al final del L. IV.

Otra coincidencia con Periandro en su asombro se da ante la síntesis del ciclo vital, al comentar el episodio de Isabela Castrucha: “porque se vea cuán extraños son los sucesos de esta vida: unos a un mismo tiempo se bautizan, otros se casan y otros se entierran” (L.III, XXI: 411).

El narrador hace suya también la cita agustiniana, al principio del L. III, como clave y causa de lo que acaba de narrar, siempre en relación con la mutabilidad o la diversidad de “nuestros pensamientos”, destacada también como rasgo de la humana condición en la confusión de deseos contradictorios en el palacio de Policarpo (L.II, IV: 176).

Hasta aquí, como vemos, el narrador, con su propia voz y casi sin fisura, a pesar de la complejidad anteriormente aludida, asume y proclama al lector conclusiones respecto del humano vivir coincidentes con las que enuncian los personajes.

Pero va más allá en la interpretación del sentido del acontecer. En él hace patente una oculta disposición providencial. En un caso, al darse vuelta la nave, lo que haría prever la muerte de sus ocupantes, comenta: “pero los piadosos cielos, que desde muy atrás toman la corriente de remediar nuestras desventuras, ordenaron...” (L.II, II: 62). Casi inmediatamente un “anciano caballero”, testigo de la inesperada salvación, puntualiza la diferencia entre milagro, fuera del orden natural, y misterios “que acontecen raras veces”. La proximidad de ambas reflexiones, la del autor y la de un personaje casi anónimo, parece sugerir que la Providencia es un secreto no inhabitual de la existencia, algo oculto pero permanentemente actuante. En fin, al concluir Renato la historia de sus vicisitudes, el narrador comenta: “pues se sabe que de dos causas vienen los que parecen males a la gente: a los malos por castigo, y a los buenos por mejora” (L.II, XIX: 264).

Hacia el final del apretado L. IV, la voz autoral remarca dos veces, a propósito de las agitadas peripecias que invierten constantemente expectativas y esperanzas:

Parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro, que son como dos líneas concurrentes (L.IV, XII: 464);

o, en otra época:

Es tan poca la seguridad con que se gozan los humanos gozos que nadie se puede prometer en ellos un punto de firmeza (L.IV, XIV: 473).

Ya inminente el desenlace final, proclama lo que parece ser la clave de tanta alteración:

que estas mudanzas tan extrañas caen debajo del poder de aquélla que comúnmente es llamada Fortuna, que no es otra cosa que un firme disponer del cielo (L.IV, XIV: 474).

No es por nada que esta proclamación última se sitúa casi al final de los acontecimientos y de la obra. Como si ese momento constituyera una suerte de atalaya sobre el sentido último, desde la cual fuera posible entrever, en apretado y breve pantallazo, los oscuros pero reales y subyacentes caminos de la Providencia, en el difícil entrecruzarse de los proyectos, deseos y valores humanos con el ingobernable e imprevisible acontecer, y en uno de los raros instantes en

que éste alcanza una culminación.

Llegados a este punto, conviene preguntarse si este misterio del conflicto entre valores, proyectos, deseos, temores y expectativas humanos con un acontecer que suele desbaratarlos imprevisiblemente - ni siquiera, parece decirsenos, lo peor es seguro - ; de la siempre latente fisura de los destinos; del misterio de la Providencia y sus oscuros caminos, no constituye una clave maestra de la obra cervantina, un gran interrogante vital al que vuelve una y otra vez, desde una u otra perspectiva, y a veces incluso intenta eludir. Lo que subtiende a la vez la muerte del Celoso Extremeño en su resignada comprensión de lo sucedido y su arrepentimiento; la admirable, lúcida y apacible agonía de Alonso Quijano, el Bueno; el agitado devenir del *Persiles*, y también su sereno e insondable prólogo, hecho de sonrisa sabia y silencio de comprensión más allá de la palabra, de cara a la muerte anunciada y donde este misterio aflora entre reticencia y alusión velada. Evocar la Numancia, que exigiría un trabajo de otra naturaleza, completaría una significativa reiteración: la de que esta clave última suele aflorar de cara a la muerte, a la que apacigua en inefable acceso a un misterio. (cfr. Herraiz de Tresca, 1987: 225-232)

Y esa clave maestra, por lo que acabamos de ver, tiene una fortísima raigambre bíblica y patristica (dimensiones que, en la conciencia de la época, estaban muy identificadas). Como vemos, no se trata de un topos en el sentido de noción desgastada, de todos y de nadie, sino de un lugar de encuentro - común, si se quiere, pero en este sentido de "compartido" - que revive en el cruce con cada experiencia vital insertada en una experiencia histórica favorable a tal toma de conciencia.

Creo que lo visto puede hacer entrever la profundidad humana y religiosa que revela la presencia bíblica y patristica entretejida al texto. Como lo está a la cultura en la que éste aparece. Repito: no se trata de una lectura dominante ni menos excluyente, sino de una dimensión a tener seriamente en cuenta para una comprensión más integral de Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

- AQUINO, STO. TOMÁS DE. 1946, *Catena Aurea*, Bs. As., Cursos de Cultura Católica.
- ARATA, S., 1982. "I primi capitoli del *Persiles*. Armonie e fratture". *Studi Ispanici*: 77-86.
- AVALLE ARCE, J.B.. 1979 ed. y pról. de Cervantes, M. de, *Los Trabajos de Persiles y Segismunda*, Madrid, Castalia: 7-16.
- AVALLE ARCE, J.B. ed..1982. Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia.
- AVALLE ARCE, J.B. 1990. "*Persiles* and allegory", *Cervantes*, X.
- AYALA, F. 1966. *Experiencia e invención*, Madrid, Taurus.
- BATAILLON, M. 1947. "Cervantes et le 'mariage chrétien' ", *BH*, XLIX, 2.
- CASALDUERO, J. 1947. *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Bs. As., Sudamericana.
- CASTRO, A. 1925. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid, RFE, anejo VI.
- CASTRO, A. 1967. *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus.
- HERRAIZ, T. 1972. "Trasfondo bíblico de *El celoso extremeño* de Cervantes", *Comunicaciones*, Bs.As.,

Fac. de Letras de la U.C.A.; 1,2 y 3: 28-35.

HERRAIZ DE TRESCA, T. 1988. "Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*", *Criticón*, 44.

HERRAIZ DE TRESCA, T. 1989. "La oda *Cuándo será que pueda* de Fr. Luis de León: el significado de sus connotaciones clásicas y bíblicas", *Actas del II Congreso de Hispanistas*, Mendoza.

HERRAIZ DE TRESCA, T. 1997. "La imprevisibilidad del existir en el *Persiles*", *Cervantes, Góngora y Quevedo*. Mendoza, U.N. de Cuyo: 225-232.

HERRAIZ DE TRESCA, T. 1999. "Frente al siglo XXI: un legado de Cervantes", *El hispanismo al final del milenio*, Córdoba, Comunicarte: 455-462.

HERRAIZ DE TRESCA, 2000. "Previsión e interpretación del futuro en *La Numancia* de Cervantes", *Para leer a Cervantes*, Bs.As, EUDEBA: 243-350

FORCIONE, A.K. 1970. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton, Princeton U.Press. FORCIONE, A.K. 1972. *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Segismunda*. Princeton, Princeton U. Press.

FORCIONE, A.K. 1982. *Cervantes and the Humanist vision: a study of 4 exemplary Novels*. Princeton, Princeton U. Press.

LAMBERT, A.F. 1980. "The two versions of Cervantes' *El celoso extremeño*: ideology and criticism", *BHS*, LVII: 249-231.

LÓPEZ ESTRADA, F. 1954, ed. y pról. *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea, traducida en romance por Fernando de Mena*, Madrid, RAE.

LEÓN-DUFOUR, X. 1978. *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona, Herder.

MALDONADO, JUAN. 1951. *Comentarios a los cuatro Evangelios*. Madrid, B.A.C.

MÁRQUEZ, A. 1985 "La ideología de Cervantes. El paradigma del *Persiles*", *Insula*, 467.

MOLHO, M. 1990. "Aproximación al *Celoso extremeño*", *NRFH*, XXXVIII, 743-792.

RILEY, E. 1971. *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, esp. cp.III,2 y V,2.

SCHEVILL, R. 1914. Pról. a Cervantes, M. de. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Madrid, Imprenta de B. Rodríguez.

TORRES AMAT (ed.). 1964. *Sagrada Biblia traducida de la Vulgata latina...* Barcelona, Maucci.

VILNET, J. 1953. *La Biblia en la obra de S. Juan de la Cruz*. Bs. As., Desclée de Brower.

VON RAD, G. 1969. *Teología del Antiguo Testamento*, Salamanca, Sígueme.

WILLIAMSEN, A. 1990. "Beyond romance. Metafiction in the *Persiles*", *Cervantes*, X, 1: 109-118.

WILLIAMSON. 1990. El "misterio escondido" en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes", *NRFH*, XXXVIII: 793-815.

LA JUSTICIA DIVINA O EL *ORDO AMORIS* EN EL *AMADÍS DE GAULA*¹

SILVIA C. LASTRA PAZ

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Católica Argentina*

En el *Amadís de Gaula* la Justicia Divina se manifiesta en tres aspectos: a) en su dimensión subjetiva: la acción de la Providencia Divina en el acontecer humano; b) en su dimensión objetiva: el Derecho Divino como orientador del derecho natural; c) en su causalidad: el Amor Divino, *Caritas*, como sustento de una idea-vivencia de la justicia y el poder humanos que revierte, desde su inicio, al plano trascendente.

Estos tres planos de análisis se encuentran intrínsecamente vinculados, ya en la modalidad del comportamiento cognitivo-lingüístico que sustenta el discurso literario, ya en el sistema de valores² que ha conformado el texto, como detonante de la organización social asimétrica, en la cual todos los personajes desempeñan roles o estatus adscriptos³.

A continuación consideramos necesario evocar jerárquicamente algunas pautas culturales cristiano-medievales, inherentes a su idónea competencia lingüística intratextual. Sin olvidar por esto que otras pautas culturales, presentes también en esta obra, cohesionadas en el concepto de **romanidad** que la misma refleja, reafirman simultáneamente de manera **mediata**

1 Un estudio preliminar de estas cuestiones fue expuesto anteriormente en nuestra participación en las VI Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (Buenos Aires, U.C.A., agosto 1999) y una consideración general del tema fue desarrollada en nuestra investigación *La noción de justicia en el Amadís de Gaula*, como beca posdoctoral para el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina.

2 Según Carlos Esteva Fabregat (1975) un sistema de valores constituye una estructura ideológica que refiere al gobierno o normación de la conducta de los miembros de un grupo étnico o social, en términos de símbolos, creencias, sentimientos, actitudes y motivaciones, orientando, por una parte, los juicios relativos al deber ser, y, por otra, reflejando el sentido de realidad a través de una concepción específica de mundo.

3 Según Richard Linton (1968, 124) el rol o estatus adscripto, en contradicción a rol o estatus adquirido, corresponde a aquellas posiciones que se asignan a los individuos por nacimiento, como pueden ser las derivadas de la estratificación social, o basadas en el sexo o el rango heredado. Por añadidura estas posiciones fijas, en tanto responden a una asimetría, reconocen la existencia de diferenciaciones sociales en las que cada sexo ocupa una posición superordinaria o subordinada respecto del otro.

la causalidad del amor como fuerza aglutinante del cosmos social.⁴

Este segundo nivel de análisis, teológico-escriturario, aquí propuesto, de evidencia **inmediata** supone explícitamente el reconocimiento de un *sustratum* narrativo permanente configurado por la alusión directa o indirecta a las Escrituras, a la Liturgia y a las especulaciones teológicas, especialmente pastorales y exegéticas⁵, transformadas en un referente extratextual determinante.⁶

En suma, en la cosmovisión cristiano-escrituraria del *Amadís*, causa y efecto de esta Providencia, verdadera disposición benevolente que busca asegurarle al hombre su Bienaventuranza Eterna mediante el cumplimiento de la ley divina esencial, es la *Caridad* o *Amor Divino*.

De tal manera, la expresión evangélica “Dios es amor” implica, en la tradición bíblica, un desarrollo gradual de este concepto-vivencia que involucra al hombre como creyente. Dios manifiesta su amorosa esencia estableciendo un diálogo voluntario con el hombre. Este diálogo amoroso se exterioriza, en primer lugar, en la Creación (Gen.1) y en la elección de un pueblo (Is. 4,1-8), en segundo lugar, en la consolidación de un diálogo libre y personal con cada creyente (Rom. 5, 6ss.; Tit. 3,5; 1 Jn. 4,10-19). Ambas etapas están cimentadas, por una parte, en la revelación profética; los Profetas como confidentes de Dios son los testigos del drama del amor y de la ira de Yahveh (Am.3,1), por la otra, en el don del Padre: la venida de Jesús (Rom. 8, 39; 1 Jn. 3,1). Este amor divino se caracteriza por su *gratuidad* (Dt. 7,7 ss.) y *capacidad de perdón* (Ez. 16, 60-63; 32, 26 ss.). Estas dos notas distintivas son llevadas al extremo por la redención del Hijo (Rom. 5,8; 8, 32) quien en y por la cruz genera el “escándalo” del amor (Lc. 24, 27; 26; Heb. 2,8), pues exige como retribución del creyente un amor basado en la *reciprocidad* (Jn. 14,15; 21, 23), en la *capacidad de sacrificio* (Jn. 17, 19) y en un *llamado* al cual no puede permanecerse indiferente (Jn. 6, 60-71).

Por lo tanto, el hombre debe elegir libremente la aceptación o el rechazo de este amor y he aquí su propio drama.

Y he aquí también el intertexto religioso-cultural y el propio drama en el cual se debaten los personajes del *Amadís*.

Pero este drama humano, o en nuestro caso, su especificación literaria, se agiganta aún

4 Al respecto dice Aquilino Suárez Pallasá en las conclusiones de su artículo “C. Asinius Pollio en el *Amadís de Gaula*”: “Sólo Amadís, después de cien años de haber sido instituidas por Apolidón las pruebas de la Ínsula Firme, logró superarlas por ser mejor caballero que él y el más leal amador del mundo. De tal manera, la síntesis antinómica **fortitudo-sapientia**, manifiesta las obras de Apolidón y en su propio nombre tomado del de C. Asinio Polión, ha quedado superada, después del necesario tránsito por la **fortitudo-pietas** que la antigüedad y la Edad Media reconocieron en la figura del Eneas de Virgilio, por la **fortitudo-amor** del caballero nuevo Amadís” (1994, 177-178)

5 Para reseñar someramente las modalidades epocales correspondientes a la pastoral eclesial y a la recepción comunitaria de las Escrituras hemos consultado, en sentido amplio las obras de Evangelista Vilanova, José Luis Illanes y Henry de Lubac, en sentido puntual a Claudio Basevi, Manuel Guerra y James Weisheipl.

6 Al respecto Aquilino Suárez Pallasá en su trabajo “Attalus, maestro de Séneca, en el *Amadís de Gaula*”, así lo corrobora al señalar incluso cómo los intérpretes del sueño del rey Perión (Libro I) Alberto de Campaña, Antales y Urgan el Picardo simbolizan respectivamente la filosofía y la teología escolástica, la filosofía estoica de Séneca y, finalmente las letras y la teología exegética. Una vez más la polifonía paratextual del *Amadís* afirma la coherencia continua de Antigüedad y Medioevo, de Romanidad y Cristiandad.

más si se considera que el amor divino no comprende solamente una difusión en sentido *vertical*, de Dios al hombre, sino que, fundamentada en la anterior, supone una difusión *horizontal*, de hombre a hombre, origen de la caridad fraterna y, por ende, de la vivencia del otro, no en su otredad, sino en su "proximidad": el *prójimo* evangélico (Ex. 20, 12-17; Lev. 19, 18; 19, 34; Dt. 10, 18 ss.; Lc. 10, 26 ss.; Mc. 12, 28-33). Más aún los evangelistas revelan que amar al prójimo es prolongar la acción divina y la única manera de responder, en la tierra, al amor divino (Jn. 13, 34 ss.; 1 Jn. 4, 20 ss.; 1 Jn. 15, 12; 2 Jn. 5; Mt. 5, 44 ss.; 25, 40). Este amor humano, imagen del Amor Divino, ha de ser sin limitaciones (Gál. 3, 28; Lc. 10, 29-37). De tal manera la creación entera vive regenerada por la calidad de un amor que viene de Dios, fructifica en los hombres y revierte a Dios mediante la amorosa interacción humana, así lo expresa San Pablo en su Himno a la Caridad (1 ad Corinthios 13).

Esta interactuación basal en el Caritas-amor o en el Amor-amor, es la que soporta el andamiaje vital e institucional terreno en el *Amadís*.

El amor como *Caritas*, divina y fraterna, se muestra explícitamente en la obra desde finales del libro segundo, capítulo sesenta y tres, cuando Amadís se despide del rey Lisuarte. En consecuencia, la situación de carencia, desequilibrio y desarmonía que sobrevendrá, como fruto del desamor, acentúa aún más la imprescindibilidad de su presencia.

Dos dimensiones del quehacer humano se vincularán, sin eufemismos, con el amor, en primer lugar, las relaciones personales primarias, entre amigos como iguales:

Ellos (Abrán de Norgales, don Grumedán y otros caballeros del rey Lisuarte) le dixeron (a Amadís, al partir del reino) que lo nunca desamarían por ninguna cosa, que aunque al Rey sirviesen con la lealtad que obligados eran, nunca sus coraçones se partirían de lo amar. (Rodríguez de Montalvo, 1987/8, II 1 xii 906).

En segundo lugar, las relaciones secundarias o institucionales, que suponen el mantenimiento y consolidación de un orden de gobierno en la dimensión terrena, donde prime siempre el Bien Común sobre el bien particular:

... más conviene la pérdida de mi fija que falta de mi palabra (dijo el rey Lisuarte); porque lo uno daña a pocos y lo otro al general, donde redondaría mayor peligro, porque las gentes no seyendo seguras de la verdad de sus señores, *muy mal entre ellos el verdadero amor se podría conservar; pues donde éste no ay, no puede aver cosa que mucha pro tenga.* (Rodríguez de Montalvo, 1987/8, I xxxiv, 559).

El mismo Amadís asocia este equilibrio humano paradigmático, fundamentado en el *ordo amoris*, con la consecución de la armonía:

Amadís dixo (a los caballeros de la Insola Firme):

-Mucho me plaze, señores, oír lo que decís, porque *las cosas con amor y concordia miradas*, no se deve esperar sino buena salida; [...] (Rodríguez de Montalvo, 1987/8, II 1 xviii 918).

Esta amorosa armonía supone una integración concorde en el Bien Común temporal tanto de gobernantes, el rey Lisuarte por antonomasia, como de gobernados, sus propios vasallos. Uno de ellos se lo recuerda:

Arbán, Rey de Norgales, que amava el servicio del Rey, le dixo:

- Señor, ... Y lo que más se deve temer es no dar lugar a que los vasallos pierdan el temor y la vergüença a sus señores, que gobernarán con templada discreción, *sojuzgándolos con más amor que temor*, puédenlos tener y mandar como el buen pastor al ganado, [...] (Rodríguez de Montalvo, 1987/8, III Comiença 947).

Y el mismo rey, más tarde, lo rememora:

-Assí lo tengo yo- dixo el rey (Lisuarte)-, que, aunque el esfuerço de vosotros grande sea, *mucho más el amor y afición vuestra* me haze seguro. (Rodríguez de Montalvo, 1987/8, III 1 xvi 1000).

Por consiguiente, este vínculo amoroso como basamento ideal del sistema feudal⁷, literalmente plasmado en el *Amadís*, se muestra concorde con la noción de *Caritas* delimitada por Tomás de Aquino en el *Tratado de la Caridad* al distinguir el amor de amistad del amor de concupiscencia y determinar cómo el primero, fundamentado en Dios, es fundamento, a su vez, de la relación humana:

[...] non quilibet amor habere rationem amicitiae, sed amor qui est cum benevolentia: quando scilicet sic amamus aliquem et ei bonum velimus. (Tomás de Aquino, 1956, VII 2-2 q. 23 a.1 707)

y

Ratio autem diligendi proximum Deus est: hoc enim debemus in proximo diligere, ut in Deo sit [...] Alio modo timetur homo et amatur propter id quod est Dei in ipso: [...] (Tomás de Aquino, 1956, VII 2-2 q. 25 a.1 809)

Esta concordia en el amor que supone conservar la paz (Tomás de Aquino, 1956, VII 2-2 q.29, a. 3 924) y ayudar al otro a desarrollarse plenamente según su naturaleza y función, confiando en el “consilium” y “auxilium”, ya como señor, ya como vasallo, se asienta también en el explícito reconocimiento jurídico de su inserción en la peculiar trabazón legal de las relaciones feudo-vasalláticas. Al respecto se dice en la *Segunda Partida*:

E quando cae sobre cosa firme, es el amor que nasce de debdo de linaje, o de naturaleza, o de bien fecho, que aya avido, o esperan aver de aquella cosa que aman, e tal amor como este es derecho e bueno, porque viene sobre cosa con razón. E deste amor dixerón que deve el pueblo amar al Rey e non por antojança, [...] (Alfonso el Sabio, 1848, II 13 xiv 498^a)

En consecuencia, para el hombre medieval rechazar o ensordecen el ejercicio del amor es abandonar el camino de la virtud teologal fundamental (“... illa sit potior quae magis Deum

⁷ Históricamente así lo corroboran las aseveraciones de Georges Duby en *Homes et structures du Moyen Âge* (1973, 180-199), de R. Boutruche en *Seigneurie et Feodalité* (1968, 98-125) y de Jacques Le Goff en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval* (1983, 350-373), donde remarcan que el vínculo jurídico, en el ideario inicial, sólo era el reconocimiento expreso de una afable relación personal del señor con sus “fideles”.

attingit”, Tomás de Aquino, 1956, VII 2-2 q. 23 a.6 719) y entregarse al desequilibrio, a la desarmonía y a la discordia, con uno mismo hecho a “imagen de Dios” y con los otros, “imágenes de Dios”.

Este des-amor tiene múltiples repercusiones en esta historia de caballerías: es causa primordial del enfrentamiento entre Amadís y Lisuarte:

[...] don Gandales dixo (a Oriana):

- [...], pues conocéis ser yo tan vuestro no mirando a este desamor que agora es entre Amadís y vuestro padre. Y ahunque él lo desame, vos, señora, no le desaméis, pues que siempre vos sirvió desde su niñez cuando era Donzel del Mar.

[...] Assí que, señora, no parezca que de todos es desamado, pues que es muy conocido que él no lo mereçe; [...] (Rodríguez de Montalvo, 1987/8, Comiença 960)

Y este mismo desamor como discordia es fundamento genérico de todo desorden personal y social, que acrecienta siempre su incidencia a mayor jerarquía del personaje involucrado. El narrador se vuelve insistente al respecto:

[...], porque los príncipes y grandes señores, que a muchos han de gobernar y mandar, no puedan usar dello tan justamente y con tanta clemencia, que no sean de los más temidos; y deste tal temor, *faltando el amor*, luego viene el aborrescimiento. (Rodríguez de Montalvo, 1987/8, IV cxxxiii 1745).

En todos los casos este desamor se origina en el egoísmo, en una saturación del yo, del propio valer que desconoce a los otros al negar o minimizar sus propias condiciones virtuosas. Esta obnubilación pasajera (don Quadragante de Irlanda, Balán de la Torre Bermeja, el rey Lisuarte) o permanente (Dardán el Soberbio, Arcalaús, Ardán Canileo, los Gigantes idólatras, el emperador Patín), que impide la apertura necesaria ante Dios y sus creaturas, se transforma en el motivador esencial de la acción principal (el enfrentamiento del rey Lisuarte y Amadís) o secundaria (las aventuras caballerescas puntuales).

De tal manera, el trastocamiento de la benevolencia y mutua reclamación, fundamentos del amor caritativo, por suspicacia y retraimiento provocó la discordia en el reino de Gran Bretaña al primar, en consecuencia, el bien personal (la decisión inconsulta de Lisuarte de no respetar los derechos sucesorios de Madasima o los políticos de su hija Oriana) sobre el Bien Común (el derecho real y el *consilium* de los vasallos, basados en las normas esenciales del derecho natural).

En todas estas situaciones solo la restauración del derecho en el Amor puede restituir la armonía perdida.

Así lo recuerda el narrador mostrando el recíproco acrecentamiento del amor vinculante entre Amadís y Lisuarte al final de la contienda, por obra del ermitaño Nasciano, como coayuvante, y de Esplandián, como causa inmediata:

[...] tan grande fue el amor que súbito le vino, que toda cuanta pasión y enojo que hasta allí de las cosas passadas (el rey Lisuarte) tenía, assí fue dél partido y tornado al revés, como en el tiempo que más amor a Amadís tovo. (Rodríguez de Montalvo, 1987/8, IV cxiii 1502)

Pero esta restauración, tanto en el enfrentamiento principal como en los secundarios,

es de una naturaleza que trasciende el mero cumplimiento de un orden jurídico, pues supone el rescate del otro, enemigo como persona, prójimo.

Así lo recuerda el gigante Balán al contar el accionar de Amadís en su ínsola:

[...] del cual con mucha fortaleza fue vencido y con mayor cortesía tratado, así como aquel que lo uno y otro más complido que ninguno de los que biven tiene; de lo cual redundó que aquella grande y mortal enemistad que yo le tenía se tornó en mayor grandeza de amistad y verdadero amor, [...] (Rodríguez de Montalvo, 1987/8, IV cxxxi 1730)

Incluso así lo sostiene, aunque no haya sabido cumplirlo, el mismísimo Arcaláus, encarcelado en la Insola Firme, al mostrar el amor, gratuita donación, como fundamento esencial de la justicia, una justicia alejada de la estricta noción de castigo-recompensa y cercana, en su esencia, a los principios evangélicos de misericordia y fidelidad (Rom. 3,25):

[...] no te puedo yo dar gracias, porque las buenas obras que más costringiendo la necesidad que charidad se hazen no son dinas de mucho mérito. (Rodríguez de Montalvo, 1987/8, IV cxxx 1722)

Este vencimiento en el Amor-amor solo puede efectivizarlo consumadamente, en la obra, la orden de la caballería.

En consecuencia, Amadís y sus caballeros se convierten en la *manus armata* de la *Caritas-Amor* o del Amor-amor para instaurar o reinstaurar un orden bidireccional, en su simultánea difusión vertical-horizontal, que sea fiel remedo del Orden Divino, efectivizándose así, literariamente, la sutil concepción teológica aquiniana:

Et hoc modo caritas, quae máxime est amicitiae honesti, se extendit ad peccatores, quos ex caritate diligimus propter Deum. (Tomás de Aquino, 1956, VII 2-2 q. 23 a.1 709).

Y el ideario espiritual de la caballería histórica:

El caballero sin caridad no puede ser sin crueldad [...] y por esto al caballero le conviene la caridad: porque si no tiene caridad a Dios y a su próximo, cómo amará a Dios, cómo tendrá piedad de los desválidos, cómo tendrá misericordia de los que ha vencido, [...] (Raimundo Llullio, 1985, 57).

Pues Amadís es, en su condición de caballero **cristiano** y **romano**⁸, el único capaz de efectivizar la alianza *fortitudo-amor* como “causa intrínseca del nuevo mundo y de la nueva humanidad” (Suárez Pallasá, 1994, 178)

La caballería amadisiana, en su rol adscripto de ejemplaridad axiológica, responde entonces con deferencia, reciprocidad y sacrificio al Amor divino, plasmado en una Providencia y una Ley, haciendo realidad, en este cosmos literario, la reconversión del poder y la justicia terrenos según la gratuidad y el perdón, entendidos como rescate, moral y físico, del oponente en prójimo.

⁸ Confluyen aquí las pautas culturales, literarias y religiosas que magnifican por sinonimia la universalidad de la misión caballeresca.

En suma, este aspecto de la obra testifica la existencia de un gradual desplazamiento ideológico por el cual la caballería, como sector social adscripto a un rol determinado, emplazada en una siniestra encrucijada histórica en los inicios de la Modernidad, elabora artísticamente su postrer canto de cisne al atribuirse solapadamente a sí misma, mediante el discurso literario, una *excluyente e imprescindible* función rectora en la ordenación de la *Comunitas Cristiana*, como visión paradigmática de mundo.

También el explícito sistema de valores que sustenta este *ordo amoris* corrobora, una vez más, que el *Amadís* es esencialmente un relato de *carácter tradicional*, donde el entrelazamiento de fábula y digresiones logra configurar un verdadero *Regimiento de Príncipes*.

Por lo pronto, seguramente, las pautas de control y el sentido de la realidad del entorno socio-cultural que le dio origen así lo requieren.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE HIPONA. 1965. *Civitas Dei*, en *Obras de San Agustín*, Madrid, B.A.C., XVII.
- ALFONSO EL SABIO. 1848. *Código de las Siete Partidas*, en *Códigos Españoles Concordados y Anotados*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, I.
- BASEVI, CLAUDIO. 1990. *Hacia una estructuración de una historia de la recepción bíblica*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- BEZZOLA, R. 1968. *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, Lib. H. Champion.
- Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementiam*, 1982. Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colugna et Laurentio Turrado. Matriti, B.A.C. Sexta editio.
- BOUTRUCHE, R. 1968. *Seigneurie et Féodalité. Le premiere âge des liens d' homme à homme*, Paris, Aubier, 98-125.
- CICERÓN, MARCO TULIO. 1964. *De natura deorum*, en *Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum*, Lipsiae, edidit W. Ax. Stuttgart, XLIV.
- DUBY, GEORGES. 1973 *Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris, Mouton, 180-199.
- . 1991. *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Buenos Aires, Alianza.
- FABREGAT, ESTEVA CARLOS. 1975. *Cultura y Personalidad*, Barcelona, Anthropos, 29-62.
- GUERRA, MANUEL. 1970. *Antropología y teología*, Pamplona, EUNSA.
- ILLANES, JOSÉ LUIS. 1996. *Historia de la teología*, Madrid, B.A.C.
- LASTRA PAZ, SILVIA C. 1995. *Una poética del espacio para el Amadís de Gaula*, Tesis de Doctorado en Letras. Buenos Aires, U.C.A. (Inédita).
- . 1993. "La visión de Roma en el *Amadís de Gaula*" en *Studia Hispanica Medievalia III*. Buenos Aires, U.C.A., 100-105.
- . 1996. *La noción de justicia en el Amadís de Gaula*, Buenos Aires, CONICET. (Inédita)

- LE GOFF, JACQUES. 1983. "El ritual simbólico del vasallaje" en su *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid, Taurus, 350-373.
- LEWIS, C.S. 1936. *The Allegory of Love*, London, Oxford University Press.
- . 1954. *Medieval Political Ideas*, Routledge, Oxford University Press.
- LINTON, RICHARD. 1968. *El estudio del hombre*, Barcelona, Ethenica, 124.
- DE LUBAC, HENRY. 1959. *Los cuatro sentidos de la escritura*, Madrid, B.A.C.
- . 1989. *Mística y misterio cristiano*, Pamplona, EUNSA.
- LLULLIO, RAIMUNDO. 1985. *Libro de la Orden de Caballería*, Barcelona, Teorema, 57.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI. 1987/8. *Amadís de Gaula*, Edición de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid, Cátedra, II.
- DE SALISBURY, JOHANNES. 1855. *Polycraticus*, en *Patrología Latina*. Lutetia, J. P. Migne editor, CXCIX, 385-670.
- DE AQUINO, TOMÁS. 1956. *Tratado de la Caridad en Suma Teológica*, Texto Latino de la edición crítica leonina, Madrid, B.A.C., 650-1160.
- SHERIDAN BURGESS, GLYN. 1970. *Contribution a l'étude du vocabulaire pré-courtois*, Genève, Librairie Droz.
- SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1994. "C. Asinius Pollio en el *Amadís de Gaula*", *Stylos*, 3, (Buenos Aires), 173-178.
- . 1997. "Áttalus, maestro de Séneca, en el *Amadís de Gaula*", *Stylos*, 6 (Buenos Aires), 27-77.
- DE SUTRI, BONIZO. 1930. *Liber De Vita Cristiana*, Edición a cargo de Ernst Perels. Berlín, Weidmannsche Buchhandlung.
- ULLMAN, WALTER. 1983. "El reino teocrático y feudal" en su *Historia del pensamiento político en la Edad Media*, Barcelona, Ariel, 125-166.
- VILANOVA, EVANGELISTA. 1984. *Historia de la teología cristiana*, Barcelona, Herder.
- WEISHEIPL, JAMES A. 1994. *Tomás de Aquino. Vida, obra y doctrina*, traducción castellana, estudio preliminar y notas de Joseph I. Saranyana, Pamplona, EUNSA.

CATÁLOGO DESCRIPTIVO DE LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS. XIV¹

OTRO PALMERÍN DE OLIVIA RECUPERADO: SEVILLA,
JÁCOME CROMBERGER, 1547
(CON ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL ARTE DE EDITAR TEXTOS IMPRESOS)

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad Complutense de Madrid

*A Giuseppe di Stefano,
un maestro caballeresco*

1. El ciclo de *Palmerín de Olivia* se ha considerado uno de los ciclos caballerescos más importantes del siglo XVI, tanto por su contenido y complejidad narrativa como por su fortuna editorial; ciclo que ha viajado por tierras italianas y portuguesas, dejando tras su paso huellas de su éxito en traducciones y continuaciones; no debemos olvidar que serán las tres partes de la *Crónica de Don Duados* las que se escriben y difunden, de manera manuscrita, en los primeros

1 Este trabajo se engloba dentro de nuestro proyecto: *Catálogo descriptivo de libros de caballerías castellanos*. Hasta el momento se han presentado las siguientes entregas: «I. El ciclo de *Amadís de Gaula* en la Bibliothèque Nationale de France», *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 8 (1994 [1995]), pp. 377-429. «II. Notas sobre el códice y la fecha de la *Crónica de Adramón*», *Scriptura*. «III. Noticias sobre un nuevo manuscrito de *Clarisel de las Flores* (libro I) de Jerónimo de Urrea», *Archivo de Filología Aragonesa*, LI (1995), pp. 283-296. «IV. El ciclo de *Amadís de Gaula* y *Palmerín de Olivia* en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)», *Journal of Hispanic Research*, 3 (1994-1995 [1996]), pp. 81-106. «V. Otros libros conservados en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)», *Studi Ispanici*, 1994-1996, pp. 9-49. «VI. Libros manuscritos en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)», *Criticón*, 69 (1997), pp. 67-99. «VII. Un *Palmerín de Olivia* recuperado: Toledo, ¿Juan Ferrer?, 1555 (Biblioteca del Palacio Real: I.C.91)», *Voz y Letra*, VI (1995 [1997]), pp. 41-57. «VIII. Dos folios recuperados de un libro de caballerías manuscrito: *don Claris de Trapisonda* (Biblioteca de Palacio: H.2504)», *Revista de Filología Española*, LXXVI (1996), pp. 47-69. «IX. Algunas reflexiones sobre la difusión manuscrita de los libros de caballerías a la luz de *Filibrante*», *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, tomo II, pp. 949-962. «X. *Tirante el Blanco* ante el género editorial caballeresco», *Tirante*, 0 (1997) (<http://www.uvalencia.es/~lemir/tirant>).

decenios del siglo XVII en Portugal², lo que demuestra, una vez más, el éxito de una fórmula de literatura de entretenimiento, que, para el ámbito castellano, se ha tergiversado siguiendo una lectura parcial del *Quijote* de Cervantes. Pero no nos vayamos a los extremos³.

El ciclo del Palmerín de Olivia se compone de tres textos⁴: *Palmerín de Olivia*, *Primalción* y *Platir*, los dos primeros vinculados a un mismo ámbito de recepción. Escritos, casi con toda seguridad por Francisco Vázquez, vecino de “Ciudadrodrigo”, como se indica en el colofón de la primera edición del *Primalción*, ambos salieron del taller que Juan de Porras poseía en Salamanca: el primero se terminó de imprimir el 22 de diciembre de 1511, mientras que el segundo lleva en el colofón la fecha del 3 de julio de 1512. Los seis meses de diferencia en la impresión de ambos volúmenes, con una extensión considerable, permiten suponer una escritura continua y anterior. Por su parte, la tercera parte, la que un tal Enciso escribió, seguramente el mismo autor del *Florambel de Lucea*, se termina de imprimir el 23 de mayo de 1533 en los talleres vallisoletanos de Nicolás Tierri. Mientras que los dos primeros textos palmerianos gozaron de reediciones castellanas hasta 1581, para el caso del *Palmerín de Olivia* (Évora, Cristóbal de Burgos), o 1598 para el *Primalción* (Lisboa, Simão López), el texto de *Platir* no se había vuelto a editar, hasta que en 1997 M^a Carmen Marín Pina lo publicara en la colección *Los libros de Rocinante* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos).

Del *Palmerín de Olivia* castellano se conoce la existencia de doce ediciones a lo largo del siglo XVI, a las que asignamos las siguientes siglas⁵:

Sa ¹ -1511	Salamanca, Juan de Porras, 1511 (22 de diciembre)
[Sa ² -1516]	Salamanca, [¿Juan de Porras?], 1516 (22 de enero)
Se ¹ -1525	Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1525 (30 de mayo)
Ve ¹ -1526	Venecia, Gregorio de Gregoris, 1526 (23 de noviembre)
V ² -1534	Venecia, Juan Paduan y Venturin de Rufinelli, 1534 (agosto)
Se ² -1536	Sevilla, Juan Cromberger, 1536
Se ³ -1540	Sevilla, Juan Cromberger, 1540 (15 de septiembre)

«XI. El último libro de caballerías: *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. «XII. Tercera parte de *Florambel de Lucea*: un texto recuperado, una historia por descubrir», *Thesaurus*. «XIII. La senda portuguesa de los libros de caballerías castellanos: *Segunda parte de Selva de Cavalarias Famosas*”, *Homenaje a Germán Orduna*, Alcalá-Buenos Aires, Universidad de Alcalá-Secrit, 2001.

2 Véase Moisés, Massaud, «A novela de cavalaria portuguesa. Achega bibliográfica», *Revista de História*, XIV (1957), pp. 47-52; Finazzi-Agrò, Ettore, *A novelística portuguesa do século XVI*, Portugal, Biblioteca Breve, 1978; M^a Carmen Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, Zaragoza, Universidad, 1988, pp. 542-553, así como nuestro trabajo “La senda portuguesa de los libros de caballerías castellanos: *Segunda parte de Selva de Cavalarias Famosas*”, citado en la nota 1.

3 Camino crítico e interpretativo que comienza con los primeros comentaristas del *Quijote* a finales del siglo XVIII y principios del XIX, como he intentado mostrar en “Los primeros comentaristas del *Quijote*”, *Edad de Oro*, XXI (2001), en prensa.

4 Para una visión general del ciclo, puede consultarse el trabajo de M^a Carmen Marín Pina, “El ciclo español de los palmerines”, *Voz y Letra*. 7.2. (1996), pp. 3-27, así como la reciente *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* de Daniel Eisenberg y M^a Carmen Marín Pina, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2000, en donde se recogen todos los trabajos de investigación que se han realizado sobre tales textos.

5 Para saber los ejemplares conservados de cada una de las ediciones, véase Eisenberg y Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos, ob. cit.*, pp. 395-398.

Se ⁴ -1547	Sevilla, Jácome Cromberger, 1547 (28 de junio)
Se ⁵ -1553	Sevilla, Jácome Cromberger, 1553
To ¹ -1555	Toledo, [¿Juan Ferrer?], 1555
Me ¹ -1562	Medina del Campo, Francisco del Canto, 1562
To ² -1580	Toledo, Pedro López de Haro, 1580

La única de la que no conservamos en la actualidad ningún ejemplar es la reedición de 1516, cuya existencia conocemos por los datos, casi siempre fiables, del *Registrum B* de Hernando Colón (nº 4124)⁶. De la edición de 1547, la que Jácome Cromberger imprimiera en su taller sevillano, sólo se conocía una ficha: la que se conserva en la Sächische Landesbibliothek de Dresde, donde se encontraba hasta la segunda guerra mundial, y cuya ubicación actual puede estar en Moscú, como tantos otros libros raros de la biblioteca⁷. Pero en la Biblioteca Nazionale di Napoli se conserva un ejemplar de dicha edición, que había pasado desapercibido a los estudiosos porque, al estar encuadernado junto a la reedición del *Primaleón* que en 1540 imprimieran los herederos de Juan Cromberger, se había creado una falsa ficha bibliográfica: con los datos de la portada del *Palmerín* de 1547 y con los del colofón del *Primaleón* de 1540, confundiendo este testimonios como un ejemplar más de Se³.

2. La Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III" conserva una importante colección de libros de caballerías castellanos, no tanto por la cantidad como por la rareza de muchos de ellos, como se aprecia en el siguiente listado:

1. *Amadís de Gaula* (I-IV): Sevilla, Jácome Cromberger, 1547: sig. S.Q.LVI.E.1 (olim. K.76)
2. *Florisel de Niquea* (I-II): Sevilla, Jácome Cromberger, 1546: sig. S.Q.XXIX.C.3 [1]
3. *Florisel de Niquea* (III): Sevilla, herederos de Juan Cromberger, 1546: sig. S.Q.XXIX.C.3 [2]
4. *Palmerín de Olivia*, Sevilla, Jácome Cromberger, 1547: sig. S.Q.XXX.C.199 [1]
5. *Primaleón*, Sevilla, Juan Cromberger (difunto), 1540: sig. S.Q.XXX.C.119 [2]
6. *Clarián de Landanis (parte III)*: Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1536 (9 de junio): sig. S.Q.XXX.C.145
7. *Clarián de Landanis (parte IV)*: Sevilla, Sebastián Trugillo, 1549: sig. S.Q.XXX.C.146
8. *Cristalián de España*, Valladolid, Juan de Villquirán, 1545: sig. S.Q.XXXV.B.1 (olim. XLI.H.29)
9. *Espejo de caballerías (libro I)*: Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1545: sig. S.Q.XXXI.C.47 [1]
10. *Espejo de caballerías (libro II)*. Sevilla, Jácome Cromberger, 1549: sig. S.Q.XXXI.C.47 [2]

6 Y muy exactos: «La historia de palmerin de oliua traducida de griego en español por francisco vasquez. Diuidese en 175 capitulos. epigrafes. y numerales al principio ay vna epistola. quando bien comigo pienso. el pologo. hallase en las historias. el primero capitulo. mucho quedo pensando la enperatriz. el vltimo. de por muchas partes buscando la donzella. In fine est carmen. Io. auguris. palmas florendus. est in folio. 2. columnas. Impreso en Salamanca a. 22. de enero de 1516. costo en Salamanca. 4. reales. a 27 de março de. 1525

7 Según indica Eisenberg-Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos, ob. cit.*, p. 397. Por su parte, como ya indicara Encarnación García Dini «Per una bibliografía dei romanzi di cavalleria: Edizioni del ciclo dei Palmerini», en *Studi sul «Palmerín de Oliva»*. III: *Saggi e ricerche*, Pisa, Università di Pisa, 1966, pp. 5-44, la signatura R-18160 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ofrecida por Simón Díaz, corresponde en realidad a una traducción italiana de ese mismo año.

11. *Félix Magno (I-II)*: Sevilla, Sebastián Trugillo, 1549 (30 de abril): sig. s.Q.xxx.c.148 [1]
12. *Félix Magno (III-IV)*: Sevilla, Sebastián Trugillo, 1549 (4 de julio): sig. s.Q.xxx.c.148 [2]
13. *Florindo*. Zaragoza, Pedro Hardouyn, 1530 (21 de mayo). Sig. xll.h.38

De algunas de estas ediciones, los ejemplares de Nápoles aportan una nueva documentación, ampliando el número de los testimonios conocidos, como [1] *Amadís de Gaula* (1547)⁸, [2-3] los dos *Floriseles* (1546)⁹, [8] *Cristalián de España* (1545)¹⁰, [9-10] los dos libros de *Espejo de caballerías* (1545 y 1549)¹¹, [11-12] los dos textos del *Félix Magno* (1549)¹² o [13] el *Florindo*¹³, pero en otros casos, además de la reedición palmeriana de 1547, en Nápoles se ha conservado el único ejemplar conocido de una edición caballeresca, como sucede con las partes III y IV de *Clarián de Landanís*, que escribió Jerónimo López¹⁴, que permite clarificar un poco el complejo entramado del ciclo de los clarianes, en donde existen dos líneas de continuación, a partir de la primera parte escrita por Gabriel Velázquez de Castillo, impresa en Toledo por Juan de Villquirán, a costa de Gaspar de Ávila, en 1518: por un lado, la versión de Álvaro de Castro, que es segundo libro de la primera parte (Toledo, Juan de Villquirán, 1522), y por otra la segunda parte de Jerónimo López, del que sólo se ha conservado la reedición de 1550 (Sevilla, Juan Vázquez de Ávila), aunque debió imprimirse la prínceps antes de 1524, fecha de la publicación de la tercera parte (Toledo, Juan de Villquirán).

Además, en el conjunto de los ejemplares caballerescos conservados en la Biblioteca Nazionale di Napoli sobresale cierta homogeneidad cronológica y geográfica: en su mayoría, son todas ediciones sevillanas (casi todas pertenecientes a la dinastía de los Cromberger), y se centran en libros de caballerías impresos en la década de los cuarenta, si exceptuamos la tercera parte del *Clarián de Landanís* (1536) y el *Florindo* (1530); esta aparente homogeneidad tampoco ha de extrañar, ya que son años en los que más libros de caballerías se van a editar y reeditar, años previos a la configuración y triunfo de la corriente caballeresca de entretenimiento que

8 Conservado además en los siguientes ejemplares: Catalunya: Bon. 8-IV-1 | BNMadrid: R-31.532 | Albi: Bibliothèque Municipale: Rochegude 320 | BNFrance: Rés. Y2 229 | Dresden: Sächsische Landesbibliothek: S-B-3.

