

Verba Hispanica

VIII



Ljubljana 1999

VERBA HISPANICA
VIII

VERBA HISPANICA

VIII

**ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE LA LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE
LA UNIVERSIDAD DE LJUBLJANA
ESLOVENIA**

Director: Mitja Skubic

Secretario: Matías Escalera Cordero

Consejo de redacción:

Branka Kalenić Ramšak, Jasmina Markič, Juan Octavio Prenz,
Nubia Zrimec, Maja Turnher, Damjana Pintarič

Diseño de la portada: Franco Juri

Edición a cargo de
la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia,
con el patrocinio de la Embajada del Reino de España en Eslovenia

TOMAŽ ŠALAMUN
LJUBLJANA

El poeta y traductor Tomaž Šalamun, nacido en 1941 en Zagreb, es uno de los representantes más destacados de la vanguardia de los años sesenta. Su obra poética se ha iniciado con un abandono formal y conceptual de la tradición literaria eslovena, sustituyendo la métrica y el estilo prevaleciente de composición por un verso libre, en apariencia arbitrario, caprichoso, espontáneo, sujeto a una lógica propia, e su poesía, marcada por el atrevimiento, las asociaciones, las impresiones, la conjunción de elementos disímiles y lenguajes dispares, delata cierta deuda originaria con el dadaísmo, el surrealismo y el arte pop, ha logrado perfilarse no obstante como una voz autónoma y distintiva, conquistando un lugar privilegiado y clave en el desarrollo de la literatura eslovena contemporánea.

Su extensa obra poética — hasta el momento ha publicado 28 libros — cuenta con numerosas traducciones al alemán, castellano, croata, checo, francés, holandés, húngaro, inglés, polaco, serbio y sueco.

A continuación siguen algunos poemas de su libro *Selección de poemas*, publicado en la colección Visor de Poesía, Madrid 1999, traducido por Pablo J. Fajdiga.

DREVO ŽIVLJENJA

Rodil sem se v žitu in tleskal s prsti.
Bela kreda je šla čez zeleno tablo.
Rosa me je položila na tla.
Igral sem se z biseri.

Njive sem si prislonil na uho in polja.
Zvezde so cvrčale.
Pod mostom sem vklesal napis: ne znam brati.
Tovarne so spirali s slano vodo.

Češnje so bili moji vojaki.
Rokavice sem odmetaval med trnje.
Jedli smo ribe z zlatim nožem za kruh.
V lustru nad mizo niso gorele vse sveče.

Mama je igrala klavir.
Splezal sem očetu na rame.
Stopal na bele gobe, gledal oblake prahu.
Se z okna sobe dotikal vej.

EL ÁRBOL DE LA VIDA

Nací en el trigo, chasqueando con los dedos.
Una tiza blanca cruzó el verde pizarrón.
El rocío me depositó en el suelo.
Jugué con perlas.

Apoyé campos y sembradíos contra mi oído.
Crepitaban las estrellas.
Bajo un puente tallé esta inscripción: no sé leer.
Limpiaban las fábricas con agua salada.

Las cerezas eran mis soldados.
Tiraba los guantes a las espinas.
Comíamos pescado con un cuchillo de oro para el pan.
En la araña sobre la mesa no ardían todas las velas.

Mamá tocaba el piano.
Me trepé a los hombros de mi padre.
Caminaba por hongos blancos, observando las nubes de polvo.
Desde la ventana de mi habitación tocaba las ramas.

BOG, KAKO RASEM

bog, kako rasem
kako sem močan, strašen in zvit
kako se slačim, lupim in selim
to je tvoje delo gospod, ubijam

na vrtu so rože, zrak mi hodi v usta
v puščavi so metulji, v materi meso
če si dam uro okrog zapestja vriskam
bóbní, bóbní, para teče, lije

blaženi fuk, vladar, naša je tvoja hrana
breskve, telesa, gore, dim
mrtvi, njihova koža, ogrlice
pulim zlate zobe, jih prodajam za kruh

angeli vstajajo z morja, kerubi plapolajo
moji verzi so kot bi sekal skale
drobil čeljusti in kričal
daj bog da se najem, da sem tvoja postava do dna

DIOS CÓMO CREZCO

dios, cómo crezco
qué fuerte soy, terrible y astuto
cómo me desvisto, me pelo y me traslado
esto es tu obra, señor, mato

hay flores en el jardín, el aire camina a mi boca
en el desierto hay mariposas, en la madre carne
si me pongo el reloj en la muñeca, grito de alegría
tambores, tambores, el vapor fluye, se derrama

bienaventurado polvo, soberano, nuestro es tu alimento
duraznos, cuerpos, montañas, humo
muertos, su piel, collares
extraigo dientes de oro, los vendo para comprar pan

los ángeles se yerguen del mar, los querubines revolotean
mis versos son como si estuviese hachando rocas
triturando dentaduras y gritando
permite dios que me sacie, que sea tu ley hasta el fondo

UTRUDIL SEM SE TE INCEST

utrudil sem se te incest, jezik
želim si sonca, mirnega šepetanja ljudi
naj bodo vezi sveta kot so
zaljubljenec sem, ne vojak

naj bodo iskre v očeh živali srečne
kamni ob drevesih, školjke ob sipinah
naj plujejo ladje mimo čeri
bodi nedotakljiva, nedolčnost

naj bo pomlad bogata, sence hribov blage
besede preproste, naj bo nežen topli kruh
naj ruševine prerase zelenje, premišljanje popotnikov
na konju jezdim, pod starimi hrasti spim

ni krvoskrunstva v letu ptic
ne ironije v campu santu
v morju je lesk luči
v levih kazen za greh, pričakovanje

ME CANSÉ DE TI, INCESTO

Me cansé de ti, incesto, lenguaje
añoro el sol, el pausado murmullo de la gente
que los vínculos del mundo sean como son
soy un enamorado, no un guerrero

que el brillo en los ojos de los animales sea feliz
felices las piedras junto a los árboles, las conchillas en el arenal
que los barcos naveguen, eludiendo los escollos
que seas intocable, inocencia

que la primavera sea copiosa, las sombras de los montes suaves
las palabras sencillas, que sea tierno el pan caliente
que las ruinas se cubran de verde, meditación de los viajeros
cabalgo sobre un caballo, bajo antiguos robles duermo

no hay incesto en el vuelo de las aves
ni ironía en el campo santo
en el mar hay un destello de luz
en los leones la pena por el pecado, la espera

SPET SO TIHE CESTE

spet so tihe ceste, temni mir
spet so čebele, med, tiha zelena polja
vrbe ob rekah, kamni na dnu dolin
hribi v očeh in v živalih spanje

spet je v otrocih nemir, v piščalih kri
spet v zvonovih bron, v jeziku aura
popotniki se pozdravljajo, kuga je utrdila sklepe
divji jeleni so na dlani, sneg žari

vidim jutro, kako hitim
vidim kožo v pobožnem prahu
vidim vriskanje, kako se pomikava proti jugu
toledo fant, mala štoparja

slike so jasne, rože plahe
temno zapečateni nebo, slišim krik
čaka čas ljubezni, čas visokih kipov
tihih čistih srn, zasanjanih lip

OTRA VEZ HAY CALLES SILENCIOSAS

otra vez hay calles silenciosas, paz oscura
otra vez hay abejas, miel, campos verdes silenciosos
sauces junto a los ríos, piedras en el fondo de los valles
montes en los ojos y en los animales sueño

otra vez hay en los niños inquietud, sangre en las flautas
otra vez hay bronce en las campanas, en el lenguaje aura
los caminantes se saludan, fortaleció la peste las articulaciones
hay ciervos salvajes a la mano, la nieve brilla

veo la mañana, cómo me doy prisa
veo piel en el polvo piadoso
veo gritos de alegría, cómo nos movemos hacia el sur
toledo chaval, dos pequeños haciendo dedo

las imágenes son claras, las flores tímidas
el cielo oscuro y cerrado, oigo un grito
el tiempo del amor espera, el tiempo de estatuas altas
de ciervas puras y calladas, de tilos sumidos en sueños

BERNARDO ATXAGA
ZALDUONDO - BILBAO

DE EUZKADI A EUSKADI

Tenia trece años cuando escuché por primera vez la palabra Euzkadi. Estábamos un grupo de escolares mirando desde lo alto de la colina adonde nos solía llevar el maestro para la clase de Ciencias Naturales, cuando mi compañero de pupitre, impresionado quizás por la amplitud y belleza del valle que veíamos desde allí, suspiró de manera ostensible y declaró: *Nik bizia emango nitek Euzkadiren alde*. Es decir: yo daría la vida por Euzkadi. Detrás de nosotros había un bosque, y una pájaro entre verde y marrón salió de él y pasó por encima de nosotros como queriendo rubricar la afirmación. *Gu ez gaituk espainolak, gu euskaldunak gaituk*, añadió el compañero de clase cuando el pájaro ya había vuelto a desaparecer entre los árboles. “Nosotros no somos españoles, nosotros somos vascos”.

El patetismo y la rotundidad de aquellas palabras me conmovieron profundamente y creí estar ante uno de esos secretos que, al parecer, según me hacía sospechar lo ocurrido con los Reyes Magos o con la cuestión sexual, jalonaban el paso de la niñez, de la niñez mental, a la mayoría de edad. Temeroso de que mi compañero se diera cuenta de mi ignorancia fijé la vista en el centro de un árbol frondoso y dije: *Nik ere bizia emango nitek Euzkadiren alde*, “también yo daría la vida por Euzkadi”. Como por arte de magia, el pájaro verde y marrón salió de aquel árbol y volvió a pasar por encima de nosotros como una exhalación.

Es una paloma, dijo el maestro. Luego explicó que había palomas de muchos colores, que no todas eran como las de los parques de la ciudad o como las domésticas que solían tener en los caseríos.

No sé si en el terreno de nuestros afectos existe algo equivalente a esa impronta que, según Lorenz, recibe un animal a las pocas horas de nacer dejándole marcado para siempre y directamente ligado con lo primero que ve moverse en su derredor, y es probable que el término, proveniente de la imprenta pero que ahora se utiliza sobre todo en zoología, no cuadre bien con el dominio de lo humano; pero, de todos modos, como hablar de huellas o primeras impresiones me parece excesivamente vago, prefiero decir que lo ocurrido aquel día me marcó profundamente, que hubo un antes y un después de la conversación con mi compañero de pupitre, que aquellas extraordinarias palabras dejaron en mí una impronta que nunca desde entonces he dejado de sentir en mi interior. Naturalmente, no fui un caso aislado, sino uno más de los muchísimos que se dieron en aquella época, principios de los sesenta, en todas las zonas del país donde la lengua vasca se mantenía fuerte y en algunas en las que nos se mantenía tanto. Todos supieron de la existencia de un país oculto, y a todos les emocionó la noticia cuando, al igual que lo había hecho mi compañero de escuela, los encargados de transmitirla se mostraron tristes y soñadores: tristes al principio de la conversación, cuando se trataba de hablar de la guerra perdida y del pueblo sojuzgado por un dictador obsesionado con destruir todo lo vasco; soñadores después, cuando se explicaba el ideal, que no era otro que la liberación de Euzkadi.

No mucho más tarde, llegaron las canciones, los himnos: *Euzko guadariak gara Euzkadi askatzeko, gerturik daukagu odola bere alde emateko*, “somos soldados vascos para liberar Euzkadi, estamos dispuestos a derramar nuestra sangre en su defensa”. Como siempre, la música ayudaba a que la impronta quedara profundamente fijada; como una herida, como un surco, como una incisión en el alma.

Poco a poco, fueron llegando más noticias sobre el país obligado a ocultarse a causa de su derrota en la guerra, y así supimos —los adolescentes vascos de los años sesenta— que también había una bandera, muy distinta por cierto de la que el maestro nos hacía izar cada mañana en la escuela; una bandera que, además, era bonita, de tres colores, roja, verde y blanca. *Hau duk gure ikurrina*, “ésta es nuestra bandera”, nos explicó mi compañero de pupitre mostrándonos una especie de estampa. Luego preguntó: *Ba al dakizue non dagoen Zuberoa?*, “¿Sabéis dónde está Zuberoa?”. Yo respondí: *Donostia ondoan*, “Cerca de San Sebastián”. El me corrigió al instante: *Ez, Frantziar zegok. Euzkadiren zazpigarren probintzia duk. Gure aita han egon huen gerra ondorenean*, “No, está en Francia. Es la séptima provincia de Euzkadi. Mi padre estuvo allí después de la guerra”.

Revelación tras revelación, el misterio se iba aclarando, y nuestra convicción era cada día mayor. En un determinado momento, hicimos el descubrimiento quizás más decisivo, el de la lengua que hablábamos habitualmente, y de pronto fuimos conscientes de su rareza, de su valor; supimos también, alguien nos lo explicó, que los gobernantes de aquel momento deseaban destruirla a toda costa. Por eso estaba prohibida en la escuela o en el Ayuntamiento, por eso ponía en los libros que era un dialecto sin importancia. Un año después de que la paloma verde y marrón volara sobre nosotros, no nos cabía duda acerca de nuestra pertenencia al país oculto y protestábamos contra la situación a nuestra manera, a lo adolescente: cuando llegaba la hora de cantar el “Cara la sol” no decíamos cara al sol con la camisa nueva que tú bordaste en rojo ayer, sino cara al sol con la camisa nueva que tú pringaste de mierda ayer. En cuanto al himno de Oriamendi —que también debíamos cantar de vez en cuando en la escuela—, nuestra versión decía así: Por Dios por la pata del buey, murieron nuestros padres, por Dios por la pata del buey moriremos nosotros también.

Con todo, aquella novedad que se había introducido en nuestro pequeño universo apenas tuvo repercusión en la vida de todos los días. Venía a ser como un secreto, como una de las muchas cosas que los adolescentes —en revancha por lo ocurrido durante la niñez— suelen esconder a los adultos. No alteró, por ejemplo, nuestra buena relación con los hijos de los andaluces o extremeños que habían llegado al pueblo para trabajar en la industria, ni nos hizo romper los cromos de la selección española de fútbol. En realidad, éramos demasiado inocentes. En aquella época, ningún adolescente sabía lo que era una huelga o una manifestación. Ni siquiera los que iban a los institutos de San Sebastián o Bilbao lo sabían.

Pasó algún año más, pasó otra paloma verde y marrón por encima de nuestras cabezas y, por el surco ya marcado, nuestra idea de Euzkadi fue ampliándose: a veces la asociábamos con el paisaje —con la *Ama Lur*, “tierra madre”—; otras, con alguna leyenda romántica al estilo de la narrada por Navarro Villoslada en *Amaya o los vascos del siglo VIII*; otras más, la mayoría de las veces, con el País Vasco en general, la vieja Euskal Herria. Cuanto más se nos escondía —en la televisión, en la escuela, en el mundo oficial— todo lo que nos era cercano, todo lo relacionado con la cultura de nuestro país, más creíamos en Euzkadi. *Urrutiago, maituago*, “cuanto más lejana más querida”.

Sin embargo, por muy emotiva que nos resultara, por muy enamorados que estuviéramos de ella, la idea era en gran parte falsa. El país oculto que vislumbrábamos en tal o cual manifestación, y que tan de una pieza nos parecía, era más bien un país idealizado, de fantasía; un territorio que debía muchísimo a la imaginación y a la necesidad de creer en algo. Por una parte, la palabra Euzkadi sólo rimaba bien con las ideas de los vascos que habían luchado como gudarís en la guerra o habían estado a favor de su causa, es decir, con la ideología del Partido Nacionalista Vasco, y nada tenía que ver, en cambio, con los vascos de ideología falangista o requeté, también numerosos, o con los que durante la guerra combatieron en las filas socialistas o izquierdistas; por otra parte, la guerra la habían perdido todos los ciudadanos que lucharon por la República, y no sólo

los vascos que defendieron Bilbao o fueron bombardeados en Guernica. En resumidas cuentas, Euzkadi no era un territorio ni una gente —como sí lo era el País Vasco, Euskal Herria—, sino el nombre que una determinada opción política, la más vasquista, daba a su utopía.

Naturalmente, nosotros no podíamos hacer lo que la paloma verde y marrón, y no podíamos desdoblarnos y volar sobre nosotros mismos para saber dónde estábamos exactamente, y seguimos adelante con aquel conglomerado de ideas y sentimientos a la espalda. De vez en cuando, el azar nos presentaba un caso que no encajaba en nuestra precaria ideología, pero nosotros no reparábamos en ello. Recuerdo por ejemplo que un campesino, hablando de una de las primeras víctimas de la guerra, un conocido carlista dijo: *Banderan dena bilduta ekarri ziaten*, “lo trajeron totalmente envuelto en la bandera”. Nosotros pensamos que se refería a la verde, roja y blanca.

Veíamos lo que necesitábamos ver, y no teníamos dudas. De haberlas tenido, de haber hecho preguntas y averiguaciones, enseguida nos habríamos enterado de que el autor de la música de aquel “Cara al sol” que nos hacían cantar en la escuela no era de Toledo, Murcia o Zaragoza, sino del cercano pueblo de Zegama, y que su nombre era, no González o Molina, sino Tellería. O, para mayor evidencia, alguien nos habría hablado del pintor Cabanas Erasquin, nacido en nuestro mismo pueblo, Asteasu, y podría habernos contado la verdad, es decir, que nuestro paisano había sido el pintor oficial del Régimen de Franco, y que los símbolos franquistas más conocidos, el escudo de España o el yugo y las flechas, habían salido de su mano. Pero, como digo, no hubo dudas ni averiguaciones, y nuestra idea —nuestro sentimiento—, de lo que era Euzkadi se mantuvo incólume. En realidad, dadas las circunstancias —dada nuestra edad, dada aquella primera impresión perfectamente guardada por nuestro Múscula Arcaico, dada la situación política de los años sesenta—, no había otra posibilidad.

Creo que fue el novelista Gombrowicz el que habló del ser humano como de algo que, eternamente inmaduro, únicamente adquiriría su forma definitiva al estar entre o frente a los demás, de tal modo que una persona cualquiera podía ser de mil maneras diferentes dependiendo de la presión exterior de cada momento. Pues bien: según todos los indicios, eso fue lo que nos ocurrió a una buena parte de los adolescentes de aquella época. Inmaduros por naturaleza, más inmaduros aún por la edad que teníamos, la presión exterior que ejercía el franquismo nos reafirmó tanto en la idea de Euzkadi como en la de una patria vasca derrotada por España durante la guerra. En otras circunstancias, habríamos matizado, quizás, nuestra idea de la historia y del país, pero allí estaba el franquismo despreciando nuestra lengua, secuestrando los libros que hablaban de nuestra cultura, arrancando incluso las lápidas en cuya superficie figuraba un *lauburu*, el símbolo de los cuatro brazos. En una palabra, allí estaba el odio de la dictadura dando la razón a lo que decía alguno de los panfletos de finales de los sesenta: que no todos los vascos habían luchado contra Franco, pero que Franco sí había luchado contra todos los vascos. Cuando, un par de años después de lo de la paloma verde y marrón, alguno de mis compañeros de escuela repitió aquello de que estaba dispuesto a dar la vida por la causa, la palabra Euzkadi tenía ya bastante contenido. Por decirlo brevemente, Euzkadi se estaba haciendo a la contra. De nuevo, las canciones ocuparon su lugar: *Gu gera Euzkadiko gaztedi berria, Euzkadi bakarra da gure aberria*, “somos la nueva juventud de Euzkadi, Euzkadi es nuestra única patria”.

Pasaron algunos años, pasaron más palomas sobre nuestras cabezas, y de pronto una tarde llegaron cientos de guardias civiles y comenzaron a registrar todas las casas y a patrullar por los montes. La noticia se extendió enseguida: habían matado a un guardia civil de tráfico, allí cerca, en Villabona, a unos cuatro kilómetros de donde vivíamos. Luego, los acontecimientos se precipitaron: los

autores del atentado fueron localizados, y Txabi Etxeberrieta murió. Su compañero, Sarasketa, fue detenido. Dijeron que un teniente, enfrentándose a sus propios hombres, le había salvado la vida.

Algo después, la carretera apareció regada de octavillas. Pésimamente impreso, el texto decía:

“Ante tanto sensacionalismo y tanta información tendenciosa por parte del aparato informador fascista-capitalista, ETA sale al paso para dar a conocer en lo posible al pueblo la muerte de Xabier Etxebarrieta. Txabi Etxebarrieta fue asesinado en Tolosa, no cabe duda alguna. Los testigos presenciales, las quemaduras de la camisa y la autopsia efectuada así lo confirman. Los mantenedores del Orden Capitalista muestran sus métodos: TXABI ETXEBERRIETA fue sacado del coche y sin tan siquiera pedirle la documentación fue esposado, colocado junto a la pared y muerto de un tiro en le corazón, a quemarropa (...)”.

Aquel año, 1968, cambió la historia política vasca. Toda nuestra ideología anterior debía su existencia a lo ocurrido antes y durante la guerra, y era sobre todo un reflejo, el último brillo de la exposición de 1936; pero el tiempo no había pasado en balde y algunos vascos menos jóvenes e inocentes que nosotros, que sabían quién era el Che, y que conocían las teorías anti-colonialistas de Franz Fanon o Lenin, ya veían la cuestión de una forma diferente. De hecho, ya habían creado una organización, una Resistencia Vasca que pronto tomaría el nombre de ETA. Aquella Resistencia, según nos fuimos enterando por los panfletos que se difundieron tras lo de Etxeberrieta, tenía miembros en la cárcel, y disponía de un medio de expresión, una revista clandestina, *Zutik*, en la que ya se hablaba abiertamente de la Revolución Vasca:

“La Revolución Vasca es el proceso que debe realizar el cambio radical de las estructuras políticas, socio-económicas, en Euzkadi, por medio de la aplicación de una estrategia justa. No basta una conciencia de clase nacional, puesto que sufrimos tanto las estructuras capitalistas como las imperialistas”.

En el mismo artículo, se nombraba al PNV diciendo: “Es, hoy por hoy, un partido superado en los dos aspectos: nacional y social”. La separación ya estaba hecha, y Euzkadi se convirtió muy pronto en Euskadi. La leve diferencia ortográfica señalaba el comienzo de una nueva andadura.

Pero, en el fondo ¿tanto había cambiado la situación? No lo sé, aunque tengo la impresión de que, pese a la ortografía, pese también a la agudeza y dramatismo que los problemas alcanzaron a partir de 1968, el esquema de la construcción de Euzkadi o Euskadi siguió siendo el mismo de siempre. Por un lado, una serie de personas que, habiendo entrado en la política por la vía sentimental o emotiva, estaban empeñadas en convertir el país soñado e idealizado en un país real; sueño e ideal que, además, ahora iban por doble o por triple, puesto que se trataba de construir una patria independiente y socialista por medio sobre todo de la lucha armada; por otro lado, un exterior agresivo, una dictadura fascista que, paradójicamente, por su respuesta brutal a los ataques, y por continuar con su negación de todo lo vasco, contribuía más que nadie a esa labor de construcción. Un surrealista hubiera definido la situación como el encuentro en un país pequeño de un Imposible y una Represión.

“La respuesta que el fascismo da a nuestras acciones”, escribían los teóricos de la lucha armada, “suele ser brutal e indiscriminada, afectando incluso a gente completamente alejada de nuestra organización, y contribuye así a la toma de conciencia por parte de la sociedad vasca. Muchos que no se sentían comprometidos con la causa comenzaron a estarlo el día en que fueron apaleados en comisaría”.

Fueron pasando los años, fueron pasando las palomas sobre nuestras cabezas, y la dialéctica entre Imposible y Represión comenzó a ser preocupante. Un día era una bomba en el monumento a Tellería, aquel autor de la música del *Cara al sol*; otro era una veintena de detenciones y una treintena de palizas en comisaría; otro más, una muerte, de un lado o de otro, o del que se había puesto

en medio. Y junto con eso, los panfletos, las teorías, las discusiones internas, las escisiones, las huelgas, las manifestaciones. Y luego, por fin, flotando sobre todo aquello, una duda: ¿Moriría Franco aquel año? ¿Moriría el siguiente? ¿Acabaría la dictadura con la muerte del dictador? No, no moriría aquel año, y tampoco al siguiente: ¿Acaso no era hijo de un alcohólico que había durado hasta los noventa y nueve o cien años? Pues esa era la cuestión, que era hijo de longevo y que además no bebía.

Pero sí, al fin murió, y de pronto hubo partidos, Parlamento, elecciones generales, Estatuto de Autonomía, Democracia. Cabía pensar que con el cambio de situación también cambiaría la lucha por Euskadi. Pero, muy pronto, con el asesinato de Eduardo Moreno Bergaretxe, Pertur —el dirigente de ETA que preconizaba la conversión del grupo en partido político—, la cosa quedó clara: la lucha armada continuaría. Y cuando miles de personas apoyaron con su voto esa opción, todos supimos que el problema vasco iba para largo. Imposible y Represión continuarían condicionando nuestra vida.

A principios de los ochenta, la situación parecía peor que durante los últimos años del franquismo. Los atentados, numerosísimos, empezaron a ser indiscriminados, y aquella antigua ETA que, hacia 1970, había escrito una carta a la Guardia Civil afirmando que “comprendía su situación” y sugiriéndoles que abandonaran el Cuerpo, resultaba ahora *naif*. Por su parte, Represión también endureció su postura. En el 81, o quizás en el 82, ocurrió algo terrible: un militante de ETA murió a causa del castigo inflingido en comisaría. Lo reconocí en cuanto la televisión mostró su imagen: era uno de mis compañeros de escuela. No el que había dicho *nik bizia emango nitek Euzkadiren alde*, sino otro que nosotros llamábamos *Lasha* y cuyo verdadero nombre era José Arregui. Antes de morir había confesado a sus compañeros: *latza izan da*, “ha sido terrible”. Unas palabras muy difíciles de olvidar para los que le conocimos.

Ahora estamos en 1995, y ya es posible decir que existe una Euskadi real, mejor incluso de la que muchos soñaron en una época en la que el fenómeno, maravilloso, de recuperación de la lengua era sencilla y literalmente inimaginable. Sin embargo, sigue habiendo entre nosotros personas que desechando dicha realidad —a la que, con afán despectivo, llaman Vascongadas— exigen aún lo que, según todas las evidencias, la mayoría de las personas que viven en las siete provincias vascas no desean. La exigen además con una clase de violencia nueva y con un lenguaje cada vez más metafísico, capaz de inventar lemas como ese *Euskal Herria askatu*, “liberad a Euskal Herria” que se ve en todas partes. Así que, como tampoco ha desaparecido la tortura y el apoyo a la guerra sucia, Imposible y Represión continúan viviendo en el pequeño país fronterizo, y ya no sabemos muy bien cuál de los dos nos da más miedo.

Escribo esto en otoño de 1995. Si me dejara arrastrar por el reflejo retórico pondría punto final diciendo que llegarán muchas palomas, palomas de todos los colores, pero que la blanca, la que tantos esperan, no llegará. Sin embargo, estoy convencido de que existen en Euskadi, y en todos los partidos, en el arco que va desde Herri Batasuna hasta el Partido Popular, políticos inteligentes y de buena voluntad capaces de proponer una salida, y con ese convencimiento cierro esta somera reflexión.

LOS BOSQUES DEL TRADUCTOR

Como los héroes de los cuentos tradicionales, el traductor que inicia el viaje por las páginas de un libro deberá estar preparado para superar los obstáculos que se le presenten en el camino, y tener además mucho cuidado, un cuidado extra, a la hora de atravesar sus tres bosques: el Lingüístico, el enmarañado y tupido bosque de las palabras, el Cultural, bosque engañoso y lleno de ecos, y el de la Presión Social, bosque poderoso y vigilante. Traductor que no cuente con la astucia de Pulgarcito, traductor que no conseguirá llegar a casa.

El primer bosque, el puramente lingüístico, no es excesivamente peligroso. Puede ocurrir, eso sí, que, aun traduciendo bien, respetando incluso todas y cada una de las reglas que podrían enseñarse en una hipotética Maravillosa Escuela de Traducción, las palabras se confabulen de tal manera que estropeen el resultado del trabajo. Recuerdo, en este sentido, que en uno de mis libros juveniles tuvimos que actuar quirúrgicamente ya desde el mismo título, debido a que la exacta traducción del original, *Behi euskaldun baten memoriak*, quedaba en *Memorias de una vaca vasca*, es decir, que resultaba vacunamente cacofónica. Otro caso similar es el que se le planteó al traductor griego de mi novela *El hombre solo*. Los nombres de los protagonistas, Jon y Jone, que en el País Vasco son nombres corrientes, eran un problema en Atenas, porque Jone, que se pronuncia *Xone*, suena allí como la segunda persona del singular del imperativo de un verbo que significa *meter o zampar*. El traductor consideraba inadecuado transcribirlo tal cual, porque podía sonar ridículo, vulgar, raro, hasta con ciertas connotaciones sexuales, y hubo que optar por la solución radical: cambiar de nombre a los protagonistas.

Generalizando ahora éstas y otras cuestiones de mi bosque lingüístico particular —experiencia de escritor y traductor, no de lingüista—, yo diría que las lenguas tienen zonas fuertes y zonas débiles. La lengua equis, tal o cual lengua, soluciona muy bien alguna de ellas, por ejemplo la zona verbal del pasado; en tanto que otra zona, por ejemplo la de las subordinadas y de las oraciones de complemento directo, no la soluciona tan bien. Por poner un caso, si analizo la cuestión desde mi bilingüismo y comparo las dos lenguas, el vasco o euskera y el español, veo que en español lo no conjugado, hablando en términos literarios, es una zona débil. Los gerundios del español, por ejemplo, contruidos con la terminación *-ndo* (*llorando, cantando, moviendo...*) resultan extremadamente monótonos si se comparan con sus iguales en lengua vasca, que lo mismo terminan en *-iz* que en *-ez, -ten, -larik* o *-ka...* de forma que a la hora de traducir un poema como el titulado *Sagarondo ttipi bati sehaska kanta* (*Nana a un pequeño manzano*), contruido a base de gerundios diferentes y fonéticamente muy suaves, el traductor de turno se queda espantado ante un texto que (*ando! endo!...*) suena como una marcha militar, o casi.

En la lengua vasca lo más débil es, desafortunadamente, una zona verbal muy interesante para la narración. Me refiero a ese mecanismo narrativo, tan simple como eficaz, que combina las formas del pretérito pluscuamperfecto con las del indefinido y hace que una novela pueda comenzar más o menos así: “El marino entró en la tienda que la viuda tenía en el puerto. Había pasado dos meses en un barco mercante, recorriendo la ruta”... Es la forma habitual de narrar, y cuando uno lee una narración en lengua española enseguida empieza a ver esos *había* que abren como un paréntesis en el pasado y se combinan con los *compró, miró, saludó* que van marcando las acciones. En vasco existe una posibilidad real de hacer esto, pero el mecanismo narrativo no es tan bueno y ficcional. El equivalente al pluscuamperfecto no abre el paréntesis tan claramente como el *había*.

El escritor y gramático del siglo XVI Juan de Valdés escribió: “Hay cosas que en una lengua se dicen bien, que en otra no se dicen así de bien”. Yo creo que se refería a las zonas fuertes y a

las zonas débiles de cada lengua. Y lo mismo el poeta inglés Auden cuando dijo que un mal traductor es el “que parafrasea donde debe ser literal, y al revés”. En nuestro ámbito, actúa equivocadamente aquel traductor vasco —traductor al euskera—, que intenta ser literal en los pluscuamperfectos, etc. sin irse a la zona fuerte de los verbos no conjugados; en tanto que el mal traductor español es aquel que, por ejemplo, se empeña en traducir los gerundios fonéticamente suaves del vasco al único y rimbobambante gerundio del castellano.

El segundo obstáculo, ese segundo bosque que debe atravesar el traductor y que yo he llamado cultural, proviene del hecho, conocido por todos los que han tenido cierta experiencia con los libros, de que la traducción no es una operación puramente lingüística, sino, sobre todo, cultural. Es decir, que el traductor trabaja con lo connotativo, las resonancias, la historia de las palabras, los ecos... El traductor debe realizar, pues, un trasvase: de una cultura a otra, de un país a otro. A veces, el trasvase será también temporal, pues puede darse el caso de que el texto a traducir —el *Kalevala* finlandés, por ejemplo— sea de algún siglo pasado.