9 Conservados, respectivamente, en: Florisel X: 1546 (25 de octubre). Ejemplares: Munich: Bayerische Staatsbibliothek: 2º P.o.hisp.32-1.2 | Mazarine: 349 | Turín: Nazionale: Ris 23.6 Florisel XI: 1546 (6 de marzo). BNMadrid: R-2.541 | UValencia: Z-8/111 | Mazarine: 350 | BNLisboa: Res. 456 V.

10 Conservado en: Munich: Bayerische Staatsbibliothek | BNFrance: Rés. g.Y2 24 | British Library: G.10290 | BNLisboa: Res. 459-V.

11 Conservados en: [1] Catalunya: Bon 8-IV-14 | BNFrance: Rés. Y2 216 (1ème pièce). [2] BNParís: Rés. Y2 216 | Bayerische SM: 2º P.o.hisp.19.

12 Conservados en: Catalunya: Bon 9-III-8 (sólo I-II) | Mazarine: Rés. 372 | Módena: Biblioteca Estense: á.&.5.1. | British Library: C.63.1.3

13 Conservado en: Catalunya: Bon. 9-IV-6 | BNMadrid: R-12.625 | Munich: Bayerische Staatsbibliothek: 2º P.o.hisp. 24 | British Library: G.10285 | Roma: Casanatense: Q-V-30 | ¿Milán: Nazionale Braidense? | ¿Buenos Aires: Biblioteca de Oliverio Gironde?

14 Véase Javier Guijarro, "El ciclo de los clarianes", *Edad de Oro*, XXI (2001), en prensa, así como las *Guías caballerescas* de *Clarián de Landanís (Primera parte, Libro primero)* por Antonio Joaquín González Gonzalo (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998) y la del *Libro segundo de don Clarián de Landanís* por Javier Guijarro Ceballos (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000), en donde el lector interesado encontrará las pertinentes referencias bibliográficas.

triunfará a partir de la segunda mitad de la centuria, especialmente después de la publicación de la primera parte del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra (Zaragoza, 1555)¹⁵. ¿Acaso hemos de suponer una compra común de todos ellos, que llegaron de una misma biblioteca a la Nazionale di Napoli? Seguramente, pero sólo un estudio de la historia particular de cada ejemplar permitirá concretar los ámbitos de circulación de estos ejemplares en suelo itálico.

3. Descripción del ejemplar s.Q.xxx.c. 119[1] de la Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III”¹⁶

[1r: portada] [grabado] **Libro de Palmerin de Oliua | y de sus grandes hechos.**

[1v-2r: prólogo] ¶ Al illustre τ muy magnifico señor don Luys de | Cordoua: hijo del muy illustre τ magnifico señor don Diego hernandez de Cordoua: conde | de cabra τ vizconde de Isnajar: señor dela villa de Vaena. τc. | [C]Vando bien conmigo pienso illustre τ muy | magnifico señor: fallo *que* fue muy honesta y loable *aquella* antigua costumbre por | tantos tiempos siempre guardada: [2v] Y pues soys poderoso y dela gloria de *vuestros* mayores verdadero ymi | tador: recibid con gesto bueno y humana voluntad hystoria que tiene en si tanto proue- | cho: que sin ella ninguna parte de vuestra vida puede ser loable: pues aqui *dela* muestra la | perfeccion de vuestra naturaleza que en sola virtud consiste.

[2v: incipit] ¶ Aquí comiença el libro del famoso cauallero pal | merin de Oliua/ que por el mundo grandes hechos en armas hizo: sin saber cuyo fijo fue | se: mas la su gran bondad le hizo alcançar grande honra: y venir en grande alteza despues | de auer passado muy grandes trabajos y afanes. | ¶ Comiença la obra.

[2v/a-159v/b: texto] [H]Alla se en- | las hystorias delos | emperadores de a- | *quella* muy hermosa | ciudad de Constan | tinopla: *quel* octauo | emperador *que* enella | ouo despues dela | muerte del emperador constantino que la edi | fico/ fue muy noble Emperador para sus | vassallos: τ muy cruel a sus enemigos. [159v/b] Assi es ver | dad como vos señor dezis dixo el duque de pe | ra: y muchos buenos caualleros delos *que* alli | estauan desdeque vieron al emperador con tanta ga | na de hablar ala donzella y saber della quien | era pensaron de yr tras ella y tomarla antel empera | dor: entre los *quales* salieron dela corte a buscar | la Colmelio y Seregin fijo de cardin: estos | dos salieron el vno sin saber del otro y andu- | uieron por muchas partes buscando la donzella.

[159v: colofón] ¶ Aquí haze fin la historia del muy esclarecido prin | cipe Palmerin de Oliua/ Emperador de Costantinopla. Enla qual se recuenta n por muy | apazible estilo muchas diuersas τ muy claras hazañas: que por su muy encumbrada gran | deza de animo con gran gloria por el

15 Un listado cronológico de las ediciones y reediciones de los libros de caballerías castellanos puede consultarse en nuestro trabajo *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.

16 Para la descripción, seguimos los principios expuestos en nuestro libro: *Libros de caballerías castellanos conservados en las bibliotecas públicas de París*, Alcalá-Pisa, 1999.

fueron acabadas. Fue impresa en la muy noble τ | muy leal cibdad de Sevilla en la emprenta de Jacome Cromberger Año del señor de mil | τ quinientos y quarenta τ siete años. A veynte y ocho dias del mes de Junio.

[159v: *poesía*] Io. auger transmieren. hac ad lectorem. | Palmas Florendus conseuit stegmate tanto | Quo non maius erat cesaris orbe genus [...]

[160: *en blanco*]

DESCRIPCIÓN EXTERNA: in folio (298 x 215 mm). I+160+I ff. Cuadernos: a-v⁸ (último en blanco). El pliego f_{iiii}-f_v-f_{vi} y f_{vii} se ha conservado dos veces, uno detrás de otro. Numeración romana en la esquina superior derecha. Errores: 43 [liij], 44 [liiij], 56 [xlvj], 71 [lxxij], 75 [lxxiiij], 77 [lxxviiij], 82 [lxxxij], 89 [lxxxix], 93 [xcij], 95 [xcj], 129 [cxixx], 130 [cxxxij], 152 [cliiij]. 1 columna: prólogo. 2 columnas: texto. Caja de escritura: 225 x 155 mm. 48 lín. por folio. Cabeceras centradas en parte superior: Vuelto: «Libro» | «Libro.». Recto: «de Palmerín». Letra gótica: 10 mm: portada; 6 mm: cabeceras, primera línea de incipit, capítulos; 3 mm: texto. Letras iniciales: prólogo: 25 x 25 mm (historiada); inicio: 40 x 40 mm (romana, adornos vegetales al fondo); capítulos: 20 x 20 mm (romana con fondo blanco); 17 x 17 (igual, de menor calidad).

PORTADA: Grabado (CJ:12): representa a un caballero jinete a trote, con una capa de lambrequines terminados en borla y una cimera con el dragón alado, adornado con un enorme penacho de plumas. En el lateral derecho, una filacteria, en donde se ha sobreimpreso en rojo: **Palmerín**. Cuatro cintas con detalles vegetales alrededor del grabado y del título a modo de orla. Aparece también en la portada de todas las reediciones que del *Palmerín* realizaron los Cromberger en Sevilla, así como en dos libros de caballerías anteriores aparecidos en el mismo taller sevillano: *Clarián de Landanis (primera parte del libro primero)*, del 15 de febrero de 1527 y en la portada interior de los dos primeros libros del *Espejo de caballerías* impreso en 1533

ENCUADERNACIÓN: Pergamino sobre cartón. 350 x 225 x 55 mm. En el lomo, sobre cuero: «Palmerín de Oliva. | Sevilla, 1540». Se ha encuadernado junto

HISTORIA: Estampilla de la “Biblioteca Real” en la portada; se trata del nombre con que se inauguró la biblioteca en 1805.

4. El descubrimiento del único ejemplar que ha llegado hasta nosotros de la edición sevillana de 1547 del *Palmerín de Oliva* permite volver –una vez más– a la relación textual que ofrecen las ediciones conservadas de la obra (doce, como ya hemos indicado), basándonos en la excelente edición que Giuseppe di Stefano publicó en 1966 (Pisa, Università), en la que no tuvo en cuenta ni la edición toledana de 1555 (To¹), ni las sevillanas de 1547 (Se²) y 1553 (Se³), al no conocerse ningún ejemplar de las mismas a la hora de realizar su trabajo. Pero más que en los aspectos textuales concretos, que en poco cambian las decisiones ecdóticas adoptadas en la edición citada, me interesa más detenerme en los principios metodológicos que deben regir la edición de un texto impreso.

Un libro impreso durante la época de la imprenta manual, como la bibliografía textual

y la codicología han puesto de manifiesto a lo largo del siglo xx, mantiene unas formas externas vinculadas al *codex* medieval manuscrito, pero transforma completamente sus modos de producción: frente a la estrecha relación entre el *codex* medieval y el copista (o los diferentes copistas que, de un modo profesional, trabajan en un determinado *scriptorium* en la copia de un mismo códice), en el libro impreso se multiplican sus agentes (correctores, componedores, tiradores, editores...), ampliando, en consecuencia, los contextos de modificaciones y alteraciones del modelo original, sin olvidar que los nuevos modos de producción (las formas, los cambios en el proceso de tirada...) también crean nuevos modelos de errores (equivocación de cajetines, de colocación de tipos, de mala cuenta del original...), así como novedosas causas de modificaciones textuales¹⁷. Si los modos de producción de un libro impreso difieren de manera sustancial del manuscrito, si los agentes se multiplican y con ellos los contextos de errores y variantes de todo tipo, ¿es posible utilizar la metodología creada para la edición de textos que se han transmitido en códices manuscritos, ya sea ésta lachmanniana, neolachmanniana o béderiana, para la edición de textos transmitidos por medio de las letras de molde? La respuesta no puede ser otra que no, no exclusivamente. En este sentido, dar a conocer los principios metodológicos de la bibliografía textual para que puedan ser utilizados por los editores a la hora de acercarse a los textos de los Siglos de Oro se presenta como una de las tareas más urgentes de la filología hispánica a principios del siglo xxi¹⁸.

A la hora de editar un texto transmitido en la imprenta manual, el editor ha de tener en cuenta datos y herramientas ecdóticas que proceden de tres campos diferentes, que han de servirle para contrastar las “hipótesis de trabajo” a las que se llegaría con un exclusivo examen de las variantes textuales¹⁹:

A) EXTERNOS: historia de los talleres de impresión, de la fundición y difusión de los tipos, de la

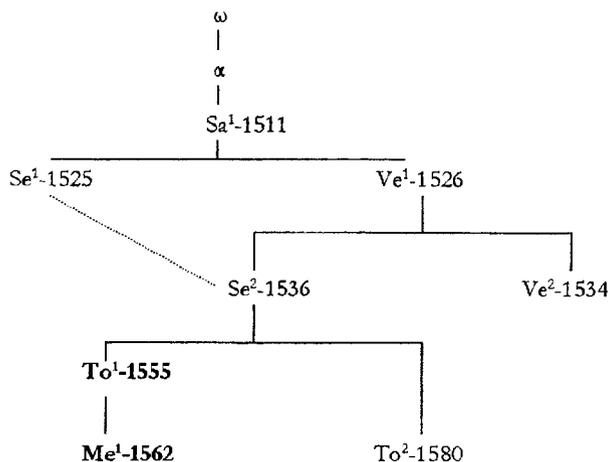
17 Sobre las transformaciones textuales desde que el “original” llega al taller hasta que sale el libro impreso y preparado para ser vendido, puede consultarse nuestro trabajo: “Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta”, Antonio Castillo, ed., *Entre letras anda el juego. Libros, lectura y lectores: Edad Media y Tiempos Modernos*, Madrid, Arco-Libros, en prensa.

18 Para un acercamiento a conceptos básicos de la bibliografía textual, con algunos ejemplos castellanos, pueden consultarse los siguientes trabajos: Ronald B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, The Clarendon Press, 1927 (traducción al español: *Introducción a la bibliografía material*, Madrid, Arco/Libros, 1998); Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1979 (reimpreso en 1985) (lamentablemente, la traducción al español de la obra puede llevar a algunos engaños por sus errores de conceptos básicos en la traducción); Conor Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988; Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1989), pp. 49-107 y José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías, ob. cit.*

19 De la misma manera, a la hora de editar textos que se han transmitido mediante códices manuscritos (ya sea en una transmisión pura o mixta, es decir, uniendo también testimonios impresos), la escuela neolachmanniana ha venido en los últimos decenios del siglo xx prestando una enorme atención a los datos que se extraen de los códices (la *collatio externa* del profesor Germán Orduna) o de las estructuras que cada testimonio representa al unirse, de una manera coherente, el sistema del modelo con el del copista/editor que lo transcribe (el *diastema* de Cesare Segre). Para estos y otros aspectos de las herramientas de la crítica textual véase nuestro trabajo: “La crítica textual en el siglo xxi: la primacía del texto”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa-Editorial Plaza y Valdes, 2001.

- relación de impresores y libreros con determinados textos, etc.
- B) TIPOGRÁFICOS: características de los géneros editoriales, comparación de los tipos utilizados, los paratextos, modelos de reedición, etc.
- C) TEXTUALES: junto a los posibles errores de copia en que el componedor se identifica con el copista (errores involuntarios por adición, omisión, alteración del orden y sustitución), habría que sumar nuevos errores involuntarios procedentes de una mala elección o colocación de tipos en el componedor, así como transformaciones voluntarias, ya sean obligadas por errores en la "cuenta del original", o impuestas por correcciones en el proceso de la tirada (estados) o por determinadas causas comerciales (emisiones).

Las distintas reediciones del *Palmerín de Olivia*, de la mano del descubrimiento de un ejemplar de una edición que se consideraba perdida, permitirá ejemplificar algunas de estas fuentes de información, lo que nos puede llevar a plantear algunos cambios a la relación textual que se ha establecido entre ellas sólo teniendo en cuenta datos procedentes del tercer campo, el textual, tal y como estableció el profesor Giuseppe di Stefano, en la edición que realizara del libro en 1966. El editor del *Palmerín*, después de descartar la edición sevillana de 1540 (Se³) por ser reedición de Se², ofrecía la siguiente relación de testimonios, que ha de servir como punto de partida para nuestro análisis, incorporando en su lugar la edición toledana de 1555 (To¹) y la de Medina del Campo de 1562 (Me¹), cuya vinculación textual a la rama sevillana ya tuvimos ocasión de indicar en un trabajo anterior (*vid.* nota 1), y al que volveremos más adelante²⁰:



4.1. LOS DATOS EXTERNOS: la familia sevillana del *Palmerín de Olivia*

Como ya hemos indicado, la primera edición sevillana del *Palmerín de Olivia* se termina de imprimir en el taller de Juan Varela de Salamanca el 30 de mayo de 1525. El *Palmerín de Olivia*, como así sucede también con el ciclo de *Amadís de Gaula*, bien puede decirse que es producto

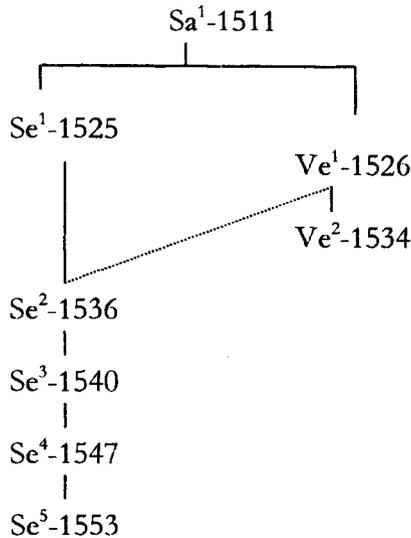
²⁰ Transcribimos el árbol genealógico de su edición (1966: xviii) siguiendo el sistema de siglas antes indicado, para no llevar a confusión a la hora de indicar las distintas ediciones de la obra.

sevillano y uno de los pilares de la forma externa del género editorial caballeresco: desde Sevilla se reedita, y desde Sevilla se difunde al resto de Castilla. De este modo, se esperaría una estrecha vinculación de las reediciones realizadas en los talleres hispalenses, y no una dependencia de Se²-1536 de la reedición veneciana de 1526 (Ve¹), como así parecen mostrarlo los datos textuales. El hecho de que la primera edición sevillana del texto proceda de las prensas de Juan Varela de Salamanca y las restantes de los talleres de la dinastía de los Cromberger no debe llevarnos a engaño: Juan Varela de Salamanca es contemporáneo de Jacobo Cromberger, el fundador de la dinastía, y su hija Inés terminará siendo la esposa de Jácome Cromberger, su nieto, por lo que tal matrimonio llegó a unir los dos talleres de impresión más importantes de Sevilla en la primera mitad del siglo; tipos de impresión, como los de Pegnitzner, uno de los maestros alemanes en la época de los incunables, grabados y textos se pasarán de un taller a otro con toda normalidad, y son numerosos los ejemplos que pueden encontrarse, incluso sin salirse del ámbito de los libros de caballerías²¹. A pesar de que Juan Varela de Salamanca muere en 1555, su labor de impresor se termina en 1539, dedicándose a partir de este momento a otros menesteres en la ciudad, como su librería o la representación del gremio ante las autoridades²². No extraña, por tanto, que del éxito editorial del *Palmerín* se aprovechen los Cromberger.

La estrecha vinculación entre ambos talleres sevillanos, un dato externo, por tanto, permite suponer una estrecha vinculación textual entre la reedición que imprime Juan Varela de Salamanca en 1525 y la que lleva a cabo Juan Cromberger en 1536; el resto de las ediciones sevillanas, la de 1540, 1547 y 1553 se realizarán, como es habitual en la época, una a partir de la anterior, empezando por la de 1536: son reediciones de renglón a renglón, utilizando los mismos tipos en cada una de ellas, lo que facilita la labor de los componedores. ¿No es lógico pensar, de esta manera, que la contaminación, en el caso de que se produzca, debería ser de sentido contrario al indicado por el profesor Di Stefano, es decir, de la reedición veneciana de 1526 (en folio) sobre la reedición sevillana de 1536, que procedería directamente de Se¹-1525? De ser así, deberíamos pensar en el siguiente *stemma*, más cercano a la reedición como medio de difusión ordinaria de obras de ficción en un mismo ámbito geográfico:

21 Así lo hemos mostrado en nuestro libro *Imprenta y libros de caballerías*, *ob. cit.*

22 Véase Clive Griffin, *Los Crombergers: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Fondo de Cultura Hispánica, 1991, así como Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles, siglos XI⁷-XVI¹¹*, Madrid, Arco/Libros, 1996, 2 vols.

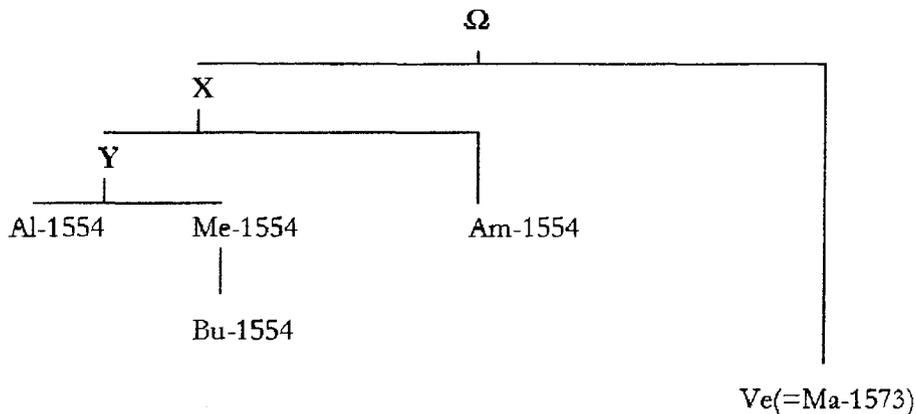


Esta hipótesis, que en absoluto se justifica sino que sólo se presenta como procedimiento metodológico, como primer paso de presentar mediante un gráfico las posibles relaciones externas de las ediciones que han conservado una obra, muestra también otro de los abismos que separa no tanto la transmisión impresa de la manuscrita, sino nuestra capacidad moderna de acercarnos a la comprensión completa de ambas. A la hora de establecer mediante un gráfico, lo que en crítica textual se llama *stemma*, la relación de los testimonios manuscritos conservados (únicos en su composición y características, lo que da lugar a un determinado *diasistema*, cuando no son *descripti*), se organiza alrededor de un ascendiente común (*codex interpositus*), que bien puede ser el arquetipo (cuando agrupa a todos los testimonios) o un subarquetipo (cuando agrupa a un grupo de ellos)²³. Tanto la transmisión manuscrita como la impresa se realizan copiando un modelo anterior, pero la diferencia esencial entre ambas se concreta en que, mientras en la manuscrita cada testimonio es el único representante de esa copia, en la impresa, de cada nueva lectura (es decir, de cada edición, al margen de los cambios que se realizan en su tirada), se hicieron numerosos representantes, numerosos ejemplares, de los que hemos conservado sólo una mínima parte, como una mínima parte hemos conservado, en la mayoría de los casos, de las diferentes copias manuscritas que se realizaron de un texto a lo largo de su transmisión. De este modo, mientras que en un *stemma* de transmisión manuscrita las líneas de dependencia de los diferentes testimonios (ya sean los conservados o los *codices interpositi*) indican sólo una relación textual que no directa; en la transmisión impresa, esa misma línea está mostrando una relación

23 Como el tema de la transmisión manuscrita sale fuera de nuestro interés actual, remito a tres monografías en español, en donde el lector interesado podrá profundizar en estos aspectos: Alberto Bleca, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997 y Germán Orduna, *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

directa con la edición que ha tomado como base (siguiendo el modelo de transmisión impresa conocido como reedición), pero no así con el ejemplar concreto (con algunos posibles cambios textuales frente a otros), que se ha utilizado y que hoy damos por perdido. En otras palabras, la transmisión manuscrita y la impresa comparten un mismo proceso de difusión: copia de un testimonio anterior, pero mientras en la manuscrita ese testimonio (se haya conservado o hayamos de considerarlo *interpositus*) coincide con un objeto real y único, un determinado manuscrito, en la impresa hemos de diferenciar entre el concepto teórico (la edición) y el testimonio concreto que ha servido de base para su reedición (el ejemplar), en donde las diferentes personas que han tomado parte en el proceso de impresión (corrector, componedor, editor) han dejado sus huellas. De esta manera, en un *stemma* de una obra transmitida por medio de la imprenta manual, como el que hemos indicado para las reediciones sevillanas del *Palmerín de Olivia*, la línea que une a las ediciones es igualmente teórica que la que se utiliza en un *stemma* de obras de difusión manuscrita, ya que unen también “ejemplares” que se han perdido, que desconocemos; pero, por otro lado, son líneas teóricas directas, ya que unen ediciones reales, modelos conocidos de una transmisión. Un error conjuntivo en dos manuscritos puede llevar a plantear la posibilidad de la existencia de un códice en donde tal error ya se hubiera consumado, origen de ambos; un error conjuntivo en dos ejemplares concretos de dos ediciones no hace necesario (todo lo contrario) hablar de una “edición perdida” que habría que situarla con anterioridad, y de la que no tenemos ninguna noticia, atentando, por tanto, contra los datos externos e, incluso, los tipográficos.

Así sucede con el *Lazarillo de Tormes*, seguramente el texto impreso hispánico mejor estudiado en sus relaciones textuales, antes y después del descubrimiento de la edición de Medina del Campo de 1554, muy por encima del *Quijote*. En su mayoría, los que se han dedicado al estudio de las relaciones de las (ahora) cuatro ediciones de 1554, hablan no sólo de la existencia de una *editio princeps*, que viene justificada tanto por datos externos (la existencia de cuatro reediciones en un mismo año en talleres tan dispares como son los de Alcalá de Henares, Amberes, Burgos y Medina del Campo), como tipográficos y textuales, sino también de un subarquetipo que vendría a explicar la vinculación de las ediciones de Alcalá de Henares y Medina, tal y como defiende Aldo Ruffinatto en su reciente edición de la obra (Madrid, Castalia, 2000), basada en presupuestos estrictamente lachmannianos, de cuyo *stemma* no interesan ahora las ramas más altas:



Según el planteamiento del editor, Ω vendría a representar la *editio princeps* del *Lazarillo de Tormes*, una edición real, publicada en formato en 8º, sin que se pueda concretar más ni de sus características ni tampoco de su lugar de impresión: ¿se trata, acaso, de la edición de Amberes de 1550 o de 1553 de las que hablaron algunos bibliógrafos del siglo XIX? Por otro lado, ¿cómo hemos de considerar a X e Y? ¿Cómo ediciones perdidas, de las que proceden, por una parte las reediciones conservadas de 1554 (*Al, Me, Bu, Am*), y por otra, el grupo hispánico? ¿Cómo justificar con datos externos y tipográficos la existencia de estas dos ediciones más del *Lazarillo de Tormes* que nacen de la interpretación de los datos textuales siguiendo una metodología creada y justificada para la edición (y comprensión) de tradiciones textuales diferentes? La aparición en el verano de 1992 en Barcarrota (Badajoz) de un ejemplar de una edición desconocida del *Lazarillo* de Medina del Campo fechada en 1554, de la que hasta ese momento no se tenía ninguna constancia, podría servir de argumento para la defensa de posibles ediciones igualmente perdidas, que el azar (o las obras de reforma en otra casa antigua), podrían descubrir en los próximos años. ¿Pero Ruffinatto está pensando en una edición determinada, real, cuando habla de un subarquetipo Y o de un arquetipo X?

En el otro extremo, Jaime Moll defiende, basándose en datos tipográficos, que “las cuatro ediciones conservadas de 1554 dependen de una misma edición anterior. Desaparece por lo tanto del estema [...] la siguiente edición Y. Las cuatro ediciones conservadas derivan de X, que si era en 8º tenía por los menos los mismos cuadernos que Medina. Y consideramos que el texto que nos ofrece la edición de Medina del Campo es, en su conjunto, más fiel a la primera edición del *Lazarillo*”²⁴. ¿Cómo justificar, entonces, los datos textuales que hablan de la posible relación de varios de los testimonios conservados? ¿Hay que tomar como reales las palabras impresas en la edición complutense: “Nuevamente impressa, corregida, y de nuevo añadida en esta segunda impresión”, o sólo como un reclamo publicitario, como aparece en tantas otras portadas de la época?

Una vez más, queda de manifiesto cómo estas tres fuentes de información para los textos impresos, las externas, las tipográficas y las textuales han de ser contrastadas en su conjunto para llevar a cabo un acercamiento global a la comprensión del texto y su difusión impresa.

4.2. LOS DATOS TIPOGRÁFICOS: de la reedición a los cambios editoriales

El *texto* para convertirse en *libro* ha de incorporar una serie de elementos externos, los llamados por Genette *paratextos*, que, como sucede con la herramienta de la *collatio externa* que el profesor Orduna ha puesto en nuestras manos, permiten conocer relaciones textuales más allá de los datos deducidos del análisis de la *varia lectio* de los testimonios.

Uno de estos aspectos externos que suelen modificarse normalmente es el prólogo dedicatoria, que posee, por lo general, dos funciones esenciales estrechamente ligadas entre sí, ya que, a un tiempo que apoya la autoridad y el prestigio del propio libro (y de su autor como creador del mismo), mediante su impresión se pretende conseguir un apoyo personal, ya lo

24 «Hacia la primera edición del *Lazarillo*», *Actas del IV Congreso Internacional de AISO* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Alcalá de Henares, Universidad, 1998, pp. 1049-1055; cita en p. 1055.

busque éste el autor o alguna persona vinculada a una determinada reedición²⁵.

El *Palmerín de Olivia* salió de las prensas salmantinas dedicado “Al illustre e muy magnifico señor don Luis de Córdoba, hijo del muy illustre e magnifico señor don Diego Hernandes de Córdoba, Conde de Cabra, Visconde de Isnájar, señor de la villa de Vaena, etc.”; dedicatoria que se mantendrá en todas las reediciones que se hagan en suelo peninsular: la primera función de conseguir el apoyo del noble va a ir perdiendo protagonismo a favor de la protección que, al ser dedicado a un noble, obtiene el propio texto. Pero cuando nos trasladamos a tierras italianas, el destinatario de la dedicatoria se va a transformar, pasando “Al yllustre τ muy manifico señor .s. Cesar triulsci” en la edición veneciana de 1526²⁶, y “Al muy yllustre y muy magnifico. S. el. S. Juan de Hores: conde de Tripol. tc”, en la de 1534²⁷.

Los cambios que se producen en las ediciones venecianas vendrían a coincidir con la hipótesis que se ha planteado con los datos externos, ligando, de nuevo, a las reediciones sevillanas del *Palmerín de Olivia* en una misma familia.

Por otro lado, un cambio en la *ordinatio* del texto permite plantear la posible relación de las reediciones que se publican en la segunda mitad del siglo XVI: el texto, que aparece como un todo unitario desde su *princeps* salmantina, se divide en cuatro libros a partir de la reedición toledana de 1555, con dos finalidades: acercar la *ordinatio* del texto a uno de los modelos triunfantes en la época, como son los *Cuatro libros de Amadís de Gaula*, y que vemos aparecer también en otros tantos libros de caballerías de la época y en la estructura del *Quijote* de 1605; y, por otro lado, permitir la venta por fascículos de cada una de las divisiones internas; estrategia editorial que van a utilizar los editores a partir de mediados de siglo cada vez con mayor profusión. Por su parte, la edición toledana de 1580 (To²), que, siguiendo reglas generales de los datos externos, podríamos vincular a la toledana de 1555 (To¹), mantiene la *ordinatio* original. De este modo, un dato tipográfico permite tanto vincular estrechamente dos ediciones (To¹ y Me¹) como separar otra (To²), que podríamos hacer depender de la serie de reediciones sevillanas del taller de los Cromberger, seguramente la última (Se⁵-1553), aunque sólo con un estudio tipográfico y textual más profundo sea posible concretar algo más esta hipótesis.

Por último, en su edición, el profesor Giuseppe di Stefano, al estudiar la por él defendida estrecha relación de la primera reedición de Juan Cromberger en 1525 (Se²) con la veneciana de 1526 (Ve¹) se plantea la posibilidad metodológica de que la de Sevilla procediera, en realidad, de la de 1534, mucho más cercana en el tiempo, pero “il sospetto che Se² si legghi a V¹ attraverso V² è fugato dalla seguente scelta di errori di Se² coincidente con V¹ e con la lezione critica” (p. XXI), y ofrece a continuación un listado de 17 variantes de Ve², que viene a demostrar su carácter independiente. Este dato textual se confirma con otro topográfico: el cambio de formato. Es

25 “Es muy frecuente que la Dedicatoria comience recordando cuáles son sus dos objetivos: buscar la protección del destinatario y que el prestigio de éste atemorice a los envidiosos y maldicientes”, según indica José Simón Díaz, *El libro español antiguo*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000, p. 138.

26 Acaba la dedicatoria con estas palabras: “Soplicando. V. S. Illus. lo tomeys con aquel animo τ voluntad, que se suele τ tomar los seruicios de aquellos, que desseando mucho: hazen lo extremo de su poder”.

27 Termina con unas palabras similares: “Reçebi señor esta obra con aquella voluntad que se os offreçe: pues que yo no vos puedo offreçer otra cosa: ni v.s. *gratias* a dios tiene necesidad de otros presentes: y tened memoria de aqueste vuestro seruidor que siempre lo sera mientras que biuiere. Cuyas manos besa con aquel acatamiento que deue”.

conocido cómo los libros de caballerías en suelo peninsular, y las primeras reediciones que se realizaron en suelo italiano²⁸, mantienen un formato inalterable desde los incunables hasta la última reedición caballerescas en 1623: el formato folio; pero estos libros cuando pasan a tierras flamencas o a la Venecia dominada por Aldo Manuzio, modifican su formato al cuarto, llegándose incluso al octavo, lo que está indicando —a voces— los diferentes ámbitos de recepción por donde el género caballeresco se difunde. Este es el caso de la reedición veneciana de 1534, que se transforma en formato octavo, por lo que de los 128 folios de Ve¹-1526 se pasará ahora a 419.

La reedición (que no la copia, que se vincula al universo del manuscrito) tiene también sus técnicas y sus normas que tienden hacia una misma finalidad: hacer lo más fácil posible la labor del componedor de “contar el original”, es decir de delimitar el cuerpo de texto que tiene que ir en cada página, ya que, frente al copista, el componedor trabaja sobre formas, que, impresas por ambas caras forman los pliegos con los que se van montando los cuadernos; el formato vendrá dispuesto por la cantidad de dobleces que se haga al pliego. Por este motivo, las reediciones tenderán a realizarse sobre modelos en el mismo formato, y en el caso de cambiarse, se hará siempre no sobre el modelo sino sobre la copia; en otras palabras, la edición veneciana de 1534 es un típico ejemplo de reedición en donde se cambia de formato sobre su modelo, la de 1526: del folio al octavo. De la misma manera, a la hora de reeditar en un mismo formato se tiende o a mantener el texto casi intocable (reedición a plana y renglón, como podrían caracterizarse a las reediciones sevillanas de los Cromberger) o reducir el número de pliegos, para abaratar así el precio final de venta. Este procedimiento editorial ofrece una información tipográfica que puede servir al editor de un texto impreso a comenzar a establecer las relaciones de dependencia de los testimonios que ha conservado²⁹.

4.3. LOS DATOS TEXTUALES: la primacía del ejemplar

En este último apartado, en donde algunos llegan al fetichismo de la *princeps*³⁰, el conocimiento de los procedimientos particulares de la realización de un libro impreso frente al manuscrito, con los respectivos cambios textuales que pueden consumarse, resulta esencial a la hora de editar un texto. Y es en este apartado en donde la diferencia metodológica que hemos

28 Además de la del *Palmerín*, es posible citar las siguientes: *Amadís de Gaula*, [Roma], Antonio Martínez de Salamanca, 1519 (19 de abril), que es seguramente una reedición de la perdida de Sevilla, ¿Jacobus Cromberger?, 1511 (20 de marzo), que sólo conocemos gracias al Regestrum B de H. Colón (nº 4139); o el *Primaleón* de Venecia, Juan Antonio de Nicolini Sabio (a costa de Juan Batista Pedreçan, mercader de libros), 1534 (1 de febrero). Edición corregida por Francisco Delicado.

29 Este es uno de los argumentos utilizados por Jaime Moll en su análisis de la edición de Medina del Campo del *Lazarillo de Tormes*. “La edición de Medina del Campo es en su estructura la más cercana a la primera edición. El proceso que habitualmente se sigue en las reediciones es reducir el número de pliegos [...] Por lo tanto, no es creíble que Medina hubiese hecho una reedición aumentando la extensión del libro. O copió a página y renglón el original impreso que tenía el componedor en su divisorio, en caso de ser ya en 8º, o redujo algo su extensión, aunque menos que las ediciones de Burgos y Alcalá. [...] Burgos y Alcalá forzosamente hubieron de contar el original. Medina del Campo probablemente también lo hizo, pues, repetimos, no podemos por ahora afirmar que sea copia a plana y renglón de la primera edición”, art. cit., p. 1050.

30 Como en el ámbito de la transmisión manuscrita muchos han sucumbido ante el embrujo del *codex*, del elogio de la variante.

establecido entre *edición* y *ejemplar* resulta especialmente pertinente. Los editores modernos trabajan sobre ejemplares concretos (incluso, a veces, con facsímiles de ejemplares, lo que resulta especialmente peligroso a la hora de querer hacer una edición con rigor científico), pero lo hacen como si se tratara de la edición; es decir, con la pretensión de igualar el método ecdótico (neo)lachmanniano al campo de la edición de las obras impresas, se llega a identificar al ejemplar con el códice manuscrito, dándole al primero la identidad de "edición", que no existe, que no ha existido, que nunca existirá, ya que se trata de un concepto, de una abstracción.

Detengámonos un momento en las definiciones, para así poder allanar los caminos que estamos transitando. La bibliografía textual a la hora de clasificar (es decir, de intentar comprender) los diferentes cambios que se pueden producir en el proceso de impresión de un texto, ha concretado los siguientes conceptos, que nada tienen que ver con la transmisión manuscrita:

- A) EDICIÓN: conjunto de ejemplares de un libro impreso con una misma imposición tipográfica, o con muy ligeras variaciones.
- B) EMISIÓN: conjunto de ejemplares, parte de una edición, que forman una unidad con una determinada intención.
- C) ESTADO: conjunto de variaciones, todas ellas involuntarias, producidas durante la impresión o a su puesta en venta, que documentan ejemplares de una edición.

Como se aprecia, tanto la *edición*, la *emisión* como el *estado* son conceptos abstractos y metodológicos, que permiten comprender y estructurar el conjunto de los ejemplares que conforman una edición.

Pero en el caso de editar un texto impreso, la materia prima ni es la *edición*, ni son esos subconjuntos de la misma, que al producirse por causas voluntarias se conocen como *emisiones*, y si son involuntarias, *estados*, la materia prima son los *ejemplares*, alguno de los ejemplares que hemos conservado, una mínima sombra de los que se imprimieron si tenemos en cuenta que, de una tirada entre 800 y 1000 ejemplares caballerescos de cada una de las ediciones del *Palmerin de Olivia*, hemos conservado, en el mejor de los casos, cuatro o cinco. En su mayoría, las ediciones del *Palmerin* se conocen en un único ejemplar (Sa¹, Se⁴, Se⁵, To¹ y Me¹), o, en dos o tres (Se¹, Se², Se³); sólo las reediciones venecianas y la toledana de 1580 han conservado un mayor número de ejemplares: cinco, quince y diez, respectivamente.

La escasa conservación de ejemplares ha propiciado también la falsa identidad entre *edición* y *ejemplar*. Pero, ¿hasta qué punto el ejemplar de la Nationalbibliothek de Viena, el único que ha conservado la *editio princeps* salmantina de 1511, refleja al conjunto de los ejemplares de la edición? ¿Se produjo una determinada división en las portadas o en la edición para crear emisiones? ¿Qué errores involuntarios son propios del *estado* que ofrece este ejemplar que, al ser subsanados en el ejemplar que sirvió de modelo a Se¹ o en que en tierras italianas sirvió de base a Ve¹, no se han mantenido en estas reediciones, y, teniendo en cuenta sólo los datos textuales, los consideramos variantes y errores?

Por la escasez de ejemplares cuando se trabaja con obras de ficción impresas en los Siglos de Oro (sólo hay que recordar, por haberlo antes citado, el caso de las primeras reediciones del *Lazarillo* de 1554), se hace necesario contrastar los datos textuales con los externos y los tipográficos, porque lo que consideramos como un error, como una variante, como una enmienda

de una edición, quizás ya se encontrara en uno de los estados o emisiones de ediciones anteriores; estados y emisiones que desconocemos al no haber conservado más que un ejemplar del conjunto que formaban toda una edición.

De este modo, ¿hemos de pensar que todos los ejemplares de la edición salmantina de 1511 ofrecieran los errores que se subsanan en la edición crítica del profesor Di Stefano, como ponen en evidencia estas muestras, que, como señala el editor, también pueden mostrar unos determinados usos lingüísticos propios de la zona?

47.22	mido → mi[e]do
67.8	puden → pu[e]den
96.8	tines → ti[e]nes
299.21	timpo → ti[e]mpo
398.31	rúgovos → ru[é]govos...

¿Acaso no son estos ejemplos de las variaciones involuntarias que justificarían la adscripción a un determinado estado del único ejemplar conservado, y corregido ya en otros ejemplares en el proceso de impresión?

Los modos de producción de un libro en la imprenta manual y la escasez de ejemplares que se han conservado de las ediciones en la época de la imprenta manual hacen que los datos textuales, que son los únicos utilizados –en el mejor de los casos– para llevar a cabo una edición de un texto de transmisión impresa, puedan ser también relativizados. ¿Cómo, entonces, “inventar” una edición antigua sólo porque determinados ejemplares de varias ediciones compartan errores o variantes, que quizás puedan explicarse gracias al cotejo de los ejemplares conservados de un libro? La *varia lectio* que nos ha enseñado la crítica textual dedicada a la edición de obras difundidas por códices manuscritos, en el universo de la imprenta no sólo hay que buscarla entre las distintas ediciones que han transmitido un texto, sino también en el conjunto de ejemplares de cada una de estas ediciones.

5. ¿CONCLUSIONES?

Y llegamos a un punto y aparte, a un punto y aparte en la necesidad de conocer una metodología para la edición de textos impresos (aunque sólo sea para no aceptarla, en un sentido de cierto neo-bediérismo) y de huir de ese principio falso y peligroso que lleva a utilizar las herramientas que la filología ha ido depurando en el siglo XX para la edición de textos vernáculos en transmisión manuscrita, frente a las herramientas lachmannianas del siglo XIX que se crearon para la edición de textos clásicos y bíblicos, a la hora de editar textos difundidos gracias a la imprenta manual. De la misma manera que Joseph Bédier a principios del siglo XX criticó la utilización del método lachmanniano para la edición de textos medievales en vulgar, método que él había utilizado años antes, porque eran muchas las diferencias frente a los modos de difusión de las obras latinas y bíblicas; así, no es posible seguir utilizando el método (neo)lachmanniano para la edición de textos impresos, tan alejado tanto en su producción como en su difusión, como tampoco dejarnos llevar por el error metodológico de identificar *editio princeps* como última voluntad del autor. El ejemplar impreso ofrece otros problemas que el manuscrito, mientras que otros los comparten. A los segundos hay que seguir prestándoles

atención (datos textuales), pero sin olvidar tampoco los primeros, los diferenciadores (datos externos y tipográficos).

La bibliografía textual a lo largo del siglo XIX ha ido profundizando en el conocimiento de los procedimientos de la producción y transmisión de un texto en la imprenta manual, así como ha ido perfilando y mejorando conceptos teóricos que permiten una mejor comprensión del proceso como los anteriormente citados de *edición*, *emisión* y *estado*, a los que también hay que añadir el de *ejemplar*, que es el objeto de trabajo esencial para los filólogos, el punto de partida, inexcusable, para el conocimiento del *texto*. Todas estas enseñanzas podrían concretarse en una serie de presupuestos metodológicos que, quizás, aportan alguna ayuda a quienes se enfrentan a la ardua (pero no menos apasionante) tarea de editar un texto transmitido en letras de molde:

a) La necesidad de aceptar en el libro impreso su doble naturaleza de transmisor de un *texto* y de producto comercial, que puede estar influyendo en el primero. Por este motivo, se hace necesario tener en cuenta lo que hemos denominado DATOS EXTERNOS.

b) El conocimiento de los procedimientos particulares de la producción de un texto impreso permite comprender las variantes que se producen entre las distintas ediciones de una obra, más allá de explicaciones meramente psicológicas o estilísticas; de este modo, se hace necesario tener siempre presente los DATOS TIPOGRÁFICOS.

c) Los procedimientos de producción de un libro impreso, que se concretan en los conceptos de *edición*, *emisión* y *estado*, hacen necesario, en el caso de que sólo se haya conservado un ejemplar de una edición, o que sólo trabajemos con uno de los que se conocen, tener presente que la *varia lectio* textual que documentan es sólo la de ese *ejemplar* y no la de la *edición*; por lo que comparar las variantes de dos ejemplares de dos ediciones distintas no es comparar las dos ediciones. De este modo, los procedimientos textuales con que se trabaja en transmisiones textuales manuscritas resultan, en ocasiones, poco productivas o engañosas al transportarlas al ámbito de la imprenta.

d) Por este mismo motivo, ni es cierto que “un” ejemplar de la *editio princeps* sea la “última voluntad del autor” ni tampoco que la edición de la *princeps* sea la mejor garantía textual de que se está editando el texto más cercano al autor. En cualquier edición, sea en la primera o en la última, los procedimientos de impresión son los mismos y los contextos de transformación textual similares, por lo que, en cualquier caso, se puede estar desvirtuando el texto original³¹. El conocimiento de las circunstancias de la impresión de la *editio princeps* (datos externos), el análisis detallado de su tipografía y de los diferentes ejemplares que se han conservado (datos tipográficos) es la mejor ayuda para poder, a partir de un “texto base” intentar una comprensión global del texto original, el ideado y escrito por el autor, que no hay que identificar, necesariamente, con el que se ha impreso.

En conclusión, hemos de ser conscientes en la filología hispánica, como ya lo han demostrado en otras filologías, que no es posible editar un texto de difusión impresa como si se tratara de un texto de transmisión manuscrita, ya que, como hemos señalado, son diferentes los

31 Lo que no niega tampoco que, al poseer un modelo textual menos deturpado –la copia en limpio manuscrita, normalmente sancionada por el propio autor– la *editio princeps* sea también el mejor punto de partida para conocer el texto original; teniendo en cuenta que, además de las variantes sustanciales, también las no sustanciales, especialmente las lingüísticas, serán más fiables.

problemas que ofrecen, y, por tanto, diferentes han de ser también las soluciones científicas. En este contexto resulta comprensible, aunque siempre reprobable, la identificación que se hace entre *ejemplar* (único y real) y *edición* (múltiple y abstracto), para así poder identificar *ejemplar* impreso con *testimonio manuscrito*. En el universo de la imprenta manual los problemas están muy lejos de concretarse en uno solo.



Palmerín de Olivia: Sevilla, 1547

LA DEFENSA DE LA POESÍA EN EL PERÚ COLONIAL: EL DISCURSO EN LOOR DE LA POESIA

GRACIELA MATURO

Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

A la memoria del Profesor Antonio

Cornejo Polar

EL HUMANISMO EN LA AMÉRICA HISPÁNICA.