Este bosque, ya lo he apuntado al principio, es muy engañoso. Por ejemplo, ¿cómo traducir bien, con toda su resonancia, sentencias como aquella que repite la protagonista de *Memorias de una vaca*?: “Cuando salí de Balantzategi, cuando salí de aquel caserón, allí dejé enterrado mi corazón”. Si alguien no le advierte acerca de la canción popular que está debajo de la sentencia —que hace sonreír al lector que, por cultura, si conoce la clave— el traductor está perdido. Lo mismo podría decirse con respecto a las *alegres viudas* que aparecen en la novela de Faulkner *El sonido y la furia*: si el traductor no cuenta con una buena edición crítica de la obra, lo más probable es que nunca llegue a adivinar que se trata de una marca de preservativos. Recuerdo, en este mismo sentido, la pésima traducción que los alumnos de una clase de literatura hicieron de uno de los versos del famoso poema de Brecht *Preguntas a la historia*, poniendo “la maravillosa Atlántida” allí donde el poema original decía: “la fabulosa Atlántida”; desliz que no hubiera sido posible de tener aquellos alumnos más referencias de las que, por falta de cultura, tenían en aquel momento...

No todos los traductores salen bien parados de este bosque. Y no por falta de formación o de conocimiento de lenguas, valores que a un traductor se le suponen, sino por cuestiones de ideología literaria. Si, por ejemplo, un traductor está anclado en el modelo romántico y tiene un concepto del creador tan hipertrofiado que se deja impresionar por los escritores que se creen dioses —en España hay seis o siete, creo—, lo más probable es que tenga problemas con el trasvase. Más fácil lo tiene, en mi opinión, el traductor que piensa en sus lectores y actúa con libertad, es decir, cortando esta o aquella frase, añadiendo tal o cual palabra, retocando un párrafo; el traductor que, en definitiva, se siente representante y valedor de la sociedad de llegada, de los lectores que van a leer la novela o el poema en la lengua que él utiliza. En cierta ocasión —tengo este caso por ejemplar, por eso voy a contarlo—, un amigo mío tuvo la oportunidad de traducir un poema de Chesterton; precioso, sí, y divertidísimo, en sus dos primeras estrofas, pero horrible y santurrón en la tercera y última. “Chesterton, ¿andas por aquí?”, preguntó mi amigo a voz en grito. El posible espíritu del escritor no respondió. Mi amigo agarró entonces las tijeras y cercenó el poema dejándolo sin la tercera estrofa. Lo que a él le importaba era el destino del poema. Quería que los lectores disfrutaran. Y, efectivamente, soy testigo de ello, los lectores del País Vasco y de finales del siglo XX disfrutaron con aquel texto escrito casi cien años antes. Gracias a mi amigo, gracias a que no actuó como un traductor romántico; gracias también a que Chesterton no andaba por allí y pudo así zafarse —cito ya el tercer obstáculo, el tercer bosque— de la Presión Social.

La Presión Social sobre la literatura es algo bastante más decisivo de lo que generalmente se confiesa, y para explicar cómo actúa, y a qué me refiero, voy a resumir aquí lo que, según el sociólogo marxista Suskind, ocurrió en Inglaterra hacia mediados del siglo XIX. Por lo visto, la sociedad de bibliotecas públicas de aquel país declaró a través de los periódicos que nunca más iba a aceptar una novela escrita en tres tomos; declaración que sentó como un mazazo entre los que vivían de la pluma, ya que la mayoría de ellos —el 80 por ciento para ser exactos— publicaba precisamente novelas en tres tomos. Pues bien: al año siguiente hubo un tremendo bajón de novelas en tres tomos, y a los dos años ya sólo se publicaron tres; algo después, el año que se cumplió el quinto aniversario de aquella declaración, el número de novelas de tres tomos era igual a cero. ¿Qué había ocurrido? Sencillamente, que los escritores decidieron ser razonables y prácticos.

No sé hasta donde llega la influencia de la Presión Social, pero desde luego va mucho más allá de lo que, en su simplicidad, da a entender la anécdota. Una vez escribí que el género literario es, sobre todo, una manifestación de esa presión; que si los cuentos existen en la forma en que existen, o las novelas, o las obras de teatro, ello se debe a la presencia de un Exterior que, acutando igual que la presión atmosférica, conforma una obra poniéndole condiciones, normas y límites; llevándola hacia tal o cual matriz, hacia tal o cual género.

Podemos preguntarnos ahora: ¿cómo se las arreglan los traductores con la Presión Social? Para decirlo rápidamente, la presión sobre ellos suele ser muy fuerte, un obstáculo —*el bosque de las miradas vigilantes* le hemos llamado— muy difícil de superar. ¿Cómo cortarle una estrofa a un autor que, al contrario que Chesterton, está tan vivo como nosotros? Cortar, cambiar, adaptar, hacer versiones... sería, insisto en ello, lo natural; pero eso es algo que sólo está al alcance de los que, como yo, traducen sus propios textos. O de los traductores que, como ciertas *estrellas* francesas, se sienten representantes de una gran institución literaria y capaces de enmendarle la plana hasta al propio Faulkner, corrigiendo y ordenando su texto *comme il faut*. O de los que, traduciendo obras de género o novelillas de kiosko, es decir, traduciendo obras de autores populares que la institución literaria no defiende, pueden permitirse el lujo de saltarse sistemáticamente todas las descripciones y reducir el texto a puro diálogo; cosa que, dicho sea de paso, ha ocurrido con autoras tan famosas como Patricia Highsmith. Resumiendo: la parte creativa de la traducción, la parte libre, sólo está al alcance de los que, por una razón u otra, logran olvidarse de las miradas vigilantes del tercer bosque y trabajar sin demasiada presión.

Repito ahora lo que he dicho en las primeras líneas: como los héroes de los cuentos tradicionales, el traductor que inicia un viaje por las páginas de un libro debe estar preparado para atravesar tres enamarañados, engañosos y poderosos bosques. Traductor que no cuenta con la astucia de Pulgarcito, traductor que no consigue llegar a casa.

MANIERISMO EN LA POÉTICA *POSTNOVÍSIMA* ESPAÑOLA

El término *manierismo* designa la época artística que en la historia del arte enlaza el Renacimiento con el Barroco; pero también marca una poética, un estilo artístico, ciertos procedimientos artísticos y literarios que pueden aparecer antes o después de la época históricamente determinada como manierista. Esta segunda definición del término es consecuencia de relaciones particulares que el manierismo cultiva hacia la realidad, la tradición y la literatura. De este modo, los temas y los motivos, como también el estilo y la composición manieristas aparecen en varias literaturas del siglo XX, tanto en prosa como en poesía.

El camino recorrido por la literatura española en los últimos años, se ramifica en varias vertientes poéticas, de acuerdo con el posmodernismo que fortifica la pluralidad expresiva. Prácticamente no se ha abierto ninguna onda nueva, pero se han profundizado las existentes. En la poesía el carácter plural de las últimas generaciones poéticas y la falta de una estética dominante son los tópicos más frecuentemente repetidos por la crítica. Ironizaba Julio Llamazares al respecto en la antología *Postnovísimos* de Luis Antonio de Villena:

“Sorprende comprobar cómo la pasión onanista de los críticos, roto el andamiaje conceptual y pedagógico de las tendencias, las generaciones y los grupos, ha llegado al descubrimiento de la diversidad como único denominador común entre los poetas españoles menos viejos. Esto es: la ausencia de parecidos como elemento aglutinador, la inexistencia como sustancia, la negación como afirmación”¹.

Ya la generación de los ochenta ha sido calificada generalmente de continuista. Este término no hay que tomarlo como una acusación, aunque la crítica lo ha empleado a veces con connotaciones negativas². El nuevo subjetivismo lírico (Andrés Trapiello con *Las tradiciones*, 1982 y *La vida fácil*, 1985) o la otra sentimentalidad (con *El jardín extranjero*, 1983 de Luis García Montero), el neosurrealismo (prosa poética de Julio Llamazares o *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, 1981 de Blanca Andreu), el culturalismo, el eclecticismo, el prosaísmo (*Sobre las circunstancias*, 1981 de Juan Antonio Goytisolo) o poesía de sincera elementalidad (*Asamblea de máscaras* de Mariano Roldán en 1981³) son sólo algunas entre numerosas vertientes poéticas actuales. Este fragmentarismo podría relacionarse con la cosmovisión (*Weltanschauung*) descompuesta de la actualidad. El hombre percibe la realidad existencial por partes desconectadas que luego las proyecta también sobre la realidad literaria.

Una de las estéticas *postnovísimas* es la que entiende la realidad y la tradición de la *manera manierista* y utiliza en sus procesos poéticos los procedimientos que pueden ser calificados de tipo manierista. Esos casos engendran actitudes satíricas, irónicas y subversivas, creando de este modo un juego de múltiples perspectivas. Las diversas maneras de modificar o subvertir convenciones y textos tradicionales revelan un deseo de los poetas contemporáneos de cuestionar y rehacer la realidad actual.

Fernando de Villena declara en el prólogo de su primer libro *Pensil de rimas celestes*:

“Autores de los siglos XVI y XVII buscaron abrigo a la hora de escribir sus deliciosos poemas en la excelsa luz que desprendían (y desprenden) las antorchas (digo cálamos) de aquellos gigantes de la antigüedad: Ovidio, Píndaro, Horacio, Virgilio [...] desde este prólogo y desde las rimas que siguen preconizo un *nuevo manierismo*, siendo los modelos, no ya unos clásicos tan lejanos como los greco-latinos, sino los no menos dignos escritores españoles de los dorados siglos”⁴.

Algunos poetas reivindican los procedimientos literarios establecidos en el pasado con ironía, a veces hasta el punto de que el pastiche se convierte decididamente en parodia. Utilizan alusiones literarias, imágenes elaboradas, un vocabulario cuidadosamente seleccionado, reviven la métrica clásica —sonetos, lirias, silvas—, tan olvidada por las generaciones anteriores. El resultado es un mundo ambiguo, posmoderno, en el que la intensa sensualidad coexiste con su parodia.

Umberto Eco resume la actitud básica del posmodernismo: “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que el pasado, ya que no se puede realmente destruir, porque su destrucción conduce al silencio, debe ser revisado: pero con ironía, no inocentemente”⁵. La estética posmoderna también desmantela críticamente la moralidad del orden establecido y se replantea los moldes poéticos anteriores desde una ambigua actitud paródica que simultáneamente acepta y subvierte sus propios modelos. Este replanteamiento puede encuadrarse en las bases de la posmodernidad, como reacción frente al arte moderno establecido y agotado, abogando por una reevaluación crítica o metaliteraria de las formas poéticas. Como resultado de esta reexaminación se redescubren las posibilidades de elementos lúdicos en la literatura posmoderna, cruzándose así las mismas fronteras que convencionalmente han venido distinguiendo un arte culto superior de un arte popular de entretenimiento.

“Esta tensión generada por la confrontación de la crónica y la metaficción, la representación realista y la auto-reflexividad, historia y formalismo, arte elevado y arte popular, parodia y política es el rasgo que define, en última instancia, la obra posmoderna: una suerte de complicidad y crítica, de reflexividad e historicidad, que inscribe y, a su vez, subvierte las convenciones e ideologías de las fuerzas culturales y sociales dominantes del mundo occidental del siglo XX”⁶.

En las últimas décadas del siglo XX, en una época de transición, ha llegado el momento cuando hay que volver hacia el pasado, hacia la tradición, pero no de una manera obligatoria, sino libre y voluntariamente. Una de estas vueltas hacia el pasado en el arte, o sea en la literatura, es también regreso hacia la poética manierista que ella también surgió en su momento histórico en una sociedad de transición.

El *manierismo* como etapa de transición entre Renacimiento y Barroco (Hauser, 1965; Hatzfeld, 1964), o como concepto ideológico (Curtius, 1961), obligó a los especialistas a replantear el problema de los períodos artísticos.

El *Manierismo* se relaciona estrechamente con el *Barroco*. Con ellos suelen describirse fenómenos temporalmente muy cercanos, por eso muchas veces aparecen juntos o incluso se sobreentienden. Ernst Robert Curtius en su obra *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*⁷ define el manierismo como conjunto de procedimientos estilísticos que proceden de una determinada situación literaria y de una determinada manera de entender la literatura. Según Curtius el manierismo aparece cuando una época clásica se encuentra en crisis o en su cenit y se manifiesta como complicación de expresión literaria; los autores no confían en la expresión clara y directa, dudan de la función social de la literatura que por consecuencia se convierte en esotérica y de élite.

Por consiguiente, hay que plantearse la pregunta impuesta por sí misma: ¿es aceptable en la historia literaria la idea del ciclo? o sea, ¿se repite todo el tiempo una misma crisis que se manifiesta siempre de la misma manera? René Wellek, a diferencia de Curtius, define el barroco como estilo y también como ideología.

Si se considera que el manierismo (o el barroco) puede determinarse como estilo, ya se ha hecho la selección entre lo histórico y lo tipológico en favor de lo tipológico porque es evidente que a lo largo de la historia literaria los estilos se repiten. Si por otra parte se cree que el manierismo (o el barroco) es una ideología, el concepto por el cual se ha decidido es de tipo histórico, porque

las ideologías se relacionan con las situaciones socio-históricas, y éstas por su parte son fenómenos únicos que nunca pueden repetirse de una manera exactamente igual.

El problema esencial que se plantea no es si el manierismo y el barroco forman dos estilos y dos ideologías, o un estilo y dos ideologías, o una ideología y dos estilos, sino si el manierismo y el barroco corresponden a dos distintas poéticas o a una sola. De acuerdo con lo dicho podríamos concluir de que se trata de dos poéticas diferentes (ver los textos de Heinrich Wölfflin⁸ y Arnold Hauser⁹). Los dos periodos comparten algunas semejanzas tanto ideológicas como estilísticas, sin embargo cada período tiene su propia poética — en la poética manierista es importante el contenido, mientras que en la barroca cuenta sobre todo el estilo.

Según el criterio histórico, es necesario limitar el uso del manierismo y del barroco a los siglos XVI y XVII. Sin embargo, en distintas épocas literarias pueden aparecer estilo, composición, forma, elaboración del contenido,... manieristas o barrocos. Eso ocurre en el siglo XX, concretamente en la época contemporánea del posmodernismo. Por eso, no se puede utilizar el término manierismo, sino hay que recurrir a otros términos: el *nuevo manierismo* como propone Fernando de Villena, o *manera manierista*.

El Manierismo también tiene que relacionarse con el Renacimiento. En la segunda parte del siglo XVI ocurrieron algunos acontecimientos culturales que afectaron mucho la literatura. Apareció el protestantismo y Europa dejó de ser uniforme. Se quebró la imagen geocéntrica del universo, entonces la relación entre la literatura y la cosmovisión a partir de entonces ya no fue tan natural y autoritaria como en la época de Dante. Una vez quebrados los puntos de referencia firmes en la vida del hombre, éste cae en crisis. Como consecuencia de un profundo cambio que se produce en las más diversas manifestaciones de la vida y del arte, se derrumban muchas certidumbres en las que el hombre se había apoyado hasta aquel entonces.

Como la literatura se encuentra en esa sociedad de considerables cambios sin soporte ideológico, ella también cae en un vacío, lanzándose a buscar referencias en las fuerzas oscuras e irracionales de la existencia humana, inclinándose hacia la negación del arte clásico, hacia las complicaciones estilísticas y hacia el jugueteo de todo tipo.

En una situación parecida se encuentra también la literatura contemporánea, un poco perdida en la multitud de posibilidades estéticas dentro de una cultura polifacética y en continuo movimiento. Los escritores en tales situaciones siempre reaccionan de un modo parecido y específico. Simplificando sus posturas, es posible decir que mucho más que en las épocas en las que la ideología determina claramente la poética, empiezan a ocuparse de sí mismos y de su propia labor literaria. Por eso reflexionan sobre su propia posición creativa y sobre la función transcendental de la literatura, experimentando con ella y averiguando sus posibilidades expresivas.

Las obras literarias en tales condiciones reflexionan mucho sobre la naturaleza de la literatura, sobre sus límites, sus alcances y sus posibilidades. La literatura es consciente de su propio convencionalismo que frecuentemente lo desmitifica con distintas técnicas. En breve, las convenciones literarias ya no representan un conjunto de reglas que el escritor, en su ambición de crear una buena obra literaria, tiene que seguirlas sino éstas se convierten en el tema mismo de la obra literaria.

Esta inclinación de que la literatura se convierta en metaliteratura, o sea que tome a sí misma como tema literario, es típica para la poética manierista y se manifiesta dentro de las relaciones que la literatura mantiene hacia la tradición, hacia la realidad y hacia sí misma.

La *tradición* se convierte en la poética manierista en un tema importantísimo. Mientras la literatura renacentista tenía una relación afirmativa hacia la tradición, respetando la regla de la imitación, a partir de la segunda mitad del siglo XVI la literatura concibe su relación hacia la tradición de

un modo incierto, lleno de intertextualidad¹⁰. Tal tipo de relaciones podríamos llamar *metatextualidad* que se manifiesta también en algunos ejemplos de la poesía española postnovísima. Ejemplo:

Ni Virgilio, ni Góngora, ni Baudelaire, ni Dante.
Un poeta menor en rima consonante
O verso casi libre, porque no hay libertad
Ni para la belleza ni para la verdad.
Que por no traicionar una vieja costumbre
De las pródigas noches de mal distinta lumbre,
He escuchado igualmente al ruiseñor y al cuervo
Por que ningún matiz le faltara a mi acervo,
Y que cuando la tarde deja morir su luz
Hablo con Rabelais y San Juan de la Cruz¹¹.

Los escritores manieristas toman en consideración también la relación compleja entre la literatura y la *realidad*, o sea, de la realidad en la literatura y de la literariedad en la realidad. La relación entre la realidad y literatura es siempre muy problemática. Aun más en los períodos de transición cuando el papel de la literatura en la realidad es muy indefinido: algunas veces se considera que la realidad es tan ficcional como la literatura, otras que la literatura es tan real como la realidad misma. Cervantes, por ejemplo, en su *Don Quijote* cuenta la historia de un hombre que mezcla entre sí la realidad y la literatura, que trata de entender la literatura como una verdadera descripción de la realidad y la iguala a la descrita en los libros. El efecto principal de tal mezcla es la relativización tanto de la literatura como de la realidad, se trata de la *metarealidad* en la literatura. Ejemplo:

Del más dulce artificio de la naturaleza
Sé decir cómo acaba porque sé cómo empieza,
Y aunque mil veces supe de su amargo final
No renuncié a los frutos de sus flores del mal,
Cuando en mi adolescencia fui precoz jardinero
En la cálida sombra de su fruto primero
Y más tarde en mi cómplice reino de juventud,
Sin seducirme el vicio, seduje a la virtud.
Hasta que casi ya sentada la cabeza
Supe del artificio hacer naturaleza¹².

A parte de la relativización de la tradición y de la realidad, la poética manierista problematiza también su *propio significado*, las posibles interpretaciones del texto. Como en la vida humana se han derrumbado muchísimas certidumbres, —filosóficas, religiosas, ideológicas— que en otros períodos garantizaban las interpretaciones unánimes, los escritores manieristas y las del nuevo manierismo se dan cuenta de que tanto la literatura anterior como la actual pueden ofrecer distintas interpretaciones, de que no hay explicaciones que sean únicas, exhaustivas y definitivas. Por eso se sienten obligados de dar ciertas instrucciones al lector para que éste no falsifique demasiado el significado estético — a veces discuten sobre el arte en general o sobre determinados aspectos del arte¹³, a veces presentan su propia interpretación¹⁴. Entonces, la literatura trata a sí misma e introduce en su propio terreno la *metainterpretación*.

De las múltiples formas de decir la verdad
Acaso yo prefiera la de la ambigüedad.
No saber que se dice lo que quizá se ha dicho
Si con la voluntad o si con el capricho,

Abandonarse al vértigo de buscar la raíz
Y encontrar que la savia es cuestión de matiz,
Que de lo que se impone como febril presagio
No saber lo que es fruto del ingenio o del plagio
Y dejar al albur del discreto lector
Dónde acaba lo dado por que empiece el autor¹⁵.

Algunos poetas contemporáneos en su empeño poético del nuevo manierismo parodian los textos de los autores clásicos españoles. Luis García Montero, para describir en su *Rimado de ciudad* (1984) ciertos marginales ambientes urbanos, parte de una nueva versión de las *Soledades* de Góngora; la elegía de Jorge Manrique se transforma en *Coplas a la muerte de su colega*. Una gran sensibilidad ante la realidad actual, ante los niveles y las formas del discurso poético posmoderno sirve de base a la obra del poeta vasco Jon Juaristi. El título de su *Diario del poeta recién cansado* (1985) recuerda el de Juan Ramón Jiménez. Con su actitud compleja e irónica presenta su poesía en forma de sermones, de nostálgicas obras líricas, de descripciones y de versiones de otros poemas. La sátira literaria y social se combinan magistralmente en el poema *La casada infiel*, parodiando uno de los romances más sagrados de Federico García Lorca. El protagonista gitano de Lorca se convierte en el poema de Juaristi en un protagonista vasco, el marido en un terrorista de Herri Batasuna y en vez de un costurero el regalo es una "icurrriña". Con estos cambios Juaristi por una parte parodia la exagerada afectación del romance lorquiano y por otra el extremismo y terrorismo vasco.

Parodiar alusiones literarias clásicas con el fin de revalorar las relaciones sociales es también tema preferido por Ana Rosetti. Sus textos dejan campo abierto en sus interpretaciones, en este sentido posmodernas. Igualmente subversivos son los textos de Amparo Amorós, entre otros su *Quevediana* (1988). El poemario está compuesto de una serie de sonetos que se enfrentan a textos poéticos de Quevedo con el fin de satirizar diversos tipos de la realidad cotidiana y situaciones en las que nos encontramos en nuestra vida diaria: un encuentro literario, un crítico, un autor que trabaja para una revista, etc. En *Soneto burlesco a un Apolo para necias acaloradas* Amorós parte del poema satírico de Quevedo *A un hombre de gran nariz*. El poema es una parodia en varios niveles, de diferentes discursos y convenciones — entre otros, del texto de Quevedo, de la lectura convencional de su texto como insinuación sexual, de la poesía de alusiones sexuales en general y en particular de la que es escrita por mujeres. El poema tiene varias lecturas y funciona como un estímulo social para las reacciones del lector.

Mutatis mutandis es, por lo tanto, el lema válido para toda la literatura de transición, igual en el pasado como en la actualidad.

"Todo discurso forma parte de una historia de discursos: todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita explícita o implícita de textos previos. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado en nuevos discursos, de formar parte de una clase de textos, del cuerpo textual de una cultura", afirma Graciela Reyes¹⁶.

Esta concepción de la intertextualidad —transtextualidad como la denomina Gérard Genette¹⁷—, condiciona el discurso poético posmoderno, en el que aparecen la alusión, la transcripción, la parodia, la citación directa o indirecta. Las imágenes sorprendentes y las notas humorísticas en la poesía producen percepciones agudas de la realidad moderna. Las diversas maneras de modificar convenciones y textos clásicos revelan un deseo de los poetas españoles contemporáneos de cuestionar y rehacer la realidad actual. Aunque estilísticamente continuista, la originalidad y el valor de la poesía española postnovísima reside precisamente en esta variedad de temas, formas, tonos y perspectivas poéticas.

Notas

- 1 Luis Antonio de Villena: *Postnovisimos*, Madrid, Visor 1986.
- 2 La ruptura pos sí misma no representa ninguna garantía para la calidad poética. Garcilaso, por ejemplo, rompió con la tradición cancioneril del siglo XV y es un gran poeta, pero también lo son Fray Luis de León o San Juan de la Cruz que continuaron la tradición italianizante.
- 3 Los últimos versos de su *Testamento siguiente* critican la ornamentación verbal dominante en la poesía española desde tiempos de los novisimos.
- 4 Fernando de Villena: *Pensil de rimas celestes*, Barcelona, Ambito 1980.
- 5 Umberto Eco: *Postscript to The Name of the Rose*, Orlando, Harcourt 1984, p. 67.
- 6 Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York & London 1996⁷.
- 7 Ernst Robert Curtius: *Literatura europea y la Edad Media latina*, Madrid, FCE 1995.
- 8 Heinrich Wölfflin: *Renesansa i barok (Renaissance und Barock)*, Zagreb, ŠK 1977.
- 9 Arnold Hauser: *Mannerism, The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, London 1965.
- 10 Julia Kristeva considera que todo texto es como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto y cada lenguaje poético debe leerse, por lo menos, como doble.
- 11 Kristeva, Julia: *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen 1981¹.
- 11 Los ejemplos representados son del poeta contemporáneo Francisco Castaño, de su *Libro de las maldades*, Madrid, Hiperión 1992, p. 17.
- 12 *Ibid.*, p. 19.
- 13 Por ejemplo, el discurso de actores en *Hamlet*.
- 14 El ejemplo extremo es el soneto famoso de Lope de Vega *La niña de plata* ("Un soneto me manda hacer Violante...") como ejemplo ilustrativo de cómo debe componerse un soneto.
- 15 Francisco Castaño, *op. cit.*, p. 18.
- 16 Graciela Reyes: *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos 1984, pp. 42-43.
- 17 Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus 1989.

Bibliografía

- Castaño, Francisco: *Libro de las maldades*, Madrid, Hiperión 1992
- Curtius, Ernst Robert: *Literatura europea y la Edad Media latina*, Madrid, FCE 1995
- De Villena, Luis Antonio: *Postnovisimos*, Madrid, Visor 1986
- De Villena, Fernando: *Pensil de rimas celestes*, Barcelona, Ambito 1980
- Eco, Umberto: *Postscript to The Name of the Rose*, Orlando, Harcourt 1984
- Flaker, Aleksandar - Škreb, Zdenko: *Stilovi i razdoblja*, Zagreb 1964
- Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus 1989
- Hauser, Arnold: *Mannerism, The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, London 1965
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York & London 1996⁷
- Kalenić Ramšak, Branka: *Posmodernismo como fenómeno cultural y literario*, Actas del V Congreso "Cultura Europea", Pamplona 1998
- Kristeva, Julia: *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen 1981
- Reyes, Graciela: *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos 1984
- Wölfflin, Heinrich: *Renesansa i barok (Renaissance und Barock)*, Zagreb, ŠK 1977

MANIRIZEM V SODOBNI ŠPANSKI KNJIŽEVNOSTI - POETIKA "POSTNOVÍSIMA"

Termin *manirizem* v zgodovini umetnosti označuje obdobje, ki je povezano z renesanso in barokom, vendar označuje tudi določeno poetiko, v književnosti nekatere značilnosti, ki se lahko pojavijo časovno tudi pred ali po zgodovinskem manierističnem obdobju. V tem primeru nimamo več opravka z manirizmom temveč z manirističnim načinom obravnavanja književnosti, z manirističnim odnosom do stvarnosti in do tradicije. V sodobnem postmodernem obdobju, za katerega je značilna odostnost dominantne umetniške usmeritve, spogledovanje s preteklostjo in dovtetnost za med seboj povsem različne umetniške tendence, se pojavlja tudi novi manirizem. V sodobni španski književnosti oz. poeziji ga imenujejo poetika "postnovisima". Članek skuša na primerih iz sodobne španske poezije izluščiti nekaj pomembnih značilnosti maniristične poetike in opredeliti njen odnos do preteklosti, stvarnosti in umetnosti oz. književnosti.

MISOGINIA O MIEDO EN LA PICARESCA FEMENINA

1. Introducción

La picaresca femenina ha estado siempre relegada a un segundo plano por las novelas de protagonista masculino (desde *El lazarillo de Tormes* hasta el *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen). Las características principales del género han sido establecidas a partir del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, pese a la precariedad inherente a un enfoque tan limitado. De hecho, muchos de los rasgos considerados como paradigmáticos del género picaresco y del carácter del pícaro no son aplicables —o al menos, no lo son de un modo absoluto— a la picaresca femenina.

Las novelas protagonizadas por mujeres presentan peculiaridades impuestas tanto por el sexo de la protagonista como por la distancia entre autor y narrador autobiográfico. Por ser mujeres, las pícaras tendrán que amoldarse a una sociedad rígidamente patriarcal que las somete a restricciones en su afán de movimiento y en sus sueños de realización. A su vez, el desajuste autornarradora va a revertir en una fuerte manipulación ideológica de los textos.

De ahí que quiera reflexionar a lo largo de este artículo sobre un aspecto muy concreto: el tratamiento del ascenso social en la picaresca femenina a través de las siguientes obras: *La Pícaro Justina* del licenciado Francisco López de Ubeda, *La Pícaro Coraje* de H. J. Ch. von Grimmelshausen y *Moll Flanders* de Daniel Defoe. La primera aparece en 1605 como parodia inmediata de la novela de Mateo Alemán. Justina dice ser una pícaro por los cuatro costados, desenvuelta, burlona, mordaz e impenitente, orgullosa de su ascendencia celestinesca y de su matrimonio con Guzmán. En 1670 se publica *La pícaro Coraje*, relato que se desarrolla en el entorno cronológico de la Guerra de los Treinta años y que aparece justificado por el afán de venganza de la protagonista, deseosa de pagar con la humillación y la deshonra una burla que le había hecho Simplicius. *Moll Flanders* pertenece ya al siglo XVIII (1722). Es una novela vinculada a la tradición de la biografía criminal y marcada por el espíritu capitalista y protestante de la época.

Estas tres obras no agotan evidentemente toda la panorámica de la picaresca femenina. Debemos tener presente, además, *La hija de la Celestina* de Jerónimo de Salas Barbadillo (1612), *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632) y *La garduña de Sevilla y anzuelo de bolsas* (1642), ambas de Alonso de Castillo Solórzano. Pese a que en esta ocasión no es mi intención ocuparme de dichas obras, creo que las conclusiones son lo suficientemente generales como para aplicarse sin distorsión a todas las novelas de protagonista femenino.

Quisiera señalar finalmente que he recurrido a un enfoque crítico enormemente suspicaz: desconfío de la pícaro, desconfío del autor como creador de personajes verosímiles y desconfío de las intenciones exclusivamente moralizantes que declara tener en los prólogos y aprovechamientos. Esta metodología de la desconfianza me obliga a tener en cuenta tres aspectos:

- logros conseguidos por las pícaras en oposición a los pícaros,
- posibilidades efectivas de ascenso social en la época,
- tratamiento del tema por parte del autor, es decir, si hay o no desajuste entre realidad y ficción y por qué.

Intentaré demostrar que el triunfo de las pícaras en su deseo de medro social a través del matrimonio no es más que un recurso literario al servicio de la misoginia de la época y a costa del realismo del relato. Esta distorsión interesada de la realidad a través de la manipulación narrativa caracteriza a las novelas picarescas del siglo XVII, pero no se aprecia con tanta intensidad en *Moll Flanders*.¹

2. “¡Válgame Dios! que aún a mí me toca y yo soy alguien.” Ambición y movilidad social.

Un rasgo esencial del carácter picaresco es la ambición. La vida del pícaro se inicia con una protesta y con una esperanza casi suicida. Su voz es la del insatisfecho y la del inconformista. No acepta una sociedad que le condena por nacimiento y decisión supuestamente divina a la pobreza irremediable y sumisa. No quiere ser pieza de cartón en un enorme “puzzle” que otras manos componen; se niega a ser sujeto de un código civil que no le contempla como persona con derechos, y no quiere pagar tampoco con la frustración de toda una vida las deficiencias de un sistema social que sólo favorece a la nobleza.

No tiene vocación de rebelde ni de revolucionario. No aspira a transformar la sociedad sino a integrarse en ella: él, caballero, ella, dama. Cuando la eternidad no tiene fuerza bastante para justificar los grilletes, la vida se convierte en apuesta del yo contra los otros, en reto renovado día a día. Egoísta, materialista y egocéntrico, no cree en la solidaridad, desconfía de todos porque aprende con los engaños y no sabe lo que significa tener un proyecto en común: “Todos caminan a viva quien vence” – comenta Guzmán (pág. 154). Su sueño es personal, intrasferible y solitario: cambiarse de lugar en el tablero de juego: ser reina o caballo, mas no peón.

Con ese convencimiento de piedra que sólo conceden el hambre y los afanes frustrados, el pícaro y la pícaro creen que pueden ascender, que el haber nacido les da derecho a esperar y desear. No importa cómo. Su objetivo es conseguirlo. Recordemos el esmero con que Guzmán se viste y acicala para presentarse ante las damas como un caballero (libro II, cap. VIII). La misma presunción se adivina en el pequeño Pablos que quiere aprender virtud en la escuela (Libro I, cap. I). A Justina le basta una romería para regresar a Mansilla con nuevas ambiciones:

“...Se me puso en la cabeza salir de aldeana y montañesa y dar de súbito en ciudadana porque yo ya era dama; ya las cosas de Montaña y de Mansilla, que todo es uno, me oían a aceite de alacranes.” (pág. 132)

Con sólo ocho años, Moll ya tenía bien claro que no había nacido para sirvienta:

“... pues ¡ay!, para mí, ser dama era poder trabajar por mi cuenta y ganar lo bastante para mantenerme, sin tener que pensar en el horror de ponerme a servir.” (pág. 17)

Y ante la perspectiva de casarse con un comerciante, no duda en reconocer que no le valía cualquiera.