Como lo señalara ejemplarmente el maestro Henríquez Ureña en su *Historia de la Cultura en la América Hispánica*, el Nuevo Mundo conformó en los siglos coloniales una unidad cultural asentada en la vigencia de un legado hispánico, itálico y greco-latino. A través de lo hispánico, claro está, se incorporaba una plural herencia celtíbera, árabe y germánica, así como una importante veta judaica. Todo ello confluyó, luego de cruentos enfrentamientos, en un nuevo proceso cultural signado por el humanismo, sin cuya mediación no es concebible la mestización que asienta las bases de la población hispanoamericana.

Se entiende que al hablar de humanismo no lo hacemos en el sentido superficial de los humanismos modernos de perfil antropocéntrico, sino en el más profundo, en rigor teándrico, que desplegó en Europa la latinidad cristiana. Ciertamente el término humanismo, utilizado en los siglos XIV y XV para designar un tramo de la cultura intelectual volcado a la revisión de las fuentes griegas, significa una vuelta a la Patrística y, más atrás, al modelo grecolatino, asimilado y recreado en los filtros de la Cristiandad. Durante la Edad Media europea ese modelo se difundió, más allá de los límites de la cultura letrada, a través de los grandes movimientos populares y monásticos de los Siglos XII y XIII; acompañó el surgimiento de las órdenes religiosas así como la labor de traductores y filólogos que en focos aislados, «proto-renacentistas», propiciaron el nacimiento de las Universidades, preparando el advenimiento de una mentalidad ecuménica que aún en nuestro tiempo resulta audaz. El ciclo humanista afianza un elemento totalmente novedoso en la historia: se trata del diálogo de culturas, que arraiga remotamente en la dialéctica griega y afirma la *conjunctio oppositorum* de Nicolás de Cusa efectivizándola en el crisol racial del Mediterráneo. Tal inclinación, abonada por los estudios filológicos dedicados a Platón, Plutarco y Cicerón, es reinterpretada a la luz del Cristianismo en el seno de aquel gran

movimiento al que Jacob Burckhardt, en el siglo XIX, dio el nombre de Renacimiento.

Reinterpretar, dialogar, abrirse a otra cultura, es incorporar lo antes desconocido o negado en la cultura propia. El tema de la traducción, bandera humanista, se halla ligado a los inicios de la Reforma, pero también a la expansión oceánica. La traducción es ejercida vivamente en América, por la doble necesidad de evangelizar y comprender que guía a predicadores, educadores y aún a soldados y capitanes. Más allá de la parcial destrucción de las culturas aborígenes, América abre una nueva etapa al desarrollo del humanismo, próximo al diálogo. Empieza a perfilarse un nuevo sujeto histórico, el mestizo, y se instaura una atmósfera que engendra el arte barroco, y da lugar con el tiempo a sucesivas modalidades que llevaron los nombres de americanismo, criollismo, nativismo o *mundonovismo*, igualmente selladas por la actitud humanista.

El humanismo subordina lo estético a lo ético y lo religioso, sin incurrir en demasías. Para Henríquez Ureña, América es la patria del humanismo.

Estudiar las manifestaciones culturales de la colonia nos impone un conocimiento de tradiciones anteriores y una ampliación de parámetros, una flexibilización respecto a los modelos. Aunque sean éstos, como lo son generalmente, hispánicos, se trata siempre de productos distintos, nacidos en el espacio nuevo de América, penetrados por su geografía, lenguas, mitos, y costumbres. Existe en menor grado el caso inverso, la prolongación de las culturas autóctonas, ya en adelante marcadas por el advenimiento del conquistador.

La presencia de una estética humanista, asentada en la fe y el diálogo cultural, es indiscutible en la literatura de los siglos coloniales. Es posible verificar concretamente esa presencia a través de las obras literarias del siglo XVI y los siglos siguientes. El escritor barroco habla del *Dios verdadero*, como puede verse en *El cetro de José* de Sor Juana Inés de la Cruz, o en obras de Ruiz de Alarcón, Juan del Valle Caviedes, y muchos otros autores, pero hace lugar a las manifestaciones indígenas e intenta su comprensión. La doctrina del amor es el eje de obras como *Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena, *Loa del divino Narciso*, de Sor Juana o *Libro de varios tratados* de Luis de Tejada.

No siempre la exposición doctrinal se da en forma de un tratado o discurso expositivo. También se ofrece indirectamente en el discurso simbólico, generando una continua presencia de los mitos antiguos, de densa sustancia doctrinaria. Así por ejemplo, el mito de la Edad de Oro se hace presente en la literatura humanista abarcando implicancias helénicas, judeocristianas y universales, con el carácter religioso y moral de toda utopía. (Ruyer, 1950) Según Hesíodo, (*Los trabajos y los días*, v.112-ss) los hombres vivieron inicialmente una era dorada, paradisiaca, cuya memoria contrasta con su decadencia presente y motiva su inquietud por una recuperación. El mito hesiódico, transmitido por los humanistas latinos, Cicerón, Virgilio, Horacio, Ovidio, Séneca y Macrobio, resurge con el descubrimiento de América. La *Metamorfosis* de Ovidio, juntamente con las *Epístolas* de Séneca, son según Antonio Antelo los textos más leídos por los españoles e hispanoamericanos de los siglos XVI y XVII.

En la atmósfera milenarista del franciscanismo y de otros movimientos mesiánicos, la Edad de Oro se fusiona con el mito del *Génesis*, recreado en el Cristo, Nuevo Adán. Para los humanistas, lectores de la cábala judía y cristiana, el mito del Hombre Nuevo señala la vuelta al hombre original. Así lo sostienen en España Juan Luis Vives, en su *Fábula de Homine*, y Hernán Pérez de Oliva, en el *Diálogo de la dignidad del hombre*. (Antelo art. cit. p. 97) El mito de la Edad de Oro, fusionado con la creencia judeocristiana en el Paraíso, dinamiza la Conquista y la

Evangelización americana, constituyendo uno de los tópicos más frecuentados de su expresión literaria. Más aún excediendo los límites de un topos, impregna el imaginario simbólico de los siglos XVI y XVII, conservando su vitalidad en siglos posteriores.

Es dentro de esa corriente humanista americana donde deben ser ubicadas las poéticas coloniales, que continúan el antiguo género de las defensas de la poesía agregando a las mismas un alegato a favor de la identidad americana. Para el ideario humanista el poetizar es un estilo de vida (la *courtoisie*, la *gentillezza*) y no el mero cultivo de un género literario. Se trata de la filosofía del Amor y la Belleza, generadora de una opción mística y contemplativa, ligada a la expresión por la palabra.

La defensa del poetizar es afirmación del ideario clásico, aceptado por los Padres de la Iglesia. El tema de la proscripción o relegación de la poesía, y en general de la creación literaria, en el seno de la tradición eclesial es tema que vemos señalado por Paul Ricoeur en su obra *La métaphore vive*. La libertad creadora y el dogma parecían incompatibles a cierta mentalidad religiosa a partir de la escolástica, como se advierte en las disputas reformistas, y en las conocidas prohibiciones acerca del paso de libros de ficción y aventuras a América. Los autores del barroco prosiguieron no obstante su defensa de la poesía, que decayó en el siglo XVIII ante el avance de las ciencias, y fue retomada por los románticos Novalis, Shelley y otros poetas europeos, u americanos, entre éstos Andrés Bello. Ellos fueron los auténticos herederos del humanismo clásico así como del Barroco español e hispanoamericano. No es exagerado plantear que el siglo XX vuelve a hacer lugar a esta concepción a través de poetas y filósofos eminentes.

EL DISCURSO EN LOOR DE LA POESÍA.

En los siglos XVI y XVII se escriben en esta orilla del Atlántico algunas obras que constituyen verdaderos alegatos en favor del humanismo y de su presencia americana. Son los primeros testimonios de una conciencia identitaria en el Nuevo Mundo, y a la vez, en muchos casos, los hitos de una velada o definida condena de las demasías de la Conquista, y una condigna defensa del los fueros del aborigen, actitud que despertó el celo de jueces e inquisidores. Implícita o explícitamente, los humanistas compararon a los indígenas con sus maestros, los gentiles. El máximo ejemplo lo brinda el mestizo Garcilaso Inca de la Vega con sus *Comentarios Reales de los Incas* (Lisboa, 1609).

Entre las defensas de la poesía que produjo la cultura hispanoamericana colonial se destacan especialmente el *Compendio apologético en alabanza de la poesía* (1604) de Bernardo de Balbuena, el *Discurso en loor de la poesía* (1608) atribuido a la llamada "Poetisa anónima peruana", y el *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, (1662) de Juan de Espinosa Medrano.

Intentaré en esta ocasión un acercamiento al texto de la Poetisa Peruana, con el objeto de señalar especialmente la singularidad de su feminismo y su sentido americanista.

El *Discurso en loor de la poesía*, escrito por una escritora limeña que prefirió ocultar su nombre, fue publicado en el *Parnaso Antártico*, obra reunida por el poeta sevillano Diego Mexía de Fernangil en 1608; debemos destacar que este discurso sirve de prólogo y marco estético a la obra total, razón por la cual algunos críticos insinuaron que podría tratarse del propio Diego Mexía, hipótesis hoy descartada.

Sobre esta obra existe una bibliografía de cierta extensión, aunque no copiosa ni

suficientemente difundida. Es el erudito peruano José de la Riva Agüero quien estudió a Mexía, en comunicación al Congreso de Historia y Geografía Hispanoamericana, Sevilla, 1914, luego recogida en su estudio *Diego Mexía de Fernangil y la Segunda Parte de su Parnaso Antártico*. Riva Agüero da cuenta de una Segunda Parte de la obra, existente en la Biblioteca de París. En la Primera Parte del *Parnaso*, Mexía traduce a Ovidio con altura que ha sido ponderada por Luis Alberto Sánchez; en la Segunda se muestra como inspirado poeta religioso. (Riva Agüero) Raimundo Lazo habló del *afortunado traductor de Ovidio*, recordando que dejó a la posteridad el misterio de la identidad de la dama que prologara sabiamente su *Parnaso Antártico*.

La relación de la autora con Diego Mexía de Fernangil queda certificada en el texto, y rubricada por el hecho de que el poeta andaluz residente en Lima haya preferido colocar el *Discurso* como prólogo de su obra. Debemos entender, pues, que se trata de un discurso compartido por el compilador, y por los demás miembros de la *Academia Antártica*.

Esta obra reviste a nuestro juicio el más alto interés como discurso doctrinario del Barroco americano, con el agregado de ser la obra de una mujer que se adelanta totalmente a su tiempo.

Hemos elegido la Edición crítica complementada con un estudio del texto ofrecida por el Profesor Antonio Cornejo Polar: *Discurso en loor de la poesía*, Lima, 1964, por tratarse de una edición que ha reproducido rigurosamente el texto de la Edición Príncipe.

El primer problema que presenta el estudio del texto es el establecimiento del autor o autora, cuyo nombre no ha sido declarado. Sobre esto nos orienta el título:

DISCURSO EN LOOR DE LA POESIA, DIRIGIDO AL AUTOR I COMPUES/TO POR UNA SEÑORA PRINCIPAL D'ESTE REINO MUY VER/ SADA EN LA LENGUA TOSCANA I PORTUGESA, POR CUYO/ MANDAMIENTO I POR JUSTOS RESPETOS NO SE ESCRIBE SU NOMBRE, CON EL QUAL DISCURSO (POR SER / UNA EROICA DAMA) FUE JUSTO/ DAR PRINCIPIO A NUESTRAS/ EROICAS EPISTOLAS.

Tres datos se ofrecen aquí sobre la autoría del *Discurso*: a) ha sido compuesto por una *señora principal*; b) se trata de una dama *de este reino*; c) es una *heroica dama*—es decir una dama versada en letras humanistas— conocedora de las *lenguas toscana y portuguesa*. El texto mismo certifica y amplía esta información.

El estudioso Alberto Tauro, que se ocupó reiteradas veces del tema, resumió así las hipótesis vertidas sobre el autor del *Discurso*.

a) Ricardo Palma afirmó que podía tratarse de la «superchería» de algún poeta que pretendía halagar a Diego Mexía, y fue encubierto.

b) Ventura García Calderón, Luis Alberto Sánchez y Ella Dunbar Temple hablaron de una superchería de Diego Mexía o tal vez de su amigo Diego de Avalos y Figueroa.

c) Carlos Wiesse, Carlos Prince y Philip Ainsworth utilizan (como luego lo hace el crítico Cornejo Polar) el nombre de «Clarinda» usado por Ricardo Palma para descalificar el fingimiento, y así designan a la anónima autora.

d) Javier Prado la llama «Clarisa».

e) Augusto Tamayo Vargas (*Historia Peruana*) sugiere el nombre de la culta monja Leonor de la Trinidad, quien se habría ocultado primero bajo el anonimato y después bajo el seudónimo de Amarilis al escribir la *Epístola a Belardo* (con lo cual sugería Tamayo Vargas que ambas

poetisas eran una única persona).

f) Marcelino Menéndez y Pelayo, José de la Riva Agüero (con Juan María Gutiérrez) y asimismo Luis Alberto Sánchez y Ventura García Calderón en nuevas apreciaciones, aceptan la identidad femenina de la autora, aunque desisten de localizar la persona concreta de quien se trata. Luis Alberto Sánchez opinó que de ser una dama debía ser española, pero la generalidad de los críticos se inclinan a aceptar que se trata de una dama americana. (Cornejo Polar)

Por nuestra parte, como intentaremos demostrarlo, creemos indiscutible la identidad femenina de quien escribe esta defensa de la poesía dando tan destacado lugar a las mujeres, y adoptando, sin lugar a dudas, una perspectiva femenina. El texto nos orienta, como veremos, en esta dirección.

ANÁLISIS DEL TEXTO.

El texto del *Discurso en loor de la Poesía* se compone de 808 versos endecasílabos, organizados en tercetos, con un verso final que completa el cuarteto último. Las formas elegidas relacionan al texto con la escuela de Dante y su descendencia hispánica.

Siguiendo cánones clásicos, la autora comienza con una invocación a Apolo, y referencias a Orfeo, Anfión, las Ninfas del Sur (motivo que también hallamos en la *Argentina* de Martín del Barco Centenera como adaptación americana de un tema mitológico helénico), las Pimpeides, la Agra Medusea, la Fuente de Hipocrene, etc., para culminar en aquel que encarna para la autora a Apolo en la región antártica: el poeta Diego Mexía.

Sin dejar de apelar a la retórica modestia del humanista (versos 55-57) la poetisa inicia el canto con la Creación del Mundo y del Hombre, hasta llegar al origen de la Poesía. Llegamos aquí a un tema que es tesis central en el *Discurso*: Dios otorga al hombre el don de la Poesía. Ese don, imposible de transmitir por la mera enseñanza, debe ser nuevamente otorgado a cada hombre por un acto divino. Tal concepción, que es la base de la poética humanista, aparece en el Renacimiento como herencia platónica tradicional que convive con el concepto moderno de *industria* o *ingenio*.

La autora inicia una historia de la Poesía, y la entronca con la raíz bíblica, haciendo de Adán, como lo hiciera Dante, el primer poeta (versos 130-132). Eva, a su turno, es la primera poetisa (versos 138-139), y cabe destacar esta mención, como luego la de María, como signo del lugar que la autora, desde su condición innegablemente femenina, ha querido dar a la mujer en su *Discurso*.

Clarinda –a quien llamamos así con Antonio Cornejo, tomando un nombre incluido en el texto– evoca el paso del pecado a la tristeza, y el cambio de la humanidad hacia la barbarie, el olvido de Dios, el desprecio de la Poesía, lo cual se prolongará en una cierta bifurcación de la especie humana: quienes aprecian la Poesía serán totalmente humanos, quienes la menosprecian serán calificados de *bárbaros*.

Se refiere la autora, en su defensa de la poesía dentro del judeocristianismo, a los poetas judíos. El pueblo elegido es pueblo de poetas: Moisés, Jabel, Barac, Débora, David, Judit, Job, Jeremías. Nuevamente ha incluido a dos mujeres: Débora y Judit.

En el período cristiano destaca las figuras de Simeón, Zacarías y María.

Sin adoptar una posición estrictamente historiográfica, la autora pasa revista a autores

antiguos y modernos que han defendido la Poesía, para culminar su apología con los autores pertenecientes a la región americana, y dentro de ella al Perú.

A la línea historiográfica se suma la preocupación doctrinaria de la autora, quien en todo momento intenta reunificar los mundos pagano y cristiano, al modo como lo hacen los humanistas italianos y españoles de los siglos XV y XVI. Se excusa irónicamente de asumir esta defensa desde su condición de débil mujer, con lo cual establece su femineidad y a la vez la liga íntimamente a su posición humanista. Cierra su alegato con invocaciones a la Poesía, a la Musa y a su amigo y maestro Diego Mexía, a quien está dirigida su epístola doctrinaria.

A continuación propongo una ordenación estructural en tres partes, pese a no estar señaladas en el texto. Esas grandes unidades temáticas y formales son: Introducción, Argumentación y Cierre, lo cual habla de la formación de la autora en la retórica clásica, y de la coherencia global que ha sabido dar a su demostración.

<p>I. Introducción. Versos: 1 a 60</p>	<p>1) Invocación. 1-36 2) Dedicatoria a Mexía de Fernangil. 37-51 3) Declaración de modestia retórica. 52-62</p>
<p>II. Argumentación. Versos: 61 a 759</p>	<p>1) Creación del hombre. 2) La poesía como don divino. 3) Los ángeles envían la poesía a los hombres. 4) Adán y Eva. Los hombres religiosos. 5) El pueblo hebreo y la poesía. 6) Los cristianos. María y Jesús. 7) Los poetas: el Mantuano. Los poetas modernos: Sannazzaro, Vida. Arias Montano. 8) La enseñanza de los poetas. 9) Conceptos antiguos sobre la poesía: Cicerón, Aristóteles, Plinio, Estrabón. Marón. El Macedonio Alejandro. 10) Las mujeres: Safo, Pola, Valeria. Italia y el Perú. 11) Poetas de España. 12) Poetas de América: Figueroa, Duarte, Fernández, Montesdeoca. Pedro de Oña, Miguel Cabello. Juan de Salcedo Villandrando. Ojeda, Gálvez, Juan de la Portilla, Gaspar Villarroel, Luis Pérez Angel, Diego de Aguilar, Cristóbal de Arriaga. 13) Defensa de la poesía.</p>
<p>III. Cierre. Versos: 760 a 808.</p>	<p>1) Invocación a la poesía. 760-786 2) Invocación a la Musa. 787-801 3) Invocación a Mexía. 802-808</p>

Detengámonos una vez más en la referencia del título a la *Señora principal d' este Reino* (el Perú) *mui versada en la lengua toscana i portuguesa*, y a la *eroica dama* que preside las *eroicas epístolas*. Se hace explícito el respeto de Mexía, compilador del *Parnaso Antiártico*, por la autora del texto al que coloca como pórtico y declaración de principios de la misma. El título declara su condición femenina y de señora *principal*, lo cual la ubica en un núcleo social elevado y la califica de *dama eroica*, calificativo que entendemos como alusión a la corriente humanista ligada a la mujer desde los tiempos de la Caballería Cristiana, tanto en lo que se refiere a la Dama como destinataria de la poesía, como en cuanto se refiere a damas gentiles o heroicas a las que nombra Dante de este modo: *Donne ch' avete intelletto d' amore...* (Dante Alighieri: *Vita Nova*, XIX).

Nuestra dama heroica no se limita a ofrecer nombres de personajes y autores bíblicos, dando muestra de su formación cristiana: su perspectiva la delata como una excelente lectora de la tradición latina y como dama opinante dentro de las disputas doctrinales de la época. Este punto nos coloca ante la situación de examinar la educación de las mujeres en la Colonia. Según Quesada, en el año 1562 fueron creados en Lima el Colegio Santa María del Socorro, especial para niñas desvalidas, y el Colegio de Santa Cruz, para huérfanas. En casi todos los conventos había escuelas, lo cual no significa acceso a altos niveles de la vida intelectual. Ricardo Palma extremó su juicio afirmando que la mujer limeña era casi analfabeta. En cambio, Javier Prado aporta datos sobre damas cultivadas en tiempos muy próximos a los del *Discurso*, y afirma la concurrencia de damas a las academias y torneos. Al respecto señalaremos datos de interés que el propio texto incluye.

Tanto en su examen del *Antiguo* como del *Nuevo Testamento*, la autora ha dado un lugar no frecuente a las mujeres: Débora, Judit, Eva, María. No es común otorgar el carácter de primera poetisa a Eva, a la par de Adán, en el acto de nombrar las cosas creadas. Tampoco olvidó la autora rescatar como poetisa a María, autora del *Adveniat*. Menciona también a «*las matronas*». El tema de la mujer, que además se hace presente en las referencias a sí misma, cobra tal importancia en el *Discurso* que nos atrevemos a proponerlo como uno de sus ejes, y un importante rasgo de su definición humanista.

La escritora se presenta como frágil mujer que modestamente se minimiza, pero al mismo tiempo se muestra segura de pertenecer a un grupo de ingenios femeninos que pueblan la región antártica:

*Mas cómo una muger los peregrinos
metros d' el gran Paulino i del Hispano
Juvenco alabará siendo divinos*

vv. 235-237

*Pero do voy, adó me precipito?
quiero contar del cielo las estrellas?
Quédese qu' es contar un infinito.*

*Mas será bien, pues soi muger, que d' ellas
diga mi Musa si el benino cielo
quiso con tanto bien engrandecellas.*

*Soy parte i como parte me recelo
no me ciegue afición, mas diré solo
que a muchas dio su lumbré el dios de Delo.*

vv.418-426.

“A muchas dio su lumbré” el mismo Apolo, dios de Delos, reconoce Clarinda, pese a disculparse de ser parte en el asunto.

Vuelve a referirse a las mujeres, y a sí misma, en los versos 424 a 461:

*A una muger que teme en ver la orilla
d' un arroyuelo de cristales bellos
quieres que rompa el mar con su barquilla?*

Volvemos a hallar nueva referencia a su condición femenina, en tono de juego, al señalar que por venir de mujer será vana la gloria que otorga:

*Mas aunque tú la vana gloria huyas
(que por la dar muger será bien vana)
callar no quiero a Avalos las tuyas.*

vv 595-597

La poetisa vuelve a auto-aludirse con una metáfora en que señala su debilidad ante el esplendor del poeta mentado:

*Con gran recelo a tu esplendor me llevo
Luis Pérez Angel, norma de discretos,
porque soy mariposa i temo al fuego.*

vv 601-603

Finalmente invoca a una mujer, Elpis, esposa del filósofo romano Boecio:

*Elpis eroída, préstame la alteza
de tu espíritu insine, porque cante
de otros muchos poetas la grandeza.*

vv 631-633

El adjetivo *eroída* me permito leerlo como un equivalente de *eroica*, adjudicado esta vez a una mujer de la tradición filosófica del humanismo. Sería pues análogo al calificativo que Mexía adjudica a la autora en el título de la obra.

LAS FUENTES DE “CLARINDA”.

Se ha señalado en esta obra una clara inserción en el clasicismo latino (Alberto Tauro) y su pertenencia a la corriente del neoplatonismo (Augusto Tamayo Vargas). Por su parte Antonio Cornejo Polar, autor de uno de los más completos estudios y edición de la misma, niega esta

definición por excesiva sin excluir la marca platónica. Su prolijo estudio de las fuentes de la poetisa peruana da primacía a Cicerón, Horacio, Quintiliano y entre los modernos a Sánchez de Lima, Rengifo y Carballo (Cornejo Polar, 1964).

Sin hacer gala de citas textuales, la desconocida autora exhibe cierta familiaridad con las letras clásicas, especialmente latinas, con los autores bíblicos y con preceptistas y poetas modernos, tanto italianos como españoles.

Por supuesto conoce a Virgilio, al que nombra o alude en tres oportunidades (Mantuanio, Virgilio, Maron). Su mención de Aristóteles no implica una paralela incursión en autores griegos; hecho explicable pues Aristóteles es frecuentado generalmente, desde la Edad Media, a través de autores latinos.

De los «modernos» italianos nombra a (Giacopo) Sannazzaro y de modo especial a (Girolamo) Vida; de los españoles a Arias Montano y al andaluz acriollado Diego Mexía de Fernangil, a quien dedica su obra.

La *Academia Antártica*, estudiada por el peruano Alberto Tauro, era patrocinada en Lima a fines del 1500 por el poeta Antonio Falcón. El sevillano Diego Mexía, vecindado en Lima, anticipa en la presentación del libro algunos de los nombres de sus integrantes, los cuales vemos ampliados en el *Discurso*.

Las menciones de autores peruanos son de gran interés para la historia de la poesía hispanoamericana: Figueroa, a quien Tauro identifica con el dominico Francisco de Figueroa, autor de un *Tratado breve del Dulcísimo nombre de María*; Duarte Fernández, jurisperito que habría escrito una *Historia de la expedición cristiana*; Montesdeoca, Pedro de Montes de Oca, de quien poco se sabe a no ser que fue nombrado en dos oportunidades por Cervantes; Juan Sedeño, de quien poco o nada se conoce. (Alberto Tauro).

En cambio es ampliamente conocido Pedro de Oña, autor del *Arauco Domado*, *El Vasauro* y otras obras que merecieron el elogio de Lope de Vega, y también se lo conoce a Miguel Cabello de Balboa, autor de obras históricas conocidas (*Miscelánea Antártica*) y de otras no conservadas de las que da noticias la autora: *La Volcánea*, *La comedia del Curco* y *La Vasquirana* - comedias dramáticas -, *La entrada de los moros*, según Tauro en poder de un erudito quiteño.

La autora menciona también como miembros de la *Academia Antártica* al capitán Juan de Salcedo Villandrando, de quien se conocen dos sonetos laudatorios, a Diego de Hojeda, el religioso sevillano autor de *La Cristiada*, obra épica que ha merecido elogios de críticos antiguos y modernos, a Juan de Gálvez, que habría escrito una *Historia rimada de Hernán Cortés*, a Juan de la Portilla, Diego de Avalos y Figueroa, Luis Pérez Angel, Diego de Aguilar (elogiado por Cervantes en la *Galatea*), Cristóbal de Arriaga y Pedro Carvajal.

Como corresponde a su marco cultural y a su época, la ilustre dama que escribe el *Discurso* recurre a las fuentes greco-latinas que son fuente obligada de la tradición filosófica y literaria del humanismo, pero no olvida enmarcarlas dentro de su tradición cultural que es la judeocristiana, como lo vemos por su reiterada acurrencia al *Génesis* bíblico y a los *Evangelios*.

Uno de los principales méritos del estudio de Cornejo Polar es haber realizado un prolijo estudio de fuentes. No niega de plano la inserción neoplatónica aducida por Tamayo Vargas, pero tampoco la enfatiza, argumentando que la autora no ha nombrado a Platón, y que muestra haber asimilado la idea del origen divino de la poesía, de resonancia platónica, así como la idea de Dios-artífice, de los Padres de la Iglesia y los tratadistas ibéricos.

Las fuentes hispánicas que localiza Cornejo Polar son: *Prohemio* del Marqués de Santillana,

1499; *Arte de la Poesía Castellana* de Juan de la Encina, 1496; *Arte poética en Romance Castellano* de Miguel Sanchez de Lima, 1580; el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carballo, 1602; el *Ejemplar Poético* de Juan de la Cueva, 1606; la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano, 1596; el *Libro de la Erudición Poética* de Luis Carrillo y Sotomayor, 1611; *Arte Poética española* de Ivan Díaz Rengifo, 1592, nombre que oculta el del jesuita Diego García Rengifo.

Esta sola serie de obras españolas bastaría para asentar la erudición de Clarinda. Admite Cornejo Polar que, si hubiera que sopesar las influencias de Platón y Aristóteles en este texto se debería indudablemente dar el triunfo al primero, pues nada tiene el *Discurso* de aristotélico.

Alberto Tauro señala la decisiva influencia de Cicerón. Tamayo Vargas acentúa la presencia de Ovidio e inscribe a la poetisa en la corriente neoplatónica. Es de suponer que siendo Mexía un estudioso y traductor de Ovidio y a la vez el maestro de la escritora, las *Metamorfosis* han de contarse entre sus lecturas predilectas, pese a que, quizás por próximo y evidente, no haya nombrado a Ovidio.

Una fuente concreta señalada por varios críticos es Plutarco, aludido en los versos 373 y ss. (anécdota del *cofre de Darío*, también mencionada por Cervantes).

La poetisa afirma, con Platón, que la Poesía es don divino. Recordemos que dice Platón: *no son ellos (los poetas) quienes dicen cosas maravillosas -ya que están fuera de la razón- sino la divinidad misma que habla por su mediación para hacerse oír de nosotros por ende esos hermosos poemas no tienen carácter humano ni son obra de los hombres, sino divinos y provenientes de los dioses.* (Platón: *Ion*)

Trasladado este concepto a la era cristiana, es Dios quién dictó la poesía de Moisés, David, Isaías, Salomón. La *Biblia*, para San Jerónimo, San Agustín, San Isidoro, Casiodoro, es obra literaria.

Parece innegable el trato directo de la autora con Cicerón, y especialmente con su texto *Pro Archia*. Coincide con Cicerón en postular el origen divino de la poesía y al poeta como ejemplo moral y dechado de sabiduría. El tema moral en particular, dice Cornejo Polar, pudo tomarlo también de la Patrística. Sigue también a Horacio, quien como Cicerón retoma el mito de Orfeo y el concepto de la poesía como enseñanza y deleite.

Quien se aproxima a una tradición coincide con todos sus tramos. El Marqués de Santillana llama *ciencia infusa* a la Poesía. Fray Luis considera que Dios la inspiró a los hombres para levantarlos al cielo (*De los nombres de Cristo*).

LA DEFENSA HUMANISTA DE LA POESÍA.

En esta defensa de la Poesía, que como lo apunta acertadamente el profesor Cornejo Polar tiene más de *laudatio* que de preceptiva, la poetisa peruana destaca el uso de canciones y poemas en el culto cristiano. Es que su propósito, agregamos nosotros, no es sólo defender a la Poesía, sino defenderla ante el celo de la Iglesia que, en una de sus líneas actuantes, proscribía la creación poética.

Para la escritora la Poesía es la más alta ciencia, y en consecuencia abarca a las demás. (versos 100-114)

Estamos ante la definición del poeta como sabio, que Ernst Curtius remonta a Macrobio, y ha sido característica de Virgilio, Dante, Santillana y Cervantes, como modernamente de Goethe, Shelley, Emerson, Lugones, Marasso, Alfonso Reyes, Murena, Lezama y Marechal.

Sanford Shepard señala la importancia que ha tenido el saber enciclopédico para el arte renacentista. El tema del poeta sabio tiene el doble aspecto de la ciencia infusa, emanada de Dios y propia del estado místico, y la ciencia natural obtenida por la observación y el estudio.

La concepción del poeta corresponde a su múltiple condición de filósofo, moralista, naturalista, conductor político y civilizador. Es gracias a los poetas como la barbarie ha podido ser superada, pues *ellos enseñaron cosas celestiales, pusieron en precepto las virtudes morales, limaron el lenguaje, domesticaron el vivir salvaje, y hasta fueron fundamento de pulcra en el contrato i traje*. El Nombre de Poeta de tal modo *casi con el de Jove competía* (versos 272-285).

Entre los iniciadores del arte de la Poesía menciona la autora, no cronológicamente, a César, Virgilio, Alejandro, Homero, Píndaro, Apolo, Arquíloco, Bromio, Sófocles. Lo mitológico siempre aflora en su discurso poético y se entremezcla con el dato histórico, como es propio del humanismo renacentista.

El poeta, en tanto sabio, conoce todas las ciencias y las supera. Esta concepción, de origen ciceroniano, se halla expuesta en Carballo quien, según lo ha demostrado Cornejo Polar, es uno de los maestros de la autora. *Así el Poeta tiene el estilo de los historiadores, la elegancia de la Retórica, el método de los Doctores, tratando y comprendiendo historia, arte, philosophia, medicina, leyes divinas y naturales.* (cit. por Antonio Vilanova, 1953, pág. 573)

En su defensa alude también a la grandeza de los poderosos que apoyan a las artes, trayendo los ejemplos de Augusto y de Alejandro. Augusto hizo preservar la *Eneida*, que Virgilio ordenó echar al fuego, y así se conservó *la sentencia en verso/ por quien vive la Eneida i tiene fama*. Por su parte Alejandro admiró a Homero: *No tuvo envidia del valor i fama/ del griego Aquiles mas de que alcanzase / un tal Poeta i una tal historia...* e incluye otra anécdota, narrada por Plutarco y recogida por Cervantes, según la cual el mismo Alejandro reservó a la obra de Homero un precioso cofre:

*Viendo Alejandro un cofre tan costoso
lo acetó i dixo, aqueste solo es bueno
para guardar a Homero el sentencioso.*

(v.376-378)

Recuerda asimismo cómo Alejandro, al invadir Tebas, ordenó respetar la casa del poeta Píndaro (vv.379-381).

La poetisa distingue a la Poesía de los malos poetas *torpes y viziosos* en tanto que *el don de la Poesía es casto i bueno* (vv.688-690). Así condenar a la Poesía sería como condenar a la Teología por haber sido usada por *Lutero el miserable* y por el *miserero Calvino*.

El *Discurso* se inscribe, como venimos diciendo, en el seno de la filosofía humanista, que aproxima la cultura clásica al cristianismo. Combate la oposición entre la *vena* (inspiración divina) y el *arte* (oficio, ingenio), señalando a ambos como complementarios, aunque siempre subordinando el segundo al primero. Es este un tema humanista de larga tradición, que puede encontrarse en Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Horacio, como en García Rengifo, Carballo, Lope de Vega y Cervantes.

Al insistir en la complementariedad de estos aspectos se afirma también a la Poesía como enseñanza y deleite, en el sentido horaciano: *dulce: utile*.

Vemos también en el *Discurso* signos de esa filosofía poética plotiniana que busca a Dios

a través de las criaturas legitimando la vía espiritual del artista, tal como en la Edad Media lo expuso San Isidoro de Sevilla. Esa vía puede inferirse de estos versos:

*Estos fueron aquellos que enseñaron
las cosas celestiales i l' alteza
de Dios por las criaturas rastrearon.*
(vv.262-264)

Se conecta pues, a través de sus maestros Díaz Rengifo y Carballo, con San Isidoro, Cicerón y Virgilio, y no es extraño que vuelva sobre la figura de Orfeo, invocada al comienzo:

*d' esto tuvo principio i argumento
dezir que Orfeo con su voz mudava
los árboles y perlas de su asiento
mostrando que los versos que cantava
fuerza tenían de mover los pechos
más fieros que las fieras que amansava.*
(vv.274-279)

La imagen de Orfeo amansando a las fieras, que se halla en la *Egloga VII* de Virgilio, es reiterada por Horacio y Quintiliano, y reaparece en la pintura y poesía del Renacimiento, de donde la toman Juan del Encina, Rengifo y otros autores. A nuestro ver la figura de Orfeo está lejos de ser meramente decorativa en la defensa de «Clarinda». Alude con reconocible intensidad a la tradición helenocristiana que la autora frecuenta.

No puede negarse la versación, elegancia y actualización intelectual de la autora limeña. Los temas que frecuenta y las referencias que proporciona nos incitan a corroborar lo dicho por Diego Mexía en el título de la obra; se trata en efecto de una dama versada en letras y en filosofía, inseparables en el humanismo, que muestra conocer especialmente la tradición platónica transmitida por griegos y latinos. Cicerón y Ovidio son sus fuentes latinas y es a través de ellos como recibe las enseñanzas platónicas. Pero muestra asimismo conocer la poética neoplatónica del jesuita García Rengifo, quien disimula su identidad apareciendo como Díaz Rengifo (no es un caso extraño dentro de la relación compleja de los humanistas con las jerarquías eclesiales), así como las de Carballo y Sánchez de Lima. Más lejos se halla de la línea aristotélico-horaciana, aunque tome de ella la noción del *arte*. La *vena* o inspiración es para la autora más importante que el *arte* al que no desestima. A estos deben ser agregados los grandes tratadistas italianos y españoles modernos.

García Rengifo dice que Adán tuvo arte poética infusa y de él aprendieron sus hijos (*Arte poética española*). La obra de García Rengifo llegó a América antes del 1600, y parece evidente que la poetisa peruana la conoció. En cambio, se halla lejos de las tesis racionalistas y naturalistas expuestas por López Pinciano, quien decía *que tiene más grano una hoja de Aristóteles que treinta de Platón* (*Filosofía antigua poética*, tomo I, pág. 202). *...tiene la cabeza del poeta mucho del elemento del fuego, y así obra acciones inventivas y poéticas. Esto es lo que debiera dezir Platón* (pág.224).

Sintetizando los principales temas de la autora diremos que son precisamente los grandes temas del humanismo asimilados a la visión cristiana por la filosofía medieval y renacentista:

- 1°.- La Poesía -y en general el arte- es don de Dios.
- 2°.- Dios es el supremo Hacedor y en consecuencia artista (arquitecto, músico, poeta).
- 3°.- El artista se asimila a Dios en el acto de crear.
- 4°.- La *vena* (inspiración) se complementa con el *arte* (técnica) pero se impone sobre él.
- 5°.- El poeta es educador y maestro por excelencia.
- 6°.- La Poesía abarca la suma de las ciencias.
- 7°.- El arte es escala a Dios a través de las criaturas.
- 8°.- La mujer es tan creadora como el varón. Hay en el texto una visible o encubierta defensa de la mujer, especialmente en América.
- 9°.- Rescata la relación Poesía-Dama, establecida por la tradición trovadoresca.
- 10°.- Postula la integración de la tradición judeo-cristiana con la de los gentiles.
- 11°.- Afirma la condición humanista de la cultura peruana, e insinúa una tesis novomundista al afirmar a América como lugar destinado al florecimiento de la poesía.

La Poetisa Peruana se incorpora con fueros propios a la antigua tradición de la defensa humanista del poetizar, a la que agrega su valiosa ponderación de las regiones antárticas y su velado alegato feminista.

EDICIONES

- 1.- Edición Príncipe: *Parnaso Antártico*, publicado por Diego Mexía de Fernangil, Sevilla, 1608.
- 2.- *El apogeo de la literatura colonial*, edición de Ventura García Calderón, París, Desclée de Brower, 1938.
- 3.- *Discurso en loor de la poesía*, estudio y edición de Antonio Cornejo Polar, Universidad de San Marcos, Lima, 1964.
- 4.- *Poesía colonial hispanoamericana*. Selección, prólogo y bibliografía de Horacio Jorge Becco. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1990.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL *DISCURSO EN LOOR DE LA POESÍA*.

- CISNEROS, LUIS JAIME: «Sobre literatura virreinal peruana. Asedio a Dávalos y Figueroa». *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, XII, p. 219-252, 1955.
- CORNEJO POLAR, A.: *Discurso en Loor de la Poesía*, Estudio y edición crítica Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1964.
- CHANG RODRÍGUEZ, RAQUEL: «Epístola inédita de Pedro de Carvajal, poeta de la *Academia Antártica*». En *Hommage to Irving A. Leonard: Essays on Hispanic Art, History and Literature*, edited by Raquel Chang Rodríguez y Donald A. Yates, Michigan, 1977.
- GARCÍA CALDERÓN, V.: Prólogo a *El apogeo de la Literatura Colonial. Las Poetisas anónimas. El Lunarejo, Caviades*, Biblioteca Cultural Peruana, Ed. Desclée de Bouwer, París, 1938.

GIL QUESADA, V.: *La vida intelectual en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, Ed. La Cultura Argentina, Bs. As., 1917, pp. 48-49.

PALMA, RICARDO: *Flor de Academias y Diente del Parnaso*, Ed. Oficial, Tip. El Tiempo, Lima, 1899. El texto reaparece con ligeras variantes en *Cachivaches*, Impres. Torres Aguirre, Lima, 1900, y en *Mis últimas tradiciones y Cachivachería*, Ed. Maucci, Barcelona, 1900.

PRADO, JAVIER: *El genio de la lengua y de la Literatura Castellana y sus características en la historia intelectual del Perú*, Impres. del Estado, Lima, 1918.

SÁNCHEZ, LUIS A.: *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*, Ed. Guaranía, Asunción del Paraguay, 1951.

TAMAYO VARGAS, A.: *Literatura Peruana*, Lima, 1953, reedición Studium, 1976.

TAURO, ALBERTO: *Esquividad y Gloria de la Academia Antártica*, Ed. Huascarán, Lima, 1948.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

ADAN, MARTÍN: *De lo barroco en el Perú*, Lima, Univ. de San Marcos, 1968.

BARREDA LAOS, FELIPE: *Vida intelectual del virreinato del Perú*, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 1966.

ANTELO, ANTONIO: "El mito de la Edad de Oro en las letras hispanoamericanas del siglo XVI", *Thesaurus*, B. de I. Caro y Cuervo, XXX, 1975, pp. 81-112.

BATAILLON, MARCEL: *Erasmus y España. Estudio sobre historia espiritual del siglo XVI*, FCE, México, 1950.

CARRILLA, EMILIO: *El barroco literario hispánico*, Nova, Buenos Aires, 1969; «La lírica hispanoamericana colonial» en Iñigo Madrigal (Direc.) *Historia de la Literatura hispanoamericana. Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982.

COLOMBI MONGUIÓ, ALICIA DE: «Las visiones de Petrarca en la América Virreinal». En *Revista Iberoamericana*, 1982.

CURTIVS, ERNST ROBERT: *Literatura Europea y Edad Media Latina*, M, 1954.

CUSA, NICOLÁS DE: *Docta ignorantia (De Docta ignorantia, 1440)* Trad del latín, pról. y notas de Manuel Fuentes Benot. Ed. Aguilar, Buenos Aires, 1961.

CHANG RODRÍGUEZ, RAQUEL: «Apuntes sobre sociedad y literatura hispanoamericana en el siglo XII». En *Cuadernos Americanos*, México, 4, 1974; *La historia de la literatura iberoamericana. Memoria del XVI Congreso del ILLI*. Compilado y prólogo de R. Chang-Rodríguez, New York, 1989.

FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, FRANCISCO: *Libros y libreros en el siglo XVI*, FCE, México, 1982.

FRANCO, JEAN: «La cultura hispanoamericana en la época colonial», En Iñigo Madrigal (Coord.) *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo I, ed. Cátedra, Madrid, 1982.

- FURLONG, GUILLERMO: *La cultura femenina en la época colonial*, ed. Kapelusz, Buenos Aires, 1951.
- HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO: *Las corrientes literarias en América Hispánica*, FCE, México, 1949, 1954; *Historia de la cultura en la América Hispánica*, FCE, México, 1954; *La utopía de América*, ed. Ayacucho, Caracas, 1979.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, MARIO: *Historia y Literatura en Hispanoamérica. (1492-1868)*. Castalia, Madrid, 1978.
- LAZO, RAIMUNDO: *Historia de la Literatura Hispanoamericana. El período colonial (1492-1780)*, Porrúa, México, 1965.
- LEONARD, IRVING A.: *Los libros del conquistador*, FCE, México, 1953.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ: *La expresión americana*, Alianza, Madrid, 1969.
- LOHMANN VILLENA, GUILLERMO: «La literatura peruana de los siglos XVI y XVII». En Guillermo Díaz Plaja (Director): *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, tomo III: *Renacimiento y Barroco*. Barma, Barcelona, 1953; *Libros, librerías y bibliotecas en la época colonial*. En *Fénix* N°21, Lima, 1971.
- LOKHART, JAMES: *El mundo hispano-peruano (1532-1560)*, traducido por Mariana Mould de Pease, FCE, México, 1982.
- MENENDEZ Y PELAYO, MARCELINO: *Historia de las ideas Estéticas en España*, Glem, Buenos Aires, 1943.
- MIRÓ QUESADA AURELIO: «Fray Luis de Granada en el Perú». En *Revista de la Universidad. Católica* N° 11-12, Lima, 1982.
- PÉREZ BLANCO, LUCRECIO: «Escritores del barroco hispanoamericano, el concepto de Dios, vida, amor y muerte» en *La Ciudad de Dios*, Abril, 1978.
- PORRAS BARRENECHEA, RAÚL: *El Perú Virreinal*, sociedad Académica de Estudios Americanos, Tipografía Peruana, Lima, 1942.
- RICOEUR, PAUL: *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.
- RUYER, RAYMOND: *L'utopie et les utopistes*, Paris, 1950.
- SÁNCHEZ, JOSÉ: *Academias Literarias del Siglo de Oro español*, Editorial Gredos, Madrid, s/f.
- SHEPARD, SANFORD: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Editorial Gredos, Madrid, 1962.
- VARGAS UGARTE, S.J. RUBÉN: *Historia del Perú. Virreinato, Siglo XVI*, Tipografía Peruana, Lima, 1942.; *Concilios Limenses (1551-1772)*, Tipografía Peruana, Lima, 3 tomos, 1951-54.
- VILANOVA, ANTONIO: «Preceptistas de los siglos XVI y XVII». *Historia general de las literaturas hispánicas*, a cargo de Guillermo Díaz-Plaja, volumen 3. Barcelona, Editorial Barma, S.A., 1953, 567-614.

SOBRE LA EVOLUCIÓN DE *-NN-*, *-NW-* Y *-W-* INTERIORES INTERVOCÁLICOS EN LA ONOMÁSTICA GEOGRÁFICA DEL *AMADÍS DE GAULA*.

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Católica Argentina

Puesto que ya hemos tratado extensamente sobre las causas y condiciones de la evolución de *-nn-*, *-nw-* y *-w-* interiores intervocálicos en *-nd-* en la onomástica personal del *Amadís de Gaula* (A.Suárez Pallasá 1997c), conviene que ahora consideremos brevemente este proceso en cuanto a su onomástica geográfica.

I. TOPONOMÁSTICA AMADISIANA CON EL GRUPO *-ND-* INTERIOR INTERVOCÁLICO.

Hay en el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo quince nombres de lugar con el grupo consonántico interior intervocálico *-nd-*. Son ellos, ordenados alfabéticamente, los siguientes: 1) *Arunda* (I 15, variante *Arnida* en I 16), nombre de floresta; 2) *Brananda* (I 12), nombre de floresta; 3) *Galdenda* (I 33), nombre de castillo; 4) *Gandapa* (III 68), nombre de villa; 5) *Grandares* (I 12), nombre de villa; 6) *Gravisanda* (I 41), nombre de isla; 7) *India* (II 56), nombre de país; 8) *Ínsulas de Landas* (III 6), nombre de islas; 9) *Ínsula Profunda* (III 68), nombre de isla; 10) *Irlanda* (I 4), nombre de país; 11) *Normandía* (I 8), nombre de ducado; 12) *Selandia* (I 42), nombre de condado; 13) *Urlanda* (II 63), nombre de condado; 14) *Vindikisora* (I 10), nombre de villa¹; 15) *Çamando* (III 74), nombre de puerto.

II. ETIMOLOGÍAS Y ORÍGENES PROPUESTOS DE ESTOS TOPÓNIMOS.

Los dos autores que han tratado el tema de la onomástica amadisiana con mayor exhaustividad, Grace S. Williams (1909) y Juan Bautista Avalle-Arce (1990 y 1991), han propuesto las siguientes explicaciones sobre las etimologías y los orígenes de los nombres mencionados. 1) *Arunda* y *Arnida*: G. S. Williams dice: *Arnida* y *Arunda* < *Arnante* y *Arundel*, respectivamente (*Round Table*

¹ *Vindikisora* es nombre de isla en todas las ediciones antiguas, excepto en Zaragoza 1508 y 1521, que proceden de un modelo en el cual esta errata, quizá procedente del arquetipo impreso, ha sido enmendada.

& *Tristan*), derivados a su vez de **Anderida* y *Arundel* (<*Aruntina*) de la geografía real²; J. B. Avalle-Arce dice: a) *Arnida* < ¿? (1991 1.269 n. 229, 2.733), y b) *Arunda* < *Arundel* (*Merlin*) (1991 1.281 n. 241, 2.733). 2) *Brananda*: Williams no explica este nombre; Avalle-Arce dice: *Brananda* < nombre personal *Bramangue* (*Merlin*) (1991 1.234 n. 174, 2.736). 3) *Galdenda*: Williams no explica ni menciona este nombre; Avalle-Arce dice: *Galdenda* < *Galdon*, con dudas (*Lancelot del Lac*) (1991 1.401 n. 433, 2.751). 4) *Gandapa*: Williams transcribe *Gadanpa* y *Gandapa*, pero no explica ninguna de las dos variantes; Avalle-Arce adopta *Gadampa* y dice: topónimo no artúrico (1991 2.92 n. 168, 2.750)³. 5) *Grandares*: Williams no explica este nombre; Avalle-Arce dice: *Grandares* < nombre personal *Grandalis* (*Merlin*) (1991 1.287 n. 181, 2.754). 6) *Gravisanda*: Williams no explica este nombre; Avalle-Arce dice: *Gravisanda* < puerto *Gravesend* (1991 1.468 n. 541, 2.754). 7) *India*: Williams no explica ni menciona este nombre; Avalle-Arce implícitamente dice: *India* < *India* (extraño a la *matière de Bretagne*) (1991 1.630 n. 262, 2.757). 8) *Ínsulas de Landas*: Williams dice: *Ínsulas de Landas* < (*Landes*), entre paréntesis, (*Round Table & Tristan*); Avalle-Arce dice: *Ínsulas de Landas* < *Landes* (*Lancelot del Lac* y *Tristan en prose*) (1991 2.69 n. 129, 2.759). 9) *Ínsula Profunda*: Williams no explica ni menciona este nombre; Avalle-Arce no lo explica. 10) *Irlanda*: Williams dice: *Yrlanda* < *Irlande*, *Yrlande* (*Round Table & Tristan*), derivado de *Irlanda* de la geografía real; Avalle-Arce no explica ni menciona este nombre. 11) *Normandía*: Williams dice: *Normandía* < *Normandia* (*Round Table & Tristan*), derivado de *Normandia* de la geografía real; Avalle-Arce dice: *Normandía* < *Normandia* (1991 2.243 n. 484, 2.766). 12) *Selandia*: Williams dice: *Selandia* < *Scelande* (*Round Table & Tristan*), derivado de *Zelanda* de la geografía real; Avalle-Arce dice: *Selandia* < *Zelande* (conocida por los *romans*; topónimo arturiano) (1991 1.475 n. 551, 2.774). 13) *Urlanda*: Williams no explica ni menciona este nombre; tampoco Avalle-Arce. 14) *Vindilisora*: Williams dice: *Vindilisora* < *Windsor* (*Round Table & Tristan*), correspondiente a *Windsor* de la geografía real; Avalle-Arce dice: *Vindilisora* < *Windsor* (topónimo arturiano) (1991 1.218 n. 151, 2.779). 15) *Çamando*: Williams no explica *Çamando*; Avalle-Arce dice: *Çamando* < ¿*Zamanco* de La Mancha? (1991 2.195 n. 393, 2.738).

III. RECONSIDERACIÓN DE LAS ETIMOLOGÍAS Y ORÍGENES DE ESTOS NOMBRES.

Nosotros, en cambio, después de haber investigado minuciosamente la onomástica amadisiana y sus fuentes y publicado en diversas oportunidades algunos de los resultados de tal investigación, sabiendo por ello que tanto el anónimo autor del *Amadís* primitivo cuanto Garcí Rodríguez de Montalvo no crearon nombres personales ni geográficos, sino que los tomaron directamente de la tradición oral y de la tradición literaria historiográfica y ficcional antigua y medieval y solo en determinados casos se limitaron a derivarlos, llegamos con respecto a los nombres en cuestión a las siguientes conclusiones preliminares: 1) *Arnida* y *Arunda* son variantes de un solo pseudo-topónimo anterior a la intervención de Montalvo procedente de la mala lectura del adverbio

2 Omitiremos citar página, porque G. S. Williams explica todos los nombres en las 47-51 de su estudio.

3 En Zaragoza 1508 y 1521 aparece *gadampa* (fols. 156 r a en ambas ediciones), pero todas las demás presentan *gandapa*, *gandopa*, *gandapa*, *gandapa* (Roma 1519, fol. 149 r a; Sevilla 1526, 1531, 1535, 1547 fol. 155 v b; Sevilla 1575, 1586 fol. 160 r a; Venecia 1533, fol. 182 v; Medina 1545, fol. 152 r b; Lovaina 1551, II fol. 57; Burgos 1563, fol. 155 v b (sin enmienda del corrector); Salamanca 1575, fol. 163 r b; Alcalá 1580, fol. 124 v b). El modelo de Zaragoza 1508 y 1521 tiene errata o enmienda errónea.

castellano antiguo *amidós* (A. Suárez Pallasá 1990 etc.); 2) como no se halla *Brananda*, floresta, en ninguna fuente historiográfica o ficcional antigua ni medieval, si existió, como creemos, en el *Amadís* primitivo, su forma debió de haber sufrido alguna clase de proceso que ha alejado su forma de la original y lo ha vuelto ya inidentificable sin especial investigación; 3) tampoco se halla *Galdenda* en las fuentes del *Amadís* primitivo ni en las del de Montalvo, por lo cual merece este nombre iguales consideraciones y tratamiento que el anterior; 4) la forma que debió de haber estado en el texto del *Amadís* medieval, en el autógrafo original de Montalvo y en el arquetipo impreso de la tradición amadisiana del siglo XVI es *Gandapa*, pero, como tampoco consta en las fuentes, tiene que ser estudiado especialmente; 5) *Grandares* es el nombre que en un lugar del texto amadisiano de Montalvo se da a la ciudad de Bristol, pero, como esta ciudad nunca ha sido nombrada de tal manera, ni eponímicamente, debe tratarse en realidad de un pseudo-topónimo, procedente acaso de la mala lectura de una frase como *villa de grandes torres* o similar; 6) aunque lo parezca a simple vista, *Gravisanda* no es topónimo inglés, puesto que contra ello da testimonio la propia materia narrativa del relato amadisiano, cuyos datos inducen a identificarlo preferentemente, si no interviene el apriorismo habitual del inverosimilismo de la geografía y toponomástica del texto, con alguno de los topónimos semejantes -todos terminados en *-xend* con el grupo *-nd-* etimológico- de varios lugares de la costa holandesa anteriores y posteriores a 1283; 7) *India* es topónimo con *-nd-* etimológico no perteneciente al *Amadís* primitivo, ya que ha sido incorporado en el texto por Garcí Rodríguez de Montalvo junto con el tema de la Torre de Apolidón, que ha imitado de *Il Milione* de Marco Polo (A. Suárez Pallasá 1991-2 y 2000a); 8) *Ínsulas de Landas* es topónimo con *-nd-* etimológico, que, por el nombre genuino de su rey y por su conexión con la *Saga de Kudrun*, debe de haber resultado de la lectura pseudo-etimológica de *Islanda* o *Islandia*; 9) *Ínsula Profunda* es versión y forma castellanas del topónimo latino *Alta Insula*, que a su vez vierte el gaélico de igual sentido *Ard-Ailean*, nombre de un lugar de Irlanda incluido en el título de un personaje del *Amadís* primitivo que consta en la historiografía medieval irlandesa gaélica y latina; 10) *Irlanda*, no necesariamente topónimo artúrico del *Amadís* primitivo, es nombre compuesto gaélico-germánico (*Ire*, como gaélico *Eriu*, *Eire*, 'Irlanda' + germánico *-londe*, *-lande* 'Tierra') con *-nd-* etimológico; 11) *Normandía*, no necesariamente topónimo artúrico del *Amadís* primitivo, es nombre compuesto germánico latinizado (germ. *Norð* 'Norte' + germ. *mann* 'hombre' + lat. *-ia* 'tierra, patria (de)') con proceso *-nn-* > *-nd-* (*Normannia* > *Normandía*) no hispánico y anterior al texto amadisiano primitivo, aunque también es cierto que en él pudo haber estado la forma latina *Normannia* y que ésta evolucionó de acuerdo con la norma establecida en nuestro estudio precedente; 12) el topónimo de origen neerlandés *Selandia*, no necesariamente artúrico, tiene *-nd-* etimológico (sobre él, A. Suárez Pallasá 1998a); 13) *Urlanda*, cualquiera sea su referente real -inglés, neerlandés o escandinavo-, es topónimo no artúrico con *-nd-* etimológico⁴; 14) *Vindilsora*, topónimo inglés (*Wíndlesóra*, *Wyndelesor*, etc., en documentos ingleses de los siglos XI y XIII) no necesariamente artúrico, tiene *-nd-* etimológico (E. Ekwall 523); 15) *Çamando*, que no se halla en ninguna fuente, es otro pseudo-topónimo surgido de mala lectura de texto amadisiano precedente, seguramente de la frase *puerto de su*

4 Para este topónimo en Inglaterra *vid.* E. Ekwall 245 y 254 (*Holland* y sus formas medievales *Holand*, *Holanda*, *Hoiland*, *Hoilanda*, *Hoyland*, etc., en Essex, Lancashire y Lincolnshire; *Hoyland* y sus formas medievales *Holand*, *Hoiland* en el West Riding of Yorkshire).

mando, aplicada al puerto innominado de soberanía del emperador de Roma en el cual se embarcan los embajadores de éste para pasar a la Gran Bretaña desde el continente europeo.⁵

IV. RESUMEN DEL TEMA Y PLANTEAMIENTO DE LA CUESTIÓN.

Tenemos, pues, prescindiendo ahora de tratar los problemas resultantes de la identificación de los referentes reales de todos ellos y del posible empleo de formas latinas o latinizadas de algunos de ellos, nueve topónimos verdaderos del *Amadís* de Montalvo con el grupo interior intervocálico *-nd-* original y con etimologías absolutamente transparentes; tenemos, en segundo lugar, tres pseudo-topónimos, considerados desde el punto de vista etimológico, aunque topónimos verdaderos desde el funcional en la historia narrada, que no pudieron haber surgido sino por efecto de lectura errónea ocurrida durante la transmisión textual; tenemos, en fin, tres topónimos para los cuales no hemos hallado ninguna explicación etimológica directa en la onomástica de las fuentes antiguas y medievales, supuesto original el grupo interior intervocálico *-nd-*. Consideramos, luego, a modo de hipótesis de trabajo secundaria, siendo primaria y fundamental la general del verosimilismo geográfico y onomástico del *Amadís* primitivo, verificada en estudios previos ya mencionados, que en esos tres topónimos han sido mudados en *-nd-* los grupos originales *-nn-*, *-nw-* o *-w-* por las mismas condiciones y causas que determinamos con respecto a la onomástica personal amadisiana. De tal manera, *Brananda*, *Galdenda* y *Gandapa*, los tres topónimos en cuestión, han de constituir el objeto principal de la presente investigación. Por tanto, de acuerdo con la hipótesis secundaria de tra-bajo, esto es *-nn-*, *-nw-* y *-w-* > *-nd-* en posición intervocálica de la toponomástica como de la antroponomástica, a la cual sumamos la también verificada norma *W-* + vocal > *G-* + vocal, reconstruimos las siguientes formas teóricas: 1) *Brananda* < **Brananna*, **Brananwa* (seguramente escrito como **Brananwa* en el texto original) o **Branawa* (seguramente escrito **Branauwa* en el texto original); 2) *Galdenda* < **Waldenna* o **Galdenna*, **Waldenwa* o **Galdenwa* (escritos **Waldenua* o **Galdenua*) o **Waldewa* o **Galdewa* (escritos **Waldeuua* o **Galdenua*); 3) *Gandapa* < **Wannapa* o **Gannapa*, **Wanwapa* o **Ganwapa* (escritos **Wanuapa* o **Ganuapa*) o **Wawapa* o **Gawapa* (escritos **Wauuapa* o **Gauuapa*). Quiere decir esto -de acuerdo con la hipótesis propuesta- que el investigador no debe buscar directamente *Brananda*, *Galdenda* y *Gandapa* en las fuentes, cualesquiera sean ellas, sino las correspondientes teóricas. Sobre la base de estas formas teóricas tienen, pues, que ser investigados, en principio, los topónimos en cuestión, dado que a unos procesos derivativos regulares como los establecidos corresponde necesariamente una reconstrucción teórica en sentido inverso.

5 En III 74 se dice que los “embaxadores llegaron a un puerto descontra la Gran Bretaña que llaman Çamando” (*Amadís*, ed. Cacho Blecua, 195). En III 76 se dice de los mismos: “Los embaxadores del emperador Patín, que en la Lombardía eran llegados, ovieron barcas y passaron en la Gran Bretaña” (*Ibid.*, 214). Ahora bien, la Lombardía que se menciona aquí no es la antigua ni la italiana medieval, sino la región de Maguncia, de la cual se dice en la *Historia Britonum* en el lugar en que trata de la muerte del emperador Claudio: “Cujus monumentum in Mogantia apud Longobardos ostenditur: dum ad Romam ibat, ibi defunctus est” (ed. E. Faral, 3.19; ed. J. Morris, 64). Mogontiacum (Maguncia en castellano y Mainz en alemán) era *oppidum* romano sobre el curso medio del río Rin en el cual se embarcaban con frecuencia los romanos que, procedentes de Italia, después de pasar los Alpes por el Brenner, bajaban por el Rin. *Çamando*, pues, hace referencia, aunque pseudónimo, a Mogontiacum.

V. CÓMO INVESTIGAR LA ONOMÁSTICA GEOGRÁFICA AMADISIANA.

Hasta aquí hemos tratado los nombres geográficos como formas abstractas y puras. Aunque este concepto es aplicable en mayor medida a la onomástica personal, porque es hasta cierto punto más libre y creativa, la geográfica, sin embargo, presenta una naturaleza bastante más compleja en virtud de la fijeza de sus referentes reales y del carácter que en la obra literaria le asigna el autor. El autor del *Amadís de Gaula* primitivo, en efecto, ha pensado su obra como relato histórico o historia fingida y ha adoptado consecuentemente en la composición de la misma, además de procedimientos narrativos genéricos específicos, los propios de la historiografía castellana y europea medieval. De acuerdo con este concepto fundamental, aunque es casi libre la invención de la onomástica personal amadisiana, la toponímica procede de una geografía poética que, para otorgar al relato el pretendido valor historiográfico o pseudo-historiográfico, no es sino imitación de cierta geografía real en que los hechos narrados tienen lugar, y no es, por ello, sino imitación verosimilista. La geografía poética es necesariamente menos ficticia que el acontecer humano narrado que ocurre en ella. De donde se sigue que en la investigación de tal geografía poética verosimilista han de considerarse imperativamente los mismos principios y ha de aplicarse la misma metodología que para la investigación de la geografía y toponomástica de la obra genuinamente historiográfica. Ahora bien, así como la geografía real de la obra historiográfica no se manifiesta sino por la correspondiente toponomástica, de igual modo no se nos da a conocer la poética de la obra de ficción pseudo-historiográfica sino por los nombres de lugar que el autor toma de la realidad extra-literaria imitada, mediante las fuentes orales o escritas. Pero como el conocimiento de la toponomástica implica por necesidad el de la geografía -y esto acontece por igual en ambas clases de obras literarias, las historiográficas y las ficcionales-, ser nombrada en efecto Londres en el *Amadís*, por ejemplo, implica conocer en primera instancia que se trata poéticamente de la ciudad de Gran Bretaña así llamada; después, que se trata de la Gran Bretaña; también, que se trata del lugar más o menos cerca del cual hay otros lugares, algunos nombrados -como Verulamium, de un lado, y Canterbury, de otro -, y muchos innominados, y que, al cabo, próxima a él pasa la calzada romana y camino inglés medieval Watling Street, que une todos esos lugares. Londres del *Amadís* surge, así, al pensamiento del lector avisado, rodeada de una constelación de otros lugares que guardan con ella muy precisas relaciones de orientación y distancia, del mismo modo que Londres de la geografía británica real surge al conocedor de ella. De tal manera, que en ambos casos, el de la geografía real y el de la poética, si se hiciera alusión a la ciudad de Londres solo con nombres comunes como *villa* o *ciudad* y sin nombrarla por su nombre propio, pero se nombraran uno o más lugares cuyas relaciones de distancia y orientación con respecto a ella son notorias, así como, conocidas las coordenadas de un punto, puede éste ser localizado con precisión en el espacio, así se localizaría Londres, real y poética, en la geografía británica indirectamente, mas sin error, y así se haría plenamente clara su alusión en el pensamiento del oyente. Damos, pues, el nombre de *estructura referencial* al conjunto de las relaciones espaciales o espacio-temporales -cuando se trata de itinerarios- que permiten localizar inequívocamente un lugar geográfico como un punto en el espacio geométrico. Ahora bien, cuando por deturpación de las formas onomásticas, por confusión homonímica o por extremada rareza de un topónimo de la obra poética o historiográfica, el referente real resulta inidentificable, se impone al método de investigación, supuesta, claro está, la verosimilitud geográfica del relato, el recurso a su estructura referencial.

También cuando provoca a nuestra inteligencia sospecha de error la identificación habitual de un topónimo, el recurso a la estructura referencial constituye un medio de comprobación imprescindible. Pero cuando, para infortunio del investigador, el topónimo deturpado, homonímico o raro carece de estructura referencial, no queda más remedio que estudiar la pura forma onomástica del mejor modo posible o aceptar con resignación, aunque solo sea temporariamente, la aporía (A. Suárez Pallasá 1998b).

VI. SOBRE EL ESTUDIO DE LA ONOMÁSTICA PERSONAL AMADISIANA.

La estructura referencial, que no es sino un reflejo funcional en el signo lingüístico poético de las relaciones espaciales dadas entre los referentes del substrato geográfico real, constituye, pues, cuando existe, un instrumento precioso e insustituible para el descubrimiento o verificación de los nombres de lugar y se comporta como un verdadero y eficaz *a priori* en la investigación toponomástica. Cuando la estructura referencial no existe, solo cuenta, como queda dicho, la pura forma onomástica. Esto es precisamente lo que ocurre, sin excepciones, en cuanto a la onomástica personal. En efecto, los nombres personales carecen por completo de estructura referencial que complementa el estudio de sus formas. En el *Amadís* incluso los orígenes nacionales de los personajes, que deberían brindar un cierto punto de referencia a la investigación, aparecen en la realidad de su onomástica no como *a priori*, sino como tenue y fluctuante *a posteriori*. Si el personaje amadisiano es irlandés, por ejemplo, desconociendo la realidad onomástica del texto, esperaríamos el origen gaélico de su extraño nombre. Sin embargo, esa realidad onomástica, conocida cabalmente solo después del descubrimiento de las formas puras, se encarga de informarnos que para tal origen el nombre en cuestión puede ser gaélico, escandinavo o galés. De igual modo, los personajes daneses tienen nombres galeses o irlandeses; los españoles, nombres irlandeses; los griegos, nombres galeses; los romanos, nombres escandinavos; el rey Perión y sus hijos varones, nombres románicos, y así sucesivamente. El que los nombres personales del *Amadís* sean considerados prioritariamente como artúricos y troyanos no es más que injustificado apriorismo que hace abuso, contra objeto y método, de la forma onomástica.

VII. DESCUBRIMIENTO DE LA ONOMÁSTICA GENUINA Y CONNOTACIÓN.

El signo lingüístico poético -en menor medida el no poético- tiene una doble naturaleza semántica: denotativa, que es innata y procede del sistema de la lengua, y connotativa, que es adquirida y procede del uso, hábito y tradición poética del signo. Pero nombres personales poéticos y nombres geográficos poéticos connotan de distinto modo. A las diferencias ontológicas y metodológicas comprobadas entre las onomásticas geográfica y personal se agregan las emergentes de sus distintas funcionalidades, es decir de sus dos maneras diferentes de connotar. Mientras que los nombres personales oscilan entre ser nombres de clase y nombres de individuo, y, en consecuencia, sus connotaciones varían entre un mínimo y un máximo posible, respectivamente, los nombres de lugar son siempre nombres de individuo y, por tanto, sus connotaciones son, sin variación, siempre máximas. Porque sabemos que en el *Amadís* primitivo no había nombres personales hispánicos, *Olivas* no puede sino representar el escandinavo gaelizado y latinizado *Amlaibhus*, cuya fonética es [oulivus] u [olivus]. Mas este nombre connota en mínimo grado, puesto que no es posible referir o identificar el personaje amadisiano con

ninguno de los muchos referentes históricos llamados como él que pudieron haberle servido de modelo. No ocurre lo mismo con respecto a *Endriago*, *Bandaguído*, *Apolidón*, *Isanjo*, *Antales*, *Alberto*, *Aganon*, etc., cuyos referentes históricos o poéticos nos son perfectamente conocidos (A. Suárez Pallasá 1994, 1995b, 1996, 1997b, 2000b, etc.), ni con respecto a *Amadís*, *Galaor* o *Florestán*, cuyos referentes conceptuales son evidentes y armonizan con el carácter y actuación de los personajes⁶. Todos estos nombres, individuales e identificables, connotan en sumo grado. Y así lo hacen siempre todos los nombres de lugar. Pero si entre ellos hay alguna diferencia en más o en menos en cuanto a su función connotativa, ello se debe exclusivamente a la mayor o menor relevancia que en la historia real han tenido los lugares mentados en la obra poética. Como ocurre en el caso de los nombres personales, es el descubrimiento de las formas genuinas de los de lugar lo que pone de manifiesto la connotación cancelada por la corrupción o dificultad onomástica. El topónimo *Briantes*, por ejemplo, con la forma que ahora muestra en el *Amadís* de Montalvo nada de especial dice al lector moderno. Pero, descubierto que procede directamente de (*Caer*) *Ebraucus*, el nombre con que los galeses denominaban en la Edad Media la ciudad britano-romana de Eboracum, esto es la actual York, de inmediato se presenta a la memoria del hombre culto el valor histórico de este lugar: residencia habitual de los emperadores romanos durante sus visitas a Britannia, la ciudad en que murieron Severo y Constancio y en que fue proclamado por el ejército romano Constantino el Grande, etc (A. Suárez Pallasá 1997a). Tampoco dicen nada *Antalia* y *Palingues* o *Polígez*. Pero, ¡cuántas asociaciones no suscitan en la imaginación del lector culto cuando se descubren los nombres genuinos! *Antalia* es forma corrupta del topónimo britano *Alclyd*, nombre del lugar hoy conocido como Dumbarton ubicado casi en el extremo occidental del Vallum Antonini, en el Lejano Norte de Britannia Romana, mientras que *Palingues* y su variante *Polígez* son corrupción del topónimo britano *Pengaul*, nombre del lugar hoy conocido como Kinneil ubicado casi en el extremo oriental del Vallum Antonini (A. Suárez Pallasá 1998a). Es evidente que con estos topónimos el autor del *Amadís* primitivo quiso aludir a ese Vallum, última frontera de Roma contra los bárbaros del Norte. En este ámbito transcurre la infancia de Amadís y tienen lugar su enamoramiento de Oriana, su investidura y sus primeras caballerías. ¿Qué intentaba sugerir el autor con un signo tan manifiesto ahora? ¿En qué medida este signo parcial nuevo afecta el sentido del signo poético total *Amadís de Gaula*?

VIII. EL NOMBRE DE LUGAR *GANDAPA*.

Los nombres de lugar, pues, pueden aparecer en la obra literaria provistos o desprovistos de estructura referencial, pero cuando ésta existe puede sin embargo ser de dispar complejidad y utilidad para la demostración de los orígenes onomásticos. *Gandapa* es un topónimo amadisiano que carece casi por completo de estructura referencial. Solo sabemos de él que el lugar así nombrado ha de hallarse en la Gran Bretaña. Para estudiarlo, en consecuencia, debemos atenernos casi exclusivamente a su forma. Por tanto, considerado hipotéticamente su grupo interior intervocálico *-nd-* como evolución posible de *-nn-*, *-nw-* o *-w-*, nos remitimos a las reconstrucciones

6 *Amadís* = *Amado* + *-is* ('el que ama' 'el que tiene amor', como *sabido* 'el que sabe' 'el que tiene saber'); *Galaor* = *Gala* (< fr. *Gale* 'alegría' 'gozo' 'disfrute (incluso sexual)') + *-or* ('el que goza, disfruta (sobre todo sexualmente)'); *Florestán* = *Floresta* + *-n* o *-an* (porque Florestán ha nacido en una floresta); *Perión* = fr. *Peiron* o *Perron*, esto es *Pedro*.

teóricas de la supuesta forma original realizadas previamente y buscamos su posible modelo real en la geografía británica antigua y medieval. Procediendo de este modo, dos de las formas teóricas, **Wannapa* y **Gannapa*, nos remiten directamente a *Gwennap*, forma en la cual la sílaba inicial *Gwen-* es fonéticamente intermedia entre *Wa-* y *Ga-* teóricas y paso necesario entre una y otra, según ya ha sido demostrado (A. Suárez Pallasá 1997c). *Gwennap* es el nombre de un lugar de Cornwall procedente del de la iglesia dedicada en él a la santa britana Gwennap (I. F. G. Dexter; E. Ekwall 506). Este hecho condice muy bien con la circunstancia en que el lugar es mencionado en el *Amadís*: después de una muy difícil y peligrosa batalla contra los reyes de las ínsulas, que han invadido Gran Bretaña, el rey Lisuarte, victorioso a duras penas y sólo por el secreto auxilio de Amadís, concurre a este lugar famoso, acaso en acción de gracias.⁷

IX. EL NOMBRE DE LUGAR GALDENDA.⁸

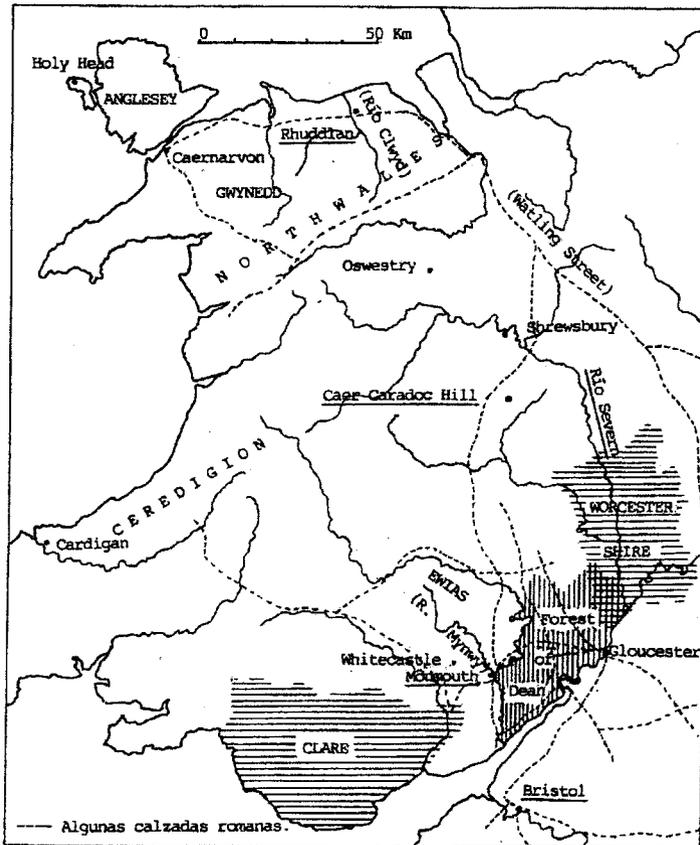
Para la investigación de este nombre de lugar contamos, además de con la forma en sí, con más elementos estructurales que para el anterior, aunque estos elementos informan más por negación que por afirmación. En efecto, la estructura referencial de *Galdenda* no indica tanto dónde está el lugar -y por consiguiente cuál es su denominación genuina- mediante sus relaciones espaciales y espacio-temporales positivas, cuanto dónde no puede estar, mediante sus relaciones negativas. *Galdenda* no puede estar sobre el camino, ni en los alrededores del mismo, que desde Canterbury pasa junto a Londres, después por Verulamium u Old Verulam y sigue hasta Chester, es decir la Watling Street. Pero el texto amadisiano nos brinda una interesante información complementaria: si bien *Galdenda* no puede estar sobre la Watling Street ni en sus inmediaciones, la ida desde Londres hasta ese castillo, la realización allá de un combate judicial y la vuelta a Londres insumen cinco jornadas, o sea que *Galdenda* tiene que estar a unos 60 o 70 Km de Londres. Sumadas, pues, ambas informaciones, que *Galdenda* está unos 60 o 70 Km de Londres, pero no en la dirección de la Watling Street, vale decir no en la dirección sureste a noroeste con centro en Londres, más la de las formas teóricas reconstruidas del topónimo, tenemos indicios suficientes para encarar la búsqueda del referente real y esperar un buen resultado de la investigación. *Galdenda* poética imita un lugar ubicado en una corona circular con radios de 60

7 A lo antedicho puede agregarse una interesante precisión. Durante la Edad Media las *Ínsulas* o las *Ínsulas del Mar* era el nombre con que se denominaban colectivamente las innumerables islas del Occidente y Norte de la Gran Bretaña, ocupadas por escandinavos sobre todo noruegos que formaron en ellas, después de la expansión marítima de los vikingos, un número de pequeños reinos. La batalla con los reyes de las ínsulas debió de haber tenido lugar, en el pensamiento del autor del *Amadís primitivo*, en el Occidente de la Gran Bretaña, quizás en la propia península de Cornwall. La alternancia -n- / -nn- en la toponomástica medieval inglesa latinizada justifica *Weneppe*, *Wenep* / *Gwennap*.

8 J. M. Cacho Bleuca edita así el pasaje en que se nombra este castillo: “Se alabava (...) que él solo se combatiría con ellos dos, con gran orgullo y sobervía que en sí había, y ahincólos tanto que, de sobrada vergüenza constreñidos, ovieron de entrar con él en un campo, donde, seyendo los dos vencedores, el cavallero quedó muerto. Esto fue ante el castillo de Galdenda, la cual, seyendo señora del castillo, mandó luego prender a mi padre y tío, jurando de los no soltar porque le mataran aquel cavallero que ella tenía para hazer una batalla” (I 33 = pág. 546). El rudo anacoluto del pronombre relativo manifiesta corrupción del texto. La mejor enmienda es: “Esto fue ante el castillo de Galdenda; lo cual seyendo, [la] señora del castillo mandó...” (con *seyendo* = *habiendo sido* (‘ocurrido’), frecuente y normal en el *Amadís*).

y 70 Km, con centro en Londres y con excepción de las regiones vecinas a la Watling Street, cuyo nombre ha de tener una forma próxima, por lo menos, a alguna de las reconstruidas. Y gracias a estos datos textuales y teóricos a 60 Km al noreste de Londres hallamos el lugar de Essex actualmente denominado *Wendens Lofts & Wendens Ambo*, que aparece testimoniado en 1207, por ejemplo, como *Wandenne*. Reconocidos los procesos *-nn- > -nd-* y *Wa- > Ga-* de la historia de la onomástica amadisiana en la mutación *Wandenne > Galdenda*, solo resta explicar el cambio *-n- > -l-* como una fácil disimilación consonántica, y muy frecuente en el *Amadís*. De otro lado, el lugar así determinado cumple con todas las condiciones que exige el relato (P. H. Reaney 537-8, 542-3, E. Ekwall 492, A. Suárez Pallasá 1998b).

PRIMER ITINERARIO DE DON GALAOR EN GALES.



Lugares de Gales y de la frontera inglesa mencionados por el autor del *Amadís de Gaula* primitivo. Con mayúsculas los reinos, condados y territorios. Subrayados y destacados los lugares del primer itinerario galés de don Galaor. Entre paréntesis los nombres de ríos incluidos en topónimos amadisianos de origen galés y el camino Watling Street aludido en otro episodio.

X. EL NOMBRE DE LUGAR *BRANANDA*.

Brananda es en el *Amadís* el nombre de una floresta. Extremadamente difícil en cuanto a la forma, este nombre de lugar está acompañado, empero, de la más profusa y enmarañada estructura referencial con que se muestra topónimo alguno en todo el texto actual amadisiano. Se lo menciona en el primer itinerario de don Galaor en Gales⁹, el cual se desarrolla desde el castillo denominado en el texto *Bradoyd*, *Baldoyd* y *Castillo de la Calzada* (en I 11, I 19 y IV 126 y 130, respectivamente), lugar de su investidura, hasta la ciudad de Bristol, denominada *Grandares* en el texto, lugar de su encuentro y primera experiencia amorosa con Aldeva. En algún punto intermediario de este itinerario está la llamada *Peña de Galtares*, donde don Galaor mata al gigante Albadán, y entre esta peña y la propia Bristol, distantes entre sí cinco jornadas de viaje, se halla la floresta de *Brananda*, que aparece separando los condados de Clara y de Gresca y siendo limitada, antes de llegar don Galaor a Bristol, por el río Bran. Con estos datos y puesto que no hemos podido acceder a un topónimo que cumpla todas las condiciones requeridas haciendo hincapié solo en la forma onomástica, en nuestra investigación hemos de proceder de la siguiente manera: identificaremos primero el lugar de la floresta *Brananda* mediante recurso a la estructura referencial del nombre; identificado el lugar, buscaremos en las fuentes antiguas y medievales sus denominaciones históricas; halladas las denominaciones, apelaremos al cabo a las formas teóricas reconstruidas.

El punto de partida del itinerario de don Galaor es, como queda dicho, el castillo de *Bradoyd* o *Baldoyd* o *Castillo de la Calzada*. El referente real de este castillo amadisiano existía y fue muy famoso en la Edad Media, estaba en Flintshire, Gales del Norte, y allí sigue estando hoy. La forma galesa de su nombre debió de haber sido *Aberclwyd*, esto es 'Boca del (río) Clwyd'. De ella suponemos que derivan las variantes *Bradoyd* y *Baldoyd*, y, aunque no la hallamos testimoniada en las fuentes literarias, historiográficas y poéticas, está confirmada por el calco toponímico inglés *Cledemutha*, compuesto en el cual *Clede* representa *Clwyd*, el nombre del río Clwyd de Flintshire, y el inglés antiguo *mutha*, en inglés moderno *mouth*, traduce el galés *aber*, esto es 'boca, desembocadura'. Y, en efecto, *Aberclwyd* o *Cledemutha* estaba sobre la margen derecha de la desembocadura y estuario del río Clwyd. Este lugar fue llamado después con el nombre actual de *Rhuddlan*. El calco *Cledemutha* asegura la existencia de *Aberclwyd*, y el que no lo hallemos en las fuentes escritas ni en los repertorios toponomásticos ingleses y galeses significa o que el autor del *Amadís* primitivo lo tomó de una obra hoy desconocida o que lo tomó de la tradición oral de Gales, con todo lo que ello implica¹⁰. La variante amadisiana *Baldoyd* mantiene el número y orden de los elementos consonánticos de la segunda sílaba, *-ber-*, del topónimo galés, y la variante *Bradoyd*, el número y calidad de esos elementos, pero metatesizada la *-r* final de sílaba (*-ber- > -bra-*). En la segunda parte del topónimo compuesto el hidrónimo *Clwyd* ha pasado a *-doyd* por la lectura del grupo *cl* como *d*, pero con interpretación fonética de *w* galesa como [o] correcta y

9 En el mapa con que acompañamos este estudio consignamos, junto con los nombres que determinan el primero de los cinco itinerarios explícitos que don Galaor cumple en Gales, todos los lugares que de este país parece haber conocido, directa o indirectamente, el autor del *Amadís primitivo*.

10 En E. Davies (*Flintshire Place-names*) se halla *Clwyd* (variantes: *Cloit*, *Choyt*, *Cloyth*, etc, 36; cf. Giraldo Cambrense: *Cloid*, *Cloit* 137, 176), pero no *Aberclwyd*. Tampoco aparece en el artículo sobre *Rhuddlan*, ni figura en éste el nombre antiguo *Cledemutha* (145). Sin embargo, *vid.* R. R. Davies 25, 161.

normal, según se ha visto por los testimonios Las restantes mutaciones no merecen ningún comentario. Confirmado, pues, que *Bradoyd* y *Baldoyd* < **Aberclwyd* (la forma que debió de haber estado en el *Amadís* primitivo) < *Aberclwyd*, ya tenemos una primera idea bien clara del itinerario de don Galaor: desde Rhuddlan, en el noreste de Gales, hasta Bristol. La floresta de Brananda tiene que estar entre estos dos puntos extremos. Después de haber sido investido en *Bradoyd* o *Baldoyd*, don Galaor se dirige a la Peña de Galtares para combatir con el gigante usurpador Albadán¹¹. Por supuesto, también la Peña de Galtares debe estar entre los mismos puntos extremos. Se nos dice además en el relato que desde allí hasta la ciudad a la que don Galaor se dirige después del combate, es decir a Bristol, hay una jornada de cinco días de marcha, que equivale a una distancia de entre 175 y 200 Km. El único topónimo que en tal trayecto y a tal distancia de Bristol tiene una forma desde la cual puede explicarse bien *Peña de Galtares* es el que en las fuentes medievales aparece como *Caer Caratacus* o *Caer Caratauc* (nombres que el primer autor, lector de Tácito, no pudo dejar de vincular con el del héroe britano epónimo, Caratacus; A. Suárez Pallasá 1999b) es decir 'Fuerte o Castillo de Caratacos' (*Historia Britonum*, ed. E. Faral 3.57; ed. J. Morris 80; cf. J. S. P. Tatlock 42-3 y n. 168). En el *Amadís*, seguramente ya en el primitivo, se ha vertido el término galés *caer* (< lat. *castrum*) 'fuerte, castillo' con *peña*, que en la toponomástica hispánica tiene habitualmente el sentido metonímico de 'castillo, fortaleza' (J. Corominas 3.732-4). De otro lado, el paso de *Caratacus* o *Caratacos* a *Galtares* corresponde a procesos claramente documentados en la historia de la propia onomástica amadisiana: C > G, como en *Cantuarina* > *Gantasi* (A. Suárez Pallasá 1998b), *Scalpont* > *Galfán* (A. Suárez Pallasá 1998a), confusión muy frecuente facilitada por la analogía; síncope de -a- interior protónica; lectura analógica de *c* como *r*, consecuente disimilación de -r en -l, cambio de la terminación latina -us en -es notablemente frecuente (A. Suárez Pallasá 1995a, 1997c). Este lugar, que todavía existe, se llama hoy *Caer Caradoc Hill*, con nombre compuesto de parte galesa y parte inglesa, y está en el sur de Shropshire (E. W. Bowcock)¹². La identificación de *Peña de Galtares* con *Caer Caratacus* realizada en el plano de las formas onomásticas se confirma *a fortiori* con la realizada en el de los referentes reales, pues *Peña de Galtares* cuenta en el relato amadisiano con una estructura referencial exacta y eficaz. Nos acercamos a la floresta de Brananda. Después de haber combatido en la Peña de Galtares, don Galaor sigue su camino hacia Bristol y, antes de llegar allá, entra en la floresta de Brananda, la cual, se nos informa en el relato, "parte el condado de Clara y de Gresca". Clara, en este contexto notoriamente galés, no puede ser lógicamente ni la Clare de Suffolk ni la de Oxfordshire, como suele afirmarse a instancias del prejuicio inverosimilista de la geografía amadisiana. Se trata en verdad, porque, como consta en el texto, es condado, de los territorios que la poderosa familia Clare poseyó desde 1214 en el sur de Gales, frente a Bristol, allende el Severn, es decir en Glamorgan, Gwentllwg y parte del Lower Gwent, al oeste del río Wye, territorios denominados en la Edad Media, y en la historiografía de hoy, simplemente *Clare* (cf. T. F. Tout, *in fine* mapa 1). Entonces, si don Galaor se dirige en el relato poético desde la Peña de Galtares, cuyo substrato real es *Caer Caradoc Hill*, que está en el sur de Shropshire, como queda dicho, hacia la villa denominada en el relato poético *Grandares*, cuyo substrato real es Bristol¹³, y Clara es el territorio del sur de Gales que hemos descrito, esto es el territorio de

11 Para mejor prueba de verosimilitud onomástica: *Albadan* < *Albdan* (*Chronicum Scotorum*, 197).

12 E. Ekwall (86) menciona otro *Caradoc*, pero en Herefordshire. Cf. J. S. P. Tatlock 42-3.

13 Bristol nunca ha sido denominada con *Grandares* ni con nombre fonética o gráficamente cercano (cf. W. St.

Clare en el sureste de Gales, luego basta con echar una ojeada a una carta geográfica para comprobar de inmediato y sin lugar a duda alguna que la floresta de Brananda poética corresponde con plena exactitud a la real conocida en inglés como Forest of Dean, aún existente, y que el condado de Gresca amadisiano no puede ser sino el real, medieval y actual, de Worcestershire. Hemos descubierto ya el referente real de *Brananda*: es la Forest of Dean. Pero antes de considerar el aspecto onomástico formal de la cuestión conviene que tratemos, aunque brevemente, otros dos problemas conexos: el de la correspondencia formal de *Gresca* con *Worcestershire* y el de la identificación del río denominado *Bran* en el relato. En cuanto al primero, es de notar que el autor del *Amadís* primitivo pudo haber empleado para denominar su condado de Worcestershire una variante del nombre de la ciudad capital más habitual de la historiografía latina medieval, como *Wigracester*, nombrando el condado con ella¹⁴, o bien pudo haberse referido a él mediante nombre específico como *Wirecestrescire* o *Wercestrescire* (A. Mawer / F. M. Stenton; E. Ekwall 534). En el primer caso el proceso debió de haber ocurrido de este modo: *Wigracester* > *Gracestre* o *Grecestre* > *Greceste* > *Gresta* > *Gresca*. En el segundo caso, de este topónimo compuesto de tres elementos (*Wire* o *Wer* + *ceaster* o *cestre* + *scire* o *scir*) el autor analizó *-scire*, *-scir* ‘condado, provincia’¹⁵; luego *Wercestre* evolucionó de la siguiente manera: *Wercestre* > *Guercestre* (A. Suárez Pallasá 1997c) > *Greceste* (por metátesis y disimilación frequentísimas) > *Gresta* (por haplología) > *Gresca* (confusión *-t-* > *-c-* frequentísima). Por cierto, estos procesos no son abstractos y meramente especulativos. Representan un intento de explicar en el plano de las formas onomásticas la correspondencia entre Gresca y Worcestershire claramente establecida en el plano de la realidad geográfica. Dicho de otro modo, no extraemos consecuencias geográficas de las formas onomásticas, sino que de las correspondencias de las geografías poética y real extraemos consecuencias onomásticas. Y el intento no es ocioso ni vano, porque, dada la necesidad del proceso *Wigracester*, *Wirecestrescire*, *Wercestrescire*, etc. > *Gresca*, de su explicación se infieren principios evolutivos aplicables a otros casos de la onomástica amadisiana¹⁶. El segundo problema, la identificación del río poético Bran, se resuelve del siguiente modo. Don Galaor llega al río Bran al salir de la floresta de Brananda y debe pasarlo en barca para seguir su viaje a Bristol. Establecido ya que la floresta de Brananda representa la Forest of Dean y los condados que separa, Clara y Gresca, representan Clare y Worcestershire, el río Bran que halla don Galaor en su camino no puede representar sino el Severn. Y por cierto ello es así no solo desde el punto de vista de las relaciones espaciales geográficas, sino desde el de la propia naturaleza de su curso y, además, por la propia fonética y grafía del nombre empleado por el autor. En efecto, en el texto se dice que allí donde don Galaor halla el río, éste “no se podía passar sin barca” (I 12, ed. J. M. Cacho Blecua 350), lo cual es plenamente exacto, puesto que el Severn no es hoy, ni lo era en la Edad Media, vadeable a un día de marcha arriba de Bristol, que es lo que tarda en llegar a esta villa desde el punto en que pasa el río, según consta en el relato. Era vadeable arriba de

C. Baddeley; E. Ekwall 66). Que se le haya dado en el *Amadís primitivo* el nombre galés *Kaer Badum* de la próxima Bath (J. S. P. Tatlock 47) y este haya inmutado en *Grandares* (*Caerbadum* > *Grandares*), aunque no del todo imposible, es poco probable.