“... la verdad es que deseaba un comerciante que tuviese también algo de caballero; que cuando mi esposo quisiera llevarme a la corte, o al teatro, no resultara grotesco con la espada al cinto, y pareciese tan caballero como cualquier otro hombre; y que no fuera uno de éstos en cuya ropa se advierte siempre la señal de las cintas del delantal y en cuya peluca se nota la huella del sombrero; que cuando llevara la espada pareciese nacido con ella al cinto, y que en su aspecto nada delatase su oficio.

Bueno, por fin encontré este anfibio, este cruce que se llama caballero-comerciante.” (pág. 68)

No menos orgullosa es Coraje, que se enamora siempre de capitanes, tenientes y caballeros, nunca de soldados rasos. Si en cierta ocasión aceptó por esposo a un mercader fue porque, a pesar de “la vergüenza de tener que pasar de esposa de capitán a cantinera”, vislumbraba que el matrimonio sería un buen negocio (pág. 141).

El deseo de ser más, de alcanzar un status elevado que comporte honra y riqueza, prestigio y comodidad es el motor que da sentido a la vida de estos pícaros. Su descontento vertido en actos de protesta—algo que hubiera sido insólito en la Edad Media— nos remite a una sociedad en proceso de cambio. El hecho de que un desharrapado como Guzmán osase reivindicar para sí un puesto distinto al que le había sido otorgado por nacimiento nos demuestra que la antigua estructura estamental, estática y diseñada por Dios, había dejado de ser un ideal de paz unánimemente aceptado.

A ello habían contribuido varios factores: por una parte, el Renacimiento había dejado en los espíritus una secuela de individualismo y autoestima. “Válgame Dios!, que aún a mí me toca y yo soy alguien” —se dice a sí mismo Guzmán. El hombre que descubre su valía y su derecho a existir con dignidad no puede conformarse con la panacea medieval del conformismo y la resignación. La sumisión tantas veces predicada desde el púlpito era la negación misma de ese sentimiento de orgullo y autoestima.²

Íntimamente vinculada a esta actitud individualista, una burguesía emprendedora y cada vez más prepotente ostentaba por las calles un status comprado con dinero. Para los nuevos burgueses era inadmisibles la visión idílica de la pobreza como estado preferido de Dios y al tiempo que ellos ganaban poder económico y prestigio, perdía credibilidad el viejo argumento de la legitimación divina de la pirámide social. Su ejemplo confirmaba día a día las sospechas de los desheredados: la suerte no estaba predestinada.

Ambición y dinero: muy atrás ha quedado la sociedad perfecta descrita y defendida por don Juan Manuel en el *Libro de los estados*. El dinero ha hecho permeables fronteras hasta entonces infranqueables. La naciente sociedad del siglo XVII se caracteriza por el inconformismo, la circulación monetaria y la movilidad social.

Son interesantes en este sentido las siguientes palabras de Antonio Domínguez Ortiz sobre el estamento de la nobleza:

“En el siglo XVI la jerarquía nobiliaria, antes borrosa, se afirmó con el estatuto de la grandeza, la creación en masa de títulos, la burocratización de la concesión de hábitos y la cada vez más marcada diferencia económica entre los caballeros y señores de vasallos, de una parte, y los simples hidalgos, de otra. En el trascurso del siglo XVII las diferencias se acentúan, y a fines del mismo puede advertirse claramente la cesura entre nobles y grandes, que en el futuro serían los únicos que en la consideración del vulgo serían tenidos por nobles, y los caballeros e hidalgos, destinados a fundirse con las clases medias, cuando no a ser proletarios. Aún tardaría en consumarse este fenómeno, pero la trayectoria se apreciaba con toda claridad. De aquí, ante la desvalorización creciente de las categorías nobiliarias inferiores, el afán de conquistar títulos, y como la Corona lo aprovechó para crearse una fuente de ingresos, la contaminación de las categorías nobiliarias por las económicas disoció por completo la teoría de la realidad...”. (Domínguez Ortiz (1964), pág. 175)

Como vemos, la jerarquía nobiliaria estaba experimentando una remodelación dirigida por el dinero. Los hidalgos luchaban por convertirse en caballeros; los caballeros, por alcanzar el hábito o conseguir un título, y los titulados por ser grandes. Si en 1520 había en Castilla veinte grandes y treinta y cinco títulos, a fines del reinado de Felipe II se habían convertido en un centenar.

Pero la movilidad social no sólo era posible dentro del estamento nobiliario. El dinero también circulaba en el estado llano entre burgueses y pecheros acaudalados, que alcanzaban fácilmente la hidalguía sobornando a jueces y regidores para que falsificasen los padrones.³

“...el municipio, ganado por las dádivas o el favor, consentía en incluir en la nómina de hidalgos al que no lo era; muchos extranjeros consiguieron ser admitidos por nobles en Sevilla, tomando primero vecindad en algún pueblecito de sus cercanías, donde no les resultaba difícil convencer a sus regidores.” (Dominguez Ortiz (1964), pág. 175).

El otro medio, muy común y sencillo, era probar ascendencia montañesa. Bastaba convencer al sacristán para que hiciese un pequeño retoque en los libros de bautismo y casamientos. Como consecuencia, fue tal el aumento del número de nobles que la Corona prohibió la admisión de nuevas demandas. En 1553 Felipe II ordenó expresamente la revisión de las hidalguías recientes “para volver sobre las que se habían alcanzado por malos modos.” Pero —tal y como señala Dominguez Ortiz—, “ni leyes ni castigos pudieron impedir unos abusos que nacían del espíritu de la época (...) en todas partes, el plebeyo enriquecido hallaba facilidades para introducirse en la hidalguía, y el hidalgo empobrecido dificultades para conservarla” (págs. 176 y 178). De hecho, pese a las órdenes en contra, la misma Corona favoreció el ascenso de muchos plebeyos, pues muy a menudo recurría a la venta de hidalguías (cuyo precio descendió en el siglo XVII de 4000 a 1000 o 2000 ducados e incluso menos) para costearse las guerras. No debieron de ser pocos los que buscaron el ascenso a través de la milicia:

“Las interminables guerras del siglo XVII ofrecieron abundante ocasión a los que buscaban ennoblecerse con sus proezas; a veces se ofreció la hidalguía a los que militaban a caballo a su costa, e incluso a fines de siglo, cuando la vocación guerrera estaba casi perdida, muchos acudieron en 1683 a la guerra contra los turcos, combatieron delante de Viena, tomaron parte en el asalto de Buda y volvieron provistos de certificados de sus hazañas, que utilizaron para sus pretensiones de nobleza.” (Dominguez Ortiz (1964), págs. 184-185)

De esto nos da testimonio Adelhold, uno de los personajes que aparecen en *Simplicius Simplicissimus*:

“Cuando se observan las virtudes de probidad de un hombre honrado no pasará lógicamente inadvertido. Tanto más cuanto hoy en día se encuentra gente que habiendo cambiado el arado, la aguja, la lezna y el pastoreo por la espada, han alcanzado, gracias a su comportamiento y valentía, llegar más allá de la nobleza ordinaria, hasta el título de conde o barón.” (Cap. XVII, pág. 93)

Su interlocutor reconoce que todos se alistaban con la esperanza del ascenso pues “¿Quién será tan loco que quiera servir en el ejército si no tiene esperanzas de ascender por su buena conducta y ver recompensados sus fieles servicios?” Simplicius, por su parte, habla del “continuo bullir y trepar en este árbol (el de la milicia), porque todos querían estar en los dichosos lugares superiores.”

Sin embargo, el ascenso no era empresa fácil para los plebeyos debido a los privilegios con que contaba la nobleza:

“...yo puedo ver también —comenta un sargento— que la nobleza nos cierra las puertas para tal o cual dignidad nada más salir del caserón, la nobleza llega a algunos lugares con los que nosotros no podemos ni soñar, aunque hayamos hecho más méritos que muchos nobles que ahora son coroneles. Y lo mismo que entre aldeanos se malogran algunos ingenios nobles por falta de medios para acceder a los estudios, igual hay soldado que envejece con su mosquete al hombro, que podría muy bien mandar un regimiento y prestar valiosos servicios al general en jefe.” (Cáp. XVII, pág. 94)

De hecho, en el árbol de la milicia soñado por Simplicius, la parte del tronco que separa a los de arriba de los de abajo (obreros, jornaleros, labriegos...) era “un espacio liso, sin ramas, embaldurnado con unas sustancias maravillosas y con el extraño jabón de la mala suerte, de tal modo que nadie, al menos que no fuese de la nobleza, podía trepar por él ni por valentía, destreza o conocimientos, pues estaba más liso y pulido que una columna de mármol o un espejo de acero.” Así se explica la utilidad de esas “escaleras de plata llamadas corrupción” que menciona el pícaro (Cap. XVI, págs. 89-90).

También Guzmán —recordémoslo— decidió en cierta ocasión alistarse en el ejército “que sólo eso buscaba para salir de congojas”. El capitán, creyéndole noble, le estimuló con la perspectiva de un futuro halagüeño:

“En Italia es otro mundo y le doi mi palabra de le hacer dar una bandera. Que, aunque es menos de lo que merece, será principio para poder ser acrecentado.” (Parte I, libro 2º, cap. IX, págs. 339-340)⁴

Por supuesto, nada salió como Guzmanillo esperaba.

En cualquier caso, milicia, soborno y compra de hidalguías eran tres puertas abiertas al ascenso social. Lícita o ilícitamente, por méritos personales o, más frecuentemente, sobornando a regidores corruptos, aprovechando la ausencia de padrones en una aldea o convenciendo a un sacristán, los plebeyos adinerados se convertían en hidalgos y osaban menospreciar a los hidalgos de linaje. Éstos, empobrecidos por negarse a trabajar en oficios viles, se hundían en una lastimosa situación de desmoralización y desprestigio (buen ejemplo es el caballero de Lázaro). Además, desde el momento en que la hidalguía se hizo algo corriente, perdió también su antigua valoración social. Pensemos que incluso la regenta de una posada como la que aparece en *El coloquio de los perros* cervantino podía ostentar, orgullosa, su carta de ejecutoria:

“Mandó el alguacil que se cubriese y se viniese con él a la cárcel, porque consentía en su casa hombres y mujeres de mal vivir. ¡Aquí fue ello! ¡Aquí sí que fue cuando se aumentaron las voces y creció la confusión!; porque dijo la huéspeda: “Señor alguacil y señor escribano no conmigo tretas, que entrevo toda costura; no conmigo dijés ni poleos; callen la boca y váyanse con Dios (...) porque yo soy mujer honrada y tengo un marido con su carta de ejecutoria, y con *a perpenan rei de memoria*, con sus colgaderos de plomo, Dios sea loado, y hago este oficio muy limpiamente y sin daño de barras. El arancel tengo clavado donde todo el mundo le vea; y no conmigo cuentos, que, por Dios, que sé despolvorearme.” (Cervantes (1989), págs 325-326)

Sin embargo, pese a la enorme movilidad registrada desde fines del siglo XVI (muchos plebeyos convertidos en hidalgos; muchos hidalgos tratados como plebeyos), sería ingenuo pensar que todos pudieron sacar partido de esta situación. Fueron también muchos los que ahogaron sus aspiraciones por falta de medios económicos para costearse la hidalguía. Entre ellos se encontraban los pícaros, la sección más inconformista de los pecheros pobres. La novela picaresca —como ha señalado José Antonio Maravall— es la novela de la frustración del medro:

“En las condiciones sociales y económicas de los siglos XVI y XVII, ¿les era posible que por algún conducto regular llegaran a acumular riquezas, hasta permitirles mudar de estado, a desdichados jovenzuelos, pobres por su origen familiar, de padres que por una u otra razón vivían en la infamia, que pesaba sobre ellos la tacha legal del ejercicio de trabajo mecánico, etc.? ¿basta, como afirmaba Luis Mexía, con ponerse a trabajar hasta sudar “para adquirir riqueza para sustentar honra”, aunque ésta fuera en los niveles más ínfimos? Indudablemente, no.”⁵

El servicio ya no era como antaño. La relación amistosa y paternal que vinculaba al señor con su criado había sido sustituida por un frío contacto, afrentoso y desigual: el trabajo era abundante y los sueldos, escasos. Tras servir durante un año como paje de un cardenal, Guzmán hace la siguiente reflexión:

“Preguntado al cabo dello “¿qué tenéis horro, que se ha ganado?”, la respuesta está en la mano: “Señor, sirvo a mercedes, he comido y bebido, en invierno frío, en verano, caliente, poco, malo y tarde. Traigo este vestido que me dieron y no tanto con que me cubriese, cuanto con que sirviese; no para que me abrigase, sino con que los honrase. Hiciéronlo a su gusto y a mi costa; diéronme por mis dineros las colores de su antojo. Lo que habremos medrado en abundancia ha sido resfriados, que no hay hombre que pueda alzar un plato; granos y comezón con que nos entretenemos, y otras cosas de frutillas tales o peores. Cuando el viento corre fresco y alcanzamos valor de diez o doce cuartos todo en grueso, ha sido de otros tantos pellizcos o bocados de cera que quitamos a la hacha y los vendemos a un zapatero de viejo. El que puede acaudalar un cabo, ya ese tiene patrimonio, hace grandezas, compra pasteles y otras chucherías; mas acaso si en ello lo hallan, en azotes lo paga, que es su juicio.” (págs. 410-411)

Guzmán también intentará probar suerte en la milicia, pero ya vimos las escasas posibilidades de medro que se le ofrecían al soldado de origen plebeyo. Lo más probable es que regresase roto, cansado, miserable, viejo, enfermo y desilusionado o que, en el peor de los casos, ni siquiera regresase. Las honras —comentaba el sargento de Simplicius— estaban reservadas a la nobleza:

“... murmuramos de la corta mano de los hombres valerosos y cuán abatida estaba la milicia, qué poco se remuneraban servicios, qué poca verdad informaban dellos algunos ministros, por sus propios intereses...” (pág. 338)

Así las cosas, al pícaro sólo le queda una salida: el trabajo, pero es ingrato, mina el orgullo y ata con cadenas a la pobreza. Por eso, sólo se rebajará a trabajar en casos de extrema necesidad. Rinconete, Cortadillo y Guzmán fueron durante algún tiempo esportilleros y éste último trabajó también como mozo de ventero. Sin embargo, las apariencias le preocupan más que el hambre. Tiene muy claro que antes de trabajar, prefiere mendigar.

“Siendo aquella para mí una vida descansada, nunca me pareció bien, y menos para mis intentos. Porque, al fin, era mozo de ventero, que es peor que de ciego. Estaba en camino pasajero: no quisiera ser allí hallado y en aquel oficio, por mil vidas que perdiera. Pasaban mozueros caminantes de mi edad y talle, más y menos, unos con dinerillos, otros pidiendo limosna. Dije: “Pues, pese a tal, ¿he de ser más cobarde o para menos que todos? Pues no me pienso perder en pusilánime.” (pág. 257)

Su reacción era lógica. Por pícaro que sea, ha nacido con alma de caballero y aspira a un status que le permita llevar una vida ociosa y acomodada. Trabajar en una venta es una ofensa a su dignidad. Pero la distancia entre propósitos y posibilidades es demasiado profunda; la frustración, inevitable, y ésta genera un odio tan intenso como las ilusiones deshechas. Los pícaros están atrapados en la miseria, en la marginalidad. Su libertad era también un sueño. Se engañaron... Recordemos al Guzmán que se encaminaba a la corte madrileña cargado de esperanzas y proyectos (parte primera, libro II, cap. I y II):

“Parecióme que por mi persona y talle todos me favorecerían y allá llegado anduvieran a puñadas haciendo diligencia sobre quién me llevara consigo.”

La realidad fue muy distinta; el desengaño, inmediato:

“¡Cuánto distan las obras de los pensamientos! ¡Qué hecho, qué frito, qué guisado, qué fácil es todo al que piensa; qué dificultoso al que obra! ... ¡Qué bien se disponen las cosas de noche

a oscuras con el almohada! Cómo saliendo el sol al punto las deshace como a la flaca niebla en el estío! ... Fueron castillos en arena, fantásticas quimeras. Apenas me vestí, que todo estaba en tierra. Tenía trazadas muchas cosas: ninguna salió cierta, antes al revés y de todo punto contraria. Todo fue vano, todo mentira, todo ilusión, todo falso y engaño de la imaginación, todo cisco y carbón, como tesoro de duende.” (págs. 250-251)

Tras la frustración, la rabia, y tras la rabia, la delincuencia:

“Viéndome tan despedazado, aunque procuré buscar a quien servir, acreditándome con buenas palabras, ninguno se aseguraba de mis obras malas ni quería meterme dentro de casa en su servicio, porque estaba muy asqueroso y desmantelado. Creyeron ser algún pícaro ladroncillo que los había de robar y acogerme.

Viéndome perdido, comencé a tratar el oficio de la florida picardía. La vergüenza que tuve de volverme, perdíla por los caminos...” (pág. 258)

Como hemos visto, la inestabilidad social ofrecía numerosas posibilidades de medro, pero todas estaban vedadas a los pícaros. ¿Estaban sus compañeras en la misma situación? ¿podemos establecer diferencias entre la picaresca masculina y la femenina? ¿cómo se desenvuelven las pícaras en la sociedad patriarcal y endocéntrica del siglo XVII? ¿Son relatados sus afanes con el mismo realismo? y, en última instancia, ¿qué probabilidades tenía una mujer real de que sus ambiciones se cumpliesen y en qué medida se reflejan éstas en los textos? Las preguntas, como vemos, se acumulan: vale la pena ir en busca de respuestas.

3. La ambición de la pícaro

En primer lugar, hombres y mujeres coincidían en sus sueños (prestigio, riqueza), pero no contaban con los mismos medios. Él era libre, podía aspirar a honras militares, a enriquecerse en el comercio si tenía vocación burguesa a a adquirir una hidalguía si contaba con el capital suficiente. La mujer, sin embargo, no era dueña de sí misma, pasaba del poder del padre o del hermano al del marido y no le quedaba más salida que la de rezar para que el primero no errase demasiado en la elección de su futuro esposo.⁶ Si era de origen noble, su ideal sería un caballero con hábito, un Título o, por qué no, un Grande de España. Si pertenecía a una familia burguesa acomodada, podría aspirar a un hidalgo acaudalado o a un caballero de prestigio. En cualquier caso, si era hermosa (aunque no demasiado), casta, sumisa, obediente, virtuosa y, sobre todo, si podía ofrecer una dote cuantiosa, al padre no le resultaría difícil encontrar un buen partido entre los numerosos pretendientes que la solicitarían. La recién casada podía y debía estar contenta y satisfecha porque había aumentado la honra familiar y se había casado por encima de su clase. El amor era lo de menos en una sociedad que consideraba el matrimonio un mero contrato económico. De hecho, un moralista tan sobresaliente como Juan Luis Vives piensa que no se deben hacer matrimonios “por vías de amores, ni con tan frágiles nudos atar tan gran carga.” La incidencia del dinero en la deshumanización de las relaciones interpersonales se hará, si cabe, más dramática con el establecimiento de la ideología capitalista y del mercado. El testimonio de Moll es conmovedor:

“La experiencia no tardó en enseñarme una cosa: (...) que los matrimonios aquí eran el resultado de una serie de hábiles cálculos para hacerse con un capital o para ampliar un negocio, y que el amor, o bien no contaba o contaba muy poco.

Que, como había dicho mi cuñada de Colchester, la belleza, el ingenio, los buenos modales, la discreción, el buen carácter, la buena crianza, la virtud, la piedad, o cualquier otra de estas cualidades, ya fueran físicas, ya morales, no daban más valor a una mujer; que sólo el dinero hacía atractivas a las mujeres; que ciertamente, los hombres elegían sus amantes dejándose lle-

var por su inclinación, y que una ramera debía ser hermosa, tener buena figura, un porte agradable y un trato cortés; pero que tratándose de una esposa, ninguna deformidad resultaría repelente, ningún vicio haría cambiar de opinión; el dinero era lo importante; la dote nunca era encorvada ni monstruosamente fea, sino que el dinero era agradable siempre, fuese como fuese la esposa.” (pág. 76)⁷

Pese a todo, el matrimonio podía ser para la mujer una vía de ascenso social y de enriquecimiento (era, de hecho, la única que tenía en una sociedad fuertemente patriarcal y antifeminista). Para una familia noble, pero empobrecida, no sería nada desdeñable que la hija se casara con un burgués acaudalado; y viceversa, una familia burguesa acomodada no vería con malos ojos a un pretendiente noble, aunque fuese pobre, porque el casamiento aumentaba el prestigio familiar (hubiera sido el caso de Calisto y Melibea si no hubiesen muerto prematuramente).

Ahora bien, casarse no era siempre tan sencillo. Si se retrasaba el matrimonio, las consecuencias eran desastrosas para la mujer. Una doncella de veinticuatro años y sin perspectivas cercanas de boda debía pensar seriamente en la opción de la vida conventual. Por otro lado, nada había más frágil y vulnerable que una mujer viuda: sin la protección del marido, incapaz de ganarse la vida por sí misma y sometida a la mirada escudriñadora de una sociedad preparada para criticar y censurar la más mínima señal de deshonestidad (la mujer es como una pared blanca sobre la que cualquiera se cree con derecho a escribir —diría sor Juana):

“Si una viuda sale de casa, la juzgan por deshonestas; si no quiere salir de casa, piérdesele su hacienda; si se ríe un poco, nótanla de liviana; si nunca se ríe, dicen que es hipócrita; si va a la Iglesia, nótanla de andariega; si no va a la iglesia, dicen que es a su marido ingrata; anda mal vestida, nótanla de extremada; si tiene la ropa limpia, dicen que se cansa ya de ser viuda; si es esquiva, nótanla de presuntuosa; si es conversable, luego es la sospecha en la casa; finalmente digo, que las desdichadas viudas hallan a mil que juzquen sus vidas, y no hallan uno que remedie sus penas.”⁸

Sin embargo, si nos introducimos en el mundo picaresco, observamos que las pícaras tienen una ventaja sobre las demás mujeres de la época: pueden elegir al hombre al que desean someterse e, incluso, pueden llegar a desempeñar el rol masculino en la relación de pareja. Carecen de padres y de hermanos que las obliguen o, si los tienen, como Justina, saben burlar su autoridad. De hecho, frente al reincidente fracaso de los pícaros, sus compañeras de aventuras consiguen a menudo matrimonios ventajosos que les permiten ascender de forma inmediata en la escala social.

Manejan con habilidad a los varones porque conocen el tipo de mujer que les gusta y saben representarlo a la perfección: casta, callada, honrada, obediente y con dinero. Son bellas, arteras, astutas, expertas fingidoras, crueles con los pretendientes incómodos, es decir, pobres; dulces y seductoras con los enamorados de prestigio. Gracias a su hermosura, su astucia y sus artes innatas para el engaño y la seducción consiguen lo que nunca lograron los pícaros: el ascenso social y con él, el prestigio y la holgura económica.

Pese a su dudosa reputación, Coraje cuenta entre sus esposos a cuatro capitanes y un teniente. Este último fue elegido por su rango y apostura entre numerosos rivales:

“Tras esta batalla obtuve más enamorados que antes, y puesto que con mi marido había tenido mejores días que noches, máxime cuando desde su muerte guardaba ayuno en contra de mi voluntad, he aquí que decidí reparar tanta abstención eligiendo yo misma, así que me prometí a un teniente que, según mi parecer, superaba a los otros rivales en apostura, juventud, inteligencia y audacia. Era italiano por nacimiento, de los de negra cabellera pero de piel clara, y a mis

ojos tan hermoso que ningún pintor lo habría podido pintar más bello. Me profesaba una sumisión casi como un perrillo —hasta que no me hubo lamido— y cuando obtuvo de mí por fin el sí, manifestó tamaño regocijo como si Dios le hubiese regalado el mundo entero. En palacio nos desposamos y tuvimos el honor de que asistieran el coronel y los más altos oficiales, que nos desearon —por cierto en vano— mucha felicidad y un matrimonio duradero.” (pág. 103)

Ningún hombre es capaz de descubrir sus artimañas embaucadoras:

“Me visitaba por aquél entonces un caballero que me agradaba sobremanera, decidido y acaudalado. Hacia él lancé mis redes y no descuidé ninguno de mis engaños hasta que no lo tuve en mi lazo y enamorado a mis pies hasta el punto de que le podía hacer comer de mi mano sin reparo por su parte.

Me prometió, por que le llevasen los diablos, que se casaría conmigo...” (pág. 135)

Y lo mismo le sucedió al capitán de Bragoditz:

“Yo, por mi parte, sabía dárme las de casta, con tan buen oficio, que él apuraba haciéndome ver su desesperación.” (pág. 119)

La pícaro Justina confiesa haber tenido numerosos pretendientes, pero todos eran como el hijo de la lavandera o el tornero Maximiliano, “amantes campanudos que hacen apariencias y no ofrecen”; de ahí que tras rechazar a muchos de estos enamorados importunos e insignificantes, Justina se desposase con un hombre de armas, pobre pero hidalgo:

“Tres cosas he dicho que rinden a una mujer: interés, presunción e importunidad. Interés, no dudes que le hubo, pues sin quien me amparara, ni mi sentencia era sentencia ni mi hacienda fuera mía. Mi presunción no era poca, pues casando con hijo de algo, había de salir de la nada en que me crié.” (págs. 306-307)

Finalmente, también Moll consigue casarse ventajosamente en varias ocasiones. Recordemos al hermano menor de los Colchester, de quien, sin embargo, no estaba enamorada, o al banquero londinense, “hombre apacible, comprensivo, de buen natural; virtuoso, modesto, sincero y honrado y laborioso en sus negocios.” (pág. 210). Una sortija de diamantes y cinco años de sosiego, despreocupación económica y consideración social fueron la prueba de su amor por ella.

Como vemos, el devenir aventurero del pícaro está siempre marcado por el hambre, la miseria y la desilusión. La pícaro, por el contrario, burla las fronteras de la marginalidad y asciende en la pirámide social mediante una estrategia matrimonial sabiamente trazada. El pícaro nunca deja de ser pícaro. La pícaro se convierte en señora. Si es así, la deducción que se desprende de la novela picaresca es obvia: el matrimonio, en manos de una mujer inteligente, es un arma peligrosa capaz de corroer los muros de la estratificación social y superar, así, desniveles de clase insalvables para el varón. La pícaro resulta ser un factor de inestabilidad social mucho más potente que su compañero, puesto que sus sueños ilegítimos de ambición pueden llegar a hacerse efectivos.

Ahora bien, si nos conformamos con esta primera lectura, es muy probable que nos estemos dejando engañar. Debemos ser menos crédulos y más supicaces, leer en los huecos que dejan las palabras y preguntarnos si, efectivamente, el mundo literario de la picaresca femenina tenía su paralelo en el mundo real. ¿En la sociedad patriarcal del siglo XVII, los deseos de medro de la pícaro se unían a posibilidades reales para cambiar de estado? ¿Estaba el pícaro en desventaja respecto a la pícaro?

Creo que no; que entre novela y realidad se ha producido un desajuste o desplazamiento, y que este desplazamiento ha sido deliberadamente provocado por los autores. Ningún hombre se hubiera casado con una doncella desconocida sin estar absolutamente seguro de que cumplía los

requisitos exigidos a una buena esposa en cuanto a carácter, educación, antecedentes familiares y cuantía de la dote. Todavía en el siglo XVIII, Moll Flanders se quejaba de que los hombres podían pedir todo tipo de antecedentes en torno a la mujer escogida, mientras que ésta debía hacer un acto de fe sobre la honestidad de su futuro esposo:

“...me di cuenta —comenta Moll con enojo— de que los hombres no tenían ningún escrúpulo en mostrarse tal cual eran, y en convertirse en cazadores de dotes, que así los llaman, cuando en realidad ni tenían fortuna semejante a la que pretendían conseguir, ni eran acreedores a ella por sus méritos; y que la cosa llegó a tales extremos que a una mujer ya casi no le estaba permitido hacer averiguaciones acerca del carácter o de la posición de la persona que aspiraba a su mano. De esto tuve un buen ejemplo en una joven de una casa vecina a la mía... Yo le di la razón y calificué de ruin la conducta de él; le dije que yo, aun siendo tan pobre como era, hubiese despreciado a un hombre capaz de pensar que debía aceptarle sin más recomendación que la suya propia, sin que tuviese la libertad de informarme por mí misma acerca de su fortuna y de su carácter...” (pág. 77)

Es cierto que para la mujer del Barroco, el único medio de liberarse de la tutela del padre y de adquirir un status más elevado pasaba por el matrimonio y de que éste era, por tanto, el sueño de todas las féminas. De hecho, los libros de doctrina de la época sólo reconocen dos estados posibles para la mujer: el matrimonio y el convento. Esto significa que las mujeres podían ser doncellas, casadas, viudas y monjas.

Sin embargo, esta enumeración no es completa porque únicamente hace referencia a las mujeres integradas socialmente: hijas de campesinos, burgueses y nobles a quienes iban dirigidos los consejos y reconveniones de Vives, Erasmo, Mexía, Fray Luis, Guevara y demás moralistas reconocidos. Aunque hablasen en las iglesias con mancebos opuestos y se asomasen a las ventanas para observar a los transeúntes, aunque participasen con sus comentarios en las tertulias, usasen corpiños escotados y se maquillasen el rostro, estas doncellas rebeldes y despreocupadas se casarían, tendrían hijos, se ocuparían mejor o peor de las labores domésticas y aceptarían, en definitiva, la autoridad de sus maridos. Las que sentían vocación religiosa, las viudas jóvenes y las eternas solteras veinteañeras acabarían recibiendo los hábitos monjiles. Entre los muros del convento, la rebeldía, si la hubo, se asfixiaba pronto o —en el peor de los casos— quedaba oculta.

Ahora bien, además del matrimonio y el convento —las dos únicas salidas “profesionales” de las mujeres virtuosas— había un tercer estado que aglutinaba a doncellas y dueñas no tan honestas ni de tan claro origen: la prostitución. A él pertenecían alcahuetas como la vieja Celestina y rameras como Areusa y Elicia, como La Pericona, La Repulida, La Pizpireta y La Mostrenca, mozas del vivir alegre retratadas por Rojas (*La Celestina*) y Cervantes (*El rufián viudo llamado Trámpagos*). ¿Tenemos alguna razón para excluir de esta lista a Justina y Coraje? Creo que no.

Aunque Justina no lo reconozca nunca, son numerosas las alusiones más o menos encubiertas a su verdadera condición. Ella misma gusta de llamarse “hija de Celestina”, admira con pasión a su madre, ramera experimentada, cuando escribe sus memorias está completamente calva a consecuencia de unas bubas producidas por el “mal francés” y al principio se define a sí misma con “seis nombres de p”: pícara, pobre, poca vergüenza, plana y pelada.” El último lo pone el lector. Finalmente, refranes como “ir rromera i volver rramera” o “la liebre búscala en el cantón i la puta en el mesón” nos confirman que, para los españoles del siglo de Oro, mesonera y prostituta, romera y ramera eran parejas sinónimas.⁹

Coraje, por su parte, no tiene ningún escrúpulo en confesar al lector de dónde provienen sus ahorros:

“Comenzaba por momentos a sentir la presencia del hambre, lo que me convenció sin dificultad para que me pusiera al punto de ganarme el pienso diario con el nocturno bregar.” (pág. 134)

Y en otro momento comenta con descaro:

“...decidí confesarle a mi marido todas las andanzas de mi vida... salvo los episodios de ramera que había vivido aquí y allá...” (pág. 120)

Pues bien, es absolutamente inverosímil que una ramera del siglo XVII considerase la posibilidad de casarse. Mucho más inverosímil es que aspire a un matrimonio ventajoso y que lo logre. Si sólo por el hecho de demorarse en el camino de ida y vuelta a la iglesia, una mujer honrada era tachada de callejera y libertina con el consiguiente desprestigio que esto significaba para su honor y el de su familia, mujeres como Justina y Coraje, andariegas, independientes, posesivas, charlatanas, sensuales y decididas, serían inmediata y definitivamente condenadas. Ningún varón, ni siquiera el más plebeyo entre los plebeyos, las miraría como posibles esposas: “no kompres asno de rrekuero, ni te kases con hija de mesonero” – sentencia el refrán.

Si volvemos ahora sobre los textos, comprobaremos que éstos no soportan una lectura detenida y crítica.