14 El nombre latino *Wigornia* (G. de Monmouth, ed. E. Faral 199; ed. N. Wright 1985, 81; 1988, 111; E. de Huntingdon 10 ss.; cf. J. S. P. Tatlock 28-9) de ninguna manera es aceptable.

15 “‘Syra’ vero Anglice, Latine dicitur provincia” (E. de Huntingdon 10)

16 De otro lado, no sería antojadizo considerar la fonética de *Worcester*, que hoy es [ˈwʊstə] (D. Jones 475), aunque mucho tiempo y cambio se interponen.

Gloucester, bastante más al norte del lugar en que don Galaor lo pasa (I. F. Tout 111, 114, 125-6). El autor del *Amadís* primitivo ha denominado su río con el nombre que tiene en dos obras que sin duda alguna han sido fuentes para su relato, esto es la *Historia Britonum* (ed. E. Faral 3.58; ed. J. Morris 81) y la *Historia regum Britanniae* de Gaufrido de Monmouth (ed. E. Faral 3.95; ed. N. Wright 1985, 16; 1988, 20). El hidrónimo aparece en ellas como *Habren*, variante *Abren*. La proximidad formal de *Bran* a *Habren* y *Abren* y la facilidad con que cualquiera de las variantes del nombre original puede resultar en la actual amadisiana es por demás evidente. De todos modos, la constatación geográfica hace necesarios la relación y el proceso onomásticos. En resumen: el referente real de la floresta de Brananda poética es la Forest of Dean, una de las más famosas de la Gran Bretaña, que en la Edad Media se extendía entre los ríos Severn, Bran del *Amadís*, y Wye desde la desembocadura de éste en aquel, abriéndose en cuña primero hacia el norte y después en amplísimo arco de ambas aguas hacia Occidente. Al sur de la Forest of Dean estaba el territorio de Clare, esto es Glamorgan, Gwentllwg y Lower Gwent, el condado de Clara amadisiano; al noreste, Worcestershire, el condado de Gresca amadisiano.

Gracias a la estructura referencial del topónimo queda identificada la floresta de Brananda con la Forest of Dean; el lugar poético con el lugar real, substrato de la imitación. Identificada, pues, la *res* poética con la *res* real, es preciso hallar ahora la correspondencia entre el *nomen* poético y el *nomen* real. Las formas habituales del topónimo eran en la Edad Media *Dene* y *Dena* (W. St. C. Baddeley 53; E. Ekwall 140). G. de Monmouth la denomina, según las recensiones y los manuscritos de su *Historia regum Britanniae*, como *Daneum nemus*, *Danerium nemus*, *Danerum nemus*, *Dauerium nemus*, *Danorum nemus* (ed. E. Faral 196; ed. N. Wright 1985, 79; 1988, 108). En el *Itinerarium Cambriae* Giraldo Cambrense la denomina *nobilis Danubiae silva* (55; cf. J. S. P. Tatlock 74; J. C. Cox 275). No es posible que de ninguna de estas formas, incluso de la más extensa de ellas, *Danubia*, haya derivado *Brananda*. Conviene, por tanto, que, partiendo de la seguridad de la identificación real, investiguemos la toponomástica antigua y medieval de toda la región involucrada, la formación de los nombres de florestas en el *Amadís*, las normas evolutivas comprobadas de la onomástica amadisiana y las formas teóricas reconstruidas.

Analizadas las formas teóricas reconstruidas **Brananna*, **Brananua* y **Branauua* en sus componentes silábicos, establecemos la siguiente proporción hipotética y provisoria en relación con el comprobado proceso *Aberchryd* > *Bradoyd* (garantizado por la variante *Baldoyd*): *Bra-* de *Brananda* es a *Bra-* de *Bradoyd* como *Bra-* de *Bradoyd* es a *Aber-* de *Aberchryd*. Luego, suponemos: *Bra-* = *Aber-* 'boca, desembocadura' y, en consecuencia, **-nanna*, **-nanua* o **-nanua* = nombre de río, y también, por la función toponímica propia de los nombres con *Aber-*, *Brananda* = nombre de castillo o ciudad, como *Aberchryd* (e innumerables casos más en la toponomástica galesa; *vid.* J. B. Johnston). Debemos buscar, por tanto, 1) un río necesariamente próximo a la Forest of Dean cuya forma onomástica consista en un término bisilábico con *-nn-*, *-un-* o *-uu-* interior intervocálico, término que, además, ha de ser galés, y 2) una ciudad o castillo que obligatoriamente tiene que estar en la desembocadura, cualquiera sea ella, de ese río y en cuyo nombre galés compuesto sea *Aber* primer elemento, y segundo el nombre de ese río. Surge así, en la búsqueda, el hidrónimo galés *Mynny* de un río afluente del Wye, que, como hemos visto, delimita por el suroeste la Forest of Dean, río que en inglés recibe el nombre de *Monnow* (A. T. Bannister; E. Ekwall 330). La forma inglesa del hidrónimo constituye la primera parte del topónimo inglés medieval *Monemuta*, *Monemudé*, etc., con que se denominaba la actual Monmouth (*ibid.*). Como *Cledemutha* es, según queda dicho, calco toponímico del galés *Aberchryd*, luego *Monemuta*, etc.,

'Boca o Desembocadura del Monnow', lo es del también galés *Aber Mynwy*, *Abermenwy*, de igual significado y designación. Ahora bien, dado que la forma fonética del galés *Mynwy* era para el autor del *Amadís* primitivo [menuel] o [manua] (A. Suárez Pallasá 1997c; cf. D. Simon Evans 1-2), la forma fonética del topónimo íntegro tuvo que haber sido en el primer *Amadís* algo así como [abermenue] o [abermanua]. Desde cualquiera de estas dos formas, comprobados los procesos *Aber- > Bra-* y *-nu- > -nn- > -nd-* (*ibid.*), el resultado *Bramanda* es absolutamente evidente, y solo resta explicar *-m- > -n-* de *Brananda* como efecto de una fácil analogía con el nombre del río Bran, relacionado en el texto del relato con la floresta *Brananda*, o con los nombres en *Bran* de varios personajes amadisianos. El autor del *Amadís* primitivo, pues, no ha empleado ninguna de las variantes del nombre tradicional de la Forest of Dean. La ha designado indirectamente con el nombre galés de una famosa ciudad lindera con ella: *Aber Mynwy*, esto es Monmouth. Con lo precedente quedan demostradas tanto nuestra última proporción hipotética y provisoria, cuanto la cuestión general sobre los orígenes de la forma onomástica *Brananda*.

Pero, como se ve, *Brananda* no es nombre de floresta sino de ciudad. Dos objeciones podrían oponerse, por ello, en estos términos: primera, ¿es procedimiento onomástico propio del *Amadís* el designar una floresta mediante el nombre de una ciudad o castillo?, y, segunda, incluso comprobado ese procedimiento, ¿es posible nombrarla así sin emplear en castellano la preposición *de*? Respondemos afirmativamente en ambos casos. En cuanto al primero: otras dos florestas del *Amadís* son nombradas con nombres de ciudades o castillos. En efecto, en *Amadís* I 8 se cuenta que, invadida Gaula por el rey Abiés de Irlanda y sus aliados, en un lugar llamado *Galfán* desembarcan Amadís, como Doncel del Mar, y Agrajes con sus fuerzas para dar auxilio al rey Perión en el último castillo que no ha sido tomado por los invasores. Éstos, conocido tal desembarco, como estratagema para dar término a la guerra hasta entonces favorable para ellos emboscan la mayor parte de su gente en la denominada *floresta de Galpano*, en tanto que con la parte menor azuzan a los defensores del último castillo para que salgan a acometerlos, los persigan y, metidos en la floresta de Galpano, den ocasión al rey Abiés de destruirlos sin remedio. Hemos demostrado en otro estudio que los nombres *Galfán* y *Galpano* son variantes del nombre medieval francés *Escaupont* o *Escalpont* de un pequeño lugar situado sobre la margen izquierda del río Escalda y distante pocos kilómetros de Valenciennes, que ha de ser el último castillo del rey Perión aludido en el relato (A. Suárez Pallasá 1998a). La floresta, pues, ha tomado su nombre del de la villa de Escaupont. La segunda floresta se menciona en III 69 y es denominada *floresta de la Laguna Negra*. En el relato se la pone en relación con Guncestra, esto es Winchester. Ahora bien, hay en Hampshire, condado al que pertenece Winchester, una antigua ciudad llamada en la actualidad *Blackmoor* y en la Edad Media *Blackemere* y *Blackemera*, es decir 'Laguna Negra' (E. Ekwall 47). Del nombre de esta ciudad ha tomado el suyo la floresta y el artículo *la* se ha incorporado por haber sido entendida *Laguna Negra* como nombre común, no como topónimo. En cuanto al segundo: una floresta denominada *floresta Angaduza* ha tomado su nombre, sin preposición, del de la región donde está situada, llamada *Wenedotia* en las fuentes latinas medievales, hoy en galés *Gwynedd* (A. Suárez Pallasá 1999a). Con esto cerramos nuestra argumentación sobre el topónimo *Brananda*.

XI. EL TOPÓNIMO LUBAYNA.

La villa de Lubayna del *Amadís* de Montalvo representa poéticamente la ciudad inglesa de

Lewes, Sussex, que en la Edad Media estaba sobre la costa del Canal de la Mancha y era importante puerto de mar (A. Suárez Pallasá 1990 etc.). No contiene su nombre el grupo *-nd-*, pero tendría que contenerlo de no haber mediado una circunstancia inesperada que lo impidió. Son formas medievales del topónimo *Laewe*, *Laewes*, documentadas en ca. 961 y 1064, *Leuwas*, documentada en 1081-5, *Lewes*, documentada en el *Domesday Book* de Guillermo el Conquistador, etc. (A. Mawer / F. M. Stenton 318-320; E. Ekwall 297). Puesto que *-w-* = *-uu-* intervocálico del *Amadís* primitivo evoluciona a *-nd-*, en el texto actual deberíamos tener formas de este topónimo como **Landas*, **Lendas* o **Lendes*. Sin embargo, no ocurrió esto porque el autor empleó para nombre de esa villa y puerto de mar una rara variante: *Loewen*, que el latinizó, en conformidad con un procedimiento onomástico habitual en él, como *Loewenia* o, mejor, *Loeuwenia*¹⁷. De esta forma esperaríamos un resultado evolutivo como **Landania*. Pero el proceso normal no se cumplió, porque *Loewenia*, *Loeuwenia* de inmediato, antes de realizarse las copias sucesivas en las que *-uu-* > *-nn-* > *-nd-*, es decir ya en la primera copia del texto (A. Suárez Pallasá 1997c), por confusión homonímica con el nombre latino *Louania*, *Louanium* de la ciudad belga que los flamencos denominan *Leuven*, los alemanes *Löwen*, los franceses *Louvain* y nosotros *Lovaina*, pasó a *Lubayna* o forma próxima. Los hechos, empero, reconocidos el verosimilismo geográfico del relato amadisiano y la ya innegable experiencia personal de las cosas británicas de su primer autor, pueden presentarse de esta otra manera no contradictoria: si hay en el *Amadís* un nombre de lugar *Lubayna* de una villa y puerto de mar de la Gran Bretaña o, mejor, de Inglaterra, que parece designar en cambio una ciudad de Bélgica que no es puerto de mar, esto es así porque el nombre de esta ciudad belga interfirió de tal modo con el necesariamente británico del relato amadisiano, que la confusión sobrevino sin remedio a la mente del amanuense. Dicho de otra manera, la forma *Lubayna*, vistas las medievales, en especial latinas, de este topónimo, es garantía de la elección por el primer autor y presencia en el *Amadís* primitivo del homonímico *Loewenia*.

XII. CONCLUSIONES.

Dividimos nuestras conclusiones en tres clases: crítico-textuales, metodológicas y literarias. En cuanto al aspecto crítico-textual, este estudio confirma el criterio ya comprobado en otros precedentes: lo que en primer lugar debe hacer el investigador de la onomástica del *Amadís de Gaula* en particular, y en general de cualquier obra literaria, es cerciorarse de que las formas que estudia sean genuinas¹⁸. Debe, pues, conceder a la crítica textual y a la historia de la tradición del

17 Lo hallamos en en la edición de 1910 de la *Encyclopaedia Britannica* (16.521). Pero el autor del *Amadís primitivo* pudo haber deducido la forma *Lewen* = *Leuuen* del adjetivo gentilicio correspondiente *Lewensis* (como aparece, por ejemplo, en M. Paris 2.497, 3.129). Si bien la alternancia *- / -ia* es muy frecuente en la toponomástica británica latinizada medieval (cf. *Mon / Monia*, *Man / Mania*, etc. etc.), el primer autor parece haber latinizado con *-ia* el nombre que ahora leemos como *Gracedonia* (III Intr.), del cual la forma inglesa medieval por él conocida debía ser *Crogedene* o algo similar, hoy *Croydon*. La estructura referencial en extremo rica de este topónimo confirma su presencia en el *Amadís primitivo* y su origen inglés.

18 Véase, por ejemplo, la crítica que se hace a la investigación onomástica de un autor tan notable como R. Sh Loomis (1949) y de otros tan útiles como L. F. Flutré (1962) y G. D. West (1969 y 1978) en R. Bromwich (1991, 292-3 n. 25 y 294-5 n. 46) y en L. Fleuriot / J. Lozac'hmeur (132, 139). Afirmar R. Bromwich: "Many of the derivations proposed by Loomis are unacceptable to modern scholarship, and any approach to their satisfactory elucidation must depend on a full collation of the MSS." (293 n. 25). Advértase, de paso, la

texto la parte primordial que en la fijación de las formas onomásticas les corresponde. De otro modo, corre el riesgo de investigar fantasmas onomásticos, de concluir irremediamente en error y de dar, por ello, pábulo a interpretaciones descaminadas sobre la naturaleza de la obra en cuestión. Para evitarlo es necesario que desconfíe por método de las lecciones de un solo testimonio, si hay más de uno, y se remita a un stemma lo más seguro posible de los testimonios existentes. Aunque se trata de un camino de ida y vuelta, la investigación onomástica comienza, cuando es posible, con la crítica textual. La investigación onomástica del *Amadís* comienza, pues, con la colación de los dieciséis testimonios conservados y con la constitución de un stemma fidedigno. La edición de Zaragoza de 1508, por ejemplo, y la de la misma ciudad de 1521, aunque proceden por separado de un modelo impreso común corregido notablemente a principios del siglo XVI -en realidad lo hacen indirectamente, puesto que en ambas ediciones hay enmiendas y contaminaciones de ese modelo independientes-, contienen, junto a variantes únicas y genuinas, una serie de peligrosas aberraciones onomásticas. Hemos visto cómo *Gandapa* nos lleva a una identificación aceptable y llena de sentido, mientras que buscaríamos en vano los orígenes de *Gadampa* o caeríamos en el error de una falsa identificación.

En cuanto al aspecto metodológico, de nuestro estudio surge con toda claridad que en el método de la investigación onomástica hay que distinguir dos procedimientos: 1) los nombres personales y algunos geográficos carecen de estructura referencial, por lo cual deben ser investigados en virtud de sus formas fonéticas exclusivamente; 2) pero la mayoría de los geográficos poseen estructuras referenciales más o menos complejas, por presencia de las cuales el investigador puede obrar de dos maneras distintas: a) cuando la forma onomástica es reconocible, es posible comenzar la investigación por ella y verificar después la identificación aún hipotética mediante la estructura referencial del nombre; b) mas, cuando la forma es inidentificable por sí sola, hay que determinar primero mediante la estructura referencial el referente real del nombre poético y después, comparando topónimo real y topónimo poético, explicar las diferencias formales como efecto de proceso de inmutación ocurrido en el curso de la transmisión textual. La estructura referencial de un nombre de lugar, que consiste en el conjunto más o menos complejo de informaciones textuales acerca de las relaciones espaciales, distancias y orientación del lugar poético mentado que reproducen literaria y ficcionalmente las relaciones espaciales, distancias y orientación del lugar referente real, presupone dos hipótesis solidarias: 1) que el autor imita en su geografía poética la geografía real y 2) que los lugares poéticos se corresponden en nombre y en situación con los imitados reales. Con la verificación de la hipótesis parcial -cada nombre- comienza a verificarse la general -el que denominamos verosimilismo geográfico-. Como queda dicho, para la mayoría de los nombres de lugar los estudios de las formas onomásticas y los de las estructuras referenciales se complementan en reciprocidad. En este sentido, las formas onomásticas teóricas e hipotéticas reconstruidas de acuerdo con el comprobado proceso *-nn-*, *-nw-* y *-w-* > *-nd-* se han manifestado al cabo como instrumentos imprescindibles para demostrar las etimologías fidedignas de la onomástica investigada tanto en el marco de la mencionada complementación cuanto aparte de ella. Así, pues, con respecto al primer caso, *Gandapa*, la consideración exclusivamente formal de este topónimo carente de estructura referencial nos ha permitido arribar con el auxilio de las formas teóricas **Wannapa* y

decisiva importancia que se concede a los estudios onomásticos en los círculos más informados y sabios de la investigación de las tradiciones literarias medievales.

**Gannapa* a la solución aceptable de *Gwennep(e)*, topónimo de Cornwall. Con respecto al segundo caso, *Galdenda*, la consideración complementaria de forma y estructura nos ha permitido llegar, auxiliados por la hipótesis **Waldenna*, a la aceptable solución desde todo punto de vista de *Wandenne*, topónimo de Essex, con doble grupo *-nd-* que en esta oportunidad terminó disimulado (aunque no en otra: *Gandandel* < *Gwenwenwen* (A. Suárez Pallasá 1997c)). Ahora bien, en el estudio de este topónimo partimos de su notable estructura referencial negativa y juntamente positiva. Se nos decía en el texto, en efecto, dónde no debía estar el lugar, con lo cual se indicaba también, por negación, dónde debía estar positivamente, y se nos informaba además su distancia desde Londres en términos espacio-temporales. En cuanto al nombre de floresta *Brananda*, su forma es en tal grado irreconocible, que nos vimos obligados a reconstruir con la mayor exactitud posible, basándonos para ello en una serie de topónimos evidentes (*Bradoyd* y *Baldoyd* = *Aberclwyd*, *Clara* = *Clare*, *Bran* = (*H*)*abren*), y otros no evidentes (*Gresca* = *Worcester*, *Grandares* = *Bristol*), el itinerario de don Galaor desde Aberclwyd o Rhuddlan hasta Bristol, para demostrar fehacientemente en primera instancia el referente real del topónimo amadisiano y pasar a continuación a la búsqueda del topónimo real con la guía de las formas onomásticas teóricas. De tal manera, identificamos *Brananda* con la Forest of Dean y *Brananda* con *Abermynwy*, el nombre galés medieval de la ciudad de Monmouth, y probamos que el modo de denominar una floresta por el nombre de la ciudad o del castillo contiguos respeta los patrones onomásticos del *Amadis*. La exactitud y riqueza informativa de las estructuras referenciales que hemos examinado en esta investigación, sumadas a las que hemos tratado en otros estudios, dan testimonio, contra el prejuicio perpetuo en contra, de lo que denominamos verosimilismo geográfico del relato amadisiano. Gracias a la comprobación del verosimilismo demostramos accesoriamente el origen de la forma actual del topónimo *Lubayna* como producto de la interferencia homonímica de otro topónimo belga latinizado, interferencia que, ocurrida en un momento tempranísimo de la transmisión del texto amadisiano, impidió la realización del proceso gráfico-fonético que ahora nos ocupa. *Lubayna* poética del *Amadis* es puerto de mar como lo era en la Edad Media su modelo real inglés, la villa de Lewes, pero no la Leuven de Bélgica. No se ha equivocado el autor del primitivo *Amadis* ni ha quebrado su norma verosimilista. El amanuense que copió por primera vez el texto fue el causante del equívoco que ahora observamos. Si a esto agregamos que la *Lubayna* amadisiana está pobremente amurallada y que hay en ella o junto a ella un monasterio, el verosimilismo geográfico de la representación poética de esta ciudad inglesa manifiesta ya un conocimiento directo y personal, y no solo libresco, de la realidad poetizada.

En cuanto al aspecto literario, demostrado que la toponomástica amadisiana propuesta tiene origen en la toponomástica británica inglesa y galesa, demostrado que la geografía poética mentada e implícita imita la británica inglesa y galesa, lo cual arguye verosimilismo, conviene que concluyamos considerando estos tres temas: cuál es el sentido del verosimilismo amadisiano, cuál es la función connotativa de la toponomástica demostrada y cuál es el valor testimonial de tal toponomástica. Sobre el primer tema: a la luz de la presente investigación -y de otras mencionadas en apoyo de ella- no es pertinente ya seguir tratando la geografía del *Amadis de Gaula* primitivo como fabulosa o fantástica o derivada nominalísticamente, por decirlo de algún modo, de la de la tradición literaria artúrica francesa. Tampoco lo es tratarla como geografía libresca, porque, aunque el autor recoge de sus lecturas nombres geográficos, en su poetización los rodea de tales circunstancias y los presenta complementados de tan exactas estructuras

referenciales, no rara vez inexistentes en las fuentes escritas, que es imposible que no haya conocido por su propia persona los lugares referidos. Sobre la función connotativa de la toponomástica estudiada en este trabajo mencionamos solo dos casos: 1) el viaje de don Galaor con la donzella por la floresta de Brananda, es decir por la Forest of Dean, y la intervención del enano descortés, vasallo del descortés duque de Bristol, sugieren el episodio del relato galés *Gereint vab Erbin* en que otro enano descortés, vasallo de un señor también descortés, maltrata a una donzella que acompaña a la reina Gwenhwyvar e incluso al propio Gereint en la Forest of Dean. Pero no sugiere, en cambio, ese episodio tal como es relatado por Chrétien de Troyes en su *Erec et Enid*, puesto que este autor no ubica la acción en la Forest of Dean, sino en una inlocalizable Floresta de la Aventura. No deja de ser éste un hecho notable: cuando los propios galeses volvían sus ojos a los modelos artúricos franceses, bretones o anglonormandos, que a su vez habían recibido la tradición arturiana directa o indirectamente de Gales, un autor español de la segunda mitad del siglo XIII regresa, con audaz independencia y originalidad, a las fuentes cámbricas originales o consideradas como tales. Hasta aquí una connotación, mejor que intertextualidad, de orden literario. 2) El segundo caso, Lubayna, no es de orden literario, sino histórico. El cerco y derrota de las fuerzas del rey Lisuarte, de su hijo Norandel y de sus vasallos por el rey Arávigo y sus aliados en Lubayna relatados en *Amadís IV* 116-7 sugiere el cerco y derrota del rey Enrique III de Inglaterra, de su hijo, el futuro Eduardo I, y de sus vasallos por las fuerzas de Simón de Monfort y sus aliados en Lewes el 14 de mayo de 1264, sin que, por supuesto, el relato amadisiano sea alegórico. Acerca del valor testimonial de la toponomástica del *Amadís* aquí demostrada cabe decir, en fin, que parte de ella es en extremo rara en las fuentes medievales británicas, tanto inglesas como galesas. El texto amadisiano, develada su toponomástica original y contra la opinión habitual que la juzgaba fantástica, tiene que ser contado ahora, aunque en menor grado, como fuente veraz y fidedigna de genuina toponomástica británica, como los *Mabinogion*, la *Historia regum Britanniae* de G. de Monmouth, el *Brut* de Layamon y otras obras literarias de ficción, las cuales, sin embargo, suelen utilizarse en las obras eruditas de referencia.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA. 1990. *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*. México, FCE.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, ed. 1991. *Amadís de Gaula. Vid.* Rodríguez de Montalvo, Garci.
- BADDELEY, W. ST. C. 1913. *The Place-names of Gloucestershire*. Gloucester.
- BANNISTER, A. T. 1916. *The Place-names of Herefordshire*. Cambridge, CUP.
- BOWCOCK, E. W. 1923. *Place-names of Shropshire*. Shrewsbury.
- BROMWICH, RACHEL. 1991. "First transmission to England and France", en *The Arthur of the Welsh. The Arthurian Legend in Medieval Welsh Literature*. Edited by Rachel Bromwich, A. O. H. Jarman, Brynley F. Roberts. Cardiff, University of Wales Press; pp.273-298.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, ed. 1987-8. *Amadís de Gaula. Vid.* Rodríguez de Montalvo, Garci. *Chronicum Scotorum. A Chronicle of Irish Affairs, from the earliest times to A. D. 1135; with a Supplement, containing the events from 1141 to 1150; edited, with a translation, by William M. Hennesy. London, 1866 (Rolls Series 46). New York, Kraus Reprint Ltd., 1964.*

- COROMINAS, JOAN. 1974. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. 4 Vols. Madrid, Ed. Gredos.
- COX, J. C. 1905. *Royal Forests of England*. London.
- DAVIES, ELLIS. 1959. *Flintshire Place-names*. Cardiff, University of Wales Press.
- DAVIES, R. R. 1991. *The Age of Conquest. Wales 1063-1415*. Oxford, OUP.
- DEXTER, T. F. G. 1926. *Cornish Names*. London.
- EKWALL, EILERT. 1991. *The Concise Oxford Dictionary of English Place-names*. Oxford, at the Clarendon Press, fourth edition.
- The Encyclopædia Britannica*. 1910. A Dictionary of arts, sciences, literature and general information. Cambridge, at the University Press, eleventh edition.
- ENRIQUE DE HUNTINGDON. 1879. *Henrici archidiaconi Huntendunensis Historia Anglorum*. The History of the English, by Henry, Archdeacon of Huntingdon, from A. C. 55 to A. D. 1154, in eight books. Edited by Thomas Arnold. London (Rolls Series 74). New York, Kraus Reprint Ltd., 1965.
- FARAL, EDMOND. 1969. *La légende Arthurienne. Études et documents*. 3 Vols. Paris, Honoré Champion.
- FLEURIOT, L., J. LOZAC'HMEUR. 1987. "Lais et romans bretons", en *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*. Ed. par Jean Balcou et Yves le Gallo. Paris-Genève.
- Flutré, L. F. 1962. *Table des noms propres dans les Romans du Moyen âge*. Poitiers, CESC.M.
- Geoffrey de Monmouth. 1969. *Historia regum Britanniae*. Ed. E. Faral, en *La légende Arthurienne*, 3.63-303.
- GEOFFREY DE MONMOUTH. 1985. *The Historia regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*. I. Bern, Burgerbibliothek, MS. 568. Edited by Neil Wright. Cambridge, D. S. Brewer, unaltered reprint 1996.
- GEOFFREY DE MONMOUTH. 1988. *The Historia regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*. II. The First Variant Version: a critical edition. Edited by Neil Wright. Cambridge, D. S. Brewer.
- GIRALDO CAMBRENSE. 1868. *Giraldi Cambrensis Itinerarium Kambriae, et Descriptio Kambriae*, en *Giraldi Cambrensis opera*. Edited by James F. Dimock. 6 Vols. London (Rolls Series 21.6). New York, Kraus Reprint Ltd. 1964.
- Historia Britonum*. 1969. Ed. E. Faral, en *La légende Arthurienne*, 3.1-62.
- Historia Britonum*. 1980. Ed. J. Morris, en Nennius, *British History and The Welsh Annals*.
- JOHNSTON, J. B. 1914. *The Place-names of England and Wales*. London.
- JONES, DANIEL. 1948. *An English Pronouncing Dictionary*. Containing 56,300 words in international phonetic transcription. London, J. M. Dent.
- LOOMIS, R. SH. 1949. *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*. New York, Columbia University Press. (New York, Octagon Books, 1982.)
- MAWER, A. / F. M. STENTON. 1927. *The Place-names of Worcestershire*. Cambridge, CUP.
- MAWER, A. / F. M. STENTON. 1930. *The Place-names of Sussex*. Cambridge, CUP.

MATEO PARÍS. 1866. *Matthæi Parisiensis, monachi Sancti Albani, Historia Anglorum, sive, ut vulgo dicitur, Historia Minor, item, ejusdem Abbreviatio Chronicorum Angliæ*. Edited by Sir Frederic Madden. 3 Vols. London (Rolls Series 44). New York, Kraus Reprint Ltd. 1971.

Nennius. 1980. *British History and The Welsh Annals*. Edited and translated by John Morris. London and Chichester, Phillimore.

REANEY, P. H. 1935. *The Place-names of Essex*. Cambridge, CUP.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI. 1987-8. *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. 2 vols. Madrid, Cátedra.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI. 1991. *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Bautista Avals-Arce. 2 Vols. Madrid, Espasa-Calpe.

SIMON EVANS, D. 1964. *A Grammar of Middle Welsh*. Dublin, Institute for Advanced Studies (Achool of Celtic Studies). Reprinted 1994.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1990. "La Ínsula Firme del *Amadís de Gaula*", en *Studia Hispanica Medievalia II*. Actas de las III Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina; pp. 89-97.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1991-2. "La Torre de Apolidón y en influjo del *Libro de Marco Polo* en el *Amadís de Gaula*", en *Letras*, 25-26; pp. 153-172.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1994. "C. Asinius Pollio en el *Amadís de Gaula*", en *Stylos*, 3; pp. 173-178.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1995a. "Estratificación de la onomástica del *Amadís de Gaula*", en *Studia Hispanica Medievalia III*. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina; pp. 189-198.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1995b. "Del Mandubracius del *De bello Gallico* de C. Julio César al Endriago del *Amadís de Gaula*. Primera parte", en *Stylos*, 4; pp. 91-134.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1996. "Del Mandubracius del *De bello Gallico* de C. Julio César al Endriago del *Amadís de Gaula*. Segunda parte", en *Stylos*, 5; pp. 5-79.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1997a. "La villa de Briantes del *Amadís de Gaula*", en *Actas de las VIII Jornadas de Estudios Clásicos*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina; pp. 277-286.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1997b. "Attalus, maestro de Séneca, en el *Amadís de Gaula*", en *Stylos*, 6; pp. 27-77.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1997c. "Sobre la evolución de *-nn-*, *-nw-* y *-w-* interiores intervocálicos en la onomástica personal del *Amadís de Gaula*", en *Revista de Filología Española*, 77; pp. 281-320.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1998a. "Sobre un lugar del Vallum Antonini en el *Amadís de Gaula*. El Ms. CCC 139 de la *Historia Britonum* como fuente del *Amadís de Gaula* primitivo", en *Stylos*, 7; pp. 9-61.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1998b. "*Gantasi, Monte Aldin, Daganel y Galdenda*, topónimos del *Amadís de Gaula*", en *Letras*, 37-38; pp. 109-132.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1999a. "Gwynedd en el *Amadís de Gaula*", en *Studia Hispanica Medievalia IV*. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval. Buenos

Aires, Universidad Católica Argentina; pp. 272-284.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 1999b. "De la *Mona Insula* de los *Annales* y el *De vita Agricola*e de P. C. Tácito a la *Ínsula de Mongaçá* del *Amadís de Gaula*", en *Stylos*, 8; pp. 125-135.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 2000a. "Garci Rodríguez de Montalvo lector de la *Navigatio Sancti Brendani*", en *Stylos*, 9; pp. 9-66.

SUÁREZ PALLASÁ, AQUILINO. 2000b. "Una nueva fuente del *Amadís de Gaula* primitivo: la *Waltharii poesis* del abad Ekehard I de Saint Gall", en *Studia Hispanica Medievalia V*. Actas de las VI Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina; pp. 115-124.

TATLOCK, J. S. P. 1950. *The Legendary History of Britain*. Geoffrey of Monmouth's *Historia regum Britannia* and its early vernacular versions. Berkeley, University of California Press. New York, Gordian Press, 1974.

TOUT, T. F. 1905. *The History of England*. From the accession of Henry III. to the death of Edward III. (1216-1377). London, Longmans, Green, and Co. New York, Kraus Reprint Co., 1969.

WEST, G. D. 1969. *An Index of Proper Names in French Arthurian Verse Romances, (1150-1300)*. Toronto, University of Toronto Press.

WEST, G. D. 1978. *An Index of Proper Names in French Arthurian Prose Romances*. Toronto, University of Toronto Press.

WILLIAMS, GRACE S. 1909. "The *Amadís* question", en *Revue Hispanique*, 21; pp. 1-167.

HISTORIA CULTURAL

REFORMA Y CONTRARREFORMA EN LAS ARTES PLÁSTICAS

CARMEN BALZER

Universidad Católica Argentina

Creemos que es de fundamental importancia destacar el hecho de cómo los movimientos religiosos de la Reforma de Martín Lutero y de la Contrarreforma ejercieron su influencia en las artes plásticas; y también reviste sumo interés destacar las diferencias que existieron entre los estilos artísticos relacionados con dichos movimientos.

Por empezar sería factible conectarlos con un fenómeno lingüístico, siempre que abordemos el término "lengua" en un sentido lato por cuanto no sólo referido a lo que se expresa literariamente, es decir, por escrito, sino también a la más amplia expresión de lo pictórico y escultórico, donde el habla es transferida a la imagen. Es desde esta perspectiva que enfocaremos la Reforma y la Contrarreforma como dos movimientos cuyas dos vertientes de cultura están contrapuestas y son distintas.

El protestantismo surgido de la Reforma se inició con Martín Lutero. El mismo nombre de protestantismo se enlaza con la protesta de sus adeptos frente a un decreto aprobado por los Estados católicos que prohibía las innovaciones religiosas y decía que la interpretación de las Escrituras debía hacerse de acuerdo con las enseñanzas de la Iglesia. La causa de mayor peso de la Reforma protestante, que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XVI, fue el relajamiento de la fe y de las costumbres, la corrupción del clero y la difusión de la Biblia debido a la invención de la imprenta por Gutenberg y su traducción el idioma vernáculo. En realidad, según los historiadores, en la Iglesia ya se habían dado antes de Lutero varios intentos de reforma.

Desde el punto de vista teológico la reforma protestante se caracterizó por la interiorización y la subjetivización de las verdades de fe. De manera paralela tal hecho se dio también sobre el plano del arte religioso y profano. En lo que respecta a las representaciones religiosas hasta se impuso una suerte de iconoclastia. En efecto, el ambiente severo y propenso al ensimismamiento del protestantismo excluía en los templos las representaciones icónicas de lo divino e incluso prohibía reproducir los reflejos de la santidad en los rostros de los santos. Frente a esta actitud, del lado católico se subraya el objetivismo o al menos se llega a una equilibrada alianza entre subjetivismo y objetivismo. La obra de arte es concebida entonces como una expresión cristalizada en la materia, como una auténtica encarnación del espíritu, cuyo prototipo debía buscarse en la Encarnación del Hijo: Jesucristo. Por el contrario, la tendencia iconoclastica protestante vacía los templos y prohíbe las imágenes devotas. En estética teológica Hans Urs von Balthasar observa que las nombradas características protestantes se expresan

asimismo en un filósofo como Soeren Kierkegaard, quien parecería oponerse al idealismo de Hegel, y sin embargo, y a pesar de su existencialismo, lo retoma, aunque imponiéndole su propio sello subjetivista¹.

Por otra parte, Arnold Hauser, el célebre autor de *Historia social de la literatura y el arte*² relaciona tanto la Reforma como la Contrarreforma con el arte barroco, que en uno y otro caso adquiere acepciones distintas. Al respecto observa Alfonso Rodríguez G. De Cevallos: la identificación de ambos términos de Contrarreforma y barroco ha sido y sigue siendo objeto de viva polémica pues la Reforma católica no coincide cronológicamente con la aparición del barroco ni, hablando con propiedad histórica, un estilo tan enfático y sensual puede proceder de los principios de austeridad moral propugnados por el rigorismo eclesiástico del siglo XVI³. Sin embargo el concilio de Trento reforzó este estilo exuberante de formas al consagrar en su célebre decreto de 1565 el uso de las imágenes como instrumentos de inigualable eficacia a efectos de adoctrinamiento y propaganda y de este modo y al mismo tiempo asienta uno de los principios cardinales del barroco: ese de que el arte cesaba de concebirse como un objeto de puro deleite estético dirigido a una minoría de "connaisseurs", para convertirse en un formidable instrumento de propaganda orientado a la captación de las masas. Así el arte de ese siglo XVII se contagia del espíritu religioso de la época, y el arte contrarreformista tendrá como nota el amor a lo recargado y fastuoso, como expresión de su modalidad frente a la severidad y desnudez de la Reforma. Tal riqueza decorativa obedece a una idea de lucha. La Reforma había desatado -como ya lo hemos dicho al principio de este trabajo- una campaña iconoclasta contra imágenes muy queridas de los católicos. A la Reforma contestó entonces la Iglesia multiplicando las imágenes.

Por otra parte, si en épocas del humanismo el fin del arte había sido el de agradar, en el barroco -término cuya etimología no en vano se ha hecho derivar de una forma alambicada de silogismo o también de la forma irregular de las perlas gruesas empleadas en la confección de ciertas joyas fastuosas- iba a ser el de conmover, persuadir y convencer.

En semejante ambiente no era más que lógica la pretensión de imponer a las masas unas determinadas ideas mediante códigos de imágenes plásticas, y que de esta manera surgiesen por doquier programas iconográficos para prestigiar dogmas religiosos, sistemas políticos, instituciones sociales e incluso planteamientos científicos y filosóficos.

Es así que la Contrarreforma se convirtió en un elemento de propaganda del catolicismo de acuerdo con las directrices del papado y los jesuitas.

LA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA

Arnold Hauser, el sociólogo de la historia del arte que ya hemos citado, hace hincapié en su libro sobre la historia social de la literatura y el arte, en las distintas clases sociales o estamentos que subtienden al arte barroco: la cortesana, la aristocrática y la burguesa. Además señala que si bien el arte barroco se exterioriza en una mentalidad en sí misma más homogénea que la del manierismo como estilo artístico inmediatamente anterior, el barroco propiamente dicho, adoptó en los diversos países formas diferentes. Existe pues en él una gran complejidad,

1 *Gloria*, t I: *Percepción de la forma*, ver introducción, Madrid, Encuentro, 1985, p. 51.

2 Madrid, Guadarrama, t. 1, 1964, pp 475-6.

3 Prólogo de *Contrarreforma y barroco*, de Santiago Sebastián, Madrid, Alianza, 1981, p.10.

sin que por eso le neguemos una identidad que abarque todas estas diversidades. No solo el barroco de los ambientes cortesanos y católicos (en Flandes, por ejemplo), es completamente diverso del de las comunidades burguesas y protestantes; no solo el arte de un Bernini, que es precisamente uno de los representantes más típicos de la Contrarreforma -si es que igualamos Contrarreforma y barroco como lo hace Santiago Sebastián-, y de un Rubens, exponente de la pintura cortesana y católica, describen un mundo interior y exteriormente distinto del de un Rembrandt y un Van Goyen, pertenecientes a la Holanda protestante, sino que incluso dentro de estas dos grandes corrientes estilísticas de la Contrarreforma y de la Reforma protestante, se marcan otras diferencias tajantes.

La contraposición estilística entre un tipo de barroco que se da en Flandes, al que pertenece Rubens, y el de Holanda, de un naturalismo idóneo, es una contraposición que asimismo se establece subalternamente entre el clasicismo francés, que está regido por las metas del absolutismo monárquico, y el barroco propiamente dicho, o cortesano, que desde Flandes agrupa a los "Rubinistas", partidarios de la pintura colorista al estilo de Rubens. En pocas palabras se desata en Francia la lucha entre los "Poussinistas" y los "Rubinistas". En Francia, muy como en Holanda, la burguesía adhería al clasicismo, apreciando en él la racionalidad de la concepción. Se sentía evidentemente atraída por la claridad, la simplicidad y la regularidad propias del arte clásico. Dicha preferencia explica sin duda el entusiasmo de la gente burguesa por la lucidez y la concisión de la pintura de Poussin. Recalquemos que Poussin fue precisamente uno de los adeptos a los ideales contrarreformistas. Como defensor de las metas adoctrinadoras de la Contrarreforma, pintó dos series de los sacramentos. Su intención fue sin duda defender los sacramentos contra el ataque que la Reforma había desatado contra ellos, sobre todo contra el de la penitencia, puesto que según los protestantes este sacramento era superfluo ya que estaba implícito en el del bautismo. Poussin, en la visión de conjunto de sus dos series sobre los sacramentos, se convierte en el exponente típico de la Contrarreforma.

Hauser admite que la tensión entre los seguidores de Poussin, representativos del arte oficial de Luis XIV, el rey sol, y los adherentes al estilo colorista de Rubens, no traduce solamente una tendencia política y social, sino también una estética-estilística; cosa que podríamos traducir por una lucha entre lo sobrio y lineal de la corriente clásica y lo sensual y pictórico del arte cortesano-barroco. La victoria final corresponderá a los "coloristas" y, en opinión de Hauser, representará además la victoria contra el absolutismo monárquico francés. En los Países Bajos, en cambio, ya desde la división del país entre Holanda del norte y Flandes del sur, producida por el dominio de España en Flandes con Felipe II, se habían impuesto los sensualistas y coloristas, tutelados por Peter Rubens. Este pintor tan famoso, gracias a su talento artístico pero no menos por sus artes diplomáticas, había llegado a ser la autoridad máxima en el arte. Indudablemente su pintura encarna las notas más sobresalientes del barroco cortesano: su teatralidad, su monumentalidad y su sentido decorativo. Todo esto lo expresa admirablemente en la impresionante serie de la vida de María de Medicis, pintada por encargo de la Reina y que hoy podemos contemplar en los salones del Museo del Louvre. Es justamente este magnífico conjunto, glorificación de María de Médici y de Enrique IV, que impactó al espectador por su grandiosa esplendor de formas dinámicas y coloreadas de tonalidades vibrantes, que se tiene por la obra maestra de la pintura del siglo XVII.

En lo que atañe a la corriente clasicista, más sobria que la cortesana, ésta ya existe en el barroco desde el principio y puede ser comprobada por su presencia subterránea en todas las

formas de arte, si bien adquiere particular importancia en 1660.

Además de estos dos estilos del barroco, hay sobre todo en los países católicos una corriente "naturalista", cuyos representantes son Caravaggio, Louis Le Nain y Ribera, que más tarde impregnan el arte de todos los maestros de mayor alcurnia artística.

Pero también surge un "naturalismo" en Holanda, aunque de otra tónica, tal vez menos abiertamente claroscuro que la de los países católicos. Mientras que en estos sigue siendo la forma artística predominante el cuadro de historia bíblica y profana, en Holanda se desarrollaron con plena autonomía los objetos hasta entonces tratados sólo de manera accesoria. Los temas de género, de paisaje y de naturaleza muerta (bodegones), no forman ya el mero complemento de composiciones bíblicas, históricas y mitológicas, sino que poseen un valor propio y autónomo. Así cuanto más inmediato, abarcable y cotidiano es un tema, tanto mayor es su valor para el arte. Es una posición indistanciada de género por excelencia la que frente al mundo se expresa aquí, concepción ante la que la realidad se presenta como algo dominado y familiar. Es como si esta realidad se hubiese descubierto ahora, y de ella se hubiera tomado posesión, y en ella se hubiera el artista instalado. Se vuelve objeto del arte, en primer lugar, la parte de realidad que es propiedad del individuo, de la familia, de la comunidad y de la nación: la habitación y la tierra, la casa y el patio, la ciudad y sus alrededores, el paisaje del país y la tierra libertada y reconquistada. Allí se desarrolla el nuevo naturalismo burgués, que, dentro de la atmósfera calvinista, no procura tanto hacer visible todo lo anímico cuanto animar todo lo visible e interiorizarlo. De aquí asimismo surge el célebre "intimismo" holandés.

LOS PINTORES HOLANDESES EXPONENTES DE LA REFORMA

Estos pintores holandeses ante la prohibición de tener imágenes devotas en los templos, según la norma del calvinismo que impera en el país, no pintan cuadros para que acompañen al culto religioso o que se integren en el ambiente sacro. He aquí también el motivo por el que Lastman, maestro de Rembrandt, haya destinado sus pinturas ilustradoras de la Biblia a los interiores burgueses y no a los recintos sagrados. En efecto, Pieter Lastman era el exponente, junto a un pequeño grupo, de una tendencia que proponía en los formatos de los paisajes, de los retratos y los bodegones, temas generalmente tratados más allá de las fronteras: los temas bíblicos. Aquí debemos buscar el antecedente por el cual Rembrandt hablará -por no decir pintará- de un modo o del otro, y con toda su pasión, la realidad bíblica. Una vez que el gran pintor terminó su aprendizaje con Lastman en Amsterdam, retorna a Leiden. Llama la atención, según leemos en su biografía, que en su casa instale en un desván un revoltijo de trajes turcos, de cimitarras, de escudos y se ponga a dar vida a los personajes de su Oriente particular. Por cierto que con estos elementos revestirá los personajes de sus cuadros. En busca de modelos iba a los asilos de ancianos. Dicha solicitud, aparte de que fue movilizadora por su afán de retratar los personajes bíblicos, respondía a su otra fascinación: la de la ancianidad. Es que a su entender la proximidad de la muerte, como se da en una edad avanzada, era equivalente para él de un profundo conocimiento. Éste es sin duda uno de los principales motivos por los que retrata a su anciana madre leyendo el Libro o a los viejos judíos meditando entre las inmensas columnas -detalle evidentemente barroco- de un templo.