4. La inverosimilitud del relato picaresco femenino.

Coraje se casa nada menos que siete veces, pese a que nunca le abandona su fama de conquistadora de hombres. Vaya donde vaya, su apodo la persigue, prueba de que sus conquistas militares y sexuales estaban muy difundidas entre los soldados:

“...no llevaba apenas un mes en aquel ejército cuando fui a toparme con algunos oficiales que no sólo me habían conocido en Viena, sino que además habían tenido conmigo buenas confianzas. Sin embargo, fueron muy discretos por no hacer escándalo ni de mi honra ni de la suya. Circulaba por ahí, debo decirlo, un pequeño rumor, que no me produjo, sin embargo, el menor atisbo de preocupación, salvo el de tener que seguir soportando el nombre de Coraje.” (pág. 100)

Y más adelante:

“...tal como me ocurriese en Viena, tampoco pude aquí deshacerme del nombre de Coraje, aunque era, de entre mis cosas, la que hubiera cedido por el más módico precio.” (pág. 115)

Cuando piensa en la posibilidad de cambiar de sexo, se resigna al reconocer que “demasiados testigos hubieran desmentido mi farsa” (pág. 113), y en otra ocasión confiesa que “unos y otros decían de mí que era el mismo diablo en persona”, caracterización, sin duda, muy poco adecuada para una esposa. De hecho, muchos hombres llegaron a esquivarla e incluso a huirla: “Quédatela tú, que para mí no la quiero” –comentaban, temerosos de caer en sus redes. Ella misma reconoce a veces la ineficacia de sus artes porque “mi fama era conocida por doquier”:

“...entre los oficiales... ninguno había que quisiera casarse conmigo, ya fuera porque se avergonzaban de mí en el augurio de desgracias, habiendo causado tanto perjuicio a mis maridos anteriores. Los había incluso, desconozco por qué razón, que me tenían miedo.” (pág. 113)

Pues bien, a la hora de la verdad, nada de esto parece tener relevancia. Tras enviudar de su primer capitán, Coraje no tarda en encontrar un sustituto:

“Como el caballero, esclavo mío e inundado de amor, no podía soportar la demora de nuestro casamiento, nos desposamos sin más, antes de que pudiese llegar a saber cómo había conseguido la Coraje todo aquel dinero, que no era pequeña cantidad.” (pág. 100)

Tampoco el tercer capitán escuchó ningún comentario sobre la dudosa reputación de su prometida ni se preguntó de dónde procedían los mil talegos que Coraje, mujer viuda y huérfana, aportaba al matrimonio. Era tanta la ingenuidad y bondad del noble capitán que cuanto más fama adquiría Coraje como prostituta, más angelical y pura la juzgaba (cap. X). Finalmente, ¿qué caballero en su sano juicio aceptaría casarse con una mujer violada por todo un regimiento? ¿Son acaso los oficiales con que topa la protagonista los únicos hombres del siglo XVII que toleran el adulterio femenino?

Desde luego, los apasionados sentimientos amorosos de los varones no nos merecen ninguna credibilidad en una sociedad materialista y cruda como la de Coraje. Las ridículas declaraciones de amor cortés más bien parecen guiños jocosos del autor divertido a un lector cómplice. Efectivamente, creo que el amor en la picaresca femenina barroca es un mero recurso literario introducido con dos funciones: por un lado, divertir y entretener; por otro, sustentar una verosimilitud endeble y justificar —al menos, aparentemente— esta larga retahila de matrimonios descabellados.

La inverosimilitud llega a tal extremo que el propio Grimmelshausen (a través de la picara) se atreve a ironizar en cierta ocasión sobre la sorprendente suerte de su personaje:

“...mi experiencia y buen hacer me permitieron atrapar una vez más a un capitán, esta vez del ejército de Gallas, el cual se casó conmigo como si fuera de Praga la obligación, o quizá cualidad suya, el procurarme maridos, y en concreto, capitanes.” (págs. 181-182)

Esta coletilla final de Coraje más bien parece el comentario inevitable y risueño de un autor consciente de su exageración, pero satisfecho del resultado: de la imagen desvergonzada y desenvuelta de su antiheroína. De hecho, es tan llamativa la inverosimilitud que provoca fácilmente la hilaridad. Por pazzgüato que fuese el mosquetero, por enamorado que estuviese (bien sabemos lo poco que importaba el amor en los contratos matrimoniales), es inconcebible que aceptase las seis cláusulas de obediencia y sumisión que le impuso la ambiciosa y altiva Coraje:

“Tan lejos llegué con mi galán, que acordé con él las condiciones siguientes y le hice prometer cumplirlas.

En primer lugar, debía abandonar su regimiento, porque de otro modo no podía servirme y yo no estaba dispuesta a ser mosquetera.

En segundo lugar, debía vivir conmigo y demostrar siempre, como hacen los esposos de verdad, amor y fidelidad a su esposa, lo cual es su obligación, y yo, por mi parte, haría lo mismo con él.

En tercer lugar, este matrimonio no sería, sin embargo, confirmado ante la Iglesia, no siendo que quedase preñada.⁹

En cuarto lugar, tendría yo hasta entonces la potestad no sólo sobre las cosas, sino también sobre mi propio cuerpo y sobre los criados y, del mismo modo que el hombre ostenta poder sobre la mujer, así haría yo con él.

En quinto lugar, y por todo lo dicho, no le sería posible prohibirme ni privarme de nada, ni mucho menos mirarme con malos ojos cuando conversase con otros hombres, o me permitiese hacer lo que de costumbre llena de celos al marido.

Y en sexto lugar, puesto que era mi intención dedicarme al comercio, debería ser él quien apareciese como cabeza del negocio y mostrarse activo al frente de éste como celoso y eficiente comerciante, tanto de día como de noche, mas otorgándome pleno poder sobre el dinero y

soportando con obediencia cambios y rectificaciones cuando quisiese reprenderle por algún descuido.

En resumidas cuentas, debía ser considerado y tratado por todos como el dueño y ostentar tal título y distinción, pero guardándome siempre la mencionada obediencia.” (págs. 144-145)

Ninguna mujer se atrevería a tanto en el siglo XVII y ningún hombre admitiría una tiranía semejante. Es evidente, por tanto, que estos matrimonios no se hubieran celebrado en el mundo real. ¿Qué consideración social podía merecer una viuda que se dedicaba al pillaje y a “otros menesteres” muy poco honestos? Su carácter era arisco, ladino, descarado y dominante; su forma de hablar, grosera y despreciativa:

“...el verdugo era mi padre y su viejo penco (su venerable señora, quiero decir) era como mi madre.”

“...hice volver en sí a mi pelanas (a mi esposo, quiero decir)...”

“Puesto que de esta manera volvía a tener dos asnos, decidí cuidarlos con el mayor esmero, para que cada uno pudiera cumplir su tarea lo mejor posible.” (págs. 158, 106 y 193 respectivamente)

No se queda atrás Justina. Es lasciva, libertina, maliciosa, atrevida y deslenguada. Su expresión es desgarrada, hiriente y ofensiva. Así responde al estudiante burlado:

“¿Por los dientes me cuenta el alma? Bien parece que le mordí. Por lo menos sabe que soy viva, porque muerdo. Con salud lo cuente, y sea tanta que le reviente por los ijares.” (pág. 177)

En la primera romería aparece con un vestido escotado y llamativo que revela su condición de buscona y causa el efecto deseado entre la concurrencia masculina:

“Llevaba un rosario de coral muy gordo... Mis cuerpos bajos, que servían de balcón a una camisa de pechos... Una saya colorada, con que parecía cualquier pimienta de Indias... un brial de color turquí, sobre el cual caían a plomo borlas, cuentas y sartas... Mas si los hombres mordieran con los ojos, según fingieron los argótides, ¿qué de tiras llevara mi saya?” (pág. 94)

A partir de este momento, Justina se va a esforzar por hacerse conocida entre los hombres por sus burlas y engaños. Su venganza al estudiante burlado se hace famosa en todo León y la broma cruel que tuvo que padecer el bachiller melado debió de extenderse por toda Mansilla. Con una reputación tan consolidada, es imposible que tuviese la oportunidad de rechazar a tantos pretendientes enamorados.¹¹

Tras la relectura de ambos relatos, no cabe la menor duda de que la novela picaresca femenina del siglo XVII nos sumerge en una ficción muy lejana de la realidad. Frente al realismo de la novela picaresca masculina, que nos presenta a un pícaro atrapado irremisiblemente en la marginalidad, incapaz de aprovechar las abundantes posibilidades de ascenso social que ofrecía la época, la picaresca femenina nos entrega la vida de unas pícaras triunfadoras que convierten el matrimonio en una estrategia exitosa de enriquecimiento. Sabemos, sin embargo, que la mujer real del barroco estaba en una situación mucho más difícil que la del varón, puesto que el salirse de los roles impuestos por la ideología dominante, patriarcal, conservadora, represiva y misógina, implicaba convertirse de inmediato y por consenso en una ramera. Con meridiana claridad lo ha explicado Julio Rodríguez-Luis:

“Una mujer pobre tenía, por supuesto, muchas menos oportunidades de éxito en una carrera picaresca que un hombre debido a factores tales como su menor educación, su absoluta dependencia de los hombres y la desconfianza de la ley hacia ella. Hablando desde un punto de vista

realista, la única puerta abierta a una mujer cuyo origen social y ambición eran similares a los del pícaro era la prostitución, y ésta sola no podía elevarla a la posición disfrutada por las pícaras literarias en la cúspide de sus carreras. Ésta es la razón por la cual Justina no es realmente una pícaro sino la encarnación del ingenio de López de Úbeda. Las pícaras, en oposición a las meras prostitutas, eran de hecho imposibles en una sociedad que imponía tantas pesadas constricciones a la movilidad social de una mujer normal.”

Según el citado crítico, la represión social a que estaba sometida una mujer de bajo origen provoca, inevitablemente, la inverosimilitud del relato y la falta de profundidad de los caracteres:

“Como consecuencia, las novelas picarescas que se refieren a las pícaras carecen de la característica profundidad de las novelas que tratan de sus compañeros masculinos. Esta profundidad resulta de la tensión entre ambición y medios, una tensión que, si bien es creativa o artísticamente válida, debe basarse en una esperanza realista. Sin embargo, lo que de hecho ocurre en las novelas de pícaro es una suspensión de la verosimilitud interna del obra, algo que sólo puede ser fatal para una novela basada en la imitación de la realidad. Es igualmente cierto, por supuesto, de algunas novelas menores relativas a pícaros, pero en ellas no sentimos la marcada inverosimilitud que tan intensamente debilita a las pícaras en cuanto carácter literario creíble.” (Rodríguez-Luis (1979), págs. 30-40. La traducción es mía).

No creo, sin embargo, que la inverosimilitud de la picaresca femenina venga motivada únicamente por la imposibilidad de los autores para inspirarse en un modelo real. De hecho, tan inverosímil como que una pícaro se case con un capitán es que un pícaro como Pablos, hijo de un ladrón y de una hechicera, pensase seriamente que podía convertirse en caballero. Además, si los pícaros se ganaban la vida sirviendo a un amo, ¿por qué ningún autor se propuso recrear la vida de una pícaro-fregona que con engaños más o menos risueños intentara enriquecerse? ¿Por qué no hay arcones con panecillos prohibidos ni tarros de miel trucados en la novela picaresca femenina? ¿por qué las tretas han perdido toda su ingenuidad para trocarse en malignas artimañas de burla y venganza? ¿por qué ese afán de las pícaras por alcanzar el triunfo a toda costa, cuando el Lazariello se conforma con su oficio de pregonero de vinos, Pablos afronta su mala suerte y se embarca hacia las Indias y Simplicius renuncia a las riquezas y vanidades mundanas para entregarse a la vida eremítica? Y en fin, ¿por qué tenemos que esperar a *Moll Flanders* para encontrar, no sólo verosimilitud —como señala Julio Rodríguez-Luis—, sino también una mirada comprensiva, humana y respetuosa por parte del autor?

Creo que estas preguntas no pueden responderse apelando únicamente a la distancia insalvable entre ambición y medios.

5. Conclusiones: exageración y distorsión como estrategias de autodefensa.

El éxito de la pícaro, impensable en el siglo XVII, refleja el temor de la colectividad masculina al ascenso e independencia de la mujer. La pícaro no es sólo el esperpento moldeado por la mirada misógina del autor; es también la encarnación literaria de la mujer fatal del Barroco, el fruto malicioso de una obsesión oculta, el símbolo de una amenaza intuida. El tipo de mujer que ella representa (independiente, segura, rebelde, sensual y dominadora) traslada al mundo novelesco la pesadilla íntima del hombre barroco, atormentado por las crecientes muestras de inconformismo femenino.

Desde fines del siglo XVI, la mujer había comenzado a rebelarse contra las normas impuestas por la ideología dominante: encerramiento, castidad, silencio, obediencia y sumisión: programa de

vida más conventual que conyugal. La mujer no quiere envejecer entre las paredes de una casa. Le gusta pasear, bailar, cantar, divertirse, participar en las conversaciones, lucir hermosos vestidos y resaltar su belleza con afeites. Pretensiones tan desorbitadas ponen sobre aviso a la población masculina y desencadenan una corriente de pensamiento antifeminista que se expresa con acritud en literatura y que tiene su versión moralizante en la proliferación de libros de doctrina dirigidos a las mujeres.

La presión alienadora y tiránica de la sociedad barroca no es suficiente, sin embargo, para neutralizar la sensualidad de la mirada y el cuerpo femeninos; de ahí que el erotismo, tan presente en la picaresca femenina, sea contemplado ahora más que nunca como un arma peligrosa capaz de anular la voluntad del varón.

Es cierto que el sexo es un tema constante de la literatura e iconografía medievales. Recordemos, por ejemplo, el pasaje de las horas canónicas del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, manual en clave sagrada del más obscuro amor sexual. Pero si en la Edad Media estos desvíos no atentaban contra la ordenación social (cada uno conocía su papel y se mantenía en su puesto), en el siglo XVII el sistema se está derrumbando y los hombres temen que la mujer aproveche la confusión y los dones naturales de su sexo para ascender en la escala social y desplazarlos de sus poderes de mando. Son interesantes en este sentido las siguientes palabras de Maravall:

“En las circunstancias de la época, en el miedo a la subversión del orden que promueve toda la crisis social del Barroco, se hace frecuente sostener que lo que la mujer pretende va mucho más allá: persigue utilizar sus atractivos, capaces de despertar pasiones irreprimibles en el hombre, al objeto de invertir el orden social y natural que atribuye a aquél el poder de dominación en la sociedad y particularmente en las relaciones de hombres y mujeres, contra lo cual se maquina hasta lograr trasferir a éstas el gobierno. Este es el gravísimo nudo de la cuestión, lo que enciende esa irritación de la misoginia barroca y hace enterrar a la mujer en un círculo de desconfianza, bien que en la época se halle en condiciones de saltárselo por lo menos ocasionalmente.” (pág. 693)

Me parece esclarecedor y necesario poner en relación este temor de la población masculina a la inversión de los roles tradicionales con el personaje literario de la pícaro, mujer independiente y liberada, capaz de triunfar y de engañar al hombre. La inverosimilitud no es una mera opción artística motivada por las escasas posibilidades creativas que ofrecía un relato ceñido a la realidad. La inverosimilitud es una consciente opción ideológica en una novela con proyección de futuro: una novela que se dirige a un lector cómplice y solidario para avisarle de lo que puede llegar a suceder si los hombres no controlan a tiempo a las indómitas mujeres. El resultado sería desastroso: un mundo donde el varón sería casi un muñeco y donde se multiplicarían las mujeres con el ímpetu de Coraje y de Justina; un mundo donde se harían realidad las seis cláusulas del contrato matrimonial de Springfield (cap. XV) y el “así se hará” amenazante de Coraje:

“...Springfield... había de seguirme. ¿Qué cosa podría evitarlo? ¿Cuán maravillosa criatura marina habría tenido que ser?... Y así se hará mientras que otras mujeres de gran resolución como yo puedan hacer caer (no quiero decir empujar) en trampas semejantes a los calaveras de sus maridos (si tuviera que llamarlos de otra manera diría más bien “píos maridos”), puesto que hasta ahora no han suscrito en su matrimonio acuerdo alguno como el mío...” (pág. 162)

Evidentemente, estas pícaras inventadas por los miedos ocultos de los varones nunca podrían alimentar las pretensiones de liberación de las doncellas barrocas. La razón es sencilla: eran pocas las mujeres que sabían leer y escribir, y éstas recibían una educación fuertemente ideologizada: libros

de moralidad y poesía cortés, novela rosa del XVII que narcotizaba las almas femeninas con engañosos ensueños de amor y falsas promesas varoniles de eterna servidumbre: ficción de ficciones.

El público de la novela picaresca femenina es exclusivamente masculino. Grimmelshausen se dirige expresamente a “recatados donceles, honestos viudos y hombres casados”, que son —cómo dudarlo— víctimas fáciles de las nefastas mujeres. Resulta evidente, por tanto, que las palabras antes citadas de Coraje no han sido concebidas para promover la emancipación femenina (nada más conservador y reaccionario que estos relatos). Con el amenazante e incisivo parlamento que pone en boca de la pícaro, el autor avisa a los varones del peligro implícito en adoptar actitudes benignas y comprensivas con las mujeres; de la necesidad, por tanto, de no ser demasiado “pios” con ellas.

La novela picaresca femenina se dirige a la voluntad, no a la razón, y pretende producir el rechazo, no la catarsis. Esto lo consigue mediante la hipérbole y la parodia. Coraje es una caricatura; Justina, una marioneta que ni siquiera tiene voz propia. Resultaba imposible que el lector se identificara con la protagonista porque la risa es distanciadora. Una mujer vestida de hombre y luchando en el ejército como cualquier soldado produciría la hilaridad y después, el desprecio y la censura. También López de Úbeda supo tejer con maestría los hilos para que la hidalgúa de Justina —su sueño realizado— revirtiese en la propia ridiculización del personaje.

Es evidente, de hecho, que pícaro y pícaro son tratados —contemplados, diseñados, juzgados— de forma radicalmente distinta por parte de los autores. ¿Por qué fracasan los intentos matrimoniales de Guzmán y Pablos cuando se proponen conquistar a una mujer rica y noble para salir de la miseria? Al fin y al cabo, pícaros y pícaras recurren al único medio posible: fingir lo que no se es. La pícaro finge virtud como el pícaro finge nobleza y dinero. La razón es clara: un matrimonio ventajoso para el pícaro no hubiera sido nada moralizante; al contrario, además de atentar contra el estatuto del realismo, hubiera impedido el proceso de reflexión interior del pícaro y su evolución hacia la conversión. En la picaresca femenina del XVII la moralización tiene una importancia muy secundaria; es más bien una excusa para introducir el mensaje antifeminista, único objetivo de estas novelas. Interesa que la pícaro triunfe para corroborar la astucia innata y maliciosa de la mujer y la necesidad que tiene el hombre de precaverse contra ella. Se da por sentado que la pícaro, en cuanto fémica, no tiene claridad mental suficiente para reflexionar sobre su trayectoria vital y proponerse un cambio de rumbo. La conversión no entraba dentro de las pautas de comportamiento que la ideología antifeminista atribuía a la mujer.

La consideración de la perspectiva ideológica que determina apriorísticamente la evolución de la peripecia y la caracterización de los personajes sirve también para comprender la peculiaridad de la picaresca frente a otras novelas coetáneas. Piénsese, por ejemplo, en el contraste existente entre la pícaro Justina y la Maritormes cervantina: mesonera y ramera como ella, pero sin fobias ridículas ni deseos de venganza; mujer inculta y primaria que, a pesar de la ruindad de su entorno y de su oficio, es capaz de entusiasmarse con las escenas de amor cortés de los libros de caballerías. Lo que cambia es la mirada del autor: altruista y cálida en Cervantes, burlona y sarcástica en López de Úbeda.

Comparada con *La pícaro Justina* y con *La pícaro Coraje*, *Moll Flanders* es, sin embargo, una novela diferente, como también lo es el contexto social, económico, cultural e ideológico al que pertenece. En principio, el público es más amplio. La alfabetización en la Inglaterra dieciochesca es mucho mayor que en la España del siglo anterior y sin duda, había llegado a las mujeres. La misoginia persiste en la novela, pero muy suavizada. Descubrimos el tópico de la lascivia y debili-

dad femeninas en las constantes inculpaciones que Defoe pone en boca de la propia protagonista, que se confiesa culpable de la consumación del acto amoroso:

“Y entonces, como me tenía entre sus brazos, me besó tres o cuatro veces. Yo forcejé para desasirme, pero lo hice débilmente, y él me abrazaba y siguió besándome hasta quedar casi sin aliento y entonces se sentó y me dijo: Querida Betty, estoy enamorado de vos.” (pág. 26)

“...la verdad es que empezó a mostrarse ardoroso conmigo. Tal vez me encontró un poco demasiado fácil, pues bien sabe Dios que no le opuse ninguna resistencia mientras sólo me tenía entre sus brazos y me besaba; la verdad es que estaba demasiado complacida con aquello para poder resistirle mucho.” (pág. 27)

“...yo soy un buen ejemplo para todas las jóvenes en las que la vanidad prevalece sobre la virtud. Tanto el uno como el otro obrábamos del modo más estúpido que puede imaginarse. De haber obrado yo como debía, y de resistirle como exigen la virtud y la honra, aquel caballero, o bien hubiese desistido de sus intentos, viendo que no había motivo para esperar el éxito de sus propósitos, o bien me hubiera pedido en matrimonio de un modo honrado y formal.” (pág. 30)

En cualquier caso, Defoe es comprensivo y respetuoso con la protagonista de su novela. Moll es la primera pícaro que tiene voz propia; la primera pícaro que habla y siente como mujer. De ahí que el tono de muchos pasajes, de páginas enteras, sea sincero y conmovedor, sobre todo en aquellos momentos en los que Moll analiza con dolor la marginación social de la mujer en su época. Ni López de Ubeda ni Grimmelshausen hubiesen permitido a sus pícaros hablar con esta franqueza:

“Y ahora a mí sólo me resta recordar a las damas lo mucho que ellas mismas se rebajan respecto al nivel medio de lo que es una esposa, que, y creo que al decir esto no soy parcial, es ya bastante bajo; decía que ellas mismas se rebajan respecto a este nivel medio, y ellas mismas preparan el camino de su propia humillación, resignándose de antemano a ser víctimas de los hombres, de lo cual confieso que no creo que exista ninguna necesidad.” (pág. 83)

“... que los tiempos están tan corrompidos, y el sexo fuerte tan viciado, que, para decirlo en pocas palabras, el número de hombres con los que una mujer honesta debería tener trato, la verdad es que es escasísimo, y que es muy raro encontrar a un hombre que sea digno de que una mujer confie en él. (...)

Y en cuanto a las mujeres que..., impacientes por llegar a un estado más perfecto, deciden, como ellas mismas dicen, aceptar al primer llegado, que van al matrimonio igual que un caballo se precipita en medio del fragor de la batalla, a éstas sólo puedo decirles una cosa: que son mujeres que necesitan que se ruegue por ellas como se hace por las demás personas perturbadas (...).

Yo desearía que las de mi sexo se condujeran con un poco más de sensatez en estas cosas ya que a mi entender éste es un problema que en nuestros tiempos nos afecta más que ningún otro; no es más que falta de valor, el miedo a no casarse ni mal ni bien, y el miedo a convertirse en uno de estos tristísimos personajes que se llaman solteronas, (...). Quien se une a un mal marido siempre se casa demasiado pronto, y nunca se casa demasiado tarde quien se une a un buen esposo.” (págs. 84-85)

Recordemos finalmente la triste reflexión de Moll ante la ruín estrategia urdida por el hermano mayor de los Colchester para eludir sus promesas de matrimonio:

“Así es ciertamente como el egoísmo atropella todo género de afectos, y así es como los hombres tienden a obrar naturalmente, olvidando el honor y la justicia, la humanidad e incluso su condición de cristianos, para defender su tranquilidad.” (pág. 65)

Moll no es un esperpento ni una caricatura: es una mujer auténtica, con miedos, dudas, problemas y sueños. Moll siente como nunca lo hicieron las otras. Sus engaños no son burlas crueles, hirientes ni arbitrarias como las que emprendían Justina y Coraje para mofarse de los demás hombres. Ellas jamás sintieron remordimientos; Moll, sí:

“Yo me volví de espaldas, porque también en mis ojos había lágrimas, y le pedi licencia para retirarme un poco a mi alcoba. Si alguna vez he sentido algo de verdadero remordimiento por mi vida viciosa y abominable de mis últimos veinticuatro años, fue entonces. ¡Qué felices son los hombres —me dije a mí misma— al no poder leer en los corazones de los demás! ¡Qué felicidad la mía si en un principio me hubiera casado con un hombre tan honrado y afectuoso!” (pág. 202)

Tampoco el sexo recibe el mismo tratamiento. En las novelas del XVII, erotismo y prostitución son sinónimos. Con *Moll Flanders* se dignifica el sexo vinculándolo por vez primera al amor:

“El perderle como amante no me afligia tanto como perderle a él mismo, pues la verdad es que le amaba hasta la locura: y el perder todas mis ilusiones sobre las que había edificado mis esperanzas de que un día llegaría a ser mi esposo.” (pág. 47)

También se refiere al ingrato Colchester cuando confiesa: “...la verdad es que lo amaba hasta un extremo difícil de imaginar” (pág. 63). El caballero de Lancaster fue su segundo y último gran amor. Cuando él se ve obligado a abandonar Londres, Moll cae en un estado de histerismo y desesperación:

“Oh, Jemmy! —decía—, ¡vuelve, vuelve! Te daré todo lo que tengo; mendigaré, pasaré hambre a tu lado. Y así iba de un lado a otro de la estancia, como loca, y luego me sentaba, y volvía a andar por la habitación, llamándole y diciéndole que volviera, y luego echándome a llorar de nuevo; y así pasé toda la tarde... cuando, ante mi indecible sorpresa él regresó... empecé a debatir conmigo misma si debía alegrarme o entristecerme; pero mi amor se sobrepuso a todo lo demás y no me fue posible ocultar mi alegría, que era demasiado grande para expresarse con risas, y rompí a llorar.” (pág. 172)

En la Inglaterra del siglo XVIII el matrimonio seguía siendo el único estado aceptable para una mujer honesta y el único medio que tenía una doncella pobre para escapar de la miseria. Pero ¿qué habría ocurrido si el hermano menor de los Colchester no hubiese estado ebrio en la noche de bodas? Defoe, consciente de la injusta marginación femenina, deja que Moll exprese su queja ante la inexorabilidad de un destino dirigido por los hombres y confabulado contra ella:

“...cuando una mujer queda así desamparada y sin nadie que la aconseje, es como una bolsa de monedas o una joya perdida en medio de un camino, que será para el primero que pase por allí; si la suerte hace que quien la encuentre sea un hombre virtuoso y de rectos principios, hará avisar y quizá su dueño pueda recuperarla; ¡pero cuántas veces ocurrirá que la encontrará quien no tendrá el menor escrúpulo en quedársela, en vez de ir a parar en buenas manos!

Evidentemente, éste era mi caso... . Quería conseguir una situación estable en la vida, y de haber tropezado con un buen esposo, con un hombre digno, hubiese sido para él una esposa tan fiel y abnegada como puede serlo un modelo de virtud, pero en mi situación el vicio llamaba siempre a la puerta de la necesidad... .” (pág. 144)

En cualquier caso, Defoe permite a Moll que rehaga su vida en Virginia mientras que Grimmelshausen abandona a Coraje en una tribu de gitanos y López de Úbeda se ríe de su propio personaje obligándole a que se resigne con una pobrísima hidalguía.

Indudablemente, la evolución de la sociedad europea favorecía la aparición de una picaresca más verosímil y menos anti-feminista. En una sociedad como la protestante, que valoraba el esfuerzo personal y hacía de la competitividad una fuente legítima de riqueza, la mujer, aun siendo de bajo origen, tenía muchas más posibilidades reales de medro. No es menos cierto, sin embargo, que la actitud abierta y comprensiva de Defoe está detrás de la humanidad y autenticidad de Moll y que nada le hubiera impedido dar un final de castigo a su novela: Moll encarcelada o definitivamente condenada a la prostitución. Pero no lo deseaba. No es la suya una mirada distorsionadora

y censoria. Defoe no es un manipulador burlón como Úbeda ni un inquisidor como Grimmelshausen, que convierte a Simplicius en un santo y a Coraje, en la más lasciva de las pícaras.

En *Moll Flanders* la mirada ha cambiado porque también la sociedad dieciochesca ha suavizado la misoginia heredada del Barroco. Estamos comenzando el Siglo de las Luces. Inglaterra acaba de estrenar el primer sistema parlamentario de Europa y Francia no tardará en proponer la división de poderes. Pronto se divulgarán las ideas de igualdad de Rousseau y el *Tratado de la tolerancia* de Voltaire. La Ilustración reivindica el poder liberador del conocimiento, descubre la bondad natural del hombre tras siglos y siglos de pecado original, apuesta por una sociedad fraternal e igualitaria y apoya una revolución contra el Antiguo Régimen. Cultura, ambición, afán de renovación, espíritu crítico y altruismo son las características del nuevo espíritu.

Este talante de comprensión y concordia tuvo que afectar también a la relación hombre-mujer. Al fin y al cabo, la misoginia medieval y barroca se había convertido en una especie de dogmatismo que el hombre ilustrado no estaba dispuesto a aceptar sin someterlo a la criba de la razón analítica. Como resultado de esta nueva actitud, se produce una reinterpretación de la mujer, que deja de ser enemiga para convertirse en compañera. El futuro proyectado es un futuro de pareja. No hay Pablo sin Virginia.

EN RESUMEN, la evolución económica de la sociedad y, sobre todo, la perspectiva ideológica de los autores —sujetos sociales e históricos— imprimen diferencias importantes entre picaresca masculina y femenina y entre picaresca femenina barroca y dieciochesca. Frente al realismo moralizante de las novelas de pícaro, la picaresca femenina se caracteriza por su inverosimilitud y su marcado antifeminismo. Novelar es manipular. El personaje —plano, monocorde y carente de autenticidad— se convierte en marioneta del autor.

El estudio del tema del medio social pone de manifiesto la importancia del miedo al ascenso femenino en la intensificación de la misoginia durante los siglos XVI y XVII. El triunfo de las pícaras traslada a la literatura la preocupación masculina ante la posibilidad de un cambio en los roles tradicionales. Además de divertir y entretener, la novela picaresca femenina pretende avisar, prevenir y aconsejar a los lectores.

En el siglo XVIII, el progreso económico de la sociedad redundaba en beneficio de la verosimilitud del relato al tiempo que la evolución ideológica favorece una actitud más comprensiva y se desliga de los extremismos misóginos del siglo precedente. Disminuye la desconfianza del hombre hacia la mujer y el prejuicio de la bondad masculina frente a la congénita maldad femenina no es ya tan determinante. Como consecuencia, el relato gana en humanidad y la pícaro, en complejidad psicológica. El autor, mucho más tolerante y comprensivo, se esforzará por construir un personaje con voz propia.

Notas

- ¹ A partir de ahora, las citas e indicaciones de páginas remiten siempre a las siguientes ediciones:
 - ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, edición, introducción y notas de Francisco Rico, Planeta, Barcelona, 1983.
 - LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícaro Justina*, ed. Ramón Sopena, S.A., Barcelona, 1981.
 - GRIMMELSHAUSEN, H. J. Ch., *La pícaro Coraje*, ed. José Manuel González, Cátedra, Madrid, 1992.
 - DEFOE, Daniel, *Moll Flanders*, ed. Carlos Pujol, Cátedra II, Madrid, 1981.
- ² De hecho, tal y como señala Domínguez Ortiz, es característico del espíritu español, frente al resto de Europa, una cierta desmesura en la defensa de la propia dignidad personal: "desmesura que llevó a los extranjeros a considerar el orgullo como un rasgo característico de nuestro pueblo, comentándolo con indignación o con sorna: "los españoles tienen

en todas sus acciones un no sé qué de altivo y de magnífico, —escribía Fulvio Testi—. Hasta para celebrar la misa usan hostias dobles de grandes que en Italia.” Los españoles también estaban de acuerdo en que éste era un rasgo del carácter nacional, sobre todo (y esto era una diferencia con el resto de Europa) en cuanto era extensivo a todas las capas sociales, incluso las más humildes.”