La originalidad de Rembrandt Harmensz van Rijn reside en su penetrante pensamiento metafísico-religioso traducido al color, y en un refinado sentido del claroscuro, del cual supo

destacar todos los matices de los grises. Los colores muy consonantes con el clima calvinista de su entorno poseen como un tinte rebajado, si bien en alternancia con algunos dorados brillantes y manchas rojas.

Los autorretratos, una peculiaridad de Rembrandt pues realizó aproximadamente cincuenta hasta su muerte, también reflejan su inquietud e indagatoria por el ser, que en este género, es el propio. Hasta a este enfrentamiento consigo mismo a través de la pintura, donde cada cuadro oficia de espejo, llega su preferencia por el tema bíblico, ya que en el retrato, donde se pinta en la figura de San Pablo aparece su obsesión por las figuras del Antiguo y el Nuevo testamento. Se trata del autorretrato de 1681, actualmente en el Rijksmuseum de Amsterdam; allí vemos retratado a un Rembrandt con su sensibilidad a flor de piel. Pero no solo los autorretratos, también todos sus otros lienzos reflejan una honda religiosidad, aunque no encuadre en ninguna de las tendencias protestantes de ese momento. Ahora bien, por más que su fervor religioso expresado pictóricamente no se concilie siempre con la austeridad calvinista, tampoco es posible afirmar que la pintura rembrandtiana haya propiciado escenas alusivas a los sacramentos o a las verdades dogmáticas propuestas como motivos artísticos por la Contrarreforma.

No deja de sorprender que en la severidad del ambiente protestante en el que vivía, Rembrandt haya pintado “desnudos”. El más célebre de ellos, “Betsabé con la carta de David”, ha sido, ciertamente, atenuado por el tema bíblico. Para pintarlo, Rembrandt hizo posar a Hendrickje, su ama de llaves, que se ocupó de su casa después de la muerte de su esposa Saskia. A través de esta pintura captó en su modelo la expresión de inocencia, de abandono, de total sumisión al destino.

Este repliegue del calvinismo holandés sobre sí mismo, permite que del Rembrandtismo emerja una corriente muy interesante. Es la del “intimismo” holandés; gracias a él conocemos el interior de las casas y participamos de las escenas familiares. Tal predilección por la vida doméstica en la Holanda del siglo XVII, por estas escenas de interior que no celebran nada dramático ni conmemoran ningún suceso glorioso y que solo repiten la rutinaria intimidad familiar, muchos autores han intentado explicarlas por el hecho de que la Reforma, al desterrar los símbolos y emblemas religiosos, obligó a los artistas a concentrarse en el hombre, en su casa y en el paisaje holandés.

FLANDES Y LA CONTRARREFORMA

Para Hauser en ningún país, excepto en los países del sur de Alemania, tuvo tanto éxito la Iglesia Católica restaurada (Contrarreforma) como en Flandes y nunca fue la alianza entre el Estado y la Iglesia tan íntima como bajo el archiduque Alberto e Isabel. Siguiendo el pensamiento de Hauser, la idea católica se unió de manera tan natural con la monarquía como el protestantismo se identificó con la república, y sin embargo, en el arte se da la fundamental diferencia del barroco cortesano-flamenco y el barroco holandés. Asimismo advierte el sociólogo del arte que es con Felipe II que ocurrió la bifurcación entre protestantes del norte de los Países Bajos, que se levantaron con éxito contra el príncipe progresista, y los católicos del sur, que lo hicieron sin él. El dominio de España en Flandes y su aceptación por la aristocracia del país, crearon una circunstancia que en muchos aspectos era semejante a la de la Francia contemporánea de entonces.

Así tuvo el arte en Flandes un sello en conjunto oficial. Además, como seguimos leyendo

en *Historia social de la literatura y del arte*, t.1⁴, el catolicismo restaurado concedió al artista más libertad que en otras partes, y es a este liberalismo que hay que atribuir que el arte barroco o flamenco tuviese un carácter más liberal, más agradable, que el arte cortesano en Francia, y que estuviera lleno de un espíritu todavía más libre de prejuicios y más gozador del mundo que el arte eclesiástico de Roma. Por más que todas estas circunstancias no expliquen el genio artístico de un Rubens, al menos permiten comprender que éste hallara en el ambiente cortesano y eclesiástico de Flandes la forma apropiada de su arte.

Después de la rebelión de los burgueses contra el poder extranjero ya no fue la burguesía ciudadana el elemento social predominante, como en Holanda, sino el estrato superior aristocrático o aristocratizante, que se orientaba hacia la corte. De ahí que la dominación extranjera condujera en el sur (Flandes) a la victoria de la cultura cortesana sobre la cultura ciudadana y burguesa, mientras que la liberación nacional en el norte acarrearía el mantenimiento de las características de la ciudad. A diferencia de lo que sucedía en el norte, en Flandes, así como en todos los países católicos y en los regidos por príncipes absolutos sigue siendo la forma artística predominante el cuadro de historia bíblica y profana. Además sucedía que en los países de cultura cortesana, a diferencia de lo que acontecía en Holanda, los artistas eran mejor pagados. Precisamente en Flandes, el país hermano de Holanda, obtendría Rubens por sus cuadros preciosos mucho más altos que los más prestigiosos pintores holandeses.

Rubens (1577-1640) fue una excepción por su condición social, pues era hijo de un alto funcionario de Estado y tuvo ya en sus primeros años la mejor educación, terminándola como hombre de mundo al servicio de la corte. Todavía antes de que se convirtiera en pintor de cámara del archiduque Alberto, estuvo al servicio de Vicente Gonzaga en Mantua, y durante toda su vida se mantuvo estrechamente vinculado con la vida y la diplomacia de la corte. Ganó, además de su brillante posición social, una fortuna principesca y dominó como un monarca toda la vida artística de su país.

Rubens se apropia de modo bien significativo la concepción clasicista de la creación del lienzo (concepción que poseía un cierto idealismo por esto que establecía una diferencia entre la ejecución del cartón -el esbozo de la obra- y su transposición a la tela, del pensamiento pictórico a la forma definitiva); y justamente en aquel período de su vida en que tiene que trabajar con el máximo aparato y se ve obligado a abandonar la ejecución de sus obras generalmente a sus ayudantes. Tal cosa se manifiesta por primera vez en la "Erección de la Cruz" de Amberes, y desaparece en la última fase de su actividad, cuando vuelve a hacer obras por su propia mano.

Si nos ponemos a comparar a Rembrandt (1606-1669) con Rubens, podremos constatar que el pintor holandés llega a un grado de evolución correspondiente al estilo de la vejez de Rubens, ya inmediatamente después de su primera actividad como retratista.

Fue esa misma vida cortesana de Rubens la que lo llevará, después de haberse "italianizado" cuando prestó servicio a Vizenzo Gonzaga, poco a poco, a esa expresión monumental que será, por último, su nota distintiva y que con un sentido más genuino de barroco impregnará a todos los "Rubinistes".

Hacia 1618-1660 Rubens conoce su primer y gran momento de exaltación. Podría decirse que entonces retoma la tradición de la buena pintura flamenca del acabado perfecto de la materia lisa y brillante, utilizando desde entonces una entonación clara que ya no abandonará

4 *Ut Supra*, pp. 517-519.

nunca más.

A partir de su cuadro "Última comunión de San Francisco" (Amberes) -ya antes había pintado grandes cuadros religiosos- se transforma efectivamente en uno de esos pintores como los que necesitaba la Contrarreforma para poder persuadir. En la "Última comunión de San Francisco" emplea los colores tierra sombríos, pone un gran rojo en un dosel, pero sobre todo logra comunicarse por los estudios de las expresiones, la palidez del santo, su rostro transfigurado acercándose a la hostia como a una estrella de salvación. Nada deja de ser significativo en esta admirable pintura.

SIMBOLISMO Y MÍSTICA

En la sensible captación de los gestos de San Francisco en el momento de recibir la hostia Rubens demuestra, no solo por el tema tratado, sino también por haber logrado esa expresividad del santo al comulgar, su adhesión a los principios de la Contrarreforma. Desde este cuadro del gran maestro flamenco resalta efectivamente otro rasgo típico de la reacción católica frente a la difusión del protestantismo: el de reproducir en las artes plásticas el éxtasis. En efecto, debe haber sido un elemento de suma importancia para la Contrarreforma mostrar en la escultura y la pintura las conmociones de los santos, por las cuales se pretendía poner a plena luz lo que ocurría al hombre cuando su alma se elevaba a los más altos grados de la mística, evidenciando así esa fiebre interior, esa pasión de Dios que pone al santo fuera de sí, uniéndolo íntimamente con la divinidad. El gran estudioso del arte religioso que fue Emile Mâle, citado por Sebastián en *Contrarreforma y barroco*⁵, supo señalar la presencia de las visiones milagrosas o fenómenos de éxtasis como características del arte de la Contrarreforma. Los santos arrebatados en la contemplación de lo numinoso (lo que fascina y atemoriza; irrumpiendo desde el plano de lo absolutamente otro) están pintados o esculpidos bajo un gran aparato escenográfico, produciendo en el espectador la sensación de misterio que conlleva el contacto con Dios. El ejemplo más aleccionador de semejante actitud ante el arte es el del éxtasis de Santa Teresa, representada en el momento en que su corazón es transverberado por la flecha del ángel, que el gran Bernini, su escultor, pinta cual cupido parado ante ella. Vemos además que aquí se incluye una imagen mitológica -el cupido-, cuya contigüidad con la persona real de una santa u otro personaje histórico es otro signo de la mentalidad barroca. La escultura del éxtasis de Santa Teresa está ubicada en la Capilla Cornaro de Sta. Maria della Victoria en Roma. El grupo escultórico realizado en 1646, con la figura de la santa "toda agitada en el gran amor de Dios", es quizá la obra más famosa y admirable de su autor. El conjunto artístico impresiona por el dinamismo de las formas, los gestos de intensa expresividad y la actitud desfalleciente de amor místico de la santa de Ávila: se la ve como abandonada a una experiencia arrebatadora y extrema, que se traduce en la lividez del rostro, los labios entreabiertos, la lasitud de los brazos, que la presentan como sumida en un sueño -casi se diría muerto-extática. El mismo remolino de los pliegues que forman la túnica y el revuelo del velo parecen llevarnos a nosotros, los espectadores, a aquella zona del misterio celestial. Es cierto, en la experiencia real de Santa Teresa de la transverberación, como la llama, no existió ni el ángel ni la flecha transverberadora, pero para poder comunicar de alguna manera esta extraordinaria vivencia mística, tuvo que acudir a las

5 Ibidem, p. 16.

imágenes. De este modo lo tangible y visible se torna simbólico de un realidad interior inasible. También en el conjunto plástico de Bernini cada una de sus partes adquiere un sentido simbólico. Lo exterior se torna simbólico de lo interior. De modo que por una modalidad característicamente contrarreformista, lo que en un lenguaje común, sea literario o plástico, no puede ser definido o ni siquiera insinuado, a través del símbolo logra sugerirnos lo que ninguna lengua humana realmente puede expresar, ningún ojo ver, ningún oído oír. De este modo, aunque sea indirectamente, se hace silenciosamente tangible lo inefable.

TOMÁS MORO Y EL HUMANISMO CRISTIANO

INÉS DE CASSAGNE
Universidad de Buenos Aires

I

HUMANISMO PATRÍSTICO, MEDIEVAL Y RENACENTISTA

Enfocar a Moro como humanista cristiano requiere una previa aclaración. El término "humanismo" fue forjado recién en el siglo XIX y nos llega teñido de connotaciones no siempre conformes al calificativo de cristiano que en el caso de Moro le es inseparable, como también lo es del ambiente que lo formó y de una herencia que venía desde lejos.

Tomás Moro se halló en circunstancias óptimas para convertirse en un máximo representante y en una figura prototípica del humanismo cristiano del Renacimiento. Durante los años de su formación, transcurridos en Inglaterra a fines del siglo XV y principios del XVI, entró en contacto con personalidades e instituciones que le permitieron recoger el legado que conformó la cultura occidental a partir de la antigüedad tardía, que fue transmitido al Medioevo y que fue conscientemente salvado y revivificado a partir del siglo XIV cuando fue amenazado por algunas nuevas corrientes de pensamiento. Este legado, que resulta de la convergencia de lo mejor de la cultura pagana con el cristianismo, provenía de los Padres de la Iglesia, griegos y latinos, que obraron en la antigüedad tardía. Este legado, a partir de Boecio, Casiodoro y San Isidoro, fue conservado en las escuelas y bibliotecas monásticas hasta eclosionar en el Renacimiento carolingio y posteriormente en las escuelas y universidades medievales. Las amenazas que invadieron dichas universidades en los alrededores del 1300 fueron el nominalismo y el averroísmo. A partir de entonces, los protagonistas de la salvación y renovación de aquel legado fueron los "humanistas", así llamados por reivindicar los "*studia humaniora*" o "*studia humanitatis*", es decir, toda aquella literatura de corte clásico y de contenido humano de la antigüedad, volviendo a tomar por guías a los Padres de la Iglesia que la habían valorado, integrado y enriquecido. Así pues, en ese período de transición que habría de culminar en el Renacimiento a fines del siglo XV y principios del XVI, el humanismo cristiano cobra una faz peculiar e inconfundible, que no proviene de romper con toda la herencia medieval, sino sólo con las "novedades" del escolasticismo tardío -seco nominalismo y degradante averroísmo- que estaban deteriorando su carácter netamente humanista. Etienne Gilson, Giuseppe Toffanini

y Paul Oskar Kristeller, en cuyas demostraciones nos apoyamos, coinciden en ese punto esencial: hay una "continuidad" además de "cambios".

"LA CONTINUIDAD DE UNA TRADICIÓN VIVIENTE"

En *Humanismo Medieval y Renacimiento* Gilson somete a crítica la "clasificación cómoda" a la que nos ha acostumbrado cierta "enseñanza de la historia" que separa netamente la Edad Media y el Renacimiento según "conceptos" *a priori* de oposición, sin tener en cuenta que, además de las diferencias, los hechos delatan elementos de "continuidad". El concepto de "humanismo" es atribuido al Renacimiento y negado a la Edad Media. Por el contrario, Gilson demuestra que "hubo ciertamente un humanismo medieval del cual el del Renacimiento, en muchos aspectos, es la continuación y el florecimiento". "El humanismo -prosigue- es a la vez el culto de la antigüedad griega y romana, el sentimiento del valor de la belleza en sí misma y el sentimiento correspondiente del valor y de la dignidad de la naturaleza y del hombre en cuanto tales" (G, 11). Pasa entonces a enumerar una serie ininterrumpida de hombres de la Edad Media que han llevado adelante este ideal. En primer lugar Alcuino, "uno de los hombres a los que le debe más la civilización occidental", cuya obra y escritos lo revelan como un "verdadero humanista cristiano, que jamás separó el amor de Dios del amor de las letras". De la escuela monástica de York, donde se había formado, pasó a Francia para trasladar y difundir las letras en el imperio carolingio. Alcuino se dedica a "poner las ciencias y las letras al servicio de Cristo", lo cual significaba "un enriquecimiento y una renovación de las Letras". No sólo funda la Academia Palatina, y escribe él mismo hexámetros latinos en que se advierte ya "esa combinación del gusto clásico y del sentimiento cristiano que se considera como característica del siglo XVI", sino que también se propone "construir una nueva Atenas superior a la antigua puesto que ha de ser la Atenas de Cristo" (G, 12-14). Ahora bien, este ideal, semejante al que en la antigüedad tardía pusieron en práctica los Padres de la Iglesia, será también el de los humanistas del Renacimiento. De allí las observaciones de Gilson. Primero: "Lo cierto es que no hubo jamás un humanista cristiano más consciente de sus fines, más tenaz y más inteligente que Alcuino. Es el digno sucesor de aquel San Justino que, en el siglo II, sentó por principio, en nombre de los cristianos: "todo lo bueno es nuestro" y que veía en Sócrates un discípulo de Cristo al atribuirle una iluminación especial del Verbo. Para Alcuino como para Justino, y más tarde para Erasmo, el Cristianismo no ha venido a destruir el esfuerzo del mundo antiguo sino, al contrario, ha venido para fecundarlo y perfeccionarlo al sobrenaturalizarlo." Segundo: "A partir de este momento, por la voluntad del monje de York, el pensamiento occidental se dirige hacia el Renacimiento -mejor dicho: hacia el nacimiento de un orden que, al englobar dos antiguos órdenes, ha de ser un orden nuevo" (G, 15). Este propósito constituye la "continuidad" que demuestra Gilson desde Alcuino, pasando revista a otros intelectuales e instituciones de la Edad Media, hasta llegar a Santo Tomás de Aquino y a Dante, en la culminación del medioevo; y a Petrarca, el cual hace la transición hacia tiempos intermedios que han de desembocar en el humanismo del Renacimiento italiano.

Toffanini, en *Historia del Humanismo*, señala por su parte: "No se disminuye la importancia de Petrarca si se admite que el humanismo había existido antes que él" con "el culto casi religioso de la antigüedad clásica que los Padres habían transmitido al medioevo" y que así se había convertido en "patrimonio inalienable de la cultura católica" (I, 154). Consciente de tal riqueza, ya en tiempos de Dante, Bonifacio VIII "reorganiza la Biblioteca Vaticana" impulsando la

búsqueda de códices recopiados en las bibliotecas monásticas desde la época carolingia en Galia y Germania. Así van saliendo a la luz no solo los clásicos de Roma, sino hasta algunos manuscritos griegos - a los que se agregarán todos los que faltaban a mediados del siglo XV.

Kristeller, en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, al estudiar detenidamente esta cuestión, asienta esta tesis: “El pensamiento del Renacimiento, visto como un todo, trabajó con algunos materiales antiguos que le proporcionó el pensamiento medieval, y de esto produjo algo nuevo y diferente, en el que expresaba sus ideas y aspiraciones propias.” Observa que “hay la continuidad de una tradición viviente”; y advierte que “debemos tener en cuenta los cambios y la continuidad” (K, 153). Por de pronto, contra lo que suele decirse, este autor comprueba que los humanistas de los siglos XIV y XV no actuaron fuera de las escuelas y universidades creadas en tiempos medievales, sino que estuvieron ligados a ellas. En general se encargaron de las cátedras de gramática y retórica, que en esta época se separaron en dos escalones: la gramática, correspondiendo al primer nivel, y la retórica al segundo. Esta última cátedra tomó entonces el nombre de “poesía”, e incluía la poesía, la prosa (o “elocuencia”), la historia y la filosofía moral de los clásicos dentro de los cuales figuraban los Padres de la Iglesia. Hay en esto un retorno y una reacción. Retorno, en cuanto los docentes reafirmaban lo que en la tradición medieval se había llamado -con frase de Quintiliano- “*ars bene dicendi et bene vivendi*”, es decir, las disciplinas que contribuían a la formación integral del ser humano. Reacción, en cuanto se oponían a dos corrientes que descuidaban dicha formación integral y que se difundían en las cátedras filosóficas de ese tiempo.

LOS *STUDIA HUMANITATIS* CONTRA EL NOMINALISMO Y EL AVERROÍSMO

Una de ellas era el nominalismo, especie de escepticismo que distanciaba el pensamiento de la hondura de lo real; y otra era el averroísmo, suerte de naturalismo que tendía a rebajar al hombre homologándolo a los animales -contra el cual protestaba Petrarca diciendo que contribuía a “ponerlo en cuatro patas”. Frente a estas corrientes que habían invadido y resecaado la escolástica tardía (desde comienzos del siglo XIV), las cátedras de “poesía” cobraron un carácter polémico y subrayaron el valor “humano” de su propio campo. Bien conscientes de ello, y justamente para destacar este propósito de sus enseñanzas, las englobaron bajo una nueva denominación (inspirada en expresiones de Cicerón y Aulio Gelio): “**studia humanitatis**” o “**studia humaniora**”. En cuanto al término “**humanista**”, parece haber sido acuñado en la primera mitad del siglo XV para designar al maestro que tenía a su cargo dichos estudios, a partir de la jerga estudiantil y siguiendo el modelo de otros términos medievales como “legista”, “jurista”, “canonista”, “artista”. Así pues, la palabra “humanista” se aplicaba a una actividad bien definida y delimitada, que no pretendía sustituir a las demás (la prueba es que en el Renacimiento se desarrollaron paralelamente los métodos de la “disputatio” escolástica en la jurisprudencia, la medicina, la matemática, la teología y la filosofía natural). Se trataba de restablecer e inyectar nuevo vigor al ideal humano y al valor de las disciplinas que lo reflejan cabalmente tratando de imitar asimismo a los clásicos en su expresión ajustada y bella. Los profesores proponían reglas y modelos para que los estudiantes llegaran a componer poesía y prosa en buen latín. Al que era considerado idóneo se le acordaba el título de “poeta”. Kristeller indica al respecto que la “coronación del poeta” era algo así como el reconocimiento del grado académico (que tenía por antecedente el “recital público y aprobación de libros” en las universidades de los siglos

anteriores). Tanto en este título, como en las “defensas de la poesía” compuestas por los primeros humanistas, la palabra “poesía” significaba “saber humanista”, que involucra tanto la forma como el pensamiento moral. Así se observa en Petrarca y en sus continuadores del siglo XV, como Salutati y Bruni, y luego en Erasmo hasta Montaigne en el siglo XVI.

En cambio, el término “humanismo”, como ya adelantamos, fue usado por primera vez por los historiadores del siglo XIX proyectando la concepción moderna, y falsa, de que fuese un nuevo movimiento filosófico del Renacimiento. Los estudios en que nos basamos le restituyen su significado refiriéndolo a aquel ideal de formación humana integral que compartieron los humanistas con sus predecesores medievales.

En cuanto al cambio polémico que introducen los humanistas, Toffanini anota al respecto: “El anti-aristotelismo de los humanistas fue esencialmente anti-averroísmo”. Y aduce el testimonio de Petrarca: “Aristóteles, dulce y suave, hecho ápero por ellos”. Se refiere a los averroístas que lo habían malinterpretado, mientras en cambio aprecia a Santo Tomás, que había sabido aprovechar lo bueno que Aristóteles ofrecía para su propia síntesis cristiana, que por cierto contenía además a Platón y a los Padres de la Iglesia. En ello se muestra clara la “continuidad”: se trata de reivindicar el legado que está siendo atacado o desaprovechado. Y si los humanistas se vuelven más bien a Platón, es porque, como ya lo señala Petrarca, son aquéllos -los Padres- quienes le acordaron “primacía”. Pero ni él ni sus continuadores se quedan en Platón solo -ni en Cicerón solo, por mucho que apreciaran su pensamiento y su estilo-. Petrarca afirma: “Yo no soy ciceroniano ni platónico, sino cristiano”. Y más tarde Marsilio Ficino, jefe de la academia platónica florentina, ratificará esta apreciación, no absoluta, sino “mediática” de Platón, al considerarlo como “senda intermedia” para llevar “finalmente a la piedad cristiana”. Dice esto en una carta a Pico della Mirándola, e insiste en recomendarle la filosofía platónica, no para instalarse en ella, sino para utilizarla como una “red” para “pescar para Cristo”. Lo felicita justamente porque también Pico ha conseguido así apartar a muchos de “la impiedad averroísta”. “Las razones platónicas -dice Ficino- favorecen a la religión”. Él y sus seguidores adoptan la filosofía platónica (dentro de la cual figuran cristianos como Orígenes y San Agustín) convencidos de hacer “obra piadosa”. Hablan de “*docta pietas*” en su lucha contra el naturalismo de los averroístas que degrada al ser humano y “lo pone en cuatro patas”, como decía su predecesor Petrarca. Lo que quieren es restituir al hombre a su dignidad, la alta dignidad de “hijo de Dios”, que le fue acordada al ser creado “a Su imagen y semejanza”, y que le fue restituida, tras su caída, por obra del Redentor. Dice Sciacca (*Historia de la Filosofía*) que Ficino y sus colegas tomaron el concepto platónico del alma y lo transformaron en el concepto humanista de “hombre microcosmos”, síntesis de todo, por cuya redención Dios se hizo hombre y murió en la Cruz.

Justamente, este tema de la “dignidad del hombre”, tan caro a los humanistas del Renacimiento -como es el caso de Pico della Mirándola, del que abrevó Moro-, les viene de su contacto con los Padres de la Iglesia. “Recuerda, hombre, tu dignidad”, repite San León Magno en sus homilías navideñas y pascuales. Y a este pontífice romano se agregan los griegos, como San Basilio y los dos Gregorios.

REUNIÓN DEL LEGADO GRIEGO Y EL LEGADO LATINO DE LOS PADRES DE LA IGLESIA

Toffanini señala un hecho capital y “nuevo” en este período renacentista: la recepción de textos en griego. En efecto, la labor cumplida durante siglos en la zona “europea” se vio

entonces acrecida por dicho aporte que afluyó a Italia desde Bizancio y remozó el humanismo en el siglo XV. Esto tuvo lugar durante el Concilio de Florencia (1438-45), del que participaron sabios de dicha proveniencia. Cuando, con motivo del asedio de Constantinopla por parte de los turcos, ellos acudieron para pedir ayuda a sus hermanos occidentales, se produjo un reencuentro y una integración de los dos legados, el griego y el latino, que habría de resultar muy fecunda. Tanto es así, que Bessarion, el máximo representante de los sabios bizantinos, quiso llamarse a sí mismo "*graecissimus latinorum*" y "*latinissimus graecorum*". ¿Qué significaba con ello? Nada menos que el aprecio de las dos corrientes que por mucho tiempo habían corrido paralelas y que ahora podían reunirse del todo. De esta doble fuente bebieron los humanistas del Renacimiento. Quien visite la Biblioteca Laurentiana de Florencia podrá comprobarlo: allí figuran en primera línea los Padres griegos y los latinos.

Toffanini provee datos y textos que no dejan lugar a dudas sobre el papel prominente y ejemplar que a los Padres de la Iglesia le adjudicaron los humanistas italianos del siglo XV. Además de ser leídos y admirados, son ellos los guías para la lectura de los autores clásicos paganos: siempre puestos en relación con Cristo y la revelación cristiana, como se advierte en uno de los textos más apreciados entonces: la *Carta a los jóvenes* de San Basilio Magno.

A esta doble fuente antigua se volvió entonces: no a la mera antigüedad pagana, como suele decirse, sino más bien a la antigüedad completa, que incluía los autores cristianos. Ésta es la cultura de la antigüedad que se quería retomar y renovar en la corriente humanista del Renacimiento .

II

Tomás Moro (1477-1535) recibió esta **orientación humanista cristiana** en sus años mozos. Ella se hallaba entonces en plena realización en Italia. Desde allí la trasladaron a Inglaterra quienes fueron sus maestros. Cabe destacar que los primeros años de Moro coinciden con el apogeo del humanismo italiano, que atraía a los intelectuales ingleses tanto hacia Florencia, donde había sido impulsado por Lorenzo de Medicis, como hacia Roma, donde era patrocinado por los Papas, entre quienes se contaron incluso algunos humanistas como Pio Enneas Piccolomini (Pio II). Vivía y enseñaba aún desde la Academia Florentina Marsilio Ficino, aquel joven que en el Concilio de Florencia, al oír al griego Gemisthos Phleton, dejara de lado su proyecto de hacerse médico para ordenarse sacerdote y dedicarse a la filosofía platónica. Junto a Ficino, que murió en 1499, actuaba Pico della Mirándola

Por entonces se sitúa el período de formación de nuestro humanista. En efecto, Moro nació en Londres en 1477 e inició sus estudios gracias al apoyo del Cardenal Morton, quien lo envió a Oxford donde se estaban acogiendo y desarrollando las influencias italianas. Entre 1492 y 1494, residió en un "college" benedictino, donde poco antes un letrado de esta orden había introducido, tras su viaje a Italia, el estudio del griego. Fue así como el joven se inició en esta lengua que con el tiempo llegaría a dominar con rara facilidad; esto le permitiría leer un número considerable de obras de los Padres Griegos y el Nuevo Testamento en su lengua original. El contacto directo con la Sagrada Escritura no sólo era buscado entonces con un propósito filológico -de restablecimiento de los textos-, sino también, gracias a la orientación patristica, para recuperar la frescura de su contenido. La pureza de los textos y la captación del sentido literal e histórico que promovían los humanistas no tenía otro objeto. Desde Petrarca hasta

Ficino y Pico se había ido perfilando esta teoría: que el “contacto con el texto inspirado produce en el alma recta un acrecentamiento de iluminación, fervor y devoción” (Prévost, 144). El que iluminó a Moro en este aspecto fue **John Colet**, eclesiástico que había estado en Italia varios años donde fue discípulo de Marsilio Ficino y que, a partir de 1497, emprendió en Oxford sus comentarios sobre las Epístolas de San Pablo. Moro lo escuchó en 1499, al igual que **Erasmus**, quien todavía no era el humanista que habría de llegar a ser. Justamente Erasmus y Moro se conocieron en esa oportunidad y, recibiendo de Colet la orientación definitiva, tendrían a partir de entonces un fecundo intercambio. Prévost destaca estas confluencias: “Erasmus descubre a Inglaterra, a Moro y se descubre a sí mismo” (Prévost, 122). Cada uno por su parte perfeccionará los estudios del griego y Erasmus encaminará todos sus trabajos filológicos a devolver a los textos el sentido histórico y literal. Volverá varias veces a Inglaterra a encontrarse y discurrir con su amigo, del que será huésped.

MORO EN LA CARTUJA

Pero los caminos de ambos fueron diferentes. Mientras Erasmus proseguía una carrera enteramente intelectual y solitaria, Moro desarrollaría sus inquietudes intelectuales junto a su profesión jurídica, con cargos públicos y con responsabilidades hogareñas. Así insertaría sus ideales humanistas en todos los planos de la vida. Antes de casarse, mientras ejercía como abogado, fue invitado a disertar sobre *De Civitate Dei*, de San Agustín, en una iglesia de Londres de la cual era párroco Grocyn, ex-compañero de Oxford, con quien se reunía para leer obras de autores griegos que iban saliendo de prensa. Y seguía en contacto con Colet, al que también eligió por director espiritual. Por ese entonces Moro residía en la Cartuja de Londres.

Puede llamar la atención que esta Orden de eremitas -fundada a fines del siglo XI por San Bruno- ofreciera hospedaje a un seglar. Pero hay que recordar que durante los siglos XIV y XV los cartujos, aún llevando una vida de máxima reclusión, atrajeron a grupos de laicos, les dedicaron atención y escribieron obras de espiritualidad para ellos (por ejemplo, la *Vida de Jesucristo* de Dionisio el Cartujo). Allí pues, Moro fue acogido durante cuatro años, de 1501 a 1505, y pudo dedicar a la oración, la meditación y los estudios, el tiempo que le quitaban sus ocupaciones de los tribunales. Esta estadía en la Cartuja de Londres (que luego, de 1533 a 1535, iba a ser el centro de resistencia al cisma) aportó elementos importantes al humanismo moriano: lo conectó con la tradición monástica y le permitió “consolidar esa familiaridad con los escritos de los Padres de la Iglesia de que su obra es testimonio” (P, 60). Además de Agustín, lee por entonces, entre los latinos, a Gregorio, Jerónimo, Cipriano; entre los griegos, a Eusebio, Basilio, Juan Crisóstomo... Y su biblioteca patristica se iría acrecentando enormemente a lo largo de su vida. Pero también están presentes los autores medievales: Beda, Alcuino, Anselmo, Bernardo, Buenaventura, ¡y Santo Tomás! En esta reunión de los grandes de todos los tiempos, vemos confirmarse esa “continuidad” del buen humanismo cristiano - señalada por Gilson, Toffanini y Kristeller-. Al igual que Petrarca, Moro admira a Santo Tomás de Aquino y más tarde, en su discusión con el luterano Tyndale, habrá de reprocharle que haya “tachado el nombre de este santo doctor, de tal sabiduría que los espíritus mejores y los hombres más inteligentes de la Iglesia de Cristo lo han llamado la flor misma de la Teología” (P, 62)

Prévost señala al respecto que Moro irá elaborando “una doctrina que le permite establecer una especie de puente entre las concepciones nuevas de los humanistas y la teología tradicional escolástica”. Lo que él y los humanistas fustigan es la escolástica decadente. Y lo que más le entristecía a Moro era la incompreensión de que eran objeto por parte de los teólogos, que tomaban a los “humanistas” por simples gramáticos y poetas que no tenían nada que ver con los filósofos y teólogos. Por ello más tarde, en 1515, habrá de escribir en su defensa una *Carta a Van Dorp y sus colegas de Lovaina*, criticando su “dialéctica abstracta, las discusiones y los manuales escolásticos que pretenden encasillar la verdad y que, lejos de promover la verdad, han llegado provocar una decadencia del espíritu cristiano” (P, 145)

Esto es una crítica al espíritu de sistema, necesariamente rígido y seco, de la corriente nominalista, que si bien podría aplicarse a las ciencias¹, no encaja en las honduras de la verdad y el misterio revelados. De hecho, el nominalismo que proviene de Okham tiende a realizar construcciones en lugar de alentar el conocimiento en profundidad, del que se aparta por negar que el intelecto pueda alcanzar las esencias e incluso que las haya en la realidad. Si esto afectó la filosofía, tanto más afectó la fe y la teología. En principio dio lugar a la posición de la “doble verdad” -la que se admite por “fe” y la que es propia de la razón-, y consecuentemente a la primacía, en el ámbito teológico, de elucubraciones alejadas de las vivencias espirituales. Para compensar esta pérdida vivencial, se acudió a las “experiencias místicas”. Pero son dos extremos que no se tocan. De allí la crisis que se padeció durante los siglos XIV al XV: por un lado, mística sin apoyo teológico; por otro lado, teología de definiciones y sutilidades sin repercusión en lo espiritual. Los humanistas trataron al menos de paliar esta dicotomía promoviendo una teología “escrituraria” que devolvía su puesto a la fe al basar sus tesis en una previa escucha reverente de los textos sagrados. Moro hacía suya la propuesta de Pico della Mirándola: “Hojea y leer sin cesar los libros de la Sagrada Escritura” pues “en ellos reside una fuerza secreta y celestial, viva y eficaz, que con un poder maravilloso transforma el espíritu del lector y lo colma del amor de Dios” (carta de Pico a su sobrino Francisco, cit. por P, 145).

“En esta frase -comenta Prévost- se encierra la razón profunda y última que se tomaron los humanistas cristianos. Lo que les atrae de la Biblia y los escritos de los Padres de la Iglesia es la virtud que poseen de suscitar la vida espiritual. Según ellos, el papel del teólogo es hacer accesible el texto sagrado en su pureza nativa, dejando de lado ideas filosóficas preconcebidas, para permitir la acción del Espíritu Santo, inspirador de los escritos sagrados”. Se ve entonces que la filología de los humanistas no tenía por objeto obtener una erudición pedante, sino que estaba al servicio de su “entusiasmo ante las luminosas perspectivas que abrían a la inteligencia y al corazón las posibilidades intrínsecas del hombre y del cristianismo” (P, 65).

De 1510 a 1520 Erasmo estableció y publicó el *Novum Testamentum* y obras de los Padres latinos San Jerónimo y San Cipriano y de los griegos San Atanasio y San Basilio. Por su parte Moro arrancó con tres trabajos dedicados a Juan Pico della Mirándola: una *Vida*, la traducción (del latín al inglés) de tres cartas y la de algunos tratados de edificación. La *Vida* (probablemente compuesta en 1505) va precedida por una disertación sobre la “nobleza verdadera” cuya fuente es la virtud. Esto refleja lo expresado por Pico en su *Diálogo sobre la dignidad del hombre*, tema de raigambre patristica, que se apoya en lo que Dios quiso que fuese al crearlo y alcanza su plenitud en y por Cristo. Pico, tras conseguir cuanto quiso en el mundo, se

volvió del todo a Cristo y se preparó, mediante la oración y la ascesis, para “predicarlo a pie descalzo por el mundo, abrazado a la Cruz” (carta a su sobrino). No por ello Pico se hizo sacerdote, pero escribió “Doce reglas para despertar y enderezar a los hombres a la pelea espiritual”, una de las cuales reza “Amar a uno solo es lo primero”. Moro, al traducirlas, ha de haber comprendido que su propia misión de Amante se realizaría en el mundo, cristianizando las empresas humanas.

HUMANISMO ENCARNADO

De hecho, Moro encarnó el humanismo en su vida. Se casó y practicó este ideal en el matrimonio, en la profesión y en los cargos públicos, nutriéndolo con las prácticas de piedad aprendidas junto a los cartujos. Moro se retiraba a intervalos para cumplirlas en el oratorio de su propia casa. Erasmo (quien en cambio era clérigo, pero de los remisos) quedó asombrado cuando volvió a visitar a su amigo, ya casado: “Moro es hombre que practica con esmero la verdadera piedad, sin el menor asomo de superstición. Tiene horas fijas en que dirige a Dios sus rezos, no con frases hechas sino brotadas del fondo del corazón”. También se maravillaba de que formara y elevara a su esposa Jane: “Encargó que le dieran lecciones de literatura y música; hizo de ella la compañera que quiere tener de por vida” (cita de VP, 109). Desgraciadamente ella falleció, tras darle tres hijas y un hijo. Para restablecer la vida hogareña, Moro volvió a contraer matrimonio en 1511. Esta segunda esposa, Alice, era de carácter muy difícil, lo que duplica la admiración de Erasmo que los visita: “De ella obtiene con halago y chanzas una sumisión rendida, cosa que otros maridos no consiguen dando órdenes...¿Qué no logrará si ha hecho que su mujer, ya de edad madura y nada fácil de persuadir, aprendiera a cantar con la cítara, el laúd, el monocordio y la flauta...?” (VP, 115)

Por su parte el gran pintor Hans Holbein nos ha dejado la imagen de la familia completa, varios años después, en la *Great House* que ocupaban junto al río Támesis, en Chelsea, cuando Moro ya era canciller del Reino. En el dibujo aparece él con su esposa, su padre, sus tres hijas y sus yernos, su hijo y otra hija adoptiva, y hasta el bufón que agregaba sus chanzas a la alegría general, entre muchos libros, instrumentos musicales, flores y un reclinatorio. Es que Moro creaba en torno de sí una atmósfera jocunda y distendida, proclive a todo tipo de intercambios. Y si bien animaba los diálogos de alto vuelo -muchas veces en latín-, los mechaba con música y belleza y él mismo los sazónaba con chanzas y ese humor que asimismo reluce en sus escritos. Bien sabido es que Moro creó en su casa una verdadera escuela de altos estudios, para lo cual convocó a los mejores maestros, en beneficio no sólo de sus hijos sino también de otros jóvenes del vecindario (algunos de los cuales se casaron con sus hijas). Moro supervisaba a los profesores y les daba instrucciones con el objeto de que no olvidasen la formación moral. En una de ellas destaca: “El saber que va unido a la virtud tiene para mí más importancia que todos los tesoros de los reyes. Y si el prestigio del saber no va acompañado de una buena conducta, ¿qué otra cosa es sino estúpida y célebre infamia?... Forma su carácter quien lo eleva hacia la virtud y los bienes verdaderos. Éste, contemplando arriba las cosas sublimes, menosprecia como sombras de bienes las cosas que casi todo el mundo aprecia y codicia por ignorancia de lo que es verdad auténtica” (VP, 161). ¡“*Ars bene dicendi et bene vivendi*”, al mejor estilo de los grandes antiguos, medievales y modernos!

Lo más notable es su atención a la elevación cultural que siempre procuró a las mujeres,

que en su hogar fueron mayoría. El aprecio por la mujer es uno de los rasgos más destacados del humanismo moriano: revela su amplitud y su alcance. Su hija mayor, Meg, era su orgullo, y se convirtió en su confidente por su nivel intelectual y sus disposiciones espirituales. Pero la irradiación "humanista" de Moro iba más lejos. Llegaba hasta los criados, con quienes conversaba, que participaban con la familia de las oraciones matinales y vespertinas, y que hacían música con instrumentos en lugar de jugar a las cartas y a los dados. Más aún: Moro visitaba a los pobres de las cercanías, no sólo acudiendo a sus necesidades materiales, sino también brindándoles consejo y apoyo. Adquirió además un edificio para convertirlo en hospital de pobres, enfermos, huérfanos y viudas, que él mismo administraba junto con su hija Meg. Y en Chelsea hizo construir una capilla, a la que proveyó con largueza, y en cuyas misas, oficios y procesiones ayudaba humildemente por más que entonces era Canciller del Reino.

Todo ello hace a su humanismo cristiano integral. Moro estaba dotado de un temperamento atento y abierto a lo concreto, a las experiencias y los seres, tenía una inteligencia sagaz y a la vez comprensiva, y un espíritu muy libre y vivaz. Sus estudios de derecho y sobre todo el ejercicio de la profesión, contribuyeron a que el humanismo moriano fuese muy realista, al ponerlo en continuo contacto con gentes de toda índole a las que atendía con personal interés. Y por último, lo que llama la atención en este hombre excepcional es su capacidad de gozar de las cosas y las personas, en una palabra: de ser feliz. Este realismo concreto y esta aptitud para la felicidad que le venían por temperamento, se acendrarón al ejercer las virtudes y empaparlas de fe y caridad sobrenaturales. Sobre estas bases se asientan su vida personal y pública, así como las obras que fue componiendo según sus inquietudes y los requerimientos del momento. Ante todo hemos de comprobarlo en la que le dio más renombre, *Utopía*.

UTOPIA, MANIFIESTO DEL HUMANISMO CRISTIANO

Ya en un escrito juvenil, *Vida de Ricardo III*, Moro había revelado su penetración de águila para discernir caracteres y circunstancias, así como su sentido dramático para convocarlos y enfrentarlos (aprovechados luego por Shakespeare para su tragedia). Esto se manifiesta en su *Utopía*, al confrontar temperamentos, puntos de vista y modos de vida en forma de diálogo. Ello otorga gran vivacidad a la obra, al tiempo que ha suscitado dificultades de comprensión debidas a las opiniones divergentes de sus personajes, sobre todo al principio en que hablan Moro, Pedro Egidio de Amberes y Rafael Hythlodeo. En la segunda parte Rafael Hythlodeo describe Utopía, pueblo del Nuevo Mundo que dice haber conocido. La dificultad está en la mezcla de lo imaginario con lo real, en los nombres desconcertantes y en las alusiones veladas, lo cual lleva a varios niveles de significación. "Quienes carezcan de humor e inteligencia no deberían leer *Utopía*" -apunta con razón Vázquez Prada, agregando: "Quevedo, que poseía una buena proporción de ambas, fue anotando al margen de su copia sus observaciones personales", distinguiendo entre las opiniones de Moro y "otras muy ajenas a su cristiano y muy ortodoxo parecer", para terminar comentando: "el libro es corto, mas para entenderlo como merece ninguna vida será larga" (V.P., 135-136)

Habrá que tener en cuenta ante todo que el pueblo descrito por Rafael Hythlodeo, a más de imaginario (no está en ninguna parte "ou-topía"), no es un pueblo cristiano sino pagano, que no ha conocido aún la Revelación, pero que notablemente se rige por la razón natural. Y la lección está en el contraste con los "actuales" pueblos cristianos: ¿qué bajo han caído a pesar de

su religión!

Mostrar este contraste parece haber sido la idea fontal del humanista. En efecto, si bien la obra cobró vida en 1515 durante su estadía y conversaciones con los letrados de Brujas y de Amberes -en contacto con los viajeros del Nuevo Mundo-, la "idea" de *Utopía* estaba presente en el pensamiento de su autor ya desde 1509, año en que Erasmo redactaba en casa de Moro su *Encomium Moriae*. En él mostraba la "locura" que encubren "las múltiples formas de sabiduría de este mundo, para justificar finalmente la única sabiduría, la de Dios, que aparece como locura a los ojos del mundo" (Bouyer, 42), y jugaba con esta paradoja ya desde su título, puesto que la palabra "moría", "locura", se parece a "Moro". Y así el elogio aludía asimismo a su amigo, en quien veía esa "sabiduría que es locura a los ojos del mundo". Así pues, estos amigos que gustaban de hacer jugarretas en lenguas clásicas, discurrían sobre el estado del mundo contemporáneo y de la manera de "convertirlo". "Ciertamente la locura era la que gobernaba al mundo...presidía el juego de la comedia humana. Y no obstante ¡hubiera sido tan fácil con un poco de sabiduría alcanzar la verdadera felicidad!" (P, p.87) Y Erasmo da a Moro la idea del libro en donde éste describe el país idílico que sustituirá al "mundo de los locos". Moro a su vez recurre a los juegos de palabras que despistan: "Hythlodeo" en griego significa "hablador a tontas y a locas", pero al escucharlo uno descubre que este imaginario marinero portugués no dice tonterías, sino expone grandes verdades sobre el lamentable estado de la sociedad inglesa y de toda la Cristiandad.

Pero siempre hay que leer con cuidado. No sólo hay que confrontar las traducciones con su original en latín -pues a veces no son fieles, y al punto de decir lo contrario- sino también tener en cuenta en boca de quién están las opiniones. Por ejemplo, cuando Rafael Hythlodeo dice que no querría ponerse al servicio de ningún rey, por lo corrompidas que se hallan las cortes y los que lucran entorno, Moro le replica con una reflexión menos "utópica" y más realista: "Si no es posible poner remedio a defectos inveterados, según tu modo de pensar, no por eso se debe abandonar el Estado, ni dejar la nave en medio de la tempestad, por no poder dominar los vientos...sino procurar, en la medida de lo posible, arreglar las cosas y, conseguir al menos que lo que no pueda transformarse en bueno sea lo menos malo posible, pues no es hacedero que todo sea bueno, a menos que la humanidad lo sea..." (U, 79). Y cuando el marino explica que aquella isla de Utopía se gobierna bajo un régimen comunitario donde no existe la propiedad privada, el humanista contesta: "Yo soy de opinión contraria, y pienso que nunca podrán convivir los hombres con prosperidad allí donde todas las cosas sean comunes" (U, 73). ¡Y aquí otra vez cabe precaverse del sutil observador! Si bien piensa esto de los Estados, no hay duda de que ha visto y aprecia este régimen comunitario en la Cartuja. En los monasterios, donde la naturaleza humana está sobreelevada y sobrepotenciada por la gracia, viene realizándose hace siglos. ¡Pero los utopianos son paganos! Justamente, se trata de mostrar que la naturaleza, si bien disminuida, aspira a recobrar su plenitud y en algunos casos lo ha logrado con ayuda de lo alto...

UTOPIA Y MONAQUISMO

Comenta al respecto Prévost: "Así pues la *Utopía*, abriendo perspectivas más allá de ella misma, deja entrever la felicidad que brindaría un cristianismo con libertad de desarrollar sus poderosas virtualidades" (P, 103). Lo mismo puede decirse del equilibrado régimen de "trabajo y contemplación", semejante al "*ora et labora*" benedictino. De allí que Prévost

insista: "De hecho, ¿no es el ideal utopiano, a grandes rasgos, el que plasmaron las sociedades monásticas de la Edad Media? Este ideal de orden, paz e incluso felicidad terrestre, es el que los monjes han alcanzado ya y lleva el nombre de "pax benedictina". Esta aproximación entre los principios de la constitución utopiana y los que regían a los institutos monásticos de la Edad Media está puesto de relieve por el gran biógrafo de Moro, R.W. Chambers (136, 137, 138), quien incluso subraya: 'Es significativo que se diga que la única institución europea que aprobarían los utopianos sería la de las casas religiosas. Y con razón, pues en Utopía se realiza el ideal monástico'." (P., 103).

UTOPÍA Y EVANGELIZACIÓN EN EL NUEVO MUNDO

Inversamente, el programa comunitario de Utopía se convertiría en realidad en el Nuevo Mundo por obra de los misioneros españoles. Consta que en 1530 el obispo de México, Juan de Zumárraga, poseía un ejemplar de esta obra en latín (impresa en 1518). Poco después la leyó otro seglar y jurista como Moro, Vasco de Quiroga, oidor en la Nueva España, a consecuencia de lo cual presentó ante el Consejo de Indias un plan que luego implementó él mismo: el de los "pueblos-hospitales" donde el producto del trabajo se ponía en común, y se preparaba a los indios para atender a los enfermos, uniendo sus prácticas curativas con las europeas. A su vez los franciscanos propiciaron la formación de pequeñas comunidades, y más tarde lo harían los jesuitas.

Pero esto no fue lo único que pasó de la imaginación moriana a la realidad (y, si pasó, es que era realizable). También llegó a ser un hecho en México la forma de presentar el Evangelio, sobre la base del respeto a las creencias previas hasta llegar a un libre consentimiento por parte de los indígenas. En este aspecto hay que traer a colación, primero, lo que se lee en *Utopía* sobre el proceso religioso que se ha producido entre los utopianos. Se trata de una verdadera depuración, que poco a poco ha ido encaminando a la mayoría del politeísmo al monoteísmo. Esto podría considerarse como una "preparación" para la recepción de la Revelación cristiana, al estilo de la que detectaron los antiguos Padres de la Iglesia en las culturas griega y latina. Quizá Moro pensara en ello al describir este proceso preparatorio y la acogida del Cristianismo. Cuenta en efecto Hythlodeo que si bien "son diversas las religiones" que se practican en Utopía, "la mayor y más discreta parte de Utopía" no las admite, sino que "reconoce una especie de numen único, desconocido, eterno, inmenso e inexplicable", al que "llaman el 'padre' y le atribuyen el origen, desarrollo y término de todo lo existente y sólo a él tributan honores." (U, 124). El relator subraya que esta progresiva "coincidencia" de los utopianos "en una religión única" se ha realizado "a la luz de la razón", y asimismo indica que la "voluntad" tiene su parte: una buena voluntad para aceptar la verdad allí donde se muestre. De modo que, si los utopianos toleran otras creencias, no lo hacen por indiferentismo, sino por consideración hacia quienes aún no han llegado a su más plena manifestación. Dice al respecto: "Los utopianos no colocan en el mismo plano todas las creencias...Por el contrario, se sienten obligados en conciencia a seguir aquella que les parece mejor; se declaran dispuestos en sus oraciones a adoptar un culto o constitución más perfectos si llega la ocasión. Reafirman esta intención en cada una de sus reuniones en sus templos. Su voluntad está pues en constante tensión hacia un ideal superior." Así pues, en su culto, alaban a Dios, "le dan gracias en particular por haberles hecho nacer -por un favor insigne- en el seno de la república más feliz y de la religión que les parece ser la verdadera. De todas formas, añaden

que si esta creencia fuese un error, si existiese un gobierno y un culto mejores, más agradables al Eterno, suplican a su divina bondad que les haga una revelación a este respecto, y se declaran dispuestos a seguir en todo su voluntad” (U, 134).

No es de extrañar entonces lo sucedido a la llegada de los cristianos: “Después que les hubimos enseñado el nombre, la vida, los milagros de Cristo y la constancia no menos admirable de tantos mártires que con su sangre atrajeron de todas partes a nuestra doctrina a innumerables naciones, fue de ver su entusiasmo[...] Muchos abrazaron nuestra fe y recibieron las aguas del bautismo[...] y no les pudimos conferir los sacramentos que son de exclusiva competencia de los sacerdotes, por más que ellos los desean con mayor anhelo que cualquier otra cosa” (U, 125).

Más suerte tuvieron los indígenas mejicanos, puesto que allí fueron sacerdotes franciscanos que pudieron administrarlos. Pero lo que más llama la atención es que estos doce franciscanos, enviados por Carlos V a pedido de Hernán Cortés, tuvieron primero unos “coloquios” (de los que da cuenta Bernardino de Sahagún) con los jefes religiosos indígenas durante los cuales les fueron presentando la doctrina y les dieron todo el tiempo necesario para reflexionar, discutir, presentar objeciones, hasta finalmente aceptarla con libertad y pleno convencimiento. Estos coloquios tuvieron lugar en 1524, y puede que se hayan inspirado también en el relato moriano. Si no es así, la coincidencia ha de atribuirse a la formación cristiana y humanista de los franciscanos -que también se respiraba en España por aquel entonces-. Fueron incluso más lejos, al trabar un auténtico “pacto” de convivencia entre españoles e indígenas, respetando la lengua y promoviendo la reunión de sus dos culturas en las escuelas y universidades con una creatividad tan notable que solo se explica por el respeto que les merecía lo bueno que encontraron.

Demostraron en ello lo mismo que transparenta en la *Utopía* de Moro: un “optimismo abierto”, cuyo supuesto es que “la naturaleza humana no está fundamentalmente viciada y que la gracia, al unirse a ella, lejos de esclavizarla la libera y le restituye su libertad creadora. La *Utopía* es por ello[...] un manifiesto del humanismo cristiano.” (P, 117).

PARÁBOLA ESTIMULANTE

Un manifiesto realizable, a diferencia de otras construcciones “utopistas” posteriores, ya que, si se lee bien entre líneas, Moro no está ofreciendo una solución ideológico-política ni está pintando una sociedad perfecta. Más que de un “programa”, se trata de una “parábola estimulante” -al decir de Bouyer- en que la imaginación trabaja desde y hacia la realidad: “imaginando lo que seres primitivos, mas no irracionales, podrían hacer con el simple buen sentido, por oposición a las mezquinas realizaciones de cristianos que profesan un cristianismo de mera fachada, al menos se podrá descubrir de qué mejoras sería susceptible una sociedad que quiere ser cristiana, si se esforzara por serlo con mayor verdad” (B, 43). La lección reside sólo en llevar a esta reflexión, y ya es mucho. “Los habitantes de Utopía, en efecto, son sólo gentes que caminan hacia la verdad, que se saben lejos de haberla alcanzado, pero que se esfuerzan honradamente, aunque a tientas, por sacar el mayor partido de sus luces imperfectas. Si están dibujados con tal abundancia de rasgos, es sólo para avergonzar a los que se gloriaban de poseer esa verdad, pero que no se esfuerzan realmente gran cosa por aplicarla, ni siquiera por mirarla de cerca” (B, 44).

También da qué pensar, y constituye una lección, la moral natural que practican los utopianos. Para ellos el sentido de la vida es ser feliz, y la felicidad se logra tanto por medio de la gozosa contemplación de la belleza natural como por la práctica de las virtudes. Con respecto a lo primero, cabe observar que aprovechan la inteligencia en profundidad, con una penetración religiosa, pues llegan a descubrir que la naturaleza es obra divina: “Según los utopianos, el Creador, igual que los obreros de la tierra, expone la máquina del mundo a la mirada del hombre, que es el único capaz de comprender esta bella inmensidad” (U. 103). Descubrimos aquí el eco de la Epístola a los Romanos, de los Padres de la Iglesia y de Santo Tomás de Aquino (“*omnis res inter duos intellectos constituta est*”). Igualmente, estos seres “primitivos” están demostrando la capacidad intrínseca de la inteligencia humana y, por ello, tanto más, han de avergonzarse los que la niegan o desaprovechan: “Dios mira con amor a aquel que admira esta gran obra y busca descubrir sus mecanismos y sus leyes; y mira con pena a aquel que permanece frío y estúpido ante este maravilloso espectáculo, como una bestia sin alma” (U, 107-108). Esto último recuerda el lamento de Petrarca en *Contra Medicos*, cuando se quejaba de los averroístas que degradaban al hombre y “lo ponían en cuatro patas”. Sin duda Moro apunta también a los averroístas de su época, Pomponazzi y los averroístas de Padua, que llegaron a negar hasta la inmortalidad del alma. ¡Cosa inaudita, que hizo necesario proclamarla como un “dogma” en el V Concilio de Letrán, en 1512! Precisamente Moro, escribiendo poco después, hace decir a Hythlodeo que los sabios de Utopía han establecido como “principios” que “el alma es inmortal y nacida por bondad divina para ser feliz, que después de esta vida hay premios destinados a nuestras buenas obras y castigos para nuestros pecados”. Y observa: “aunque estos principios pertenecen a la religión, estiman, sin embargo, que somos llevados por la razón a creerlos y darlos por válidos” (U., 97-98). ¡No podría expresarse mejor la concordancia entre fe y razón!

Asimismo la expresa al decir que cuando “discuten sobre la felicidad”, siempre “combinan la filosofía, que se sirve de razones, con algunos principios tomados de la religión” [justamente los citados] porque consideran que, sin estos principios, la razón es insuficiente y débil para averiguar la verdadera dicha (U, 97). Así pues, el humanista reúne la confianza en la razón de la antigua filosofía realista con la convicción de los medievales, herederos de aquélla: que el intelecto se ordena a la fe, y que la fe ilumina más el intelecto.

Puesto que los nominalistas se habían apartado de esta convicción y habían separado los dos ámbitos, fue una suerte para Moro -como apunta Prévost- que hubiese llegado a Oxford en el momento en que en esa universidad -foco de la escolástica nominalista a partir de Ockham y durante mucho tiempo- se había producido una reacción gracias al interés por la *Ética* y la *Metafísica* de Aristóteles. Gracias a ello recibió “una lección de realismo filosófico y moral” (U, 55), muy acorde además con su temperamento, que se nota justamente en *Utopía*. La felicidad como meta de la vida humana está ya en la *Ética a Nicómaco*, así como la convicción de que las virtudes llevan a ella pues perfeccionan la naturaleza humana. Ahora bien, si en la obra “se ha hecho de la moral la ciencia de la felicidad”, no cabe duda de que el humanista piensa que solamente la gracia puede llevar al hombre a su plena y cabal realización, pues la gracia sana y eleva la naturaleza. En este sentido, Prévost subraya que forma parte del realismo de Moro el apreciar “el valor ontológico del mundo sobrenatural.” (P, 135).

De hecho, dando rienda suelta a su imaginación y a su fe, Moro estaba incitando a los

cristianos a una reforma positiva e integral: "reivindicar los recursos de la naturaleza humana con el fin de que la gracia pueda penetrarlos y edificarlos" (P, 131). Esto implicaba y comprometía la libertad, que también es reivindicada en *Utopía*.

REFORMA HUMANISTA VERSUS REFORMA LUTERANA

Lejos estaba Moro de suponer cuando escribía su *Utopía* en latín, es decir, para personas cultas, estimulándolas a reformarse y dar buen ejemplo, que poco después se desataría otra reforma de corte muy contrario a la convicción humanista de la confluencia fe-razón, naturaleza-sobrenaturaleza, de la dignidad y libertad plenamente restablecidas por la gracia de Cristo. A partir de 1517 se desata la reforma de Lutero, que no sólo afirma la total corrupción de la inteligencia y de la voluntad humanas, sino que también descrece de la eficacia de la gracia para restablecerlas. Para él la gracia se reduce a la fe, y ésta sólo consiste en la confianza de ser salvado por Dios.

En 1524 Erasmo atacó esta posición en su *De libero arbitrio*, en defensa del papel que en la salvación le cabe a la libertad humana. Lutero le replicó sosteniendo lo contrario en su *De servo arbitrio*. Moro escribió a su amigo para alentarle a continuar, y por su parte, a partir de 1529, se vio urgido a defender la doctrina católica atacada por el obispo de Londres y por el mismo Rey Enrique VIII; y lo hizo en inglés, para llegar a todos y precaverlos contra el luteranismo que en inglés difundía el ex-sacerdote Tyndale. No nos vamos a internar en la controversia que afrontó contra él, sino sólo destacar la oposición entre el humanismo y el protestantismo.

Gilson hace notar: "En la medida en que el humanismo es la exaltación de la naturaleza, es la negación de la Reforma (protestante) en su misma esencia". El "desprecio a la naturaleza" -según él, irremediabilmente herida por el pecado y no curable- lleva consecuentemente a depreciar la razón (a la que llama "la prostituta"), a desconfiar de la ciencia y la filosofía, y sobre todo "de su intrusión en la religión", y a "exaltar unilateralmente la gracia, concebida como un sustituto de la naturaleza en lugar de ser su plenitud y coronamiento" (G, 8).

En efecto, Lutero lleva al extremo esa dicotomía "fe-razón", que apareció en el nominalismo y que dio lugar por un lado al racionalismo y el empirismo, y por otro, al fideísmo. Esta línea nominalista u okhamista de la escolástica tardía fue muy tenaz en las universidades a pesar de las condenas de la Iglesia, y fue difundida en Alemania por Gabriel Biel (1425-95), y de él la recibe Lutero, quien opta por la "pura fe", como un sentimiento personal desvinculado del organismo vivo que la transmite y nutre, la Iglesia. En Inglaterra el luteranismo encontró eco en la corriente religiosa de los "loldos", herederos de John Wiclef (1328-84), que por su raigambre filosófica okhamista ya no veía en la Iglesia más que una institución vetusta y cortompida, y quería entonces reemplazarla por lo que él consideraba la verdadera Iglesia, espiritual e invisible, constituida por "la asamblea de los elegidos" o predestinados.

Por el contrario, Moro acoge la impronta filosófica realista, de confianza en la razón, e igualmente realista y encarnada es su fe: para él su contenido es real, e igualmente real es la presencia de Cristo en la Iglesia. Ésta es "el apóstol de Cristo", dirá en su *Diálogo de la fortaleza*.

Ciertamente, "la corriente de pensamiento que anima la Utopía fluye en una dirección diametralmente opuesta a la que provoca el Protestantismo" (P, 116). Y diametralmente opuestas son las respectivas propuestas: mientras el humanista reafirma la libertad e impulsa a una mejoría con ayuda de la gracia, dentro de la Iglesia, la reforma luterana se escandaliza de los abusos e

incita a separarse de ella para refugiarse en la “pura fe”. Mientras Moro y su amigo Erasmo trabajaban en la reforma de los estudios teológicos para tratar de liberarlos de “tradiciones resecas”, los otros reformadores renegaban de toda la Tradición. Siendo nominalistas, adolecen de pensamiento desencarnado, y no ven que Cristo continúa su encarnación en la Iglesia y por eso no captan tampoco la riqueza de la Tradición. Moro, en cambio, es un laico cristiano que tiene “conciencia de la riqueza del pensamiento, de la cultura y la civilización, de las que la Iglesia sigue siendo guardiana”. Y la defiende contra Tyndale, que ve y señala sólo sus defectos. “El contacto prolongado que había mantenido con los autores clásicos y los Padres de la Iglesia le ha dado al humanista el sentido de la Tradición, y lo pone a resguardo de esa ola de independencia y de individualismo que arrastra el espíritu de los ‘Novadores’.” (P, 255).

Moro afirma la autoridad de la Tradición, “regla viva en la Iglesia”, pues se fundamenta en una acción universal del Espíritu de Dios, y ve que éste actúa progresivamente, a lo largo del tiempo: “Dios enseña su verdad con calma, lentamente, y soporta que su rebaño entable discusiones...”, “Dios atempera sus revelaciones y las insinúa en los corazones de sus fieles, para llevarlos a ponerse de acuerdo...”. Esta visión del “desarrollo de la doctrina”, que según Prévost es “una de las cumbres del pensamiento de Moro” (P, 290), está en la línea patristica. Ya lo expresaba el antiguo Padre Vicente de Lérins, y volverá a retomarlo John Henry Newman, que tanto le debe a los Padres de la Iglesia y que puede considerarse un “padre” contemporáneo.

Y sin duda, “Tradición” y “desarrollo de la doctrina” son inseparables, ya que transmitir no es sólo conservar el depósito heredado, sino al mismo tiempo estimular a desentrañarlo más y más bajo la guía del Espíritu Santo que obra en la Iglesia. Esto evita tanto el conservadorismo reseco como el rupturismo apresurado. Y es otro caso de la necesaria reciprocidad entre “continuidad” y “cambio”, pues sólo se puede cambiar en base a lo que continúa, y para que esto continúe el cambio no ha de romperlo, sino mejorarlo en su línea, a la manera del desarrollo que se produce en un organismo vivo.

DIALOGO DE LA FORTALEZA CONTRA LA TRIBULACIÓN

Finalmente, Moro dio su último testimonio como humanista cristiano defendiendo su libertad de conciencia, comprometida con la Verdad en que creía. Había actuado al servicio de la Corona hasta llegar a ser Gran Canciller del Reino en 1529. Pero dimitió de este cargo en 1532, al día siguiente de que Enrique VIII se hizo proclamar “Cabeza suprema de la Iglesia de Inglaterra” para resolver por sí su divorcio y nuevo casamiento. Como jurista, Moro entendía que esto era contrario a la ley divina y a la de su país. También preveía claramente que “el asunto del rey” y las tendencias al cisma y a la herejía iban fatalmente a mezclarse. Por lo cual se dedicó a prepararse, y preparar a los suyos, para las pruebas que sobrevendrían. De hecho, cuando el Papa declaró inválido el matrimonio, se desencadenó en Inglaterra una campaña difamatoria contra el “obispo de Roma” y en 1534 se reformó la ley para negarle toda jurisdicción sobre el reino. Con ello se consumó el cisma. Entonces se exigió un juramento de fidelidad, y Moro fue convocado para hacerlo. Su respuesta fue: “No estoy obligado a cambiar mi conciencia y conformarla al Consejo de un reino contra el Concilio general de la Cristiandad”. Fue encarcelado en la Torre de Londres a la espera de que se retractase, pero mantuvo hasta el fin esta postura: lealtad al rey y sumisión a las leyes, siempre que no infrinjan el Derecho divino. Y en ese lapso, vivió en la prisión como en un claustro, orando, reflexionando y escribiendo. Y escribía no sólo

para prepararse él al supremo testimonio y al paso a Dios, sino también para fortalecer a sus contemporáneos en las pruebas y persecuciones que bien veía habrían de padecer. Tal es el objeto de las cartas a su hija y del *Diálogo de fortaleza contra la tribulación*. Si en las primeras habla en forma directa y personal, en el segundo da a entender indirectamente que se dirige a un auditorio más amplio al titularlo "*hecho por un húngaro en latín y traducido del latín al francés y del francés al inglés*". Es mera fantasía, pero así indica que son muchos los que corren el peligro de ser perseguidos. Por otra parte ambienta imaginariamente el diálogo en Hungría, donde efectivamente se sufría entonces la persecución de Solimán, el "Gran Turco" y, mediante este perseguidor lejano, alude al cercano... Otro recurso literario es hablar por boca de un anciano, Antonio, a un joven, Víctor, nombre que involucra el deseo de que la nueva generación salga vencedora en las pruebas que se avecinan. Pero en el diálogo resalta que ello requiere una previa preparación interior. Antes que nada hay que vencer en la lucha contra el pecado y el demonio. Esto lleva a una penetrante y pormenorizada introspección del corazón humano en la que, sin desaprovechar todo el acervo de la ética antigua, lo que resulta decisivo es la gracia. "La verdad de Dios te rodeará como un escudo, no tendrás que temer los espantos nocturnos, ni la flecha que vuela de día, ni la peste que vaga en las tinieblas, ni la incursión del diablo en pleno día". Tras citar estos versículos del salmo 90, se dedica largamente a bucear en estas imágenes, referentes a las tentaciones y tribulaciones, haciendo hincapié en la fidelidad y bondad de Dios que nos cobija y sostiene, y en que Él es el fundamento de nuestra fortaleza. El resto del diálogo es una glosa de este salmo que pone de relieve la fortaleza y la seguridad en Dios. Cabe observar entonces que el humanista está poniendo en práctica lo que proponía en su carta a Van Dorp: hacer teología positiva a partir de la escucha de la palabra divina, que tiene poder para transformar la vida. Esta meditación constituye también, evidentemente, una preparación para la muerte, en la que, como dice Bouyer, "encontramos, con una resonancia más explícita que nunca, el rasgo absolutamente decisivo del humanismo de Moro" ya que, habiendo empezado por "demostrar cómo una sabiduría puramente filosófica, meramente humana, debe llevar a ver en la vida presente una preparación para la muerte (como en el *De Consolatione Philosophia* de Boecio)", llega a abrir "las perspectivas de la muerte cristiana" que "abren la puerta a la única entrada posible en lo que San Pablo llama vida verdadera" (B, 67). Finalmente, el centro de la meditación es Cristo, de cuya victoria participa todo cristiano. A través de Antonio, Moro habla del martirio con alegría, puesto que quien considera el amor de Cristo, no puede sino alegrarse de responder a ese amor que Él le demostró al hacerse hombre y redimirlo, restableciéndolo en su dignidad y felicidad de hijo de Dios. "Nadie puede llegar descabezado a la gloria de Cristo -escribió también en la prisión, con clara referencia a la Iglesia, Su cuerpo místico-. Y Cristo es nuestra Cabeza: por tanto, si queremos llegar allí, a Él debemos unirnos y como miembros suyos le debemos seguir" (*Works*, 1260, cit. VP, 321)

El hombre alcanza su plenitud por Cristo y en Cristo. El 6 de julio 1535 -precedido días antes por sus hermanos cartujos-, con alegría y hasta con buen humor Tomás Moro marchó al cadalso y fue mártir, es decir, supremamente testigo de este humanismo cristiano que había proclamado, vivido y defendido.

BIBLIOGRAFÍA

TOMÁS MORO: *Utopía*, traducción del latín de Agustín Millares Carlo, en *Utopías del Renacimiento*,

México, Fondo de Cultura Económica, 1941 (citado: U).

TOMÁS MORO: *Diálogo de la fortaleza contra la tribulación*, traducción del inglés de Álvaro de Silva, Madrid, Rialp, 1999.

BOUYER, LOUIS: *Tomás Moro - Humanista y mártir-*, Madrid, Encuentro, 1986 (citado:B).

CAFFERA, ALICIA: "Los Coloquios de 1524 como Pacto político fundacional de México e Hispanoamérica", tesis doctoral, Bs.As., 1995

CHEVALIER, JACQUES: *Historia del pensamiento II -El pensamiento cristiano desde los orígenes hasta final del siglo XVI*, Madrid, Aguilar, 1967.

GILSON, ETIENNE: *Humanisme Médiéval et Renaissance*, París, Vrin, 1986 (citado: G).

KRISTELLER, PAUL OSKAR: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Columbia University Press, 1979; Fondo de Cultura Económica, 1982 (citado: K).

PRÉVOST, ANDRÉ: *Tomás Moro y la crisis del pensamiento europeo*, Madrid, Palabra, 1972 (cit: P).

TOFFANINI, GIUSEPPE: *Historia del Humanismo*, Buenos Aires, Nova, 1953 (citado: T).

VÁZQUEZ DE PRADA: *Sir Tomás Moro (Lord Canciller de Inglaterra)*, Madrid, Rialp, 1962 (cit:VP).

1 Jacques Chevalier describe el desarrollo de las ciencias en las Universidades: tras Okham, John Buridan presenta la teoría de la gravedad, Marsilio de Ingham establece los principios de la física y la mecánica, etc.

ALGUNOS POETAS LATINOS DEL HUMANISMO

RAÚL LAVALLE

Universidad Católica Argentina

Nicolas Boileau es conocido como poeta clasicista, y lleva muy bien las banderas del Humanismo. Pero él, como muchos otros, no sólo escribió en un romance informado por el latín. También cultivó directamente el latín, y dos poemas de ocasión, compuestos en 1656, nos sirven para introducirnos en materia. En efecto, traducimos y glosamos algunas obras neolatinas breves de tan importante período cultural.

In novum caussidicum rusticum lictoris filium

Dum puer iste fero natus lictore perorat,
et clamat medio, stante parente, foro,
quaeris quid sileat circumfusa undique turba?
Non stupet ob natum, sed timet illa patrem.

In Marullum versibus phaleucis antea male laudatum

Nostri quid placeant minus phaleuci,
Iam dudum tacitus, Marulle, quaero:
quum nec sint stolidi, nec inficeti,
nec pingui nimium fluant Minerva,
tuas sed celebrant, Marulle, laudes.
O versus stolidos et inficetos!¹

¹ Los tomo de *Oeuvres poétiques*. Paris, Flammarion, s. f., p. 279.

A un abogado reciente, hijo de un lictor rústico

¿Mientras perora este niño, hijo de un fiero lictor,
y exclama en medio del foro, presente su padre,
preguntas por qué calla por todas partes la multitud?
No se sorprende por el hijo, sino teme ella al padre.

A Marullo, alabado antes mal en versos falecios

Hace tiempo ya, Marullo, me pregunto callado
por qué no me agradan tanto mis falecios.
No son por cierto necios ni carentes
de gracia, ni fluyen de modo muy común.

El primer epigrama, en hexámetros, responde al género, pues con brevedad se refiere a un hecho puntual que llama la atención y despierta ironía. El ablativo absoluto del v. 2 contribuye a dar solemne marco para que la turba escuche con temor al hijo de un poderoso. Estos autores eran capaces de cultivar varios esquemas métricos. Por ejemplo el segundo, en endecasílabos falecios² (mejor es la forma neutra *phalaeium* que los *phaleuci* que hay en nuestro texto), supongo que está dirigido al poeta italiano Michele Marullo, a quien indudablemente no conoció (*ob.* 1500). El elogio a otro humanista encierra algo notable: hasta lo bueno es poco para un grande; parece escrito *pingui Minerva*, dice con expresión clásica difícil de traducir.³ El poeta francés aquí rinde tributo también a Catulo, gran cultor del endecasílabo.

*

El poeta holandés Juan Segundo (Ioannes Secundus, o también Jan Everaerts, 1511-1536) fue, a pesar de su brevísima vida, un gran latinista. Escribió unos *Besos*, en latín, imitando a Catulo. Cultivó la epístola literaria en verso, la elegía y el epitalamio.⁴ Nos ocupamos aquí del siguiente elogio.

In reditum Erasmi Roterodami ad Belgas, sed falso nuntiatum
 Ad patrios fines venit grandaevus Erasmus,
 venit amor recti, venit et ipsa Fides,
 venerunt Charites, et iuncta Sororibus octo
 floribus instravit Calliopaea viam.
 Dicite, quae primum sacro pede contigit arva? 5
 Perpetuo lauros illa hederasque ferant.
 Dicite, quo primum clausit vestigia vallo?
 Semper honoratus sit locus ille mihi.
 Sive viam terris carpsit, seu flumine curvo
 vexit adoratum cymba beata senem, 10
 et nullo intactae laedantur vomere terrae,
 et semper nitido gurgite flumen eat,
 sole nec arescat, gelidae neque sidere brumae
 aspera concretas ungula pulset aquas.
 O, tanti quae, terra, viri cunabula servas, 15
 debita diis magnis cum prece tura refer:
 et pete, qui venit, vestris ne cedat ab oris,
 ad caeli donec sidera serus eat,
 ut, cunis quae laeta sacris per saecula superbis,
 accedat titulis nobilis urna tuis 20

Pero celebran tus alabanzas, Marullo...

¡Oh, versos necios y carentes de gracia!

2 El poeta alejandrino Faleco era considerado el inventor de este metro.

3 La emplea Cicerón en *De amicitia*, 19; la traducen a veces 'simple buen sentido'.

4 Puede verse: Juan Segundo. *Besos y otros poemas* (intr., cronología, bibliogr., notas y trad. Olga Gete Carpio). Barcelona, Bosch, 1979. También el art. de José Manuel Rodríguez Peregrina. "Juan Segundo y el género epitalámico neolatino", *Florentia Illyberitana*, 7. Univ. de Granada, 1996, pp. 307-331.

Ad quam longinquus toties lacrymabitur hospes,
inspargens tenera clara sepulcra rosa;
et dicit: "Felix quae talem terra tulisti:
tu mihi vel magno non minore es Latio."⁵

El texto tiene para mí también valor documental, pues testimonia la importancia que en vida se le concedía al príncipe del Humanismo. Los lugares comunes clásicos llegan a la hipérbole, pues Erasmo personifica aquí la rectitud y la *fides*, que trae con su sagrado pie. Nuestro poeta manifiesta su deseo de rendir culto a los lugares, nuevas reliquias, que estuvieron en contacto con la santa sofía de Holanda. Más aún, lo hace portador de una como nueva edad de oro: una primavera momentánea (no eterna, como en los siglos de las bellotas) desea que acompañe su llegada. A partir del v. 15 empieza una segunda parte, la invocación a la patria, no en tanto patria propia y como tal amada, sino a Holanda como cuna de Erasmo. Entre los poetas antiguos existía la personificación de la *dea Roma*. Juan Segundo le pide a su tierra que suplique a los dioses la permanencia de un hombre divino.

Diógenes Laercio nos informa que los macedonios veneraron muchísimo la tumba de Eurípides, sepultado en tierra de ellos.⁶ Juan Segundo desea que su compatriota, ya *grandaevus* (v. 1) se demore todavía en partir al cielo y que quede en su patria hasta su muerte; y que después de ella reciba honores de epitafo. En suma, honores divinos para quien hizo a su tierra igual al Lacio, pues Roma, y sobre todo Grecia, volvieron a ser conocidas gracias a Erasmo. El propio humanista sabe esto, sin falsa modestia, como vemos en su obra, en los *Adagios*, que su tarea ha sido hercúlea y digna de un ánimo regio, pues restituyó con su investigación textos ocultos y otros casi destruidos y muy difíciles de enmendar.⁷

5 Sobre la vuelta a Bélgica de Erasmo de Rotterdam, anunciada por error

A su patria ha vuelto cargado de años Erasmo: han vuelto el amor al bien, la lealtad en persona, las Gracias; y con sus ocho hermanas Calíope ha sembrado de flores su camino. Decidme, ¿qué campos holló primero su pie augusto? Que produzcan siempre laurel y hiedra. Decidme, ¿cuál fue el primer recinto donde se albergó? Que ese lugar sea siempre venerado por mí. Si viajó por tierra, si una afortunada barca llevó al adorado anciano por un río sinuoso, que las tierras intactas no sean heridas por arado alguno, y que el río corra siempre por brillantes gargantas, que el sol no lo agoste y que duros cascos no golpeen sus aguas solidificadas por el astro del gélido invierno. Tierra que guardas la cuna de tan notable hombre, ofrece a los grandes dioses, con tus plegarias, el incienso que les es debido y pídeles que el que ha vuelto no marche de tus confines hasta que, ya tarde, encamine sus pasos hacia el cielo estrellado, para que así tú, que por los siglos te alegras y ufanas de haber sido su sagrada cuna, sumes su noble urna a tus títulos de gloria. Ante ella, el extranjero venido de muy lejos llorará a menudo, cubriendo de rosas frescas su ilustre sepulcro, y dirá: "Tierra feliz que alumbraste a tal hombre, para mí no eres menos que el gran Lacio" (texto y trad. los tomo de la cit. ed. de Gete Carpio; modifiqué ligeramente la puntuación y uso de mayúsculas).

6 *Noches áticas*, XV, 20.

7 *Herculanum mehercule facinus, ac regio quodam animo dignum, rem tam divinam, quasi funditus collapsam, orbi restituere, latentia peruestigare, eruere retrusa, revocare extincta, sarcire mutila, emendare tot modis depravata*. La cita es del comentario a *Festina lente*, por la ed. de Anton Gail: *Adagia*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1994, p. 188. Erasmo reconoce también el gran mérito de los editores; en especial del veneciano Aldo Manucio, gloria de la Reina de los Mares: *Venetorum urbs multis quidem nominibus celeberrima, per Aldinam tamen officinam celebrior est* (p. 190).

Todo el elogio de Juan Segundo está en una atmósfera pagana de dioses. Una urna funeraria, rosas —símbolo de lo breve— sobre el túmulo, elevación *ad sidera* y un extranjero que pasa (otro lugar común del epitafio) y derramará lágrimas en reconocimiento. *Sacro* (v. 5), *adoratum* (v. 10), *tura debita diis* (v. 16), *sacris* (v. 19) conforman la apoteosis.

*

Giovanni Pontano (1426-1503), humanista italiano, estuvo al servicio de Alfonso de Aragón, rey de Nápoles, y ejerció el cargo de Secretario de Estado con Fernando I. Cambió su nombre por el de Gioviano, más ligado al mundo de la Roma antigua. Autor de obras de diverso género, en latín cultivó también poemas mitológicos, elegíacos y de ocasión. Elijo como mínima muestra de su arte esta composición en endecasílabos.

Turtures alloquitur sciscitans eas de amoris natura
 Quae ramo geminae sedetis una
 Atque una canitis, vagae volucres,
 Una et guttures luditis canoro,
 Cum vobis amos unus, una cura,
 Unum sit studium et fidele amoris 5
 (Nostri nam variant subinde amores),
 Vos, blandae volucres, amoris instar,
 Exemplum fidei iugalis unum,
 Quae vis, obsecre dicite, est amoris
 Tam constans male dissidensque secum? 10
 Nam, si pascitur e calore et igni,
 Cur, o cur miseri subinde amantes
 Frigescunt simul et tremunt, geluque
 Toto pectore sanguis obrigescit?
 Sin est frigida vis geluque ab ipso 15
 Horescit simul omnibus medullis,
 Cur, o cur miseri subinde amantes
 Uruntur tacito calore et igni,
 Toto pectore sanguis ustulatur?
 Quenam haec tam varians subinde vis, ut 20
 Alternis calor imperet geluque?
 Vos o dicite, blandulae volucres,
 Exemplum fidei atque amoris unum.

Versos que me permito traducir de este modo.

Se dirige a unas tórtolas preguntándoles acerca de la naturaleza del amor
 Vosotras, que os posáis ambas en un ramo
 y juntas al unísono cantáis, aves inquietas,
 y juntas jugáis con vuestras melodiosas bocas,
 vosotras que tenéis un único amor, un único
 cuidado y fiel afán de amor (en cambio
 varían muy fácilmente nuestros amores),

vosotras, encantadoras aves, ejemplo de amor
 y modelo único de fidelidad conyugal,
 decidme, os ruego, cuál es la fuerza
 tan poco firme y tan discordante del amor.
 Pues, si se alimenta del calor y del fuego,
 ¿por qué?, ¿por qué los míseros amantes
 en seguida se enfrían y tiemblan y su sangre
 en todo el pecho se endurece como hielo?
 Pero si es una fuerza fría y al mismo tiempo
 se eriza como hielo en las entrañas,
 ¿por qué?, ¿por qué los míseros amantes
 arden con callado calor y en ellos la sangre
 se abrasa con fuego en todo el pecho?
 ¿Qué es esta fuerza tan variable que hace
 que el calor y el hielo alternen en su poder?
 Decidme vosotras, avecillas encantadoras,
 modelo único de amor y de fidelidad.

Las fieles tórtolas del lugar común son interrogadas por el poeta, quien supone que ellas conocen la respuesta: poseen comunidad de afectos y de hábitos —en especial del canto— y excelencia en el amor. Quienes leen a los autores renacentistas y barrocos saben que ellos gustaban mucho los juegos de oposiciones. Aquí también se enfrentan el fuego y el hielo. La alternancia de tales fuerzas atormenta a los amantes —la lucha cósmica de Empédocles parece encerrarse dentro del pecho. Pero la naturaleza crea el misterio de la constancia de estas aves, *exemplum unum* cuya legitimidad dilucidarán los naturalistas. De cualquier forma el Pontano, con el *luditis* del v. 3, da a sus tórtolas una vida alegre en las ramas de los árboles, y no el llanto del ave que aguarda a su pareja ausente: *nec gemere aerea cessabit turtur ab ulmo*.⁸ En otro orden, la forma arcaizante *amos* (v. 4), análoga a *flos* o *arbo*s, es buena muestra de la erudición de los humanistas.

*

Konrad Celtis (1459-1508), humanista alemán, fue competente en griego y escribió prosa y verso en latín. Fundó en 1497, en Viena, una *Sodalitas Litteraria Danubiana*, 'hermandad' que imitaba las academias italianas de entonces. A él debemos el hallazgo de los dramas de la monja Hrotsvith de Gandersheim, la que había logrado conjugar lo cómico y lo santo.⁹

Ad Apollinem repertorem poetices ut ab Italís ad Germanos veniat

Phoebé, qui blandae citharae repertor,
 linque delectos Helicóna, Pindum et,
 ac veni in nostras vocitatus oras
 carmine grato.

8 Virgilio, *Bucólicas* I, 59.

9 *Comica sancta refers historiasque canis*, decía el elogio de Sebastian Brant. El poema de Brant y el que copio de Celtis están en la antología *Los grandes humanistas*, ed. Juan C. Probst, Buenos Aires, Institución Cultural Argentino-Germana, s. f., pp. 8 y 28.

Cernis ut laetae properent Camenae et canunt dulces gelido sub axe, tu veni incultam fidibus canoris visere terram.	5
Barbarus quem olim genuit vel acer vel parens hirtus, Latii leporis nescius, nunc sic duce te docendus dicere carmen.	10
Orpheus qualis cecinit Pelasgis, quem ferae atroces agilesque cervi arboresque altae nemorum secutae plectra moventem.	15
Tu celer vastum poteras per aequor laetus a Graecis Latium videre, invehens Musas voluisti gratas pandere et artes.	20
Sic velis nostras, rogitamus, oras Italas seu quondam aditare terras, barbarus sermo fugiatque, ut atrum subruat omne.	

Añadimos nuestra traducción.

A Apolo, creador de la poesía, para que desde Italia venga a Germania

Febo, creador de la amable cítara,
deja tus amados Helicón y Pindo
y ven a nuestra tierra, muy invocado
por un grato poema.

Tú ves cómo se apresuran las alegres
Musas y cantan dulces bajo gélido eje.
Ven a visitar con tus músicas cuerdas
una tierra inculta.

El bárbaro, a quien en otro tiempo engendró
un padre feroz o rudo, ignorante
de la gracia latina, ahora debe aprender contigo
a componer poesía;

como cantó a los pelasgos Orfeo, a quien
las atroces bestias, los ágiles ciervos
y altos árboles de los bosques seguían
cuando movía el plectro.

Tú pudiste veloz, por el ancho mar,
visitar alegre el Lacio desde Grecia
llevando a las Musas, y quisiste también

enseñar las gratas artes.
 Así, te rogamos, quieras nuestra tierras
 visitar, como antes ibas a Italia.
 ¡Que huya la lengua bárbara, y que caiga
 toda oscuridad!

Los montes Helicón, en Beocia, y Pindo, en Tracia, están míticamente relacionados con las Musas y Apolo. El dios es llamado asiduamente (tal la idea del frecuentativo *vocito*) por el poeta, para que deje por un poco de tiempo las más cálidas tierras del mediodía (si bien el norte de Grecia no es precisamente escaso de nieves). *Incultiam* encierra una ironía histórica. En efecto, nuestra actual admiración por los estudios clásicos en el mundo germano contrasta con la conciencia que ellos entonces tenían de su precoz Renacimiento.

En el juego de vocablos, se destaca la oposición: *acer / virtus* frente a *Latii leporis*. Pero la luz de la Hélade también brilla bajo la Osa Mayor. Una comparación a propósito es la de Orfeo: los “feroces” y “bárbaros” germanos serán encantados por la música de Apolo, igual que antes bestias, árboles y piedras por el cantor de Tracia. El dios tendrá así la gloria de una labor docente (*pandere*). Y otra oposición cierra estas estrofas sáficas: lo culto y resplandeciente ahuyentará lo bárbaro y sombrío.

Desde la lengua, destacamos cierto abuso de enclíticos forzados (*Pindum et*, v. 2; *pandere et*, v. 20; *barbarus sermo fugiatque*, v. 23). No es incorrección, sobre todo considerando que el poeta imita aquí la audaz sintaxis horaciana. En los vv. 5-6 esperaríamos *canant* en vez de *canunt*, o si no *properant* en vez de *properent*; de cualquier modo, el subjuntivo para las interrogativas y exclamativas indirectas no es regla infalible, tampoco para el latín clásico.

*

John Leland (c. 1506-1552) fue un humanista inglés que estudió en Cambridge, en Oxford y en París. Fue anticuario real bajo Enrique VIII, quien lo nombró con poder para investigar en registros, manuscritos y restos antiguos en las catedrales, *colleges* y casas religiosas de Inglaterra. De él tomamos el siguiente poema.

Cana bonas passim cantavit fama Camoenas	
Alpinas nunquam transilisse nives.	
Ut Pandionias facundia liquit Athenas,	
Venit ad Italicos Musa polita lares.	
Fronte tamen salva dicamnunc, audiat ipsa	5
Roma licet, Musas transilisse nives.	
Nam penitus toto divisis orbe Britannos	
Tersa Camoena dedit verba rotunda loqui.	
Illa vetus linguis florebat Roma duabus	
At linguis gaudet terra Britanna tribus. ¹⁰	10

10 De la antología *The Penguin Book of Latin verse*, ed. Frederick Brittain, 1962, pp. 307-308.

Nuestra traducción.

Siempre la encanecida Fama dijo que las buenas
Camenas nunca habían cruzado las nieves alpinas.
Una vez que la elocuencia dejó la Atenas de Pandión,
esa instruida Musa se dirigió a los lares itálicos.
Con frente alta puedo ahora decir, aunque la misma Roma
lo escuche, que las Musas han cruzado las nieves,
pues la elegante Camena concedió a los británicos,
apartados de todo el mundo, hablar palabras perfectas.
Aquella antigua Roma era floreciente en dos lenguas,
pero la tierra británica se alegra por poseer tres.

En realidad este poema comienza con un error, pues ya en época antigua romana florecieron cultísimas ciudades transalpinas. Más todavía, antes de la expansión de Roma colonos griegos focenses habían fundado Marsella. Pero las palabras de Leland deben entenderse en un sentido amplio. Virgilio llamaba a los habitantes de Inglaterra *toto divisos orbe Britannos*,¹¹ que Leland copia en v. 7. En efecto, todavía no formaban parte del Imperio por su lejanía; o mejor, por las dificultades para acceder a su territorio oceánico. Esto fue la causa —dicen los estudiosos— de que la romanización de Britania haya sido tan militar y tan rural: muchas *villae* y guarniciones, pocas ciudades. Britania no dio a Roma escritores como dieron Hispania y Galia.

Bonas llama Leland a las Musas, porque está convencido del valor de la educación clásica. Ni montañas ni mares pueden ser barrera suficiente, pues el aporte directo del latín y del griego dará a Inglaterra una nueva riqueza. En efecto, las islas producirán hombres como Tomás Moro y como el Dr. Johnson, competentes en las tres lenguas. Muchos siglos antes el aislamiento había permitido la conservación del acervo griego y latino (pienso en Beda y en sus monjes de Irlanda). En cambio ahora Roma y su Renacimiento traen *rotunda verba*, según la expresión del v. 8, parecida a la del poema de Parménides.¹² Para resumir, la grandeza de la lengua inglesa se basará tanto en su tradición anterior multiforme (incluido el elemento latino) como en la gran tradición clásica.

*

El propósito de nuestra lectura fue dar a conocer unas pocas muestras de la poesía neolatina del Humanismo. En España también tenemos ejemplos, como las tres *Odas* de Garcilaso de la Vega. Creemos que de ello se desprenden por lo menos dos cosas. Primero, que no es posible un estudio serio de este período sin una buena base clásica. Queremos decir, se necesita un buen conocimiento del latín y por lo menos un conocimiento instrumental del griego. La razón está en lo dicho: estos hombres conocían los clásicos latinos (no todos podían leer griego),

11 *Bucólicas* I, 67.

12 'La Verdad bien redonda', dice en el fragm. 1, v. 29. Cito por la ed. de G. S. Kirk — J. E. Raven: *Los filósofos presocráticos*. Madrid, Gredos, 1970.

los admiraban, traducían, imitaban y emulaban.¹³ Muchos lectores dirán que esto es Pero Grullo, pero mi propia experiencia me ha puesto en contacto con *scholars* que decían *in media res* (hablo solamente de Argentina).