A esta extensión del orgullo personal en el pueblo llano (incluso pícaros y celestinas tenían honra) contribuyó la pervivencia en la Edad Moderna de los estatutos de limpieza de sangre. Comenta el citado autor:

“De aquí resultaba una situación muy compleja y confusa que sorprendía a los observadores extranjeros; la sociedad hispana parecía muy jerarquizada y a la vez muy igualitaria puesto que al ser el honor patrimonio común las demás distinciones resultaban accidentales. “Entre los españoles no hay plebe; todos nacen con ánimos grandes”, escribía un autor de fines del siglo XVII. Y Saavedra Fajardo, con su conocimiento directo de otras naciones, señalaba también esta característica de nuestro pueblo: “El espíritu altivo y glorioso (aun en la gente plebeya) no se quieta con el estado que le señaló la Naturaleza y aspira a los grados de nobleza, desestimando aquellas ocupaciones que son opuestas a ella; desorden que también proviene de no estar como en Alemania, más distintos y señalados los confines de la nobleza.” En realidad, esos límites sí estaban bien claros “en teoría”; era noble quien nacía noble; ni siquiera la voluntad real podía otorgar más que una nobleza de segundo orden, una “nobleza de privilegio”. Lo que ocurría es que había un gran dinamismo social, unas circunstancias que facilitaban la capilaridad social y unos recursos excepcionales que no se daban más que en España: los estatutos de limpieza, producto de la mezcla de razas y religiones que tuvo lugar en la Edad Media y que dejó hondas huellas en la Moderna; con frecuencia los villanos se desquitaban del orgullo y los privilegios de los hidalgos recordándoles que eran limpios de sangre como ellos, y a veces más que ellos. Era éste un fenómeno típicamente español; en todas partes se hacían pruebas de nobleza; también era general la aversión a los oficios “viles y mecánicos” y al pequeño comercio, pero sólo en España se hacían pruebas de limpieza de sangre que afectaban a todas las clases sociales, e incluso en mayor grado a las elevadas”. (Dominguez Ortiz, “La sociedad española en el siglo XVII”, en Menéndez Pidal (1990), Tomo XVIII, pág. 397-398).

3 Las pragmáticas son igualmente una buena prueba del poder que tenía el dinero para ascender en la escala social: “Si las pragmáticas sobre porte de vestidos servían para separar la clase baja de la media, las referentes a los coches discriminaban la media de la alta ... La pragmática de 1684, reiterada en 1723, vedaba su uso a los alguaciles, escribanos, notarios, procuradores, agentes de negocios, mercaderes, plateros, receptores, obligados, maestros y oficiales de gremios.

Disposiciones de este tenor respondían a la irritación que en los defensores del orden tradicional producía la subversión introducida en el mismo por la irrupción de las categorías crematísticas; era una de tantas manifestaciones defensivas de la hidalguía frente a la burguesía; pero éste era un pleito perdido, porque la asimilación de los ricos, de cualquier procedencia que fueran, a los nobles era una tendencia irresistible. Lo dice claramente un defensor decidido de la tradición, el inquisidor Escobar de Corro: “Por eso vemos que los ricos gozan de los mismos privilegios que los nobles, no se les ahorca, no se les condena a penas infamantes, no se les somete a tormento...” (Dominguez Ortiz, “La sociedad española en el siglo XVII”, en Menéndez Pidal (1990), Tomo XVIII, Parte tercera, págs. 401-402).

4 Para justificar este desbocado deseo de los plebeyos por convertirse en hidalgos basta reparar los numerosos privilegios de que gozaba el estado noble: inmunidad de tributos y de toda prestación personal o real (moneda forera, servicio ordinario, etc.) No podían ser atormentados. No sufrían penas afrentosas como la de azotes y galeras. No podían ser encarcelados por deudas. Debían tener prisión aparte, separada de la de los plebeyos. No se les podía embargar las armas, vestidos, caballos, lecho y casa. Las injurias que recibían estaban más penadas. En caso de pena de muerte, no eran ahorcados sino decapitados. En cuanto a dotes y contratos, también tenían algunas preferencias reconocidas por la ley; de ahí que alcanzasen el monopolio de los cargos públicos más fructuosos. (Tomado de Dominguez Ortiz, (1964) págs. 188-189).

5 Maravall, Jose Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social*, ed. Taurus, Madrid, 1986, cap. VIII, pág. 366. Como veremos, la característica apuntada por Maravall (novela picaresca = novela de la frustración del medro) es una de esas características no aplicables a las novelas protagonizadas por mujeres.

6 “La mujer que tiene honra y vergüenza no ha de hablar ni pensar en casarse, si no es cuando, y con quien sus padres fuere bien visto.” Es la opinión del teólogo jesuita Francisco Escrivá (y de todos los moralistas de la época) en *Discursos de los estados, de las obligaciones particulares del estado, y oficio, según las cuales ha de ser cada uno particularmente juzgado*, Valencia, 1613, pág. 110. Citado por Mariló Vigil (1986).

7 Moll corrobora así las palabras de la hija de los Colchester, que, refiriéndose a ella, había dicho: “A Betty (Moll) sólo le falta una cosa, pero para el caso como si le faltara todo, porque en estos tiempos a nuestro sexo no se le concede valor; y si una joven posee belleza y es de buena familia, tiene buena crianza, ingenio, buen juicio, buenas maneras, modestia, y todo ello en grado extremo, si no tiene dinero no es nadie, es como si le faltara todo, porque hoy en día lo único que se aprecia en una mujer es el dinero: son los hombres los que tienen todas las bazas en la mano.” (pág. 24)

8 Guevara, Antonio de, *Reloj de principes*, citado por Mariló Vigil (1986), cap. V.

9 Ambos refranes son recogidos por Correas en su *Vocabulario* y citados por Antonio Rey Hazas (1983), de donde tomo la referencia.

- 10 Con esta cláusula, Coraje revela su adhesión a una práctica, la del matrimonio clandestino, muy extendida, al parecer, por toda la Europa occidental, especialmente en las zonas rurales. España no fue una excepción, como pone de manifiesto Antonio Domínguez Ruiz en “La mujer. La sexualidad. La familia”:
- “Es en este ámbito popularista donde intentó mantenerse, a pesar de la prohibición del Concilio de Trento, el matrimonio *clandestino*, apelación peyorativa que se atribuyó al matrimonio sin asistencia del párroco, de muy antigua tradición; en él se apreciaba la virginidad de la mujer, pero sin llegar a la tragedia. La *facilidad* de las gallegas era producto de una cultura agraria distinta de la muy urbana, teologizada y caballeresca Castilla, escenario obligado de los dramas de Calderón. Pero el hecho de la prohibición de que los novios, los desposados, cohabiten antes de recibir el sacramento se repita en las constituciones sinodales de todas las partes de España indica que esta muy antigua costumbre seguía teniendo vigencia entre las clases populares de todas las regiones.
- Dicha costumbre merecería un detenido estudio; no se puede explicar meramente por liviandad; algo influiría el temor a la *ligadura* (*impotentia coeundi*), maleficio que impedía a los recién casados consumir el matrimonio. Sin embargo, hay otra explicación más general: la convicción de que los desposorios, las *palabras de presente* y aun la simple promesa verbal o escrita, constituían ya, si no un matrimonio completo, sí un matrimonio incoado, un compromiso formal que autorizaba la vida en común: las *benediciones* serían entonces la perfección, la ratificación de una situación legal ya existente. Citaremos sólo dos ejemplos, uno del norte y otro del sur de España para mostrar su universalidad: las constituciones sinodales de Pamplona del año 1591 dicen (pág. 129): “Hay muchos que sin haber recibido las bendiciones nupciales cohabitan juntos como marido y mujer, contra lo dispuesto por el Concilio de Trento... Por tanto ordenamos que ningunas personas después de ser desposadas no cohabiten sin ser veladas y sin haber recibido las bendiciones de la Iglesia so pena de tres ducados.” Casi un siglo después, en 1671, las constituciones de Málaga (folio 108) declaran corruptela aún no totalmente extirpada, que los concertados de casar (que llaman otorgados) entran en casa de las novias y comunican carnalmente con ellas.”
- La decadencia de esta costumbre es paralela a la de los propios desposorios, fenómeno europeo. Chaunu se ha referido al paulatino eclipse de esta institución, tal y como puede seguirse a través de los registros parroquiales. Al llegar el siglo XVIII, casi ningún párroco anota ya los desposorios como ceremonia distinta del matrimonio propiamente dicho.” (Dominguez Ortiz, *La mujer, la sexualidad, la familia*”, en Menéndez Pidal (1990), Parte tercera, pág. 412).
- 11 Con razón podemos decir, por tanto, utilizando las palabras que Cervantes pone en boca de Berganza en *El coloquio de los perros*, que Justina y Coraje eran “dos mujercillas, no de poco más o menos, sino de menos en todo; verdad que tenían algo de buenas caras, pero mucho de desenfado y de taimería putesca. (...) Vestíanse de suerte que por la pinta descubrían la figura, y a tiro de arcabuz mostraban ser damas de la vida libre.” Cervantes (1981), pág. 324.

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, edición, introducción y notas de Francisco Rico, ed. Planeta, Barcelona, 1983.
- BATAILLON, Marcel, *Pícaros y picaresca: La pícaro Justina*, Taurus, Madrid, 1969.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, “Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género”, *Edad de Oro*, II (1983), págs. 49-65.
- CASTILLEJO, Cristóbal de, *Diálogo de mujeres*, Castalia, Madrid, 1986. Edición de Rogelio Reyes Cano.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Cátedra II, Madrid, 1981.
- DEFOE, Daniel, *Moll Flanders*, ed. Carlos Pujol, Planeta, Barcelona, 1981.
- GRIMMELSHAUSEN, H. J. Ch., *La pícaro Coraje*, ed. José Manuel González, Cátedra, Madrid, 1992.
- GUILLÉN, Claudio, “Toward a definition of the Picaresque”, *Literature as a system: Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton, 1971.
- HANRAHAN, Thomas, *La mujer en la novela picaresca española*, ed. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1967.
- LEITES, Edmund, *La invención de la mujer casta*, Siglo XXI, Madrid, 1990.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícaro Justina*, ed. Ramón Sopena, S. A., Barcelona, 1981 (publicado como anónimo).
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.
- MARAVALL, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social*, Taurus, Madrid, 1986.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de España. La crisis del siglo XVII. La población, la economía, la sociedad*, tomo XVIII, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1990, 2ª edición.
- MOLHO, Maurice, *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Salamanca, 1972.
- PARKER, Alexander A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa, 1599-1753*, Gredos, Madrid, 1971.
- QUEVEDO, Francisco de, *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos*, Cátedra, Madrid, 1983.
- REY HAZAS, Antonio, “La compleja faz de una pícaro: hacia una interpretación de *La pícaro Justina*”, *Revista de Literatura* nº 90 (julio-diciembre, 1983).

- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix-Barral, Barcelona, 1982. RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, "Pícaras: the Modal Approach to the Picaresque", *Comparative Literature* (Winter, 1979).
- VIGIL, María Dolores, *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*, Siglo XXI, Madrid, 1989.
- WICKS, Ulrich, "The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach", *PMLA*, 89, n° 2 (1974), págs. 240-249.
- WICKS, Ulrich, *Picaresque Narrative. Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*, New York: Greenwood Press, 1989.

ŽENOMRZNIŠTVO ALI STRAH V ŽENSKEM PIKARESKNEM ROMANU

Ženski pikareskni roman je živel vedno v senci pikaresknega romana, v katerem so glavni junaki moški (od *Lazarčka s Tormesa* do Grimmelshausenovega *Simplicius Simplicissimus*). Glavne značilnosti potepuškega romana so jasno določene z romanom *Guzmán de Alfarache* avtorja Matea Alemána. Vendar številne značilnosti moškega pikaresknega romana niso uporabne, vsaj v absolutnem pomenu, v ženskem pikaresknem romanu.

Junakinje-klateži imajo določene posebnosti tako zaradi samega spola kot zaradi oddaljenosti med avtorjem in avtobiografskim pripovedovalcem. Glavne junakinje se morajo tako prilagoditi strogi patriarhalni družbeni ureditvi; prav tako pa se razkorak med avtorjem in pripovedovalko spremeni v ideološko obarvano manipulacijo besedila.

Avtorica v članku obravnava naslednja besedila: *La Pícaro Justina* (Francisco López de Ubeda, 1605), *La Pícaro Coraje* (H. J. Ch. von Grimmelshausen, 1670) in *Moll Flanders* (Daniel Defoe, 1722). V njih si junakinje želijo boljšega družbenega položaja, ki ga v romanih tudi dosežejo. Vendar gre le za fikcijo in ne za odsev stvarnosti, v kateri v tistem obdobju prevladuje izrazito ženomrzništvo.

EL ASPECTO RELIGIOSO EN *LA CELESTINA*

Mucho se ha escrito sobre el aspecto religioso en *La Celestina*. Unos no ven en la obra rastro religioso alguno (Américo Castro, Julio Rodríguez Puértolas, Ma Rosa Lida, Stephen Gilman...); otros, por el contrario, quieren ver en la obra un propósito moral y religioso. Hay quienes defienden que la religión que impregna la obra es la cristiana (Menéndez Pelayo, M. Bataillon, O. H. Green, G. Correa, Morón Arroyo, S. Baldwin, C. Ripoll, J. A. Maravall...). Y quienes creen que lo que se expresa en la obra es el judaísmo original de su autor (O. Martínez-Miller, Ramiro de Maeztu, Serrano Poncela, A. M. Forcadás).

A mi parecer, en *La Celestina* todo se derrumba y destruye: la sociedad y la cultura en la que el texto está asentado; el mundo en el que vive el autor, y, por supuesto, también la religión. Por ello en la obra no hay sentimiento religioso alguno (ni cristiano ni judaico). Todo se convierte en una sátira destructiva y letal.

Fernando de Rojas es un judío converso, ha vivido el peligro de los conversos y ha conocido la cultura milenaria judía, pero también la cristiana. Formalmente hay más elementos cristianos en la obra, ahí estaba la Inquisición, no puede haber muchos elementos judíos explícitos. Pero, por otra parte, tampoco hay ninguna referencia a Cristo. Notamos ausencias espectaculares del mundo cristiano, tanto como del universo cultural judío. Rojas juega con todo, pero ni cristianismo ni judaísmo poseen un papel relevante en *La Celestina*.

Hay tres referencias estratégicas en las que se une a las tres religiones peninsulares de la época: Sempronio trata de hacer ver a Calisto que las mujeres no merecen la pena, y une a las tres religiones en un nivel de igualdad antifeminista: “gentiles, judíos, cristianos y moros, todos en esta concordia están” (I.2). *Celestina* recuerda a Pármeno que su madre era una bruja y que desenterraba a los muertos para usarlos en sus prácticas brujeriles e infernales. Judíos, musulmanes y cristianos son iguales ante la muerte y ante las prácticas de brujería: “Ni dexava cristianos ni moros ni judíos cuyos enterramientos no visitava. De día los acechava, de noche los desenterrava” (VII.1). En el Monólogo de Pleberio las tres razas aparecen igualadas ante la muerte, ante el fuego (del amor o de la Inquisición); ante la destrucción: “Tu fuego es de ardiente rayo, que jamás haze señal do llega. La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas, las quales son tantas que de quien començar apenas me ocurre. No sólo de cristianos, mas de gentiles y judíos. Y todo en pago de buenos servicios” (XXI).

Por otra parte, si bien es cierto que hay rastros judíos —algunos críticos, como Serrano Poncela, Orozco Díaz y Garrido Pallardó explican el suicidio de Melibea como una característica hebrea—, hay también rastros de un cierto antisemitismo. “Los falsos judíos su haz escupieron, / vinagre con hiel fue su potación [...]” (Piezas finales).

Además, podrían realizarse lecturas ateas de la obra, por ejemplo del prólogo filosófico. En él, aparece la Naturaleza como la madre de todas las cosas. El mundo habría sido creado por ella, y

no por Dios (ya cristiano, ya judío): “Sin lid y offensión ninguna cosa engendró la Natura, madre de todo” (Prólogo).

Hay una completa ausencia de Dios también en el suicidio de Melibea. En el pensamiento cristiano no cabe la autodestrucción, pues sólo Dios es dueño de la vida. Sin embargo, ella parece feliz porque cree que al morir va a reencontrarse con Calisto, no piensa en su condenación. Él es lo único en lo que Melibea cree.

La ausencia de los elementos fundamentales del cristianismo es patente y significativo. Elicia decide vengarse contra Calisto y Melibea (XV.3) sin el menor remordimiento ni sentido del pecado. Lo mismo sucede con Areúsa por el mismo motivo: “Y de ál [otra cosa] me vengue Dios, que de Calisto Centurio me vengará” (XV.3). Dios es un ser vengador.

Ante el suicidio de su hija, tanto Pleberio como Alisa desean morir también:

Ali.- [A Pleberio] ¿Por qué pides la muerte? [...] ¿Es algún mal de Melibea?
Por Dios, que me lo digas, porque si ella pena, no quiero yo vivir. (XXI)

El deseo de morir, como hemos dicho, no es propio de la religión cristiana. En ella actúan la esperanza, la confianza en Dios y la resignación.

En un análisis detallado de los elementos cristianos de *La Celestina*, podremos comprobar que lo que hay no es más que falsedad; una religión desviada. Aparecen textos bíblicos utilizados perversamente, parodias y sátiras religiosas, una utilización no ortodoxa de la religión (rezos interesados...); que también se la emplea para justificar acciones poco correctas. Aunque la obra está llena de sentimiento cultural cristiano, no lo está de cristianismo. Una de las citas bíblicas es la que introduce Celestina al recordar a Claudina, la madre de Pármerno. Ésta fue una bruja y la Inquisición la persiguió. Pero Celestina dirá sobre esto:

[...] la Sancta Escritura tenía que bienaventurados eran los que padescian persecución por la justicia, y que aquellos poseerian el reyno de los cielos (VII.1).

Así fue perseguida la madre de Pármerno; pero por sus malos actos. Hay ironía, pues entonces todos los malos tendrían el reino de Dios, pues serán perseguidos por sus maldades. La cita, perversamente tomada por Celestina, pertenece a Mateo, 5.10.

En otro momento, Celestina trata de convencer a Pármerno para que no esté enemistado con Sempronio. Lo hace por propio interés; para que todos estén de su lado en el plan que tiene con respecto a los amores de Calisto por Melibea. Pármerno dice que va a hacer caso de lo que Celestina le aconseja porque: “La paz no se deve negar, que bienaventurados son los pacíficos, que fijos de Dios serán llamados” (I.10). Según lo que manda Dios, va a hacer caso a la alcahueta para aprovecharse de Calisto en nombre de Éste. La cita se encuentra en Mateo, 5.9.

Otro aspecto de esa religión desviada que aparece en *La Celestina* es su utilización no ortodoxa. Los rezos son interesados; si alguien se acuerda de Dios es para utilizarlo, si alguien va a la iglesia es para pedir cosas muy concretas. Dios y la iglesia están instrumentalizados. Los sentimientos espirituales no funcionan.

Las gentes van a visitar la iglesia de la Magdalena. En la Biblia, Magdalena la Penitente fue primero prostituta. Pasaría penalidades y acabó haciéndose santa. Es un juego irónico con elementos cristianos.

Celestina parece sacar fuerzas de la religión para ir a convencer a Melibea de que ame a Calisto: “¡No desmayes! Que nunca faltan rogadores para mitigar las penas” (IV.1). No ha de des-

mayar en su intento (se dice a sí misma). Habrá gente que rece por ella; para que este daño se realice. Efectivamente, Calisto irá a rezar por este motivo en VIII.5.

Celestina pone como excusa de su visita a Melibea una oración que ésta sabe a Santa Apolonia, para llevársela a Calisto y que se le cure el dolor de muelas. De nuevo la religión es utilizada para otros fines. Se recurre a Dios por asuntos amorosos. Ir a la iglesia, rogar a Dios... está relacionado con problemas de amor.

Celestina crea un pecado relacionado con el egoísmo al dirigirse a Areúsa con estas palabras:

Por Dios, pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren, que no te las dio Dios para que pasasen en balde por la frescor de tu juventud debaxo de seys dobles de paño y lienço (VII.2).

Es pecado no entregarse sexualmente a todos con un cuerpo tan hermoso como el suyo. Utiliza el concepto cristiano de pecado para dárselo justo a lo contrario de lo que sería éste.

La religión usada en su forma desviada también sirve para justificar acciones o para diluir la responsabilidad propia en la voluntad de Dios. Podemos comprobarlo en los siguientes ejemplos:

[...] cada día hay hombres penados por mugeres y mugeres por hombres, y esto obra la natura, y la natura ordenóla Dios, y Dios no hizo cosa mala (IV.5).

En la religión cristiana Dios es el Creador. Celestina sería obra de Dios. Como Éste no ha hecho cosa mala, Celestina y sus acciones no serían tales; del mismo modo, el que hombres y mujeres penen no es cosa mala (que sí lo parecería). Todos los malos actos que va a realizar Celestina estarían justificados por Dios. Él está de acuerdo con sus actos; le placen, pues los permite.

Celestina va a casa de una Melibea ya enamorada de Calisto. Ésta le pide que la cure con su saber, a lo que Celestina le responde:

Señora, el sabidor sólo Dios es, pero como para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias en las gentes de hallar las melezinas, [...] alguna partezica alcançó a esta pobre vieja [...] (X.2).

Todo el saber de Celestina sobre alcahuetería le habría sido transmitido de Dios. Todas sus artes y sus mañas procederían de Él.

Celestina justifica su manera de actuar y su oficio por haber sido hecha así por Dios:

[...] soy una vieja qual Dios me hizo, no peor que todas. Vivo de mi oficio, como cada qual oficial del suyo, muy limpiamente. [...]. Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi corazón (XII.9).

Ni ella ni su oficio pueden ser malos, pues Dios la ha hecho así: prostituta, bruja, alcahueta ...; y está en su corazón.

Una nueva forma de expresión de la religión desviada es la utilización paródica o irónica de la religión. Puede ser una ironía general con relación a Dios, como en:

Cel.- [A Calisto] Esfuérçate, señor, que no hizo Dios a quien desamparasse (VI).

Todos los personajes de la obra están desamparados. O no los ha hecho Dios (no creen en Él), o hay crítica contra Éste.

Centurio, a petición de Areúsa, va a matar a Calisto para vengar la muerte de los criados. Areúsa desea que Dios haga que el crimen salga bien: "Pues Dios te dé buena manderecha, y a él te encomiendo, [...]".

La ironía puede llegar de la mano de los personajes al expresar cosas contrarias a la realidad. Celestina, al tratar de convencer a Melibea de que acepte el amor de Calisto, le dirá: "Y verás cómo es todo más servicio de Dios que passos deshonestos" (IV.5). Pero en realidad es todo lo contrario.

Centurio va a matar a Calisto para vengar a Areúsa y a Elicia. Va a cometer un crimen, pero se interesa por saber si aquél a quien va a asesinar está confesado:

Cen.- [...] Dime luego si está confesado.

Are.- No seas tú cura de su ánima.

Cen.- Pues sea así. Enviémosle a comer al infierno sin confesión (XVIII.1).

A Centurio le acaba dando igual que Calisto esté confesado o no.

Cuando Celestina ve que Pármeneo y Sempronio la van a matar exclama: "¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay! ¡Confesión, confesión!" (XII.10). Quizá Celestina no está pidiendo la confesión cristiana, y que esta frase sólo salga de su boca producida por el miedo. Ella era una mujer malvada, que invocaba al diablo...

Calisto, cuando cae del muro y va a morir, también pide confesión: "¡O, váleme Santa María! ¡Muerto soy! ¡Confesión!" (XIX.8). La primera exclamación podría considerarse una fórmula de espanto, horror... La desesperación de verse morir le llevaría a gritar "confesión", habiendo quizá perdido la razón. Puede que esté pidiendo confesión sin estarse dando cuenta de lo que realmente está diciendo. Quizá sea una parodia religiosa: Calisto no tiene más Dios que a Melibea. Otis H. Green (1969) cree que los pecadores mueren sin confesión y en pecado mortal. Sólo pueden hacerse estas afirmaciones leyendo desde una mentalidad cristiana. En la obra no está presente la idea de pecado en los personajes, por lo que ni morirán en pecado ni necesitarán de la confesión. Maravall (1964) considera que no tienen noción de pecado, pero afirma que a cada forma de actuar le corresponde un premio o un castigo. Como los personajes de la obra actúan mal, son castigados con la muerte.

Otro aspecto que se satiriza en la obra de Rojas es la relación del clero con la prostitución, a través de Celestina. Los trabajos de la vieja aparecen mezclados con expresiones religiosas. Pármeneo, hablando con las muchachas que, al cargo de Celestina, se dedicaban a la prostitución dice:
[...] y a estas, en tiempo onesto, como estaciones, processiones de noche, missas de gallo, missas del alva y otras secretas devociones, muchas encubiertas vi entrar en su casa [...] (I.5).

Los curas, cuando Celestina entraba en la iglesia, se quitaban el bonete, porque tenían relación con los trabajos de ésta, y:

[...] Allí se concertaban sus venidas a mi casa, allí las ydas a la suya, allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto [...] (IX.3).

Hay una fuerte crítica anticlerical. Los clérigos tenían relación con las prostitutas que Celestina tenía a su cargo, y adoraban a ésta porque se las proporcionaba. Menéndez Pelayo (1910: CXIII-CXXXV), aunque se ha dado cuenta de la sátira anticlerical, ha leído la obra desde el punto de vista moralista, y la considera como un planteamiento de los males de la sociedad para intentar mejorarlos. Pero en la obra no hay ningún pensamiento optimista hacia el futuro.

Sempronio, refiriéndose al tipo de devociones que tiene Celestina, dirá:

[...] Lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo, y cuántos enamorados hay en la ciudad, y cuántas moças tiene encomendadas, [...] y qué canónigo es más moço y franco (IX.1).

Se parodian también elementos pertenecientes al cristianismo. Celestina va a casa de Melibea con el pretexto de buscar una oración que conoce ésta, y su cordón, para que a Calisto se le cure el dolor de muelas. Lo que es en realidad es una parodia de las reliquias de la Iglesia Católica. Se comparan los nudos del cordón de Melibea con los "nudos de la Pasión" (devoción cristiana de la

época: rezar eso era como rezar un rosario a la muerte de Cristo) (VI). Es una parodia en la que se considera la pasión amorosa como equivalente a la religiosa.

Un personaje como Centurio es comparado por Elicia con un santo y con un ángel en XVIII.1. Pero Centurio es un salvaje, un asesino a sueldo..., y lo que tan angelical le ha parecido a Elicia ha sido otra cosa:

Mándame tú, señora, cosa que yo sepa hazer, cosa que sea de mi oficio. Un desafío con tres juntos y si más vinieren, que no huya por tu amor. Matar un hombre, cortar una pierna o brazo [...] (XVIII.1).

Hay una innegable ironía religiosa. Un santo no hablaría de matar a un hombre...

Una nueva comparación paródica es la de la casa de Celestina con el Paraíso cuando Pármeno y Sempronio van allí en IX.2. El paraíso que podría ser la casa es el del vicio. Está convencida de que van a ir al Paraíso; pero quizá allí no quepa ninguno de ellos.

En *La Celestina* también está presente la parodia de expresiones y momentos bíblicos. En boca de Celestina se pone la cita de: “No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra salida de la boca de Dios” (Mateo, 4.4):

[...] ¿no sabes que por la divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador, que no de sólo pan viviremos? [...] no el solo comer mantiene; mayormente a mí, que me suelo estar uno y dos días negociando encomiendas ajenas ayuna, salvo hacer por los buenos, morir por ellos. (IV.5).

Hay falsa piedad y entrega cristiana. Celestina no se mueve ni hace nada que no sea para sacar buen provecho. Para ella el hombre sí viviría sólo de pan.

El conocimiento de Celestina comienza con lo que dice Pármeno. La llama “puta vieja”. Según él, estas dos palabras son un canto universal:

Si entre cient mugeres va y alguno dize: «¡Puta vieja!», sin ningún empacho luego buelve la cabeça, y responde con alegre cara. [...] Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan [...] (I.5).

El citado texto puede verse como el “anticántico” de la Virgen María. Celestina, en lugar de la Madre Celestial, sería la madre terrenal.

Celestina ha ido a hablar con Melibea. Le contará a Calisto su visita, con un léxico de turbación que podría ser una parodia de la Anunciación que el ángel Gabriel hizo a María (Lucas, 1.29):

Cel.- [...] Abri mis entrañas, dixela mi embaxada, cómo penavas tanto por una palabra, de su boca salida en favor tuyo, para sanar un tan grand dolor. E como ella estuviese suspensa, mirándome, espantada del nuevo mensaje, [...] (VI).

Como se ha podido comprobar, Rojas tiene conocimiento tanto del judaísmo como del cristianismo, pero el empleo que hace de ellos es distorsionado; con fines destructivos.

En *La Celestina* pueden encontrarse **alusiones tanto a Dios como al diablo**. El **diablo** puede aparecer formando parte de una expresión, en las exclamaciones... Sempronio, en V.2, dirá sobre Celestina: “¡Válala el diablo [...]!” Lo más normal sería haber dicho “Dios” en esta expresión.

En varias ocasiones, con “diablo” se estará nombrando a Calisto. Es una forma de hablar, equivalente a nuestra actual frase “es un pobre diablo”:

Pár.- [Sobre Calisto] Temblando está el diablo como azogado [...] (VI).

Hay personajes (como las brujas) que tienen una relación con el diablo. Así sucede con la madre de Pármeno y con Celestina, quien invoca al diablo en sus rituales brujeriles:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, [...] y atormentador de las pecadoras ánimas... (III.3).

Celestina hace una alusión al infierno y a lo negativo de las religiones cristiana y judía en la referencia al ángel caído (“capitán sobervio de los condenados ángeles”). Mezcla la religión con el dios pagano Plutón. Es como si creyera en los demonios de todas las religiones.

Dios puede aparecer nombrado o simplemente aludido, como en I.10. Cuando se le menciona, puede hacerse relacionándolo con la belleza. Para Calisto Dios ha sido el creador de la belleza de Melibea: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios” (I.1). Dios, creador de belleza, sólo aparecerá como eso; pero nunca como Redentor, Salvador, Mesías...

Otro aspecto con el que se relaciona a Dios es con la salud. Calisto les dice a sus criados: “Rogad a Dios por salud, que yo os galardonaré más complidamente vuestro buen servicio” (XII.7). Ya no sólo se le rogaría por motivos amorosos. Pero, como en el desarrollo de la obra se verá, Dios no les concede esa “salud”, ya que morirán ejecutados.

Dios es sentido por algunos personajes como un ser malvado, al que le gusta hacer daño aunque luego dé remedios para sanarlo. Así se lo alude Celestina a Melibea: “[...] quando el alto Dios da la llaga, tras ella embía el remedio. Mayormente que sé yo al mundo nascida una flor que de todo esto té delibre” (X.3). Celestina dice a Melibea que Dios le ha producido la herida del amor, pero para ello le da una solución: Calisto. Dios induciría al pecado, a la lujuria... Si no hubiese provocado esa herida, no sería necesario ese remedio.

Ese Dios malvado es también vengador, como menciona Areúsa: “Y de ál [otra cosa] me vengue Dios, que de Calisto Centurio me vengará” (XV.3).

Dos **fuerzas ajenas a la religión** ejercen su poder sobre el mundo y los hombres: el Amor y la Fortuna. El **poder del amor** provocará el suicidio de Melibea. Ésta, antes de arrojar desde la torre, dirá: “[...] presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cavallero, que priva al que tengo con los vivos padres” (XX.3).

Para Melibea, Calisto no ha muerto por haberlo así dispuesto Dios, sino por haber sido ordenado por la **Fortuna**:

[...] a la buelta de su venida, como de la Fortuna mudable estoviese dispuesto y ordenado, según su desordenada costumbre, como las paredes eran altas, [...] y él baxava pressuroso [...], puso el pie en vazío y cayó (XX.4).

En la religión cristiana, o en la judía, la única fuerza superior posible es la de Dios. Las fuerzas anteriores no serían admitidas.

A continuación estudiaremos si los **personajes** de *La Celestina* creen en alguna **religión**, y de qué forma lo hacen, a través de: Celestina, Melibea y Calisto.

Menéndez Pelayo dice que los personajes hablan como cristianos pero proceden como gentiles; sin noción de pecado ni de remordimiento.

Para Calisto **Melibea** es su **Dios**: “[...] Melibea es mi dios, Melibea es mi vida [...]” (XI.2). Esto es una “herejía amorosa”. Dios es vida. Melibea es vida, Melibea es Dios. Calisto continuará: “¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (I.2). La religión de Calisto es la del amor.

Melibea, como Dios, puede salvar o condenar al hombre:

Cal.- [...] la mesma boca desta que tiene las llaves de mi perdición y gloria [...] (XII.3).

Melibea también se considera Dios a sí misma: “Que yo soy dichosa si de mi palabra hay necesidad para salud de algún cristiano. Porque hazer beneficio es semejar a Dios [...]” (IV.5). Pero ella no hará ningún beneficio a Calisto pues lo llevará a la muerte.

Melibea, para Calisto, también es similar a un **ángel**. Cuando se ve cara a cara con ella exclama: “¡O angélica ymagen!” (XIV.3).