Nuestra segunda observación es que no se debe pensar en la literatura neolatina como en algo exclusivo del Humanismo. Ya en la antigüedad hubo escritores que tenían el latín como lengua aprendida, y se expresaron en ella. Como ejemplos notables, Enio y, mucho más tarde, en el s. IV, Claudiano. Y, si miramos hacia delante, todavía el latín es lengua en uso: revistas como *Vita Latina* y *Palaestra Latina* publican creaciones literarias, estudios y ensayos escritos en la lengua de Cicerón. Por otra parte, los estudios sobre autores neolatinos son cada vez más frecuentes en las revistas dedicadas a los estudios clásicos.

Además, creemos que los ejemplos elegidos prueban que estos escritores no renuncian a la inspiración para componer. No se trata de un mero juego de artificio y erudición (no está mal esto), sino de un intento de unirse con la tradición perenne y de testimoniar su admiración por ella. A veces esos intentos son vehículo de ideas y mentalidades antiguas (tampoco está mal); otras veces no se conforman con lugares comunes, y expresan el sentir personal y de la propia época. Hoy más que nunca tratamos de aprender idiomas. Y esto se hace a base del habla, de la conversación, de la frecuentación y connaturalidad. En otras palabras, la manera como los autores neolatinos aprendieron y mantuvieron su latín puede tener para nosotros un valor didáctico.

13 Para Gilbert Highet, la influencia clásica pasa a la literatura de las naciones modernas a través de tres canales principales: traducción, imitación y emulación. Cf. *La tradición clásica; Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, t. I. México - Buenos Aires, FCE, 1954, p. 168.

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

EISENBERG, DANIEL - MARÍN PINA, MARÍA CARMEN. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (Humanidades, 40), 2000, 516 pp.

En 1979 Daniel Eisenberg publica su *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century. A Bibliography*. En ese momento los estudios sobre literatura caballeresca española apenas si comenzaban a adquirir un auge que en las dos últimas décadas del siglo se traduciría en una creciente producción de monografías, tesis doctorales, ediciones y artículos críticos, todos ellos dedicados, de un modo más o menos evidente, a rescatar los libros de caballerías del hasta entonces casi exclusivo punto de vista impuesto por su condición de hipotextos del *Quijote*. Desde su aparición, el manual de Eisenberg se convirtió en una referencia inexcusable y en el principal auxilio bibliográfico de las investigaciones sobre el género caballeresco; el gran número y la importancia de éstas, empero, debidos al renovado interés de la crítica por un género cuyo *corpus* se revelaba por lo demás como vasto, complejo y no definitivamente fijado, hicieron que el repertorio de Eisenberg quedara al poco tiempo desactualizado y resultara más que necesaria una puesta al día de su contenido. La tan esperada segunda edición, reiteradamente prometida y anunciada por su autor, llega ahora, a veintiún años de la primera -demasiados, por cierto-, enriquecida por la coautoría de María Carmen Marín Pina, cuyos antecedentes y lauros en la investigación de los libros de caballerías son más que conocidos y valorados.

En rigor, el volumen que aquí comentamos es mucho más que una reedición del de 1979; ha optado, por lo pronto, por utilizar como lengua el español, no ya el inglés, y el material que incluye más que triplica el indexado por su antecesor, con 2092 entradas frente a menos de setecientas. Este incremento, debe decirse, no responde únicamente a la obvia sumatoria de los trabajos críticos o ediciones publicados con posterioridad a 1979, sino también a la inclusión de títulos anteriores a esa fecha que eran entonces desconocidos o que pasaron inadvertidos, y al descubrimiento de ediciones antiguas o manuscritos ignorados hasta ese momento. Se citan, además, publicaciones en prensa a diciembre de 2000 -fecha del colofón- y algunos trabajos inéditos, a menudo conferencias o ponencias a congresos no editadas en actas.

Importa destacar que la bibliografía, tanto de textos cuanto de estudios, se refiere exclusivamente a los libros originalmente escritos en castellano a partir del *Amadís* refundido por Garcí Rodríguez de Montalvo; este deslinde comporta la exclusión de algunas de las obras más importantes de la caballeresca hispánica que, si bien fueron tenidas por muchos lectores del siglo XVI como castellanas, no eran sino traducciones del valenciano -*Tirante el Blanco*- o del portugués -*Palmerín de Inglaterra*-; también se excluyen las reelaboraciones hispánicas de obras artúricas -*Baladro del sabio Merlín*, *Demanda del Santo Grial*, *Tristán de Leonís*-, y aquellas obras

medievales que, como el *Cifar*, se publicaron durante el siglo XVI bajo las pautas editoriales propias de los libros de caballerías, sin serlo estrictamente. Los ejemplares fichados de los textos caballerescos corresponden a manuscritos y ediciones antiguas -siglos XVI y XVI-, con la correspondiente indicación de su localización actual; el repertorio depara a este respecto algunas sorpresas, como la inclusión de obras no conservadas pero tenidas por existentes o de existencia dudosa: tal el caso del libro de caballerías escrito por Teresa de Ávila y su hermano Rodrigo (pp. 125-126), de la hipotética continuación cervantina del *Belianís de Grecia* (p. 269), del debatido *Bernardo* inacabado del mismo Cervantes (p. 279), y de otros títulos mencionados en diversos inventarios o catálogos y nunca hallados, como la tercera parte de la cuarta de *Florisel de Niquea* (p. 261), el *Caballero de la Rosa* (p. 285), los libros quinto y sexto de *Clarián de Landanis* (p. 301), *Filiberto de Esparta* (p. 343), *Florimón* (p. 357), *Leonelo de Hungría* (p. 371), *Leonís de Grecia* (p. 373), *Lucidante de Tracia* (p. 385), etc.

La primera sección del volumen, tras la "Introducción" (pp. 7-13), corresponde a las "Fuentes bibliográficas" (pp. 15-31, entradas 1-96), e incluye los repertorios más importantes consultados por los autores para la confección de su bibliografía, desde el Catálogo de Fernando Colón (1520-30) hasta las más actuales bases de datos en soporte informático. Sigue una sección de "Obras generales" (pp. 33-123, entradas 97-622), dedicada a los estudios que se ocupan del género caballeresco en general o de una cantidad de libros considerable dentro del *corpus*, sin centrarse en ninguna obra en particular. A continuación se suceden las secciones dedicadas a cada uno de los libros de dicho *corpus* (pp. 125-441, entradas 623-2069); cada sección se abre con la mención de los manuscritos si los hubiere, y de las distintas ediciones antiguas conservadas o conocidas a través de catálogos, ordenadas por fecha; siguen las ediciones modernas si las hubiere, y se cierra la sección con el listado de los estudios; éstos se ordenan, también, por fecha, y dentro de cada año por autor y título; el criterio para la confección del listado de estudios ha sido amplísimo, pues tienen cabida no solo libros, artículos en revistas especializadas, ponencias a congresos y conferencias, sino también artículos de diccionarios o enciclopedias, reseñas bibliográficas, trabajos de divulgación y trabajos inéditos; los autores aclaran mediante asterisco aquellos títulos que no han podido examinar personalmente, a la vez que indican en este caso la correspondiente fuente de referencia; en ocasiones, y cuando la índole del estudio así lo amerita en opinión de los autores, se incluye tras su cita un breve comentario o resumen de su contenido. Al cabo de estas secciones por libro, que llevan la mayor parte del volumen, sigue un "Apéndice" (pp.443-447, entradas 2070-2092) que da cuenta de algunos títulos novísimos o en prensa -una fuente, ocho obras generales, catorce estudios- indexados ya sobre el cierre de la edición. El volumen se cierra con una serie de índices muy completos de bibliotecas que guardan ejemplares manuscritos o de ediciones antiguas de libros de caballerías castellanos (pp. 450), de impresores o libreros (pp. 455-456), de ejemplares antiguos perdidos o de paradero desconocido (p. 457), de primeras ediciones de cada libro por orden cronológico (pp. 458-459), de libros manuscritos (p. 460), de ejemplares antiguos microfilmados o reproducidos en facsímil (pp. 461-463), de libros perdidos (p. 464), de lugares de edición hasta 1623 (pp. 465-466), onomástico general (pp. 467-490), y temático (pp. 491-512).

Especialmente merece destacarse el muy efectivo sistema de referencias cruzadas, que permite una fácil e inmediata localización de las diversas entradas relacionadas y que representa, respecto del más confuso código adoptado por la edición de 1979, una notable mejoría.

Mucho hemos esperado este volumen quienes nos dedicamos al estudio de los libros

de caballerías castellanos; hasta hace unos meses, el manual de 1979 seguía siendo, pese a su notoria desactualización, todavía insustituible a la hora de acometer cualquier trabajo serio sobre la materia. Hoy la larga espera, por fin, ha sido con creces compensada por la aparición de una obra que está llamada no sólo a heredar de su antecesora tal condición de referencia inexcusable, sino a marcar, si cabe, un hito todavía mayor que el oportunamente señalado por aquélla en la historia de la bibliografía caballeresca.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL. *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid, Ollero & Ramos, 2000, 646 pp.

Durante demasiado tiempo, el estudio de los libros de caballerías castellanos no fue más allá de la consideración de estas obras en relación con el *Quijote* cervantino; al margen de algunas pocas reflexiones críticas centradas en los oscuros orígenes del *Amadís*, en las particularidades de las versiones peninsulares de las narraciones artúricas o en el casi sistemático denuesto del género y de sus tópicos, lo cierto es que hasta bien superada la mitad del siglo XX la crítica sólo se avino a ocuparse de la caballeresca hispánica en orden al comentario más o menos enjundioso de la relación hipertextual que la vincula a la novela de Cervantes. A partir de fines de la década del setenta, empero -y si se exceptúan algunos importantes trabajos anteriores, como las fundamentales ediciones del *Amadís* de Edwin Place, del *Palmerín de Olivia* de Giuseppe Di Stefano y de *El Caballero del Febo* de Daniel Eisenberg-, los libros de caballerías comienzan a despertar un interés mayor que se traduce en un buen número de ediciones, tesis doctorales y monografías tendientes a revalorizar la textualidad del género caballeresco, yendo mucho más allá, ahora sí, de aquellas obligadas referencias al *Quijote* como forzoso punto de partida y de llegada. Esta fructífera labor, todavía en pleno proceso al día de hoy, ha supuesto un importante avance en el conocimiento de los libros de caballerías como *género literario*, esto es, de sus rasgos de estructura y estilo, de los trazos esenciales de su temática, sus tópicos y sus técnicas compositivas; quedaba por abordar, todavía, el *corpus* de la caballeresca castellana bajo su condición de *género editorial*, lo cual suponía no precisamente dejar de lado el estudio del mensaje en sí, sino considerarlo en relación con su canal, con su medio propio de transmisión, con las características del libro antiguo español y las peculiares modalidades que adopta éste en cuanto soporte de un género que, como el caballeresco, debe ser perceptible en su especificidad desde los mismos rasgos materiales del ejemplar impreso. El libro de José Manuel Lucía Megías aspira, precisamente, a definir ese género editorial caballeresco:

Es indudable que los libros de caballerías castellanos conforman un género literario en donde el "paradigma" del *Amadís de Gaula* marcó las bases de su evolución. [...] Pero no es tampoco menos cierto que todos estos libros de caballerías forman parte también de una estrategia editorial que llegó a crear [...] un verdadero género editorial: un código con unas precisas características externas que tenía la finalidad de atraer como una sirena en medio del océano impreso la atención del comprador, mediante el cual un género literario se identifica con una formulación externa concreta. Ambos tipos de géneros, literario y editorial, deben entenderse como las dos caras de la moneda de los libros de

caballerías, o parafraseando el título de un imprescindible artículo de Víctor Infantes, el libro de caballerías -como le sucede a la prosa de ficción renacentista en general- sólo podrá comprenderse si lo situamos entre los géneros literarios y el género editorial. (p. 34)

Por otro lado, los diferentes elementos conformadores de la imagen editorial caballerisca [...] deben relacionarse con el contenido caballeresco, con el género literario; y sólo en la unión de ambos, del texto y de su medio de transmisión, podremos utilizar y comprender el complejo término de género editorial, en la unión del mensaje y del canal, que crean en conjunto unos peculiares horizontes de expectativas en el receptor en relación a un contexto determinado que, en nuestro caso, se concreta en el resto de los libros de caballerías castellanos. (p. 50)

Pocos investigadores tan a propósito como Lucía Megías para emprender este tipo de estudio; años de trabajo meticuloso en diversas bibliotecas de Europa y América le han permitido localizar y/o describir casi doscientos ejemplares antiguos de muchos libros de caballerías, y son precisamente tales pacientes rastreos los que le han abierto el camino y le posibilitan ahora acometer con éxito esta labor de síntesis, este acercamiento comprensivo a la estructura externa del género editorial caballeresco. Según sienta el propio autor en unas palabras liminares, son los postulados de la *bibliografía textual* anglosajona quienes le proporcionan el marco teórico y metodológico principal para su estudio; se reconoce en tal sentido deudor de la tarea de Jaime Moll, introductor de esta corriente en el ámbito peninsular y responsable de ya clásicos trabajos sobre el libro antiguo español y la imprenta en los Siglos de Oro. Según Lucía Megías, los instrumentos brindados por la bibliografía textual resultan ser los más aptos para encuadrar su objeto de estudio en la confluencia entre la creación (texto) y la difusión (libro), punto relacional que se echa de menos, muy a menudo, en numerosos emprendimientos filológicos que “se hacen de espaldas a la difusión, a los canales (tanto manuscritos como impresos) de los textos” (p. 18).

Encabeza su libro Lucía Megías con una nueva propuesta de clasificación del *corpus* de los libros de caballerías castellanos (pp. 33-73). No se trata, empero, de otra mera vuelta de tuerca, más o menos matizada, sobre las ya varias tipologías existentes, sino de un intento de organización que, de acuerdo con los basamentos teóricos arriba apuntados, intentará definir y tabular el *corpus* no ya sobre bases exclusivamente literarias, sino también editoriales o de estructura externa. Así se justifica, por primera vez en términos satisfactorios, la pertenencia al género de un texto medieval y en rigor no caballeresco si atendemos a su contenido literario, como el *Zifar*, que tradicionalmente ha venido incluyéndose en el *corpus* sin mayor fundamentación; ahora ésta aparece clara: si bien la obra no es un libro de caballerías por su contenido literario o por su estructura interna, sí lo es en virtud de su presentación editorial a partir de la impresión llevada a cabo por Jacobo Cromberger en 1512, que se amolda a los lineamientos propios del género y que hizo que como libro de caballerías fuera reconocido, comprado y leído por el público de la época. Atento a similar criterio, el autor admite la pertenencia al género de aquellas traducciones que comportan alguna modificación de los originales mediante ampliaciones o abreviaciones, y que -sobre todo- fueron percibidas como originales castellanos por sus lectores primeros, como sucede con *Tristán de Leonís*, *Tirante el Blanco* y *Palmerín de Inglaterra* como casos más notorios; también incluye en el *corpus* alguna muestra de la caballerisca breve que, como el *Oliveros de Castilla*, se imprimió primeramente observando las formas editoriales propias de los “libros de caballerías” extensos (fundamentalmente formato *in folio* a doble columna), y que sólo en una segunda etapa se reubicó como “historia caballerisca” al ser reimpressa en el formato *in quarto*

que resulta propio de este otro género editorial. Como norma general, de todos modos, Lucía Megías opta por excluir del *corpus* las historias y crónicas caballerescas debido a su contenido básicamente histórico, aun cuando éstas pudieran presentarse bajo las formalidades editoriales características de los libros de caballerías, y también excluye una parcela de la caballeresca peninsular muy poco conocida hasta hoy y a la que él mismo ha dedicado importantes trabajos que de a poco van descubriéndonosla: la de los libros de difusión manuscrita en pleno siglo XVI. Vemos así cómo en la delimitación del *corpus* confluyen de manera solidaria los criterios internos o literarios y los externos, de acuerdo con las premisas anunciadas; importa destacar, en todo caso, que junto a esta consideración solidaria del mensaje y el canal el criterio adoptado por el autor revela una especial atención, también, hacia un tercer elemento del circuito comunicacional: el lector o receptor original, cuya percepción resulta determinante a la hora de definir como “libro de caballerías castellano” determinado texto, según se ha visto. El resultado de estos deslindes es el establecimiento de un *corpus* de sesenta y tres obras, divididas en cuarenta y seis libros pertenecientes a ciclos -*Amadises*, *Palmerines*, *Belianises*, *Espejo de Caballerías*, etc.- y diecisiete libros sueltos.

Nuevas especificaciones a propósito de las posibles divergencias entre lo literario y lo editorial en los libros de caballerías se establecen en la sección siguiente (pp. 74-124), en que el autor analiza su objeto en relación con los conceptos de *edición*, *emisión*, *estado* y *ejemplar*. Puede suceder, en efecto, que una unidad literaria comporte dos unidades editoriales, como cuando Sebastián Trugillo imprime en Sevilla en 1549 el *Felixmagno* en dos ediciones distintas, que se corresponden con los libros primero y segundo (abril) y con los libros tercero y cuarto (julio); a la inversa, una unidad de edición puede corresponder a dos unidades literarias, cuando dos libros de una serie se imprimen juntos. El concepto de *emisión* (“conjunto de ejemplares, parte de una edición, que forma una unidad intencionadamente planeada”, según definición del Moll), importa a propósito de las coediciones, esto es, una misma edición cofinanciada e impresa en dos talleres distintos que se reparten la tarea; así, pueden observarse algunas variantes en los grabados de portada o en los colofones de diversos ejemplares dentro de la única edición, según ellos hayan sido impresos por una u otra de las casas responsables. Frente a estas variantes de emisión, que son intencionadas, las variantes de *estado* resultan no planeadas y surgen del proceso mismo de impresión; este tipo de fenómenos, que van desde las erratas -corregidas o no en pliegos impresos posteriormente, o inclusive mediante banderillas en los ejemplares ya concluidos- hasta la adición, supresión o sustitución de hojas o pliegos, deben ser debidamente colacionados en todo recto proceso de fijación textual, según observa atinadamente Lucía Megías, dado que a menudo puede darse que el pasar por alto estas variantes de estado “leve al editor a imaginar (a inventar) ediciones intermedias hoy perdidas” (p. 94). Se hace pues imprescindible, a juicio del autor, examinar debidamente cada *ejemplar* conservado de una edición, y no sólo debido a las variantes de estado o emisión que pudiese ofrecer, sino porque puede asimismo brindarnos valiosa información acerca de la recepción de la obra por parte de lectores concretos que, mediante *marginalia* y todo tipo de anotaciones en el ejemplar en cuestión, opinan sobre el texto que traen entre manos, lo critican y censuran, lo corrigen a veces, destacando lo bueno y lo malo según su criterio y dándonos en consecuencia una inestimable imagen de la lectura coetánea de los libros de caballerías. Examinados todos estos aspectos, pasa enseguida Lucía Megías a reseñar las distintas modalidades de reedición propias de los talleres de los Siglos de Oro (pp. 125-140), y a destacar el hecho de que el corrector de este período actualiza mucho más el texto

que corrige que el copista medieval; sin embargo, y pese a estas correcciones -que son desde ortográficas y de puntuación hasta textuales, pasando por lo ideológico, lo gramatical y lo estilístico-, dado que a menudo un ejemplar de principios de la centuria es utilizado como modelo para las sucesivas reediciones, éstas pueden presentar hasta finales del siglo XVI características muy uniformes, siguiendo las pautas de aquella edición temprana, según la práctica de la reedición “renglón a renglón”.

Lo que resta del libro, unas vez establecidas estas ricas observaciones preliminares, va a estar dedicado a un análisis de la estructura externa del género editorial caballeresco, elemento por elemento: grabado de portada, orla, título, denominación genérica de la obra, mención del autor, pie de imprenta, dedicatoria, preliminares legales, portadas interiores, prólogos, poesías del propio autor o de otros autores, preliminares tipográficos, modalidades del cuerpo del texto, tipo de letra, disposición tipográfica, caja de escritura y columnas, cabeceras, foliación, letras iniciales, grabados interiores, colofón. Como se ve, ningún aspecto del “objeto” libro queda fuera del análisis, y éste adquiere en algunos casos características de tal minuciosidad que resulta imposible intentar siquiera reseñar aquí el examen que de cada uno de los elementos que acabamos de enumerar lleva a cabo el autor. Dentro del estudio de la portada, por ejemplo (pp. 145-324), Lucía Megías dedica un extenso capítulo a la descripción y clasificación de los grabados; el especial cuidado brindado al análisis de la portada se debe a que ésta es el primer elemento identificatorio del género editorial caballeresco para el comprador coetáneo, y donde especialmente radica este rol identificatorio es en el grabado, que puede adoptar diversos motivos recurrentes: el caballero jinete -de lejos el más frecuente-, con sus varios subtipos -con espada en alto sobre caballo en posición de corveta, con espada desenvainada sobre caballo a trote, con espada al hombro sobre caballo a trote, con espada al hombro sobre caballo en posición de marcha, sobre caballo en posición de corveta y árbol en un lateral, con lanza sobre el hombro, con espada sobre caballo en posición de marcha, sin armas sobre caballo en posición de marcha, acompañado de escuderos sobre caballo en posición de marcha o en posición de corveta-, el motivo bélico -asedio a una ciudad, combate singular entre dos caballeros-, el motivo heráldico -generalmente el escudo del noble a quien se dedica la obra o de aquel que financia la edición-, y otros motivos menos habituales, como el rey sedente con sus atributos, diversas escenas cortesanas, la resurrección de Cristo o la imagen del escritor que ofrece la obra a su señor. De peculiar importancia resulta la identificación, dentro de esta rica tipología -que viene acompañada y apoyada, dígame, por una gran cantidad de ilustraciones y reproducciones facsimilares de muy buena calidad-, de aquellos grabados que se reutilizan para ediciones de distintas obras -inclusive de género diverso-, dentro del mismo taller o en otros talleres, dada la práctica de la compra o del alquiler de tacos; otros grabados, por su parte, resultan ser una copia simplificada o mejorada de ediciones anteriores, a veces de distintos talleres y aun de distintos países. Tras comprobar, por caso, que la edición de Roma de 1519 del *Amadís de Gaula* presenta un grabado de portada recurrentemente utilizado por los Cromberger en su taller sevillano -concretamente en sus ediciones del mismo *Amadís* de 1526, 1531, 1539 y 1552, todas ellas posteriores a la romana-, concluye el autor que el grabado de la portada de Roma de 1519 debe provenir por reproducción simplificada de un análogo correspondiente a la hoy perdida edición de Cromberger de 1511. Hasta aquí el razonamiento es irreprochable; ir más allá, y otorgar a esta dependencia de los grabados de portada -y también interiores- un papel determinante a la hora de postular una dependencia también textual de la edición de Roma de 1519 de la de Sevilla de 1511, nos parece,

en cambio, arriesgado. Otro esclarecedor capítulo dentro del análisis de las portadas es el de las llamadas "portadas contrahechas", que en determinadas encuadernaciones suplen la pérdida de la portada original y que, siendo por lo general manuscritas -en otras ocasiones consisten en portadas impresas de otras obras, recortadas y corregidas mediante la adhesión del título correspondiente-, imitan las pautas de impresión del género al observar la disposición en dos columnas, viniendo así el manuscrito de los siglos XVI y XVII -observa atinadamente Lucía Megías- a imitar el impreso, exactamente al revés de lo que sucedía en el siglo XV, cuando la naciente imprenta imitaba los viejos códices manuscritos del medioevo.

En el análisis de los textos preliminares de las ediciones caballerescas (pp. 325-430) se destaca especialmente la medular relación que establece el autor entre la evolución y configuración de estos textos y las sucesivas legislaciones que surgieron en la península desde fines del siglo XV hasta el XVII, enderezadas a reglamentar la labor editorial y a asegurar al estado una función de control y censura. La influencia de lo legal en la definitiva conformación de la estructura externa de los libros de caballerías queda así debidamente demostrada, y muy especialmente la importancia de la Pragmática de 1558, que obligaba a imprimir el cuerpo del texto antes que la portada para someterlo a censura, y que con la demorada red de trámites burocráticos que estipulaba estimuló, indirectamente, el progresivo ahogo de la industria editorial hispánica y, de la mano de su crisis financiera, la persistencia de ciertas modalidades "antiguas", como la reutilización de los viejos tipos góticos y la vitalidad de la difusión manuscrita. Tras la consideración de los preliminares legales -privilegio, licencia, aprobación, fe de erratas, tasa-, Lucía Megías pasa a tratar de los preliminares literarios, distinguiendo entre prólogos exclusivamente literarios y prólogos con dedicatorias, y estableciendo una detallada lista tipológica de los dedicatarios más habituales; señala asimismo la posible coexistencia de los dos tipos de prólogos en una misma obra y también de prólogos interiores a los libros que la componen; se ocupa después de las poesías con que el propio autor encabeza a veces su libro, y de las que se deben a otros autores y resultan laudatorias de la obra o del autor. Finalmente menciona y describe la tabla de capítulos -a veces desplazada al final del volumen- y el incipit -presentación de la obra a imitación del análogo recurso medieval- entre los frecuentes preliminares tipográficos.

Al pasar a ocuparse del cuerpo del texto (pp. 431-501) Lucía Megías deja bien en claro que la conservación del formato *in folio*, propio de los códices manuscritos y de los primeros incunables, en el género editorial caballeresco a lo largo del siglo XVI, no responde a ninguna supuesta "nostalgia medievalizante", como se ha dicho a menudo, sino a la situación de crisis y atraso de la imprenta hispánica, que se mantiene al margen del mercado del libro internacional y del formato *in octavo* que para éste había establecido el impresor veneciano Aldo Manuzio. Similar argumento vale para la persistencia de la letra gótica, que no se debe a tradicionalismo alguno sino a un forzado ahorro y a la necesidad de aprovechar al máximo los viejos tipos, pese a lo cual a partir de 1560 van a hacerse más frecuentes los nuevos tipos romanos. Siguen consideraciones descriptivas acerca de la disposición tipográfica a doble columna, las cabeceras de las planas y la foliación; ésta, que suele ser por hoja y que a menudo deja aparte y sin foliar los preliminares -que se imprimen *a posteriori* respecto del cuerpo del texto, por indirecta exigencia de la Pragmática de 1558-, presenta en casi todos los ejemplares conservados del *corpus* numerosos errores, que van en aumento según avanza el siglo XVI. Trata después de las letras iniciales, herederas de las miniadas manuscritas del medioevo, y de los grabados interiores, que

paradójicamente, siendo que encarecían notoriamente la edición -por cuya razón se alquilaban y reutilizaban para distintas obras-, solían ser más frecuentes en los libros populares y de consumo masivo, pese a lo cual pocos son los libros de caballerías que los presentan; de nuevo se incluyen en este capítulo cuidadas reproducciones, y resulta especialmente interesante la descripción del “grabado narrativo” de *Las Sergas de Esplandián* en su edición de París de 1544.

La sección final, dedicada al análisis del colofón, a su estructura y disposición tipográfica (pp. 502-528), incluye una tipología de ciudades según los epítetos ponderativos característicos que las acompañan, y destaca la posible discrepancia de fechas entre colofón y portada, a causa de sus distintos momentos de composición e impresión. El volumen se cierra con una bibliografía (pp. 541-575), una exhaustiva tipología de grabados de portada, en la que reaparecen, en formato menor pero ahora debidamente codificadas, algunas de las imágenes ya analizadas en la sección correspondiente (pp. 577-594), un índice temático de los libros de caballerías castellanos, en el que el autor aplica su tipología establecida más arriba y donde enlista dentro de cada obra todas las ediciones antiguas conocidas, conservadas o no (pp. 597-608), un índice cronológico de los libros de caballerías castellanos, siguiendo el orden del año de su primera edición (pp. 609-618), y un muy completo índice analítico (pp. 619-646).

El libro de José Manuel Lucía Megías nace con una cierta vocación de clásico, y no es arriesgado conjeturar que su referencia será obligada para toda investigación futura en el campo de los libros de caballerías castellanos. Por la exhaustividad con que discurre acerca de *todos* los aspectos y elementos constitutivos del género editorial caballeresco, por la gran cantidad de ejemplares analizados en relación con cada uno de esos aspectos y elementos, por el constante y atinado afán organizador y clasificador del ingente material recogido y estudiado -que para, según hemos visto, en varias y variadas tipologías-, *Imprenta y libros de caballerías* es ya, sin duda, un instrumento auxiliar indispensable para el estudio del género caballeresco hispánico.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

RAÚL MARRERO-FENTE: *Al margen de la tradición. Relaciones entre la literatura colonial y peninsular de los siglos XV, XVI y XVII*. Espiral Hispanoamericana, Editorial Fundamentos, Madrid, 1999.

En tiempos de agotadas modas críticas y moderado auge del deconstruccionismo - que pretendió dar por terminado el concepto mismo de Historia - es interesante ver surgir algunos estudios que restauran la relación del texto literario con el contexto epocal al que pertenece, y lo insertan en una continuidad de géneros y estilo. El concepto hermenéutico de tradición impone sus fueros cuando se indaga en la continuidad diacrónica de la literatura, o se relacionan, como en este caso, diferentes modalidades coexistentes en un momento de la historia.

La obra del profesor Raúl Marrero-Fente que comentamos lleva un título atractivo: *Al margen de la tradición*. Parte de la convicción, suficientemente fundada, de que la literatura colonial americana *nace de los márgenes de una tradición literaria*, concepto que pone justos límites a aquella otra dirección crítica que subraya precisamente las diferencias, o llega incluso a omitir la herencia cultural de las letras americanas. Sin embargo, el profesor Marrero se halla lejos de negar absolutamente el proceso de diferenciación genérica y expresiva que caracteriza a la

producción hispanoamericana de la época colonial.

Su libro, que reúne a su solidez teórica una afinada sensibilidad crítica, compara o aproxima algunas obras contemporáneamente gestadas entre los siglos XV y XVII en ambas orillas del Atlántico, y dedica su atención a textos poco frecuentados. Continuidad y fractura, eco admirativo de la cultura heredada y nuevas necesidades formales surgen en el espacio americano e incluso en el peninsular como respuesta a situaciones históricas inéditas.

El primer capítulo hace algunas precisiones teóricas oportunas. Retoma por ejemplo el concepto de *sincronías amplias* recordado por Rolena Adorno, que se apoya en el fondo en categorías históricas establecidas por Ferdinand Braudel; aconseja el autor una saludable orientación interdisciplinaria, anticipando que su labor redundará en la creación de nuevas preguntas sobre los textos coloniales, pendientes de una redefinición y más amplia consideración. En los capítulos que siguen examina ocho textos pertenecientes a diferentes géneros: documento legal, crónica, épica, historiografía, carta, autobiografía.

El primero de los textos seleccionados es *Capitulaciones de Santa Fe*, compromiso jurídico suscrito por Cristóbal Colón y los Reyes Católicos el 17 de abril de 1492. Basándose en los estudios retóricos sobre el discurso legal, el crítico se propone reparar el olvido en que se tiene este tipo de documentos por los estudiosos de las letras. Su lectura descubre la índole retórica del texto, que alberga como otros de su género la posibilidad de echar nuevas luces sobre la gesta conquistadora, mostrando la introducción del derecho canónico como sostén ideológico del proyecto de ocupación de nuevas tierras. Pero lo medular del capítulo es la afirmación de que este documento, anticipador de otros en la misma línea, hace el traspaso del concepto medieval de autoridad, asentado en Dios y cuyos representantes son en este caso los Reyes Católicos, al concepto moderno de autor, que recae sobre Colón. Desde allí se hace explicable el protagonismo literario del Almirante, cuya fascinación han sentido varias generaciones de escritores.

El capítulo siguiente nos aboca al examen de una obra historiográfica de Fernán Pérez de Oliva, la *Historia de la Invención de las Yndias*, producto de su personal versión de las *Décadas* del humanista italiano Pedro Mártir de Anglería. Marrero muestra fehacientemente la formación del español en las fuentes clásicas y renacentistas, y en particular el magisterio de Pico della Mirandola dentro de los debates de esos años sobre la imitación. Prueba asimismo la importancia que acordó esa vertiente a la *Inventio* por encima de la *aeoloquitio*, aspecto que nos interesa profundamente, pues se trata de la justificación teórica profunda de las variantes expresivas producidas después del Descubrimiento. Por otra parte, la adopción del diálogo, forma típica del humanismo desde Platón en adelante, se nos muestra en Oliva como la forma adecuada a una humanización del amerindio, a quien se otorga la elocuencia como condición por excelencia humana. El autor del *Diálogo sobre la dignidad del hombre* se incorporaba así con fueros propios a la corriente humanista, que elaboró la reivindicación del conquistado e inauguró la crítica de la conquista militar, con la repercusión conocida sobre el nuevo derecho de gentes.

El cuarto capítulo, de gran densidad crítica, analiza el *Prohemio* de la *Relación* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca titulada *Naufragios*, y el *Prólogo* a *Don Quijote de la Mancha*, separados por medio siglo, mostrando la estructura retórica del primero y el desarrollo de una teoría del autor en el segundo. El profesor Marrero ha captado la naturaleza compleja del *Prohemio*, subrayando su importancia como modelo de epístola-prólogo que proyecta la auto-figuración de su autor y funda el relato de lo nunca-visto-americano. Acaso obsesionado por la clasificación retórica,

tiende a convertir en tópico lo que es fruto de la experiencia nueva, pero no deja de advertir el carácter fundante de esa experiencia para el escritor mismo, quien al visualizar la emergencia del tema literario convierte en poco tiempo en incipiente novela la que en principio fuera su *Relación administrativa*.

Paralelamente se recoge la ironía del prólogo cervantino, reñida con la retórica que lo antecede. El espacio real y metafórico de la cárcel ha venido a sustituir el espacio idílico en que otros autores situaban su creación; nuevamente se señala al escritor llamando la atención sobre su propia figura; según Marrero-Fente, que sigue en esto a Riley y a Genette, conforma Cervantes un meta-prólogo que es también un anti-prólogo. No ha dejado el estudioso de referirse, claro está, a la relación ficción y verdad, postulada creadoramente por el autor del *Quijote* como anticipo de las actuales teorías sobre la verdad poética de la metáfora y la ficción.

Dos textos de autoría femenina merecen la atención del crítico en los capítulos siguientes. Se trata de la célebre *Carta* de Doña Isabel de Guevara y la autobiografía titulada *Vida y sucesos de la monja alférez*, textos que ponen en evidencia el protagonismo femenino en la Colonia.

Los dos últimos capítulos enfocan con análoga perspicacia y erudición las obras *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, y *El Carnero* de Rodríguez Freyle.

En la totalidad de este trabajo crítico prolijamente realizado cabe reconocer la vigencia de un concepto de tradición viviente, articulado sobre la continuidad lingüística, moral y religiosa de la metrópoli y sus colonias, y la inevitable transformación generada por la vitalidad política de nuevos ámbitos en que se crean variantes a los paradigmas centrales. Con auténtica vocación hermenéutica, Raúl Marrero-Fente ha sabido enfocar la evolución histórica de las formas dentro de los discursos epistolar, jurídico, histórico y literario de la lengua española, mostrando su acrecentamiento y diversificación desde finales del siglo xv por la incorporación de nuevos vocablos, problemas y maneras de mirar el mundo, que son reflejo de nuevos diálogos y confrontaciones históricas.

GRACIELA MATURO

ROHLAND DE LANGBEHN, REGULA. *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*. Londres, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 1999, 111 pp.

Reseñar un trabajo de una de las máximas autoridades mundiales sobre novela sentimental, como es la Dra. Rohland, presenta una dificultad adicional: evitar que la admiración por su amplia trayectoria aflore a cada paso en medio de lo que debe ser un comentario objetivo.

La autora se propone encontrar parámetros que definan los rasgos genéricos de la novela sentimental y responder así a la antigua cuestión de si este conjunto constituye un género propio, un grupo que obedece a leyes propias o si se formó por exclusión de otros grupos textuales con los que comparte algunas características; con tal fin, actualiza los datos reunidos en trabajos anteriores dedicados al estudio sistemático de estos textos y dispone el contenido en un todo coherente.

En los *Presupuestos*, junto con la mención de los temas que serán abordados, se incluyen afirmaciones que marcan los lineamientos generales del trabajo como: "Al percibir y definir

este modo *sui generis* que se constituye en la novela sentimental me parece demostrado que se trata de un género propiamente dicho" (11). El problema del nombre más adecuado para estas obras se plantea a través de una detallada distinción entre los términos sugeridos -novela, *romance*, tratado, ficción-, las razones que llevaron a apoyar uno u otro, el extendido uso de 'ficción sentimental' y su preferencia por la denominación clásica aunque, como señala en los realistas "[...] no interesan los nombres como tales, sino los hechos, que se cristalizan a nivel de una descripción y de la interpretación fenomenológica. Esta tarea es la que aquí se propone". (15)

La descripción de la fábula sentimental lleva a distinguirla de las novelas de caballerías, del *roman courtois* o de la *battle* de Angus Fletcher; frente a estas teorías, marca su estrecha relación con una de las formas simples de André Jolles, el 'caso', y su filiación con la *novella* italiana y los *jocs partits*. Luego define la estructura básica formal de la novela sentimental como la inserción de una narración en otra, en la cual el desenlace de la segunda fábula repercute significativamente en la primera o en el personaje del narrador; fábula y *exemplum* se articulan en unidades discursivas señaladas por títulos cuyo uso consecuente en los autores de los siglos XV y XVI es un parámetro para definir la genericidad, e implican un rasgo unificador intertextual con plena conciencia genérica.

Analiza luego las diferencias apriorísticas de los géneros coetáneos con criterio diacrónico y, a partir de estas bases, realiza la descripción de los elementos que permiten el nacimiento de la novela sentimental, entre los que se destacan su veta luctuosa, la falta de aventuras encadenadas de la novela de aventuras y la caballeresca, la importancia de los debates que cobran un gran peso dentro de la obra y la clave irónica con que están concebidos algunos textos de Diego de San Pedro y Juan de Flores. En este grupo central de obras, la acción enmarcada se caracteriza por la 'unicidad', al punto que la falta de acciones secundarias es uno de sus rasgos distintivos. Particularmente interesantes son las notas sobre una posible alusión histórica en *Triste delectación*: el caso de Diego Gómez de Sandoval y de su esposa, Catalina de Sandoval, ocurrido en Aragón durante el reinado de Enrique IV, en el que se unen adulterio, reclusión y la muerte violenta de la condesa; muy atinada parece la especulación de la autora de vincular al seductor Alfonso de Córdoba con el colaborador del Condestable de Portugal en cuya corte también sirvió Fray Artal de Claramunt, supuesto autor de dicha novela.

Un aspecto central de la obra es el trazado de un esquema descriptivo de acciones tipo para establecer la estructura genérica sincrónica, cuyos puntos básicos son la recuesta, el requerimiento (con o sin medianero), el obstáculo, la falta y sus consecuencias o las sospechas y delación. Afirma la Dra. Rohland que "La unidad genérica no se limita al nivel de la fábula que se describe con este esquema pero se definen las alternativas de acción que ofrecen los textos sentimentales".(57)

Desde el punto de vista formal, define como rasgos genéricos algunos elementos de la elaboración, para lo cual se ciñe a dos complejos centrales: los debates en los que se presenta el pensamiento de los personajes y las poesías que orientan sobre sus sentimientos. Los agregados discursivos -debates, discursos o cartas- se subordinan a la fábula aun cuando se concreten en textos retóricamente autónomos; puede observarse una paulatina integración del elemento doctrinal al todo en el que se insertan y enriquecen el género con ese elemento reflexivo. Mientras estas incrustaciones discursivas son obligatorias, el uso de la poesía es facultativo y su función no es uniforme, aunque suelen constituir una variación del tema al que adornan.

En ocasiones, el sentido de lo narrado parece estar afectado por una veta irónica,

fundamentalmente una 'ironía de los valores' con la cual, mediante la exageración y la paradoja, lo que se presenta como trágico puede entenderse como ridículo o grotesco. El nivel irónico se manifiesta a través de variantes poco comunes o diferentes de los esperados, de allí la lectura sería que se realizó de estas obras durante tanto tiempo.

El héroe de la novela sentimental se separa de su par de la caballerescas, aunque compartan nombres y empresas bélicas, porque no crece ni mejora el mundo o restituye un orden turbado, no hay en él una tensión entre el deber y el deseo, más aun, la fábula, centrada en una historia de amor de desenlace trágico, no da lugar a esta evolución. El mundo se opone a los deseos del protagonista y los frustra sistemáticamente; el héroe no se degrada sino que fracasa en un mundo degradado.

El capítulo destinado a las conclusiones ofrece una suma y compendio de las observaciones anteriores, vuelve a referir los fundamentos teóricos que resultaron de mayor utilidad y los parámetros genéricos, al tiempo que agrega nuevas e interesantes apreciaciones. En síntesis, nos encontramos frente a un estudio pormenorizado de las características modélicas y genéricas de las novelas sentimentales hecho con el rigor y la profundidad a los que su autora nos tiene acostumbrados.

LIDIA BEATRIZ CIAPPARELLI

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A LA REVISTA *LETRAS* DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (U.C.A.)

1) Se presentan escritos en computadora (original y copia), acompañados del diskette procesado en WORD o WORDPERFECT, a doble espacio, y no podrán sobrepasar las 25 páginas de computadora con las notas y bibliografía incluidas. Se deben señalar claramente los párrafos y el margen a la izquierda debe ser de 4 cm.

2) Las notas deben ubicarse a pie de página. Se recomienda reducir al mínimo las notas y no utilizarlas para la simple mención de fuentes bibliográficas. La bibliografía se consignará después de las notas, por orden alfabético, con el sistema autor-fecha (ver ejemplos).

3) Las citas, si con cortas, van en el texto entre comillas. Si la cita comienza en mitad de la oración se encabeza con el signo [...]. De igual modo termina si la frase está incompleta. El mismo signo se utiliza si hay salto de texto. Si las citas son largas van con sangría en el margen izquierdo y a un espacio, sin comillas, en párrafo aparte. Se utiliza el mismo signo [...] cuando sea necesario (salto de párrafo, versos, etc.)

4) Los paréntesis se usan de acuerdo con las normas generales; los corchetes, al tratarse de cambios del texto original como ser observaciones adicionales u omisiones.

5) Los guiones van entre palabras compuestas sin espacio (ej.: Ibero-América), y cuando se utilizan para incisos en medio de una frase, con espacio antes del guión inicial y después del guión final.

6) Las palabras extranjeras y términos técnicos van en cursiva, con excepción de los que figuran en el diccionario más reciente de la Real Academia de la Lengua.

7) Se utilizan los números arábigos para indicar el número de una revista y los romanos para tomos, de revistas o libros y también para los capítulos de las obras. En general se suprimen las abreviaturas n.º, vol. y p.

8) Las referencias bibliográficas en el texto van entre paréntesis, ej.: (Coulson, 1974, 79). Estas referencias se consignarán a continuación de la cita. Los datos completos deben ir al final, en la bibliografía.

9) Otras normas:

- Los nombres de diarios y revistas van en cursiva.
- Los nombres de días, meses y años van en minúscula.
- Después de puntos suspensivos y comillas no va punto.
- Los títulos de primera jerarquía van en el centro, mayúsculas; los de segunda jerarquía en el margen izquierdo, mayúsculas; los de tercera van en cursiva, minúsculas.
- El adverbio “solo” no se acentúa a menos que pueda confundirse con el adjetivo homófono. Tampoco se acentúa el grupo “ui” a no ser que lleve al acento de sílaba (ej.: jesuítico, pero construido).
- Se utilizan las comillas dobles para los textos citados dentro de uno propio no

cuando se cita con sangría izquierda. Las comillas incluidas dentro de otras se pueden marcar con comillas de ángulo o comilla simple (ej.: "más adelante, en «El centauro», insiste en..."). También la comilla simple se utiliza para señalar palabras en trabajos lingüísticos y gramaticales.

— Después de "en" o "ver", no se colocan dos puntos.

— Las abreviaturas solo van en cursiva cuando corresponden a formas latinas no españolizadas. El acento en "íd." o en "ibíd." ya españoliza. Para uniformar la publicación rogamos usar: art. cit. (artículo citado), *op. cit.* (obra citada), cfr. (confróntese), *loc. cit.* (lugar citado), ms./mss. (manuscrito o manuscritos), p./pp. (página o páginas), p. ej. (por ejemplo), s./ss. (siguiente o siguientes), v./vv. (verso o versos), *ibíd.* (ibídem), *íd.* (ídem), *sic.* (así).

EJEMPLOS

En el texto:

En *Descenso y ascenso del alma por la belleza* afirma que "ya en la «expansión» o ya en la «concentración», el alma no deja girar en torno de su centro marcado en la figura con una cruz" (Marechal, 1965, 58).

Según advierte Javier de Navascués (1992, 245 y ss.) la autotextualidad es un recurso importante en *Adán Buenosayres*.

En la bibliografía:

COULSON GRACIELA. 1974. *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

LOJO, MARÍA ROSA. 1982. "Lucía Febreiro; mujer simbólica en *Megaflón o la guerra*", *Alba de América*, 1 (California, julio-diciembre)

NAVASCUÉS, JAVIER DE. 1992. *Adán Buenosayres. Una novela total* (Estudio Narratológico), Pamplona, EUNSA.

Se terminó de imprimir en
el mes de Septiembre del año 2001
en el establecimiento gráfico:



rincón 1023 (1227) bs. as.
t&f. (05411) 4308 6590
e-m@il. printher@netizen.com.ar
www.printher.com.ar