Otro personaje que en alguna ocasión aparece como una **divinidad** es **Celestina**. Calisto ve en ella la solución de su problema amoroso y, cuando llega a la casa a verla, la dirá: “¡O gloriosa esperanza de mi deseado fin! ¡O fin de mi deleytosa esperanza! ¡O salud de mi passion, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte!” (I.9). Celestina sería como un dios. El léxico religioso está ligado a su figura. De ella le puede llegar a Calisto la salvación o la condenación (si le dice que Melibea le ha rechazado).

Pero **Celestina** guarda una estrecha relación con el **diablo**. Éste siempre va con ella. Pensará: “(Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreciando el mal a la otra. ¡Ea, buen amigo, tener recio! [...])” (IV.4). En el pensamiento de Celestina se comprueba la verdad de sus intenciones. El diablo es para ella un buen amigo. Lo invocará en sus prácticas de brujería:

Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas vermejas letras, [...], vengas sin tardança a obedescer mi voluntad [...]. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras [...] (III.3).

Si las brujas están al servicio del demonio, están al “des-servicio” de Dios. Pero Celestina parece ser incluso más malvada y poderosa que el propio diablo. Podría ser el mismísimo diablo. Ello explicaría que él siempre anduviera con ella.

Rojas introduce una ironía con el nombre de la alcahueta. “Celestina” se relaciona con celeste y con cielo; pero el personaje no tiene nada que ver con lo celestial. Evoca el cielo un ser monstruoso de la sociedad y de la moral.

Calisto en alguna ocasión aparece como un **dios** para Melibea: “En pensar en él me alegre, en verlo me gozo, en oírlo me glorifico. Haga y ordene de mí a su voluntad” (XVI.2). La frase final recuerda a la de Jesucristo, referida a Dios: “Hágase tu voluntad y no la mía”.

Sempronio pensará de Calisto: “[...] no basta loco, sino ereje”, y tendrá con él el conocido diálogo en el que Calisto se reconoce “melibeo” (I.2). Calisto no es cristiano.

Melibea no parece creer en Dios y lo demuestra al no tener ningún reparo en suicidarse. Celestina es avariciosa y se dedica a ir haciendo el mal entre la gente. Ni ellas ni Calisto pueden ser considerados personajes cristianos.

En la obra se hace una **utilización del lenguaje** en la que la religión y **Dios** están presentes en las **expresiones coloquiales**. Celestina dice el siguiente refrán: “Da Dios havas a quien no tiene quixadas” (I.10).

En las **despedidas** todos se mandan unos a otros con Dios, pero Dios no está con ninguno. Es una forma de hablar; una fórmula hecha y repetida. Un ejemplo es:

Cel.- Quede Dios contigo.

Cal.- Y Él te me guarde. (I.12).

En las **exclamaciones** y en los momentos de máxima **tensión** es muy frecuente el uso de **Dios**: Calisto está expectante por saber lo que Melibea le ha dicho a Celestina:

Cal.- ¡O Dios mío, que alto don! [...] ¡O por Dios, toma toda esta casa y quanto en ella hay y dímelo [...]!

Cal.- Pero dime, par Dios, ¿passó mas? (VI).

Dios aparece en un momento de enorme tensión. Es ponderación del discurso. Cuando los criados van a matar a Celestina, Elicia exclama: “¡Mete, por Dios, el espada! ¡Tenle, Pármeno, tenle, no la mate esse desvariado!” (XII.10). “Dios” aparece como viveza expresiva, ante exclamaciones de espanto... Así expresará Pleberio su nerviosismo, en XX.1, al ver a su hija tan dolorida.

Como en apartados anteriores, la aparición de Dios es utilizada para otros fines; en este caso meramente expresivos.

Por último vamos a analizar el **Prólogo**, las piezas finales y el **Monólogo de Pleberio**.

La Celestina incluye dos **prólogos**; que no tienen nada que ver entre sí. En la carta a un su amigo, el autor considera que el problema de Castilla es la cantidad de jóvenes enamorados que hay. Por ello escribe el libro. Pero éste es muy complejo: está lleno de filosofías, críticas sociales, religiosas... En esta carta todo es ambiguo y conscientemente confuso. A pesar de ello, Rojas dice que su libro es un aviso a los enamorados. En los poemas de *El autor escusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara* nos indica que en ella muestra a los amantes “salir de cativo”, pero ¿cómo?: ¿suicidándose?

Jesucristo no es mencionado ninguna vez en la obra. Sólo es aludido en los poemas iniciales y finales del libro. Lo más probable es que esté tratando de disimular y de envolver sus intenciones reales, presentando y concluyendo su obra como cristiana.

Lo siguiente en aparecer es el **Prólogo**. Comienza: “Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla”. Pertenece a Heráclito y expresa un materialismo mecanicista. Somos víctimas de un mecanismo cósmico. La filosofía materialista no está de acuerdo con las ideas cristianas, pero es justo de esta frase de Heráclito de donde sale *La Celestina*. Petrarca aparecerá en el Prólogo corroborando la sentencia: “Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la Natura, madre de todo”. Entonces, ¿dónde está Dios? Petrarca es la mayor fuente de *La Celestina*, a partir de la cual se construirá otra cosa.

Todo da testimonio de la lucha. El ejemplo de cómo se reproduce la víbora sirve para entender todo el libro:

La bívora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo de concebir, por la boca de la hembra metida la cabeça del macho y ella con el gran dulçor apriétale tanto que le mata y, quedando preñada, el primer hijo rompe las yjares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda, él quasi como vengador de la paterna muerte.

Si el mundo es así, el mundo es horrible. Calisto y Melibea mueren; él primero y ella después. El amor produce la muerte. Todo lo dicho es sujeto a los hombres: tienen guerra, enemistad, envidia, odio, cambio y lucha continua. Porque en todo está presente la lucha, el autor dirá:

no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos dezian que era prolixa, otros breve, otros agradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a sólo Dios pertenesce.

Cuando aparece Dios se ve reducido a entidad hipotética y omnisciente por excelencia, y no como ser supremo creador y ordenador del universo. Que la obra le parezca a cada uno una cosa sólo puede hacerlo Dios. A pesar de ser nombrado, en este prólogo no hay mención alguna a la

vida espiritual o al sentimiento religioso... A mi parecer, en este Prólogo se expresa la verdadera ideología del autor. Dentro de las piezas finales, los poemas de *Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó* contrastarían con esa verdadera intención de la obra, a base de grandes convencionalismos y tópicos moralistas. Este epílogo final está escrito en loor de Cristo, al que nosotros sólo hemos de amar. Es una estrofa ortodoxa cristiana pero, a pesar de ello, no se menciona el nombre de Cristo; sólo se le alude. No olvidemos, de nuevo, a la Inquisición y que parte de la familia de Rojas había sido aniquilada por ella. Éste puede ser el motivo del ataque a los judíos en la estrofa (“Los falsos judíos su haz escupieron”). Ésta choca con todo lo leído en lo que es la obra en sí. Rojas no la incluye en ella hasta 1507, pero las ediciones anteriores aparecieron anónimas. Por algo sería. La razón parece ser el miedo a la Inquisición, por haber escrito un libro (a pesar de las posibles apariencias) en absoluto cristiano. Fue lo que le llevó a escribir la carta inicial y este epílogo. Le servirían de marco para burlar a la Inquisición y que ésta lo diera de paso. En esta pieza con la que concluye el autor dice expresar su intención en: “[...] zeloso de limpio bivar,/ zeloso de amar, tener y servir / al alto Señor y Dios soberano”. A la Inquisición le parecería una obra moral, que serviría de ejemplificación de lo que un buen cristiano no ha de hacer. Pero a cada paso el texto nos deja ver que esto no es así. Junto con el Prólogo filosófico, corroboración de ello es el Monólogo final.

El **Monólogo de Pleberio** constituye el acto XXI, y está en relación con los prólogos iniciales. En él está la verdadera ideología de su autor. Así lo cree S. Gilman. (En F. Rico, 1979: 522-523).

Pleberio, tras suicidarse su hija, comienza su monólogo. Lo hace con un refrán antidramático: “¡Nuestro gozo en el pozo!”. Continúa: “¡Nuestro bien todo es perdido! ¡No queramos más vivir!” En él no está presente la creencia en el perdón de Dios (hacia su hija), la resignación cristiana, la aceptación de la muerte... A Pleberio no le preocupa y duele tanto que haya muerto su hija, como la causa por la que ha muerto (amor) y la soledad y el desconsuelo que a él le queda. Cree que se ha cambiado el orden natural de las cosas. Lo normal es que los padres mueran antes que los hijos. El mundo es un caos.

El egoísmo de Pleberio se manifiesta al quejarse de haberse quedado sin heredera: “¡O duro corazón de padre!, ¿cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera?”

Hace un ataque contra el mundo, al que da diversas definiciones:

- “laberinto de errores”. Los laberintos no se construyen solos. Julio Rodríguez Puértolas (1976: 166) cree que el responsable es el hombre. Yo, más me inclinaría a pensar en Dios como el creador de ese laberinto de errores. Podría aludir a la deficiencia con la que Dios ha creado las cosas, o a una posible maldad de ese Dios malvado al que se aludía en la obra para con el hombre.
- “desierto espantable”. Esta idea viene de la Biblia y está presente en la filosofía pesimista judía.
- “morada de fieras”. Aparece en la filosofía pesimista.
- “juego de hombres que andan en corro”. Este juego puede durar eternamente. Es un círculo que gira, y sólo puede terminar con la muerte. La muerte es la paralización de ese círculo y la salida del laberinto.

Pleberio le preguntará al mundo: “¿A dó pones mi hija?” No sabría dónde va tras la muerte.

Ahora realiza un ataque contra el amor. Ha habido gente que lo ha llamado “dios”, pero cree que es una equivocación: “Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traydos. Cata que Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen”. El amor sería más poderoso que Dios; que

la voluntad de Éste. Aunque cree que los que le han denominado “dios” se han equivocado, no es así. No hay diferencias entre ellos: los dos son dioses brutales. Pero ¿hay dos dioses de verdad? Una definición de Dios es que “Dios es Amor”. Quizá Pleberio (como Rojas) identifique a ambos en uno. M. Marciales (1985:266) defiende que en “Cata que Dios mata los que crió” habría un “no”: Dios no mata los que crió. Esto, desde el texto, no puede justificarse de ninguna forma. Pleberio podría estar pensando en el Dios vengador del Éxodo 20.5, que toma en los hijos la venganza de los padres. (Véase lo que sobre este tema escribe S. Gilman, en Francisco Rico, 1979: 524).

Pleberio continúa dirigiéndose al amor y le dice:

Tu fuego es de ardiente rayo, que jamás haze señal do llega. La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas, las quales son tantas que de quien començar pueda apenas me ocurre. No sólo de cristianos, mas de gentiles y judíos, y todo en pago de buenos servicios.

Tanto los cristianos como los judíos son quemados en las llamas del amor. Ambos están al mismo nivel. Pero la leña a la que se hace referencia puede ser la de las hogueras inquisitoriales. El fuego del amor —y de la Inquisición— funciona para las diversas religiones.

Finalmente, Pleberio reprocha a su hija haberle dejado triste y solo: “¿Por qué me dexaste triste y solo *in hac lachrimarum valle?*” Acaba con una frase latina de una oración cristiana medieval a la Virgen María. De ella, lo único que saca Rojas es que el mundo es un valle de lágrimas. Nada en el texto autoriza a un final esperanzador. Cabría pensar en otra interpretación, pues la misma expresión, también en latín y como cierre de la obra, aparece en las *Coplas de Mingo Revulgo*. Estas coplas constituyen una sátira.

En resumen, el monólogo plantea tremendos problemas desde el punto de vista religioso: ausencia de valores cristianos, existencia de dos dioses (y ambos matan), concepción negativa del mundo..., angustia y desesperanza impropias del cristianismo...

La conclusión que podemos sacar dejándonos llevar por el propio texto es que la religión sólo hace presencia en él para ser destruida. Se ha producido la crisis del Feudalismo, y con ella un cambio a todos los niveles. En *La Celestina* se produce una destrucción en todos los ámbitos: desde los tópicos del amor cortés, las normas sociales, el ideal de amistad, la familia... hasta la religión. Rojas hace un uso de la Literatura con fines subversivos, destructivos. La destrucción no es sólo del texto literario, sino de lo que está más allá de éste: la sociedad que lo ha producido y la cultura en la que está asentado. María Rosa Lida piensa que para Rojas, un converso, tener que vivir en la sociedad en la que vivía tenía que ser una continua pesadilla. Supone que “Al observar esa sociedad en la que no estaba integrado, subraya de forma sarcástica sus contradicciones, sus prejuicios, sus convenciones”. Tiene “una visión desoladora del mundo”. (En Cardiel Sanz, 1981: 157). Efectivamente, uno de los aspectos atacados en la obra es la sociedad. También es cierto que su visión sea desoladora, pues no hay abierto ningún resquicio hacia la esperanza.

Américo Castro defiende “el ánimo subversivo de Rojas” y opina que “La finalidad de esta tragicomedia no fue moralizar ni criticar primordialmente el orden social o religioso. Lo que de esto haya es reflejo secundario de otros propósitos más hondos: la perversión y el trastorno de las jerarquías de valoración vigentes, de los ideales poéticos y caballerescos”. (En Cardiel Sanz, 1981: 157-158) Las ideas de Castro son correctas, pues todo lo que aparece en el libro es para ser destruido.

Quizá la presencia de la Inquisición fue lo que determinó a Rojas a componer las octavas finales y el prólogo inicial; que en nada tienen que ver con la carta a un su amigo. Trató de hacer pasar su obra por moralista, y lo logró.

Bibliografija

- Edición utilizada: ROJAS, Fernando de: *La Celestina*. Ed. Julio Rodríguez Puértolas. Madrid, Akal, 1996.
- BALDWIN, Spurgeon: «Pecado y retribución en *La Celestina*», *Dicenda*, 6, 1987, 71-81.
- CARDIEL SANZ, Estrella: «La cuestión judía en *La Celestina*», en Antonio Viudas Camarasa, ed., *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981, 151-159.
- GILMAN, Stephen: «La voz de Fernando de Rojas en el monólogo de Pleberio», en Francisco Rico: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, I: Edad Media, Barcelona, Crítica, 1979.
- GILMAN, Stephen: «*La Celestina*»: arte y estructura, Madrid, Taurus, 1982.
- GREEN, Otis H.: *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, I, 139-148.
- MARAVALL, José Antonio: *El mundo social de "La Celestina"*, Madrid, Gredos, 1964.
- MARTÍNEZ-MILLER, Orlando: *La ética judía y «La Celestina» como alegoría*, Universidad de Miami, 1978.
- MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Orígenes de la novela*, III, Madrid, Bailly // Bailliére, 1910.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco: *Sentido y forma de "La Celestina"*, Madrid, Cátedra, 1984.
- RIPOLL, Carlos: «*La Celestina*» a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro, Nueva York, Las Américas, 1969.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: «*La Celestina* o la negación de la negación», en *Literatura, Historia, Alienación, Barcelona, Labor*, 147-171, 1976.
- ROJAS, Fernando de: *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introducción y edición crítica de Miguel Marciales, II: 266, Illinois, Crítica, 1985.

RELIGIOZNI VIDIK V DELU "LA CELESTINA"

"La Celestina", glede vprašanja o religioznem, razdvaja avtorje: nekateri ne najdejo v delu niti sledi religioznega (A. Castro, J. R. Puértola...), drugi skušajo besedilo pripisati moralni in verski namen, nekateri vidijo krščanske elemente v "La Celestini" (M. Pelayo, G. Correa...), drugi spet judovske (R. de Maeztu, S. Poncela...). Avtorica najprej podkrepi to razdvojenost s citati tistih delov besedila, ki:

- a) združujejo poglede vseh treh religij Iberskega polotoka tedanjega časa (krščanske, judovske in muslimanske),
- b) kažejo na sledi (samo) judovstva,
- c) omogočajo ateistično branje in razumevanje.

V jedru članka avtorica dokazuje naslednje:

- a) Navzven, navidez je Bog prisoten: gre za prisotnost sprevržene vere, lažne vere, kjer se svetopisemska besedila uporabljajo perverzno, kot pretveza za utemeljevanje zlih dejanj; gre za parodijo vere, za satiro; Boga (tudi hudiča) se kliče, se nanj obrača, prosi se ga za materialne dobrine, za uspeh v ljubezni in v zlih dejanjih, za zdravje... ime Boga se pojavlja v vzdikih, pozdravih... takšnega kulturno-krščanskega občutenja je "La Celestina" polna, ne pa tudi krščanstva.
- b) V resnici, v dejanjih oseb (umori, samomori, maščevanja, čarovništvo...) pa je Bog odsoten, ga sploh ni: - svet v resnici vodita dve razdiralni sili, ki sta religiji (krščanski in judovski) tuji, in sicer: moč ljubezni, ki pahne npr. Melibea v samomor, ter moč usode, ki določa življenje (ne usmerja ga Bog); - Celestina, Melibea in Calisto ne verjamejo v nobeno religijo (Calistu je bog Melibea, Melibei je bog Calisto in ona sama, Celestina pa - sama skoraj utelešeni hudič - se tudi nekaterim včasih dozdeva božja); - v monologu Pleberia ob smrti hčere lahko razberemo popolno odstopnost krščanskih vrednot, prepričanje v obstoj dveh bogov (in oba ubijata), negativističen koncept sveta, itd.

Avtorica zaključuje z ugotovitvijo, da je prišlo v času razpada fevdalne družbe do sprememb na vseh področjih (družbene norme, hierarhija vrednot in idealov, npr. prijateljstva, ljubezni, družine, celo vere), kar se odraža v delu "La Celestina", kjer se vse, kar se v besedilu pojavi (religija, družba, itd.), pojavi zato, da se raztrga, uniči. Ne gre samo za destrukcijo literarnega besedila ampak za destrukcijo tistega, kar ga presega: družbe, ki ga je ustvarila, in kulture, v kateri je nastal. Vse torej, kar se v besedilu znajde, je razvrednoteno, uničeno. Čeprav je Rojasu s spremnini in zaključnimi besedami h knjigi uspelo predstaviti delo kot moralistično (po vsej verjetnosti zaradi inkvizicije).

CERVANTES Y FELIPE II

Como es sabido, el 13 de septiembre de 1598, a las cinco de la mañana, falleció en el Escorial el Rey Felipe II.

Sevilla que según sus historiadores siempre se distinguió entre todas las ciudades de España por el fausto y suntuosidad de los sucesos solemnes, ya sea cuando los monarcas se dignaban visitarla, ya sea cuando se trataba de honrar su memoria con ocasión de su muerte, se había excedido a sí misma en el reinado de Felipe II.

La pública y señorial entrada de su padre, el emperador Carlos V cuando en 1526 vino a esta ciudad para realizar sus bodas con la Infanta Isabel de Portugal, que por su magnificencia consignan sus anales, como superior a cuantas hubo antes en análogas circunstancias, no puede compararse con el recibimiento dispensado a Felipe II, el año de 1570, que por encargo de su Cabildo describió la docta pluma de Mal Lara.

La relación de las exequias que la capital andaluza hizo, en 1558, con motivo del deceso de aquel emperador, escrita por Laurencio de San Pedro, atestigua lo grandioso y elevado del monumento que se erigió en el Templo Patriarcal, ya por el trazado sujeto a las severas reglas de los órdenes arquitectónicos, ya por la belleza y propiedad de las figuras, ya por la acertada representación en grandes lienzos de los repetidos triunfos que durante aquel reinado habían obtenido las armas españolas en todas las partes del mundo, ya por los epitafios, jeroglíficos, oportunas alegorías, elegantes epigramas y otras inscripciones en idiomas latino y español, que evocaban los sucesos más notables de uno de los períodos más brillantes de la historia de España. pero, todo esto era poco comparado con la grandiosidad del túmulo que se levantó para las honras de Felipe II según las noticias e historia de la época.

Todas las empresas atribuidas al Rey Prudente se vieron representadas en el túmulo: obra gigantesca que mereció un libro entero, compuesto en 1611, por Francisco Jerónimo Collado.¹ En la descripción más pormenorizada del túmulo me basaré en su libro.

Cuenta este autor que la muerte del monarca fue mandada publicar en el reino con trompetas y tambores, para que llegase a noticia de todos, y para que cada uno por sí la sintiese, ordenándose que hubiera luto general, y que las ciudades, villas y lugares dispusiesen funerales del mejor modo posible. A continuación, Collado refiere con pacienzuda prolijidad la forma, tamaño, colores, figuras, jeroglíficos, altares, obeliscos, historias, epitafios, letras, versos y sentencias que adornan al mausoleo, además de su costo, número de cirios y tiempo que duró su construcción. La erección y adorno del túmulo encargáronse a los mejores escultores, pintores y arquitectos de aquel tiempo. Los pintores dividieron entre sí toda la pintura de santos, victorias, reinos y figuras de los nichos y recuadros. Entre las figuras destacan, por su innegable contraste con la realidad, las siguientes: La LIBERALIDAD, MODERACIÓN, PAZ, VERDAD, CARIDAD, CLEMENCIA, JUSTICIA, MAGNANIMIDAD y HUMANIDAD.

Las gradas del túmulo y todo el primer cuerpo imitaban con su pintura la pedra berroqueña de color entre blanco y pardo, como las del templo de El Escorial. El segundo cuerpo era un templete formado por 32 columnas jónicas, de mármol pardo. En el centro de él se alzaba un altar de

mármol blanco, y encima una urna del mismo color del altar, tirando a alabastro, con molduras y adornos de carteles. Sobre la urna se veía un remate, a modo de tumba, cubierto de brocado y, sobre ellas, el cetro y la corona reales. Todo este cuerpo era vistoso y transparente, por la sutileza de sus columnas, y a una vista se gozaba de todo lo que en él había, sin que lo estorbasen los cuatro obeliscos, también de mármol blanco, que había en los ángulos, y representaban las cuatro esposas que había tenido el Rey. El tercer cuerpo tenía forma de capilla ochavada. En el centro de ella, levantado sobre cinco gradas por los cuatro lados, se colocó la estatua de San Lorenzo, de 15 pies de alto, con ornamentos de diácono, ofreciendo con la mano derecha una corona de laurel. Adosadas a las paredes de esta capilla iban ocho columnas corintias maravillosamente labradas, con las bases y capiteles de bronce. Encima de este cuerpo, para su remate y cubierta de la capilla, se puso una cúpula de tres pies de alto en forma ochavada como la capilla. Remataba esta cúpula una a manera de linterna de cinco pies de alto, de la cual salía un obelisco de 16 pies, ochavado y estriado, que se remataba en una bola de tres pies de diámetro, sobre la cual había un niño ardiendo, y en él, el ave Fénix con las alas abiertas, como avivando el fuego en que se consumía.

En el cuerpo tercero se levantaron ocho banderas de guerra muy hermosas y en el suelo mismo, cayendo sobre el segundo cuerpo, otras cuatro banderas con los bastones de Borgoña.

Sobre el bloque de mármol blanquísimo sobre la cual iba la urna, se leía por un lado: QUAM BREVIS URNA CAPIT? CUI BREVIS ORBIS ERAT (¡Cuán pequeña urna cabe, para quien el orbe todo era pequeño!), y por otro: NON EST HIC, NAM REGNAT INTER SUPEROS (No está aquí, pero reina entre los santos). En los dos lados mayores, en uno iba el epigrama en seis dísticos, y en otro, la dedicatoria al Rey difunto, en forma lapidaria. Cada figura llevaba sus cuatro o más dísticos y lo mismo las historias. Las figuras de los reinos llevaban sólo un dístico, los altares dos, y los obeliscos de las reinas una sola frase.

Nada menos de 50 días duró la construcción del túmulo y, una vez concluido, se procedió a inaugurarlos.

Pues bien, con motivo de la erección de este mausoleo de tan colosales dimensiones, Cervantes compuso el famoso soneto *Al túmulo del rey Felipe II*, que originó una enconada polémica que se prolongó hasta nuestros días. El soneto reza como sigue:

¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza,
Y que diera un doblón por describirla!
¿Porque a quien no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo ¡oh gran Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y nobleza!

¡Apostaré que el ánima del muerto,
por gozar de este sitio, hoy ha dejado
la gloria, donde habita eternamente:

Esto oyó un valentón, y dijo: Es cierto,
lo que dice voacé, seor soldao,
y quien dijera lo contrario ¡miente!

Y luego incontinente
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese y no hubo nada.

Del texto se infiere, que trata de la figura histórica de tan discutido monarca absolutista. Y, precisamente en torno a ella versa dicha polémica. Mientras los críticos tradicionales, especialmente los conservadores, sostienen que los versos cervantinos glorifican el perfil histórico de Felipe II, los investigadores liberales y progresistas afirman lo contrario.

Así, además del citado Collado, el conservador español, padre Féliy Olmedo, sostiene que “el túmulo de Sevilla no fue sólo un monumento funerario del gran Rey, sino el hito más alto de la historia de nuestra cultura y un símbolo de la mayor grandeza que alcanzó en todos los órdenes el pueblo español”.²

Son más o menos de la misma opinión los renombrados cervantistas tradicionales Rodríguez Marín, Astrana Marín y, sobre todo, Amezáa y Mayo. Este último considera a Cervantes un verdadero panegirista de Felipe Segundo y su reinado. He aquí algunas de sus frases más significativas al respecto: “Para Cervantes, las dos grandes verdades del mundo son la Religión y la Monarquía”, y esta otra: “Pero su adhesión al monarca es viva y sincera.”³

Sin embargo, los juicios opuestos no tardaron en aparecer. León Máinez apunta que “Cervantes escribió un soneto chistoso, en que entregó a la risa de las gentes las desvariadas pretensiones de los que intervinieron en tales exequias, y prepararon aquella soberbia máquina de la mundanal vanagloria.”⁴ Segúndalo el conocido polígrafo español Pardo de Figueroa que escribía bajo el seudónimo de Doctor Thebussem, cuando señala que nuestro novelista que había admirado las maravillas arquitectónicas de Roma, no pudo elogiar “de buena fe la *máquina insigne y la belleza* de aquel monumento de lienzo, pasta, papelón y madera, con dorados, colorines, luces y gámbinas” y se pregunta: “¿Podía haber *espanto* para Cervantes en la *grandeza* y relumbrón teatral del túmulo de Felipe II?”⁵

Mas, el erudito que más profundizó en el sentido y propósito de este soneto, fue el eminente crítico español de tendencias republicanas, Américo Castro. Este ha escrito sobre las ironías cervantinas atañentes a Felipe II y su antifilipismo en varias de sus obras.⁶ Mediante un penetrante análisis de algunos textos de Cervantes relativos a la política filipina, tanto interior como exterior, revela su desacuerdo con ella, así como su animosidad y hasta el odio hacia el Rey llamado Prudente. Conforme a tal postura antifilipina de Cervantes, Castro enjuicia el soneto diputándolo por irónico comentario al monumental mausoleo.

Así las cosas, ¿cuál de los grupos tiene razón, el tradicional y conservador, o el liberal y progresista? Para formarnos un juicio objetivo sobre el particular, hemos de tomar en consideración, tanto la política de Felipe II como la de su padre, Carlos V, y ver cómo se reflejan en la obra cervantina y cuál es la posición de Cervantes ante la una y la otra.

Carlos V y su hijo Felipe II fueron dos monarcas con características antípodas. En política internacional, el primero procedía con serenidad y altura, el segundo, en cambio, al ataque de frente prefería la acción oblicua, sinuosa, la corrupción subterránea y la intriga. Esta diferencia se manifestaba sobre todo en el terreno bélico. Mientras el emperador no rehuía las guerras cuando las consideraba necesarias para alcanzar sus metas, tomaba parte activa en ellas dirigiendo personalmente varias de ellas, y con su valentía daba ejemplo a sus soldados, como en la campaña de Túnez, verbigracia, el rey no tenía vocación guerrera y, por ello, nunca estuvo en el fragor de la batalla. Sus armas consistían mayormente en la simulación, maquinación y asesinatos políticos. Igual o mayor diferencia hubo en las respectivas políticas por lo que a España se refiere. Carlos V, recorriendo siempre sus dominios de Europa y Africa, combatiendo a veces, gobernando otras, asoció España al Imperio ligándola a sus otros reinos con vínculos de comercio y de ayuda mutua

en las horas difíciles. El emperador dejó habitualmente la personalidad y las libertades tradicionales a cada entidad étnica. Durante sus largas ausencias de Alemania, España o Flandes, delegó las funciones de gobierno en familiares suyos dejándoles libertad de acción. Felipe II, al contrario, centralizó totalmente el poder y la administración en sus manos, y en España, en donde, luego del fugaz reinado inglés y de una breve residencia en Flandes, se encerró para no abandonarla más, moviéndose a veces en un triángulo de Castilla, lo que su primogénito, don Carlos, ridiculizó poniendo a un libro en blanco el título de *Grandes viajes del Rey Felipe II*. De carácter pusilánime, desconfiaba de todos y tardaba mucho en tomar decisiones. Esto paralizaba su gobierno que careció de eficiencia. Es por ello que obtuvo el apodo de Rey Prudente o Rey Burócrata.

En tanto que Carlos V con su amplio criterio y temple heroico, en aras de la unidad del mundo cristiano llevaba a cabo una política conciliadora y tolerante —a veces hasta generosa— para con sus rivales y adversarios como Francisco I, llamado “cristianísimo” Rey de Francia, y los príncipes luteranos de Alemania, por ejemplo, con el fin de poder mejor resistir los embates de los musulmanes turcos y árabes —enemigo común—, su hijo cobarde e hipócrita que en su fanatismo religioso se servía de la Inquisición como instrumento de intolerancia y feroz represión en su lucha contra los protestantes, no sabía perdonar prefiriendo la desunión del mundo cristiano al frente común contra el Islam. En suma, Carlos V —según escribe Ramón Menéndez Pidal— recibió una sombra de imperio y lo convirtió en realidad. Su hijo, Felipe II, en cambio, trató de conservarlo sin reparar en medios.

A la luz de lo anterior no es de extrañar el que Carlos V haya entrado en la historia con el sobrenombre de *Máximo y Fortísimo*. El testimonio de la tradición es unánime. Así, fray Prudencio de Sandoval lo conserva en el título mismo de su famosa *Historia de Carlos V*.⁷ El padre Rivadaneira en su *Príncipe cristiano* de fines del siglo XVI, a su vez lo califica de *Fortísimo y Máximo* (libro II).

Cervantes se une sin reserva a este coro de alabanzas. Carlos V no aparece, en efecto, menos de 10 veces en sus obras. El héroe de Lepanto no pudo menos de admirar las fulminantes victorias del emperador, los medios de que se servía para alcanzarlas, y su gran valentía. Para el gran novelista, Carlos V es por antonomasia el *rayo de la guerra*, título que sólo ha conferido en su *Quijote* a Álvaro de Bazán, uno de los más famosos capitanes del emperador (I, 39). En el prólogo a las *Novelas ejemplares*, da por bien recibido el arcabuzazo que le inutilizó la mano izquierda, en virtud de la victoria alcanzada sobre los infieles y porque milita bajo las órdenes del hijo “del rayo de la guerra”, Carlos V, de feliz memoria. En otro lugar del *Quijote* lo llama “invictísimo Carlos Quinto” (I, 39). Pero la veneración que Cervantes siente por el emperador no se debe sólo a sus armas victoriosas y arrojo personal, sino también a su política de unidad del campo cristiano en su lucha contra el Islam. Efectivamente, cuando Arnaldo de *Persiles* refiere, en estilo de epitafio, la muerte de Carlos V, nos dice que fue “terror de los enemigos de la Iglesia y asombro de los secuaces de Mahoma” (II, 22).

Ahora bien, así como ensalzaba la política del emperador y su bravura en los campos de guerra, reprobaba la ultrarreaccionaria política de Felipe II y se mofaba de su falta de ánimo y valor. En su primera composición poética, escrita con motivo del parto feliz de la tercera esposa del Rey Católico, Isabel de Valois, de grato recuerdo, en 1567, lanza un dardo irónico contra la vida retraída y sin riesgos del monarca absolutista que la prefería al estruendo de la artillería. He aquí los versos correspondientes:

Arma feliz, de cuya fina *malla*
se viste el gran Felipe soberano,

inclito rey del ancho suelo hispano,
a quien fortuna y mundo se avasalla.

Efectivamente, fue en el campo de San Quintín (1557), cuando se presentó por primera y última vez vestido de arnés, pero no se acercó a la línea de fuego. Tal comportamiento le valió el disgusto del emperador quien, ya retirado en Yuste, esperaba que su hijo no sólo tomara parte activa en la batalla, sino que lo imitara poniéndose a la cabeza de su ejército.⁸

Los referidos versos fueron el primer ataque satírico contra el Rey Prudente y su incapacidad, objeto de la animadversión de Cervantes a lo largo de más de 30 años.

La segunda arremetida aparece en *La Galatea* (1585), y va dirigida contra los aspectos religioso y burocrático de su política. Esta se manifestaba en la excesiva ocupación de los asuntos eclesiásticos y rituales, así como en los de la administración cancelleresca, en vez de atender a los grandes asuntos de su enorme imperio. En su falso ardor religioso poblaba el país con nuevas iglesias y basílicas y regalaba grandes riquezas a la Iglesia Católica; ordenaba pomposos y costosísimos traslados de los cadáveres reales de una iglesia a otra, mandaba a los monjes recorrer a Alemania, Flandes, Polonia y otros países, para que comprasen cuantas reliquias hallasen y no reparasen en precio, de suerte que “ningún príncipe de los pasados, ni todos juntos, allegaron tantas reliquias como vemos tiene nuestro Rey Católico”; y después se dedicaba a disponerlas personalmente en los relicarios de la iglesia de San Lorenzo del Escorial, intervenía inclusive en las minucias de las reglas del misal y de la liturgia, en general.⁹ Lo mismo ocurría en las oficinas imperiales. Todos los negocios y asuntos, grandes y pequeños, pasaban por sus manos al grado que corregía las faltas ortográficas de sus secretarios, pero pecaba de lento e irresoluto.¹⁰

En su preocupación por las almas y los muertos, postergaba a los cuerpos y los vivos, como sucedía a los miles y miles cautivos cristianos que gemían en los calabozos turcos y árabes de Argel —entre ellos el propio Cervantes— esperando en vano su liberación por parte del más grande ejército de aquel tiempo, el del Rey absolutista. Escuchemos los versos aludidos de la mencionada obra cervantina:

De príncipe que en el suelo
va por tan justo nivel
¿qué se puede esperar de él
que no sean obras del Cielo?

No se ve en la edad presente,
ni se vio en la edad pasada,
república gobernada
de príncipe tan prudente.

Y del que mide su celo
por tan cristiano nivel
¿qué se puede esperar de él
que no sean obras del Cielo?

(Libro II, el subrayado es mío.)

La alusión a la política filipina es clarísima, pues el estribillo subrayado con que termina cada una de las estrofas y que se refiere a las obras celestiales del Rey, es inequívoco, máxime que se repite nada menos que cinco veces. Cabe mencionar, asimismo, que a dicha poesía precede la descripción de una algará, es decir, de una incursión armada de los piratas turcos en Barcelona y su saqueo, como parte del mismo cuento intercalado en *La Galatea*. Con ello, Cervantes censura

acrememente la actitud del Rey Prudente, cuyos ejércitos acababan de invadir a Portugal, fiel aliado de España y no menos católico que esta última, mientras que los piratas argelinos asolaban impunemente las costas del suelo patrio. Y es que Cervantes, como se desprende de varios pasajes de sus obras, clamaba por una política mediterránea y pensaba que Felipe II no la realizaba por dividir las fuerzas cristianas en las guerras continentales contra los heterodoxos, en vez de dirigir sus armas contra el poderío turco.

La desesperante lentitud, consecuencia de la ineptitud e ineficacia, de los movimientos bélicos del Rey Burócrata fue blanco de otra flecha cervantina disparada contra su conducta. El rey moro Hassán dice de los españoles en la comedia *El Gallardo Español*:

Dirán que mi intento yerra
en emprender tal hazaña;
el socorro aprestarán,
el mundo amenazarán
y, estándole amenazando
llegarán a tiempo cuando
yo esté en sosiego en Orán.
(Jornada III)

La inaudita cobardía del Rey era conocida de todos. Bernardino de Mendoza, embajador en París, escribía a Juan de Idiáquez, secretario del Rey, el 16 de julio de 1587, que Banini, banquero de Roma, que se carteaba con el monarca, decía que Felipe II era hombre de poco ánimo, incapaz de tomar una decisión y que siempre llegaba demasiado tarde; no sólo se había alabado el dicho, sino que lo habían publicado, añadiendo que la ruca de la Reina de Inglaterra valía más que la espada del Rey de España.¹¹

El sarcasmo del Manco de Lepanto se agudizó, sobre todo, después de haberle sido denegada su solicitud de un puesto en las Américas (1582), y alcanzó su punto culminante con el segundo y áspero rechazo, en 1590: “Busqué por acá en que se le haga merced.”. La punzante mordacidad cervantina era la descarga de su desilusión, de su malogro de su impulso alto y heroico, hecho imposible por la torpe mezquindad de Felipe II.

Por ello, su sátira se vuelve cáustica más tarde (1598) en la solemne ocasión del deceso del soberano, a pesar de que el momento no se prestaba a tales ataques, según la conocida sentencia latina *De mortuis nihil nisi bene* (De los muertos sólo se debe hablar bien), máxime que se trataba de Su Majestad:

¿Por dónde comenzaré
a exagerar tus blasones,
después que te llamaré
padre de las religiones
y defensor de la Fe?
Sin duda habré de llamarte
nuevo y pacífico Marte,
pues en sosiego venciste
lo más de cuanto quisiste
y es mucha la menor parte
Quedar las arcas vacías,
donde se encerraba el oro
que dicen que recogías,

nos muestra que tu tesoro
en el cielo lo escondías.

Al doble ataque a su proverbial cobardía se une en estas coplas reales el flagelo de su política despilfarradora que consistía en fabulosas sumas de ducados gastados en las desastrosas guerras llevadas a cabo en varios teatros de guerra a la vez, así como en el exorbitante número de templos, oratorios y monasterios suntuosamente adornados. Sólo la construcción de *El Escorial*, convento, palacio y panteón real al mismo tiempo, supervisada personalmente por el monarca, duró 21 años y devoró enormes cantidades de dinero, oro y plata, al tiempo que el pueblo vivía en la más pavorosa miseria.

Por ello, el odio a Felipe II, originado por su política contraria a los intereses nacionales, era cosa general y archisabida, y Cervantes no titubeó en recogerlo y expresarlo. Ya antes, en la *Canción segunda sobre la Armada Invencible*, encontramos estos conceptos claros y concluyentes:

Ea, (¡oh Felipe!), señor nuestro
segundo en nombre y hombre sin segundo,
vuelve a suceso más feliz y diestro
este designio que fabrica el mundo
que piensa manso y sin coraje verte
como si no bastasen a moverte
tus puertos salteados
en las remotas Indias apartadas
y en tus casas tus naves abrasadas
y en la ajena los templos profanados
tus mares llenos de piratas fieros...

Si, por otro lado, la crítica cervantina antifilipina se alterna con elogios al Rey, éstos le sirven de pantalla en que se ampara contra la Inquisición, ya que el régimen impuesto por esta última no permitía la más leve expresión de libre pensamiento, ni siquiera la de conciencia.

Veamos, a continuación, algunas de las figuras más importantes que simbolizan las supuestas virtudes del Rey Católico. Y, para no cansar al lector curioso, me limitaré a las que de la manera más palmaria contrastan con el verdadero carácter y personalidad de Felipe II. Una de las más paradójicas virtudes que los autores del monumento atribuyen al monarca, es, sin duda, LA MODERACIÓN. En efecto, ¿puede calificarse de moderado al Rey que instauró durante el siglo XVI —el de Cervantes—, el imperio del fanatismo e intolerancia religiosos en su Estado, exterminando a sangre y fuego a los heterodoxos? El mismo Felipe II inauguró su reinado con dos autos de fe en Valladolid (1559). Y, para mayor solemnidad creyó oportuno asistir a la ejecución de estos horrores con toda su corte. De esta manera, el muy piadoso Rey, la clerecía y la nobleza, acudían a solazarse en una diversión más propia de salvajes que de un rey cristiano.¹² ¿Pudo Cervantes, adversario de cualquier intolerancia, estar de acuerdo con tal política? ¿Ni pensarla!

Otra supuesta virtud de este Rey-déspota sería, según una de las figuras, LA JUSTICIA, cosa tan lejos de la verdad como el cielo de la tierra. En realidad, ¿fue justo hacer estrangular, sin formación de causa, hollando los más elementales principios de humanidad y en el mayor sigilo, al barón de Montigny, uno de los más fieles miembros de la nobleza flamenca, caballero del Toison de Oro, quien ocupaba el puesto de gobernador de Tournai, sólo por haber sido portador de un mensaje de tolerancia al propio Rey? ¿Fue justo poner a precio la cabeza del Príncipe de Orange, paladín

de la lucha por la liberación de su país natal —Flandes—, como si se tratara de un bandido? ¿Pudo Cervantes —don Quijote por excelencia— estar conforme con tal proceder? ¡De ninguna manera!

Entre las presuntas virtudes que caracterizarían a Felipe II, figuraban también LA CLEMENCIA y LA MAGNANIMIDAD. Y me pregunto, ¿puede llamarse clemente y magnánimo a un monarca que ordenó encarcelar y provocar la muerte de su propio hijo, el desdichado don Carlos, sólo porque simpatizaba con los flamencos? ¡Ni en sueños! ¿Pudo Cervantes, alma noble y generosa, aprobar una actitud tan inhumana y cruel por parte de un padre real que se autonabraba campeón del catolicismo? ¡Ni remotamente!

Ahora bien, en vista de lo anterior, es un craso error considerar que el héroe de Lepanto con su soneto dedicado al túmulo de Felipe II haya querido ensalzar la gloria de este monarca tirano. El análisis respectivo lo mostrará a las claras.

Realmente, en el primero y tercero versos de la primera estrofa, nuestro autor emplea dos verbos que significan, tanto causar espanto u horror (espantar) como suspenso o asombro (suspender). Helos aquí:

Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describirla,
porque ¿a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

con lo cual puso los versos por razones de cautela, en plano doble. Aquí surge la pregunta: ¿Una obra de arte que causa un gran asombro, puede provocar el horror, al mismo tiempo? Claro que sí, pues en este caso no se trata sólo del asombro producido por la grandeza del túmulo, sino también del horror causado por el grotesco contraste entre el ciclópeo tamaño del túmulo y la extraordinaria pequeñez de un rey cobarde, despilfarrador y tirano, por una parte, y el enorme dispendio de recursos materiales y la miseria del pueblo debida a la política del Rey, por la otra.

Demuéstralo la segunda estrofa en que el autor en forma de exclamación valora las pezas del monumento:

¿Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla

de lo cual se ve a la legua la idea que Cervantes se había formado del pomposo monarca: pobre en medio de su riqueza y frío en medio de su religioso fervor. Además, unas líneas más adelante, el novelista introduce a un valentón andaluz quien, oyendo los conceptos cervantinos los aprueba de viva voz y, al hacerlo dice Cervantes:

Caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese y no hubo nada.

Y cabe preguntarse, ¿por qué debería requerir la espada, mirar de soslayo, o sea de lado, y ver si hubo algo? Pues, porque quiso cerciorarse de si alguien lo oyera, ya que era peligroso expresar en voz alta ideas censuradoras sobre el monarca y su política. De haber sido elogiosas dichas ideas, como lo sostienen los críticos conservadores, el andaluz no tendría porqué preocuparse por las palabras cervantinas aprobadas por él y las eventuales consecuencias.

En conclusión, el humor festivo y satírico del soneto salta a la vista. El propio Cervantes lo llama “honra principal de sus escritos”.¹³ En efecto, no cabe mayor gracia, donosura y burla, mayor ironía, más fina sátira y más fiel pintura de la grandeza del túmulo, de la vanidad de los sevillanos, de lo ceremonioso del soberano y del carácter andaluz. El tono y el meollo del poema

bastan para conocer lo que sentía del prudente monarca nuestro novelista y poeta. El carácter satírico del soneto lo corrobora también el hecho de no haber sido publicado sino a fines del siglo pasado, mientras que en el tiempo de Cervantes sólo circulaba en copisa manuscritas.

Notas

- ¹ Descripción del Túmulo y relación de las Exequias que hizo la ciudad de Sevilla en *La muerte del Rey D. Felipe Segundo*, por Francisco Collado, Sevilla, 1869.
- ² Soneto famoso de Cervantes al Túmulo de Felipe II; en: *El Amadís y el Quijote*, Madrid, 1947, p. 168.
- ³ *Cervantes, creador de la novela corta española*. Madrid, 1956, I, pp. 58-59 y 60.
- ⁴ *Cervantes y su época*, Jerez de la Frontera, 1901, I, p. 308.
- ⁵ Túmulo de Felipe II; en: *Segunda Relación de Artículos*, Madrid, 1894, p. 249.
- ⁶ *El pensamiento de Cervantes*. Madrid-Barcelona, 2a. ed., 1972; *Hacia Cervantes*. Madrid, 1975; y *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid-Barcelona, 1966.
- ⁷ *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V, Máximo, fortísimo*. Madrid, 1956.
- ⁸ *Diccionario de Historia de España*, 2a. ed., Madrid, 1968-69, t. 2, pp. 17 y 565.
- ⁹ Fray Jerónimo de Sepúlveda: *Documentos del Monasterio de San Lorenzo...* Madrid, 1924, pp. 8, 44 y 188.
- ¹⁰ *Diccionario de Historia de España*, obr. cit., t. 2, p. 18.
- ¹¹ Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, IV, 1925, p. 398.
- ¹² Obr. cit., p. 50.
- ¹³ *Viaje al Parnaso*, cap. IV, verso 39.

CERVANTES IN FILIP II

Ob smrti Filipa II (1598) so bile v Sevilji spominke svečanosti in mesto, ki je zmeraj pretirano skrbelo za sijaj, je dalo postaviti pokojnemu kralju veličasten mavzolej.

Temu mavzoleju je posvetil Cervantes sonet z naslovom Nagrobniku kralja Filipa II in ta slavilna poezija še danes povzroča spore med razlagalci: ali gre res za slavilno poezijo, ali pa se Cervantes norčuje. Cervantisti, ki so prepričani o prvi razlagi, trdijo, da je Cervantesovo pisanje vendarle prežeto z dvema osnovnima razsežnostima, religioznostjo in zaverovanostjo v monarhijo. Drugi, med njimi znameniti cervantist Américo Castro, mislijo, da gre za ironičen komentar.

Avtor prispevka dokazuje, da je razlaga z ironijo docela utemeljena: Filip II je bil za razliko od očeta, cesarja Karla V, bojzljiv človek, nezaupljiv do vsega in do vsakogar, čisto nič vojaški (v španski zgodovini si je pridobil ime el rey burócrata), predvsem pa nasprotnik vsakršne tolerance v življenju, tako verske kot tudi politične. Toleranten pa je Cervantes vsekakor bil. Da so kulturni krogi v Španiji v tem sonetu videli ironijo, dokazuje tudi dejstvo, da je bil sonet objavljen šele ob koncu 19. stoletja: v Cervantesovem času je krožil samo v prepisih.

EL KITSCH EN EL BARROCO CASTELLANO¹

Introducción

El título del presente ensayo, *El Kitsch en el Barroco castellano*, puede aludir a un tópico con el que muchas veces se ha designado a todo el arte barroco. Por muy exagerada que hoy en día puede parecernos esta noción tan negativa e injusta —noción que en este trabajo no me he propuesto defender, pero que por considerarla ya tan absurda, tampoco hay que refutarla— la idea que expresa no representa ninguna novedad: tan sólo se asemeja a la imagen del Seiscientos prevaleciente en casi toda la época de la Ilustración. Pero en la memoria popular que deja intuir el mencionado tópico, puede hallarse también otro rasgo de la cultura (y en particular de la literatura) del siglo XVII al que no siempre se ha estudiado con la debida atención: el principio del proceso, típicamente moderno, de la división de la literatura en dos tipos cada vez más opuestos. Por un lado tendríamos la literatura elitista, hermética y canonizada, y por el otro la literatura popular, masiva y no-canonizada, es decir, la del kitsch. La división bipolar de la literatura, que precisamente en el Modernismo había visto su culminación, parece haberse terminado con la Postmodernidad. El funeral del elitismo modernista que todos hemos podido presenciar, ya ha entrado en la fase del banquete que con su lema *anything goes* deja abiertos numerosos caminos hacia el futuro. Alguno, acaso, también hacia el pasado.

En España, las críticas dirigidas al arte y a la literatura del Barroco no fueron muy fuertes (o por lo menos no tan fuertes como lo fueron, por ejemplo, en Francia), sino que se limitaron, en todo caso, a las críticas de un aspecto muy particular del Barroco castellano, esto es, de su carácter popular. Las críticas de todo tipo de creencias del vulgo (Feijóo) en las obras de Jovellanos y Moratín culminaron en las críticas del teatro áureo. Moratín en sus *Orígenes del teatro español* llegó a hablar incluso de una depravación del gusto de la multitud, provocada por la lectura de los libros de caballerías y por los autores teatrales. El rechazo del carácter popular de algunos géneros literarios (y por extensión, de casi toda la literatura del Siglo de Oro) en el Siglo de las Luces se prolongó, a pesar de algunas pretensiones costumbristas, hasta finales del siglo XIX.

En 1895 Miguel de Unamuno aún muestra su preocupación por el abandono y olvido de la literatura no-canonizada, porque

“Se ignora hasta la existencia de una literatura plebeya, y nadie para su atención en las coplas de los ciegos, en los pliegos de cordel y en los novelones de a cuartillo de real la entrega, que sirven de pasto aún a los que no saben leer y los oyen. Nadie pregunta qué libros se enmugrecen en los fogones de las alquerías y se deletrean en los corrillos de labriegos. Y mientras unos importan bizantinismos de cascarilla y otros cultivan casticismos librescos, alimenta el pueblo su fantasía con las viejas leyendas europeas de los ciclos bretón y carolingio, con héroes que han corrido el mundo entero, y mezcla a las hazañas de los doce Pares, de Valdovinas o Tirante el Blanco, Guapezas de José María y heroicidades de nuestras guerras civiles.”²

La bibliografía sobre la materia en cuestión es, hoy en día, gracias al interés de los demás miembros de la *Generación del 98* y otros investigadores, a saber, Julio Caro Baroja, Antonio Rodríguez-Moñino, María Cruz García de Enterría, Víctor Infantes, etc., bastante más abundante.

Mi trabajo intenta sumarse a la lista de estos nombres con una investigación, en buena parte teórica, de las dos diferentes aproximaciones al tema que pueden observarse uno en España, y el otro casi en todo el resto de Europa —sobre todo en Alemania.— Haré referencia en esencia a las discrepancias que las dos “escuelas” muestran en los estudios sobre la aparición del kitsch, y en parte, también en las razones que lo habrían provocado.

A tenor de esta discrepancia principal, el objetivo de mi investigación ha sido sobre todo buscar el por qué de las diferencias. Puesto que el paso a la noción moderna de la literatura, cuya característica principal estriba precisamente en la aparición del concepto de las *bellas letras* y en su nueva canonización, es un proceso; porque la literatura sólo forma una pequeña parte de toda la cultura —eso sí, a veces más transparente que otras ramas de la expresión cultural— he pretendido acercarme a ella mediante diferentes manifestaciones de esta estructura más global. Mi planteamiento sería parecido al que utilizaron otros investigadores (en particular, los historiadores del kitsch), aunque la diferencia estribaría en que en la mayoría de las veces con este tipo de investigaciones se ha intentado llegar a unos resultados generales. En este caso yo he tenido presente sobre todo el contexto específico de la España del siglo XVII y dentro de él he intentado situar la aparición de la bipolarización de la literatura.

1. Algunas discrepancias terminológicas

Uno de los primeros problemas con los que se encuentra el investigador del kitsch es la dificultad terminológica que hasta ahora no ha recibido una solución completa y satisfactoria.³ **Una primera definición suya nos hablaría de un cierto tipo de literatura que por razones estéticas, funcionales o masivas ha sido desvaluada** para designar un mismo fenómeno los críticos literarios (siguiendo o bien las preferencias personales o bien las exigencias impuestas por el método utilizado, o, simplemente, siguiendo el uso general en su país) se han servido de distintas nomenclaturas.

Puesto que la investigación del kitsch tradicionalmente ha sido llevada a cabo por los críticos literarios alemanes, han aparecido en alemán más de doscientos términos con significados más o menos sinónimos.⁴ Para suprimir una posible confusión terminológica, se ha intentado buscar un término ideológica-estéticamente neutral, optando por *Trivialliteratur*.

La situación de la crítica literaria española no ha llegado hasta el extremo alemán, aunque las discrepancias terminológicas también existen. El investigador pueda echar de menos un término genérico y neutral. Si aquí el término *kitsch* se ha utilizado con este significado, hay que admitir que su uso tampoco está generalizado. Es frecuente su sustitución con el sinónimo español *curiosidad*.⁵ Además de éste, la crítica literaria española de modo sinónimo utiliza también los términos como: *literatura popular*,⁶ *literatura semipopular*,⁷ *literatura marginada*,⁸ *subliteratura*, *infraliteratura*, *paraliteratura*,⁹ *literatura vulgar*, *literatura de las clases subalternas*,¹⁰ *literatura de masas* (y también algunas traducciones: *colportage o literatura por entregas*, *literatura de consumo*, *literatura de entretenimiento*, *literatura efímera*, *literatura conformista*, *literatura útil*), etc.

Parece que la búsqueda de un término genérico y neutral, y, consecuentemente, también la confusión terminológica, se deben sobre todo al intento de superar la dicotomía tradicional en la cual la literatura kitsch siempre ha sido entendida como algo inferior a la literatura canonizada. En este sentido, también aquí mencionados términos, a pesar de su aparente uso sinónimo, revelan las mayores diferencias y claras tendencias a la parcialización. El fenómeno del kitsch mismo es, al contrario, global, por esto la necesidad de utilizar un término general y neutral es cada vez mayor. Otro argumento tal vez incluso de mucho más peso para la búsqueda de un término gene-

realizador es el rechazo del criterio axiológico, aún presente en la mayoría de los términos enumerados. “*El criterio axiológico es inútil para la investigación del kitsch. Al aceptarlo, nos pondríamos en la situación, en la cual nos vieramos obligados a comparar constantemente el kitsch con la literatura canonizada,*” sostiene Hladnik en su *Literatura trivial*.¹¹

2. Definiciones del concepto del kitsch

Otro problema con el que se encuentra el investigador del kitsch es la falta de una definición unitaria que todos los investigadores podrían aceptar, ya que, como afirma Hladnik, las definiciones del kitsch estaban naciendo de las negaciones de las teorías anteriores ya existentes.¹² Parece que al principio el criterio axiológico ha sido decisivo para que los críticos culturales y literarios volvieran sus miradas al kitsch. Los miembros de la *escuela fenomenológica* (José Ortega y Gasset, Hermann Broch, Ludwig Giec, Walter Killy, Abraham Moles, Dorothee Bayer, etc.), con los que la investigación del fenómeno se inicia, entienden el kitsch como una constante atemporal que desde siempre había acompañado al arte canonizado; con el kitsch se designa un tipo de literatura con escaso valor literario, en el sentido de literatura que no es muy exigente y por consiguiente asequible a todos. Las *investigaciones sociológico-marxistas* (los miembros de la Escuela de Frankfurt, Gert Ueding, Günter Waldmann, Peter Nusser, Christa Burger, Wolfgang Schemme, Helmut Melzer, Hans Dieter Zimmermann, etc.) reducen este amplio marco temporal vinculándolo a la aparición de la clase social burguesa y a su estética particular. Para poder analizar el desarrollo del kitsch hace falta analizar las características más destacadas de la sociedad burguesa: la división entre lo público y lo privado y el lugar que en esta división obtiene la familia burguesa, reducida al “*Welt im Kleinen,*” en la que predominan las reglas generales del ascetismo, puritanismo, orden y obediencia a la autoridad. El resultado de esta reducción a la familia —sostienen los críticos sociológico-marxistas— son el sentimentalismo, el conformismo y la necesidad de embellecer el mundo. Las *investigaciones semióticas* (Jürgen Link, Klaus Kocks, Klaus Lange, Umberto Eco, etc.) parten de la idea de que cada texto literario en el fondo es comunicación cuya base sería un proceso semántico. Mediante el análisis semántico, interesado no en lo que un cierto autor quería decir sino en lo que en realidad había dicho, en parte puede borrarse la dicotomía tradicional, ya que tanto la literatura canonizada como también el kitsch pueden ser objetos de la investigación científica. Parece que la *investigación del kitsch en los Estados Unidos* ya desde sus inicios toma la dirección de superar la división bipolar de la literatura. Esto, en parte, se debe al “*carácter pragmático de la sociedad norteamericana, por el cual el kitsch allí jamás ha sido despreciado,*”¹³ pero también a la situación misma de la literatura estadounidense, en la que junto al Modernismo de Joyce, Proust, Kafka, Mann, Broch y otros grandes maestros europeos, se les unían los autores estadounidenses como Mark Twain y James F. Cooper. La institucionalización de la igualdad de los dos discursos es promulgada en los años cuarenta y cincuenta por los intelectuales reunidos alrededor de la revista *Partisan Review* (Norman Podhoretz, Ted Solotaroff, Elliot Cohen, Lionel Trilling, Alfred Kazin, Irving Howe, Meyer Schapiro, Clement Greenberg, Harold Rosenberg), y más tarde por los críticos como Dwight MacDonald, T. S. Eliott, Bernard Iddings Bell, Gilbert Seldes, David Riesman, Max Lerner, Leslie A. Fiedler, Susan Sontag... La postura que frente al kitsch toman los *críticos postmodernistas* sigue la misma senda: las obras calificadas de postmodernistas (la mayoría de ellas obras de gran éxito editorial) difícilmente pueden situarse dentro del “canon literario”, aunque tampoco entran dentro del concepto del “kitsch”, porque incluso los autores “serios” conscientemente emplean los procedimientos del “kitsch” en sus obras. Esta igual-

dad de discursos y de niveles, en un nivel ontológico convierte la dicotomía tradicional, en cuyos polos opuestos se encuentran las obras canonizadas por una parte y las obras que quedan fuera de los cánones literarios por la otra, en un resto del pasado.¹⁴

3. Las investigaciones históricas del kitsch

Entendido como la fase última de la cultura Moderna, el Postmodernismo presenta una ruptura con la época Moderna, abriendo también algunas respuestas sobre los inicios de la misma. Aceptando la hipótesis de que el kitsch en el Postmodernismo está desapareciendo, sería lógico que buscásemos su aparición (junto con el nacimiento de las otras características de la Modernidad) en su inicio, es decir, en el Barroco. Con ello volvemos a lo que aquí se ha presentado como la pregunta clave: la aparición del kitsch en la España barroca contrastada siempre con su presunta aparición posterior en el resto de Europa.

Se ha señalado que la mayoría de la crítica literaria europea, influenciada por la escuela sociológico-marxista alemana, sitúa la aparición del kitsch en el siglo XVIII, vinculándolo con la aparición de la burguesía. Algunos críticos literarios españoles, que en su investigación han seguido otro método (el de evidenciar el material base y tan sólo más tarde el de analizarlo)¹⁵, sitúan su aparición en la época anterior. Así, María Cruz García de Enterría afirma que una de las características del Barroco mismo, el gusto por el contraste, atribuye a la capacidad de “*darse unas veces a través de los versos luminosos y perfectos de un Góngora [...]; y otras, a través de la relación de un festejo de la Monarquía mirado con asombro por el pueblo.*”¹⁶ A finales del siglo XVII, escribe la crítica, puede observarse un cambio de gusto radical (reflejo de la previa división social en las clases altas y bajas) que culminará en el siglo XVIII: el gusto popular había ido “degenerando” desde 1650 y esta degeneración resultó a finales de siglo en el divorcio oficial entre el gusto “oficial” teorizante y teórico, y el gusto popular. La literatura de cordel, sostiene García de Enterría, es uno de los elementos o material de estudio que mejor puede servirnos para conocer en su complejidad este fenómeno. No se trata por lo tanto sólo de cambio de gusto. Sino más bien podría hablarse de un nuevo receptor de la literatura, de una masa de lectores (antes del todo olvidada) que ahora llega a formar “el contexto colectivo,” y a cuyo gusto los escritores y los editores intentan seguir. “*En el siglo del Barroco es cuando los contemporáneos comienzan a percatarse de la existencia de una literatura que muchos desprecian pero muchos más aceptan y leen.*”¹⁷ La diferenciación entre el vulgo y los discretos resulta de la división de dos diferentes clases de literatura, y la que va dirigida al vulgo está sistemáticamente despreciada y olvidada por los cultos. Entonces empieza la verdadera marginalización de los pliegos sueltos (que llegan a un millón de ejemplares conservados), pero también de la comedia y la novela (por la prohibición de su impresión entre 1625 y 1634). En el grupo de los géneros marginalizados pueden incluirse también las relaciones de comedias (fragmentos de comedias), las jácaras, historias ejemplares (las muertes de bandidos y bandoleros), las relaciones de sucesos en prosa y también la novela corta.

Otro investigador eminente que también sitúa la aparición del kitsch en el Barroco, es José Antonio Maravall. “*Con el Barroco, por una serie de razones sociales, surge el kitsch, y entonces hasta la obra de calidad superior ha de hacerse en coincidencia y en competencia con obras de esos otros niveles, en definitiva, de cultura para el vulgo. [En el Barroco] apenas hay una obra de alta calidad, desde la Santa Teresa de Bernini, a la Postorel de Poussin, a La vida es sueño de Calderón, que, junto a su nivel de la más elevada esquisitez, no lleve pegado el elemento kitsch. Porque todo lo propio del Barroco surge de las necesidades de la manipulación de opiniones y sentimientos sobre ámbros públi-*

cos.”¹⁸ También las características formales, como por ejemplo, lo inacabado, el descuido, lo difícil, etc., según Maravall, son unas determinadas formas que se avienen bien con la mid-cult y se corresponden con el carácter masivo de ésta.

Parece que el material base del que dispone la crítica literaria española y del que, a su vez, carece la alemana, haya podido originar esta diferencia principal en la aparición del kitsch. El hecho de que la noción de los teóricos alemanes se haya divulgado tanto, probablemente se deba también a “una especie de panorama de Historia Universal, para uso de grandes sintetizadores políticos, de discípulos de Hegel u otros filósofos de esta clase, que ven el globo terráqueo casi ‘desde fuera’.”¹⁹

Zoran Kravar advierte los peligros de la ‘ciega’ aplicación de los términos de la historia universal a la literatura, sosteniendo que el término ‘barroco’ en la historia literaria se utiliza para designar unas tendencias comunes, y que la situación social, política y económica de la Europa del siglo XVII, por el contrario, no siempre corresponde a estas tendencias universalistas. Considerando este desarrollo específico de cada país, es menester hacer también una periodización que corresponda a esta situación particular. Esto permite que en una determinada época cada país (y cada pueblo) esté pasando por una época particular que no necesariamente tiene que coincidir con la situación general del resto de Europa, o corresponderse a la situación (también específica) y a la periodización particular de otro pueblo europeo.²⁰

La aplicación de las afirmaciones de Kravar a nuestro caso podría significar que las diferencias entre distintos países corresponden a las diferentes fases en su desarrollo, y que, por lo tanto, algunos fenómenos, como también algunas épocas, pueden darse en algunas partes y países antes que en otros. Volviendo de nuevo al siglo XVII, podríamos suponer que la Alemania y la España de aquel entonces en sentido general (comparativo) no significaban lo mismo: a pesar de la muy particular situación general del Imperio español, este de ningún modo puede ser comparado con Alemania (en aquel entonces política y económicamente más retrasada).²¹

Esta ‘desigualdad cultural’, fue al fin y al cabo, reconocida primero precisamente por los Romanticistas alemanes, quienes al elaborar el sistema del desarrollo histórico de la literatura, se lo imaginaron como un sistema del liderazgo cultural que se promulgaba con la ayuda de la red de todo tipo de las constantes influencias (Bouterweck, *Historia de las bellas letras o de las bellas ciencias*, 1801-1810).²² Escribía Friedrich Schlegel en su ensayo sobre la poesía griega que las naciones culturalmente más avanzadas dictaban sus modelos culturales a los demás pueblos europeos. Así mismo, en dicho ensayo se quejaba de que tanto en la literatura italiana, como en la española, inglesa y francesa (todas menos la alemana) han tenido sus épocas doradas durante las cuales han impuesto sus influencias culturales a los demás pueblos europeos.²³

Aceptando la hipótesis de que el kitsch es un fenómeno moderno, ligado por su contexto específico (de la sociedad urbana) a la división entre lo público y lo privado, y al surgimiento de la burguesía, habría que investigar si pudo desarrollarse en España antes que en otras partes y por qué. Consciente de todos los tipos de limitaciones que a esta clase de investigaciones se le imponen, aquí intentaré poner de relieve sólo algunos de los aspectos que a mi parecer más contribuyeron a este cambio (específico), dejando así lugar también a las investigaciones posteriores.

4. El Barroco literario y la sociedad española del siglo XVII

En su intento de reivindicación de los principales aspectos de la realidad histórica, frente al modo tradicional de percibir la historia (grandes personajes, principales acontecimientos históricos), la historia de las mentalidades y la nueva historia han abierto un nuevo campo de investiga-

ción, fijando su interés ante todo en la microhistoria y en lo cotidiano. A los intentos de ofrecer una imagen más fidedigna del pasado, correponde también una idea más amplia de cultura, cuya complejidad, según afirma Ricardo García Cárcel, aumenta precisamente en la España del Siglo de Oro. Esta complejidad recientemente destacada requiere revisar también *“la imagen demasiado hermética que muchas veces se ha dado de la cultura del Siglo de Oro,”*²⁴ que lejos de ser uniforme, es esencialmente plural, con múltiples mensajes cruzados y en muchas ocasiones contradictorios, lo cual puede observarse en la variedad de los sistemas de su representación: escritos, imágenes y gestos, disciplina establecida y libre invención; distinción y divulgación; cultura sabia y cultura popular; cultura oficial y alternativas...²⁵ Y estas parecen darse en la pluralidad del, así llamado, discurso oficial. Sólo las diferencias y las tensiones originadas dentro del mismo discurso oficial pudieron provocar el nacimiento de la conciencia moderna. A raíz de esta, la pluralidad discursiva ha logrado borrar una sola cultura oficial (que en realidad no ha existido como tal, ya que como era la única no tenía una verdadera oposición) para dar paso a varias culturas opuestas y complementarias en los distintos niveles culturales. Pero esa apertura, a su vez, significaba también mayor rigidez: vista por primera vez como una cultura oficial, ésta se ha codificado, se ha canonizado y se ha cerrado.

En esta tensión general se concibe el dualismo barroco. Muchísimos son los aspectos en los que puede observarse. He aquí algunos de los más importantes:

• **La Contrarreforma y la fundación de la Compañía de Jesús**

Casi siempre que se ha intentado buscar un denominador ideológico común del Barroco, se lo ha identificado con la Contrarreforma. **La Compañía de Jesús** suele considerarse pura expresión de la mentalidad barroca²⁶ y el acto más eficaz en la lucha católica contra el protestantismo. La originalidad de esta orden estriba en ofrecer al hombre un método para llegar hacia una fe personal: tan sólo iluminando al hombre desde sus propias raíces se libera su libertad y se le construye para liberar. La formación del hombre total, libre y autónomo, *“que libera su inteligencia, que se hace a sí mismo, que crea, construye su propia personalidad”*²⁷ queda expresada tanto en los textos fundamentales de la pedagogía jesuítica (en los *Ejercicios Espirituales de San Ignacio*, en sus *Constituciones* y en la *Ratio Studiorum*), como también en las experiencias personales de su fundador.

Hay dos aspectos a destacar en la pedagogía ignaciana. El primero aporta la sensibilización de la imagen a la meditación: *“El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, así como Contemplar a Cristo nuestro Señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesú Cristo o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcelada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo.”*²⁸ Y con ello, este método óptico-intuitivo de oración personal aplica la percepción mística al adoctrinamiento de las masas conforme a las orientaciones del Concilio de Trento.

Y, el segundo tiene una influencia más directa en la literatura. En la *Vida del Padre Ignacio* de Loyola de Pedro de Rivadeneyra de la conversión de San Ignacio se lee: *“Estábase todavía nuestro Ignacio tendido en una cama, herido de Dios, que por esta vía le quería sanar [...] Era en este tiempo muy curioso y amigo de leer libros profanos de caballerías, y para pasar el tiempo, que, con la cama y enfermedad se le hacía largo y enfadoso, pidió que le trajesen algún libro de esta vanidad. Quiso Dios que no hubiese ninguno en casa, sino otros de cosas espirituales, que le ofrecieron; los cuales él acep-*

tó más por entrenerse en ellos que no por gusto y devoción. Trajéronle dos libros, uno de la vida de Cristo, nuestro Señor, y otro de vidas de santos, que comunmente llaman Flos Sanctorum. Comenzó a leer en ellos, al principio (como dije) por su pasatiempo, después poco a poco por afición y gusto. Porque esto tienen las cosas buenas, que cuanto más se tratan, más sabrosas son. Y no sólomente comenzó a gustar, más también a trocarse el corazón, y a querer imitar y obrar lo que leía. [...] Mas entre los unos pensamientos y los otros había gran diferencia; porque los pensamientos del mundo tenían dulces entradas y amargas salidas, de suerte que a los principios parecían blandos y halagueños, y regaladores del apetito sensual; mas sus fines y dejos eran, dejar atravesadas y heridas las entrañas, y el ánima triste, desabrida y descontenta de sí misma. Lo cual sucedía muy al revés en los otros pensamientos de Dios; porque cuando pensaba Ignacio lo que había de hacer en su servicio [...] estaba su ánima llena de deleites, y no había de placer mientras que duraban estos pensamientos y platos en ella. Y cuando se iban, no le dejaban del todo vacía y seca, sino con rastros de su luz y suavidad.”²⁹

La oposición en la que se basa el primer conocimiento ignaciano, reproduce el argumento moralista de las críticas dirigidas a los libros de caballería. Por ser una de las bases de la pedagogía ignaciana, la diferencia a la que alude Rivadeneyra entre las obras canonizadas (*lo bueno*) y los libros de caballería (*lo malo*) pudieron convertirse en un paradigma. Así, los polos opuestos se quedaron muy fijados, así como la conciencia sobre la profunda diferencia que los separaba, también. En el rechazo ignaciano de los libros de entretenimiento yacía el mecanismo que pudo haber provocado la noción y la elaboración del canon literario. No casualmente este nació con la obra de Cervantes y con su crítica literaria (y superación) de los libros de caballería.

• El concepto de España y el concepto de la limpieza de sangre

En los siglos XVI y XVII, la práctica de cualquier tipo de ocupación intelectual, señala Américo Castro,³⁰ podía inducir, si ya no indicara claramente, que uno no pertenecía a la casta electa y heroica (cuyos miembros, a su vez, no vacilaron en el momento de demostrar su ignorancia);³¹ esta condena uno no podía pasarla por alto, ya que “*la opinión movía el mundo.*”³² Pero precisamente por ese conflicto entre el individuo y la comunidad, “*el español de casta impura fue tomando actitudes variadas e imprevisibles, a fin de protegerse contra las garras de opinión, o de confundirse con ella a fuerza de leyendas y falsas ejecutorias, o de sobresalir mediante el cultivo de actividades sin precedente entre sus antepasados.*”³³

“*La fama está en opinión*” nos dejó escrito Lope de Vega.³⁴ Como ya se ha subrayado, uno de los factores decisivos que atribuyeron a la solución final tanto del problema hebreo, como del de los moriscos, fue la opinión del vulgo, de la masa. Manuel Fernández Álvarez escribe que en la Península podían coexistir tres religiones pero sólo con el amparo de la Corona o de los nobles, y no con la aprobación popular.³⁵ Parece que los que establecieron la Inquisición³⁶ contaban precisamente con esta hostilidad latente del vulgo castellano que buscaba sus enemigos en todos aquellos que de un u otro modo se distinguían de él: conversos, moriscos, intelectuales, mercaderes, clérigos, etc. Por eso, sostiene Fernández Álvarez, la Inquisición entre el pueblo causaba profundo respeto y era casi popular.³⁷ Este hecho sorprendente se debía sobre todo a dos razones principales: defensora del cristianismo viejo, la Inquisición fue entendida como el instrumento del pueblo que atizaba sus pasiones religiosas; para ella no existía ningún tipo de privilegios, ni de sangre ni de profesión. Embriagados por el protagonismo antes jamás experimentado, los villanos, los rústicos, los iletrados (el fin y al cabo, el vulgo), dejaron su huella en la naciente conciencia nacional española que “a caballo de un narcisismo creciente” empezó a circular a finales del siglo

XVI.³⁸ Este carácter popular de la cultura del Siglo de Oro se hace aún más visible en el Barroco. Entonces es, cuando por motivos diferentes —pero, ante todo, para mostrar la amplia validez del sistema— procura como sea atraerse ese “*cuerpo de muchas cabezas [que] con nada se contenta.*”³⁹

• Los estamentos sociales y la aparición de la burguesía

En el Barroco, además de los dos estamentos viejos, la nobleza y el clero, empieza a formarse también el “estado común” que reúne la composición más heterogénea, agrupando a estamentos tan distantes entre sí como lo son, por ejemplo, el patriciado urbano y los grupos marginales. Este estado general, al que pertenecían todos los que no eran ni clérigos ni nobles, no puede formar un estamento ya que no es más que una masa inorgánica definida por exclusión.⁴⁰ Por eso se ha podido hablar de ausencia en la España de una mentalidad burguesa; y a raíz del notorio aristocratismo español, se ha podido divulgar el tópico de una supuesta incapacidad de los castellanos para abordar las actividades económicas, y de su inhabilidad para la ciencia y la técnica.⁴¹ Han sido, no obstante, modificadas algunas afirmaciones de Domínguez Ortiz acerca del comercio, la industria y los negocios, “escuelas de la auténtica burguesía [que] atraían pocos candidatos.”⁴² Sánchez-Albornoz ha señalado que el espíritu burgués empezaba a madurar por debajo de la superestructura tradicional.⁴³ José Antonio Maravall, a su vez, ha insistido en que existía una “contracultura [semejante] a la de los restantes países del Occidente,” que “hasta ofrece en algunos puntos un grado de evolución más avanzado.”⁴⁴

Al decir de Henry Kamen, la burguesía era una minoría activa y próspera cuya ascensión no se vió perturbada en absoluto por la expulsión de los judíos en 1492. El período expansionista del siglo XVI fue un momento de considerables triunfos para la burguesía castellana.⁴⁵ Otros factores que contribuían y favorecían su expansión, como separadamente han señalado Pierre Vilar y Michel Cavillac, eran de más diversa índole: desde los puramente económicos, sociales, las oportunidades que ofrecía el Nuevo Mundo, las posibilidades del estado del soldado, hasta los mercantiles, e incluso buen desarrollo del tráfico.⁴⁶

A comienzos del siglo XVII, señala M. Cavillac, son escasos los textos de ficción que no traten operaciones comerciantes de algún rico de Sevilla, Toledo, Barcelona o Segovia, es más, “*encontramos textos que, lejos de limitarse a registrar la relevancia del fenómeno mercantil en la sociedad, proyectan el mercader al primer plano del escenario y no dudan en enaltecer el espíritu capitalista.*”⁴⁷ Textos ejemplares de los halagos de este nuevo estamento social son Mercader amante de Gaspar Aguilar, *El doctor Carlino*, *Las firmezas de Isabela* de Góngora y, no por último, las obras de Mateo Alemán, sobre todo su novela picaresca *Guzmán de Alfarache*. Cabría destacar que, entre otras cosas, también la existencia de estos textos muestra “*una mentalidad capaz de tomar conciencia de la universalidad de sus valores y de proyectarlos sobre el conjunto del cuerpo social bajo la forma del imperativo mercantilista.*”⁴⁸

• El pensamiento económico

Según sostiene Marjorie Grice-Hutchinson,⁴⁹ el pensamiento económico español se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVI, en las obras de los autores de la Escuela de Salamanca, quienes (la mayoría de ellos profesores de la Universidad de Salamanca) a base de las doctrinas escolásticas medievales sobre el precio justo, el dinero (cuyo valor podía variar bajo la influencia de la oferta y demanda) y el interés (marcado por la condena de la usura), desarrollaron la *teoría cuantitavista*.

A todos estos doctores del más diverso origen: clero, funcionariado, sector comercial e incluso ejército (sólo entre 1598 y 1665 se publican más de 165 de sus obras), se les conoce bajo el nombre de *arbitristas*.⁵⁰ El arbitristismo está ligado a la noción de la decadencia de España. Las causas (y los remedios) que analizan los arbitristas, abarcan sobre todo los siguientes problemas:

- la abundancia de oro y de plata de América no había enriquecido a España; es más, había elevado los precios de los productos españoles que respecto a los extranjeros, resultaban poco competitivos;
- la entrada de las mercancías extranjeras más baratas había desplazado del mercado nacional a las españolas, provocando la ruina de la industria, comercio y agricultura españolas;
- el empobrecimiento del Estado se debe al enorme gasto público; la decadencia de la actividad productiva, acompañada con una elevación de los impuestos, habían traído a la ruina a la economía del país y a la despoblación; mientras los españoles estaban desanimados con las empresas industriales y las inversiones, los extranjeros se habían hecho dueños de los resortes económicos del país;
- la excesiva circulación monetaria había favorecido la afición al lujo, al ocio y al descuido del trabajo.

Los arbitristas raras veces ofrecían una guía fiable de la crisis española. La mayoría de estos “memoriales” habían sido rechazados por las Cortes. Si sus remedios procuraban ser provechosos y gratuitos para la sociedad,⁵¹ en la opinión pública y en la literatura frecuentemente se les atribuía el papel contrario. Ya en su aparición literaria, en el *Coloquio de los perros*,

*“Digo que en las cuatro camas que están al cabo desta enfermería, en la una estaba un alquimista, en la otra un poeta, en la otra un matemático y en la otra uno de los que llaman arbitristas,”*⁵²

viene marcado el carácter satírico del arbitrista, convertido en un tipo del que se burlará tanto en la prosa (además del *Coloquio de los perros*, el mismo Cervantes también en el *Quijote*, Salas Barbadillo en *El sagaz Estacio, marido examinado*, Liñan y Verdugo en *Guía y avisos de forasteros...*, Fernández de Ribera en *Mesón del Mundo*, Castillo Solorzano en *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*, Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo*), como en el teatro (en el entremés: Castillo Solorzano, *El casamentero*; *Del arbitrista y órgano de los gatos* —anónimo—; en la comedia: Lope de Vega, *La mocedad de Roldán*; Tirso de Molina, *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna*; *La paloma de Toledo* —atribuida a Lope de Vega—; Moreto, *El mejor amigo, el rey*).⁵³

• El pensamiento político

A principios del siglo XVII en España existía una opinión pública reconocible y un gobierno que estaba dispuesto a tolerar la diversidad de opiniones, lo cual, para Henry Kamen, es una señal de la madurez política española. José Antonio Maravall ha señalado que “*ese ocuparse de política que en el siglo XVI había sido propio de conversaciones y escritos de altos burócratas, letrados, caballeros, cortesanos, personas distinguidas, ahora se ha generalizado, se ha democratizado, ha pasado a ser entretenimiento común.*”⁵⁴ “*Todos se quejan y todos tienen razón,*” observa Barrionuevo,⁵⁵ y Saavedra Fajardo, a su vez, afirma que “*aunque la murmuración es en sí mala, es buena para la república [...] La murmuración es argumento de la libertad de la república, porque en la tiranizada no se permite.*”⁵⁶

Toda esta práctica de la que arriba se señala sólo una pequeña parte, refleja el presunto absolutismo de la Monarquía española áurea en una nueva luz: la gente habla en público y considerán-

dose capacitados para ello, crítica a la administración de los que mandan; los que mandan, incluida la Corona, respetan los límites de su “absolutismo”.⁵⁷

5. El kitsch en el Barroco literario castellano

5.1. La teoría literaria en el Barroco castellano: desde el preceptismo neoaristotélico hacia la noción de la literatura nacional

Como en muchas obras de la corriente de la teoría clásica, también en la *Philosophia Antigua poética* de Alonso López de Pinciano (1596) pueden observarse los primeros intentos de reconciliar varias autoridades de la Antigüedad clásica (así, además de Aristóteles, en su definición de la poesía, “*la arte que la enseña y también la obra hecha con la dicha arte,*”⁵⁸ que igual que la música, “*fue inventada para dar deleite y doctrina juntamente,*”⁵⁹ deja verse también la huella del *Arte Poética* de Horacio) con la práctica poética. Si en su reflexión sobre el uso del lenguaje en la poesía (del lenguaje normal diferenciado precisamente por el empleo de las palabras poco corrientes) Pinciano se muestra opuesto al lenguaje oscuro de la naciente *nueva poesía*, “*la oración poética quiere un poco de afectación y, por esa razón, admite más frecuencia de epithetos, más de manera que no sean molestos y enojosos, como lo sería el poeta que, a cada substantivo, echase dos o tres adjetivos y epithetos,*”⁶⁰ también defiende, a la vez, la clasificación de estilos en tres tipos (alto, medio, bajo) por analogía a las tres clases sociales existentes: “*siendo como es la Poética imitación en lenguaje, es necesario que imite a alguno destes tres estados, o al patricio y alto, o al plebeyo y bajo, o al equestre y mediano.*”⁶¹ Aunque Pinciano teóricamente se adhiere al decoro (el estilo alto está asociado a la épica y a la tragedia, y al mismo tiempo a la aristocracia, y el estilo bajo a la comedia y la plebe), en la siguiente observación de Fadrique, “*Yo, a decir la verdad, todas las veces que en las representaciones oyo a siervos, o a pastores, o a otro género cualquiera bajo, decir palabras altas y razones bien fundadas, confieso que me deleito,*”⁶² puede verse también cuán lejos está la teoría de la práctica. Otros seguidores de la teoría clásica dejan, igual que Pinciano, aún más presente este alejamiento de las autoridades, acercándose cada vez más a la práctica poética. En las *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales (1617) el decoro aún se mantiene con toda la rigidez impuesta por los antiguos, pero Jusepe Antonio González de Salas en su *Nueva idea de la tragedia antigua, o ilustración al libro de la Poética de Aristóteles* (1633) ya escribe: “*Así como el Primero Aristóteles, después de haber considerado Virtudes y Vicios, que se hallaban en las Tragedias todas de sus Griegos [...] pudo, escogiendo las unas, y reprobando las otras, formar según su juicio excelente una Arte, que después siguiesen los venideros, no de otra manera en qualquier tiempo el judiciosamente Docto con su madura observación, podrá alterar aquella Arte, y mejorarla, según la mudanza de las edades, y la diferencia de los gustos.*”⁶³

Si los gustos cambian con los tiempos, esto ocurre gracias a la práctica poética.⁶⁴ En ésta, Juan de Enzina mucho antes intentó encontrar en lo rústico-pastoril un prestigio suficiente para enfrentarla a la poética antigua, dando la validez teórica a la rustificación cortesana y a la invasión pastoril de los salones palaciegos. En esto estriba, según José María Díez Borque, la gran hazaña teórica del padre del teatro español, quien tuvo que quebrantar los eslabones de la cadena: poesía cancioneril - noble = discreto y poesía pastoril = vulgo.⁶⁵ También otros creadores tuvieron que acudir a la defensa teórica de sus obras. Juan de la Cueva en su *Exemplar poético* (1606), escribe:

*A mí me culpan de que fui el primero
que reyes y deidades di al tablado,
de las comedias traspasando el fuero.*

*Que el un acto de cinco he quitado,
que reducí los actos en jornadas,
cual vemos que es en nuestro tiempo usado. [...]*

*Y no atribuyas este mudamiento
a que faltó en España ingenio y sabios
que prosiguieran al antiguo intento.*

*Mas siendo dignos de mojar los labios
en el sacro licor agañípeo
que enturbian Mevios y corrompen Babios;
huyendo aquella edad del viejo ascreo
que al cielo dio al mundo mil deidades
fantaseadas de él, y de Morféo;
introducimos otras novedades,
de los antiguos alterando el uso,
conformes a este tiempo y calidades.⁶⁶*

Bartolomé Leonardo de Argensola, a su vez, afirma:

*No guardaré el rigor de los preceptos
en muchas partes, sin buscar excusa
ni perdón por justísimos respetos.
Y si algún Aristarco nos acusa,
sepa que los preceptos no guardados
cantarán alabanzas a mi musa;
que si sube más que ellos ciertos grados
por obra de una fuga generosa,
contentos quedaran y no agraviados.⁶⁷*

Sobre el abandono de los antiguos preceptos escribe también Lope de Vega en el principio de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609):

*No porque yo ignorase los preceptos,
gracias a Dios, que ya tirón gramático
pase los libros que trataban desto,
antes que hubiese visto al sol diez veces
discurrir desde el Aries a los Peces;
mas porque, en fin, hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran,
mas como las trataron muchos bárbaros,
que enseñaron el vulgo a sus rudezas;
y así se introdujeron de tal modo,
que quien con arte ahora las escribe,
muere sin fama y galardón; que puede
entre los que carecen de su lumbre,
más que razón y fuerza, la costumbre,
verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego sin salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,*

*adonde acude el vulgo y las mujeres,
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces; que suele
dar gritos la verdad en libros mudos;
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como les paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.*⁶⁸

Es sumamente interesante la poética de Lope de Vega, ya que en ella quedan reflejados numerosos aspectos de la nueva práctica literaria. En ella, como revelan los últimos versos, Lope de Vega sigue —aparentemente— el decoro que vincula la comedia al público vulgar (*y escribo por el arte que inventaron | los que el vulgar apauso pretendieron*), caracterizado por su falta de entendimiento (*hablarle en necio para darle gusto*). Pero las comedias ya no son como solían ser (*halle que las comedias | estaban en España en aquel tiempo, | no como sus primeros inventores | pensaron que en el mundo se escribieran*). Tampoco el público es como el del antaño (*el vulgo y las mujeres, [...] este triste ejercicio canonizan*) ya que éste por haber pagado (*como les paga el vulgo*), llega a imponer su propio gusto hasta incluso *quien con arte ahora las escribe, | muere sin fama y galardón*.

El factor económico, al que alude Lope de Vega es, sin duda, una novedad importantísima que afectó no sólo a la recepción de la comedia (a la que se alude en el texto) sino también a todo el sistema de la literatura, de los autores, y, como no, de las obras mismas, que poco a poco fueron convirtiéndose en objeto de pura mercancía. Este proceso que se inicia en la literatura española del siglo XVII, es fácil de observar por lo menos en tres géneros literarios (poesía, teatro, novela). Quisiera cerrar este capítulo con una reflexión sobre la teoría literaria de Báltasar Gracián, con un aspecto tipológico de la obra teórica del conceptismo quizá más conocida, *Agudeza y arte de ingenio* (1642).⁶⁹

Relacionada a la teoría de tres estilos, alto, medio y bajo, en Pinciano encontramos esta definición de concepto: “*concepto se dice una imagen que de la cosa el entendimiento forma dentro de sí; por lo cual él que quisiere alcanzar concepto bueno, debe entender la cosa muy bien entendida.*”⁷⁰ De acuerdo con este presupuesto, la calidad del concepto depende de la capacidad del poeta. Los poetas son “graves” y “agudos”, pero en esta clasificación subsiste la relación con la clase social: el “concepto grave” es exclusivo de la nobleza, mientras que el “concepto agudo” se asocia con “la gente menor”: “*La épica es imitación de príncipes y señores grandes; y mirad que los príncipes y señores grandes hablan con gravedad y simplicidad alta; y mirad la gente menor cuan aguda es en sus conceptos y dichos, que, así como hienden el pelo, hienden la oreja con la agudeza dellos.*”⁷¹

He evocado otra vez la teoría de Pinciano para compararla con la tipología naciente de la teoría literaria en Báltasar Gracián. Igual que Pinciano, también Gracián habla de dos diferentes tipos de la poesía, asiático (redundante, propio de oradores) y lacónico (conciso, propio de filósofos morales). “*Yerro sería condenar cualquiera, porque cada uno tiene su perfección y su ocasión,*” escribe Gracián, ya que “*uno y otro estilo han de tener alma conceptuosa, participando del ingenio su inmortalidad.*”⁷² Y añade que “*otros dos géneros de estilo hay célebres, muy altercados de valientes gustos, y son el natural y el artificial; aquél, liso, corriente, sin afectación, pero propio, casto y terso; éste, puli-*

do, limado, con estudio y atención; aquél claro, éste dificultoso. Aquél, dicen sus valedores, es el propio, grave, decente; en él hablamos de veras, con el hablamos a los príncipes y personajes autorizados; él es eficaz para persuadir, y así muy propio de oradores, y más crisitanos: es gustoso porque no es violento; es substancial, verdadero, y así el más apto para el fin del habla, que es darnos a entender. El artificio, dicen sus secuaces, es más perfecto, que sin el arte siempre fue la naturaleza inculta y basta; es sublime, y así más digno de los grandes ingenios; más agradable, porque junta lo dulce con lo útil, como lo han platicado todos los varones ingeniosos y elocuentes.”⁷³ Es evidente que estos cuatro estilos grácianos no obedecen el decoro: pueden desarrollarse independientemente de la posición social.⁷⁴ Lo único que en esta estética manierista cuenta son los conceptos, en los que mediante un acto del entendimiento se expresa la correspondencia que se halla entre los objetos. La base racional (el entendimiento para Gracián es primera y principal potencia) permite que cualquiera pueda llegar a expresarse mediante los conceptos, y con ayuda de ellos realizar y participar en lo que se supone que es el buen gusto. Este buen gusto no está ligado al origen social. Lo que le origina y caracteriza es precisamente esta conciencia de la existencia del concepto de buen gusto, en cuya formación, así parece, casi cualquiera puede participar. Pero para poder participar en las cosas comunes, sostiene Gadamer refiriéndose a la sociedad graciána del buen gusto, el individuo tiene que olvidarse de sus pequeños intereses particulares.⁷⁵ De este modo el derecho a juzgar reduce a cenizas el decoro literario, sustituyéndolo por la importante distinción entre lo público y lo privado. Los géneros literarios más afectados por este cambio son precisamente los que antes venían determinados por el decoro: el teatro (tragedia y comedia) y la poesía (tanto la épica como la lírica).

5.2. El arte de la dificultad

“Allende que es la poética peregrina y de vocablos peregrinos y oscuros, el metro mismo la escurece, y aún los autores, de industria, afectan oscuridad muchas veces.”⁷⁶ Pinciano distingue tres causas de la oscuridad intencionada. La primera “es cuando un poeta, de industria, no quiere ser entendido de todos, y esto lo suele hacer por guardar el individuo, como dicen los italianos; que si el Petrarca hablara claro en aquella canción que decís, y Mingo Reburgo en su égloga, pudiera ser que no le conservaran, y que ni Papa ni el Rey de aquellos tiempos los librasen de la muerte.”⁷⁷ La segunda “oscuridad artificiosa es causada de mucha lección y erudición, en la cual no tiene la culpa el poeta, sino el lector, que, por ser falto dellas, deja de le entender el poema.”⁷⁸ La tercera “oscuridad es mala y viciosa, que nunca buen poeta usó, la cual nace por falta de ingenio de invención o de elocución, digo, porque trae conceptos intrincados y difíciles, o dispone, o por mejor decir, confunde los vocablos de manera que no se deja entender la oración.”⁷⁹

Detengámonos un poco en las últimas dos causas de la oscuridad poética. Detrás de la segunda parece traslucirse la máxima horaciana “*Odi profanum vulgus*” que en las obras de varios teóricos y escritores renacentistas (Escaligero, Du Bellay, Castiglione son los nombres más destacados)⁸⁰ se tradujo en forma de rechazo y de exclusión de lo popular. El hecho es significativo. Antes del Renacimiento, la literatura era privilegio de una sola clase social —de la aristocracia— que también era la única que podía acceder a ella (aunque esto no necesariamente tiene que significar que además de la producción artística principal —muchas veces la única que ha quedado— no existieran creaciones artísticas —para nosotros perdidas— de los otros grupos).⁸¹ No existía, por lo tanto, ningún motivo para su defensa y su cerrazón, ya que bastaba con la distinción social; este era el mecanismo que excluía a los demás grupos sociales de la cultura elitista y oficial. Lo que antes era

un privilegio sobreentendido, ahora se convierte en un principio estético.⁸² Luis Carrillo y Sotomayor, en su *Libro de la erudición poética*, escribe: “Engañóse, por cierto, quien entiende los trabajos de la Poesía haber nacido para el vulgo.”⁸³ De este modo, la oposición antes establecida socialmente, en el lenguaje teórico áureo llega a reformularse, convirtiéndose en la oposición entre los cultos y el vulgo inculto: “No le es dado al vulgo juzgar derechamente, y el eso ignora, porque el vulgo no del todo entiende lo que le falta a cada cosa para su perfeccion.”⁸⁴

Mas aquellos que se proponen “dificultar algo las cosas”⁸⁵ no se contentan con apartar tan sólo a los indoctos —está claro que para éstos es imposible entenderles— sino que contruyen este *paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*⁸⁶ exclusivamente para una restringida y selecta minoría. El esfuerzo con el que intenta entenderse esta poesía (que rechaza Pinciano al hablar de la tercera causa de la oscuridad; son muchos los que comparten su crítica, entre los más destacados figuran Lope de Vega, Cascales y Jáuregui), tendrá como única recompensa, además de pertenecer al reducido grupo de los seleccionados, la de gozar, precisamente, de esta dificultad. La noción del aristocratismo literario, y cierto orgullo por poder sumarse a él, puede encontrarse también en la defensa que Gongora había hecho de su obra poética: “Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras a animales de cerda, y bien dije griego, locución exquisita que viene de Poeses, verbo de aquella lengua madre de las ciencias, como Andrés de Mendoza en el segundo punto de su corolario (que así le llama V. m.) trató, tan corta como agúdamente. Deleitante tiene lo que en los dos puntos de arriba queda explicado, pues si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y se midan en su contento, descubriendo lo que está debajo de esos trapos, por fuerza de entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho; demás que, como el fin de el entendimiento es hacer presa en verdades [...], en tanto quedará más deleitado, cuanto, fuera hallando debajo de las sombras de la oscuridad asimilaciones a su concepto.”⁸⁷

“Si algo se aparta un poco de lo más alto, va hacia lo más bajo,” afirmaba en sus tiempos Horacio, lectura preferida de muchos autores barrocos.⁸⁸ La cota más baja de la poesía del Seiscientos (“*efímera [...], sin complicaciones, sin grandes aspiraciones, sin apenas duración temporal*”⁸⁹), la de los pliegos de cordel, seguía sus propias pautas intentando responder a la demanda del gran público que le gustaba “una determinada literatura y prefería la de aquella que sea buena.”⁹⁰ Pero, parece que el vulgo, a pesar de todas las condenas que le venían desde arriba (y quizá esto otra vez demuestre que la cultura elitista ya no pertenecía sólo a la clase social alta), si, al menos conocía las formas de la cultura “alta” y elitista. Aunque no podía participar en sus formas más elevadas reclamaba ver impreso por lo menos en los pliegos de cordel un reflejo de sus intereses específicos. A principios del siglo XVII los editores de pliegos utilizaban los nombres de Lope y Góngora para atraer a más gente,⁹¹ pero conforme el “pueblo fue comprendiendo [...] que esa literatura, la de cordel, era la suya, la del pueblo, la popular, ya no interesó el cultivar ni esconder la anonimía ni el atribuir a buenos autores cultos obras vulgares. El pueblo tuvo ya su literatura y sus autores.”⁹² Y estos, también gracias al derecho pecuniario que permitía al autor, al impresor o al editor disputar económicamente del producto de su arte y trabajo,⁹³ ya no necesitaban utilizar nombres de otros autores para vender sus obras, puesto que las ediciones de los pliegos sueltos les dieron fama suficiente entre sus contemporáneos de la misma clase social.⁹⁴

5.3. Hacia un esbozo del público en el Barroco literario

Los estudios y las reflexiones sobre el público literario suelen estar ligados a los estudios y datos estadísticos sobre la alfabetización y la escolarización. A pesar de las aportaciones recientes, los datos fiables para la España del último tercio del siglo XVI y del siglo XVII no dejan de ser escasos, por lo cual también los estudios sobre ello no pierden del todo su carácter conjetural e hipotético.⁹⁵

A pesar de este presupuesto poco animador, respecto a la **alfabetización**⁹⁶ pueden destacarse algunas características que refutan la hipótesis de la tardía alfabetización española (P. Chaunu). B. Bennassar afirma que España, al menos en un medio urbano y masculino (el normalmente analizado), ofrecía niveles similares a Francia y a Inglaterra.⁹⁷ En lo que a la **escolarización** (y a la consiguiente difusión de la cultura escrita e impresa) se refiere, R. L. Kagan habla de una “expansión inicial de las escuelas” en el siglo XVI y freno y encluso retroceso del siglo XVII.⁹⁸ Otro factor que también contribuyó a incrementar el número de alfabetizados es la introducción de la **impresión** en España en el último cuarto del siglo XV.⁹⁹

Hay que decir, sin embargo, que mediante el análisis de la alfabetización, la escolarización, la difusión de la impresión, las listas de los autores y de los títulos del éxito editorial puede revisarse tan sólo el público potencial de la literatura del Barroco. Para precisar los verdaderos receptores, estos estudios se muestran insuficientes.

En su *Ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Max Weber, a base del análisis de las dos Europas del siglo XVI, la protestante y la católica, sostiene que las diferencias religiosas dictaron la actitud diferente prácticamente en todos los aspectos de la vida. En el nivel cultural, y sobre todo en lo que al libro y a la lectura se refiere, el protestantismo incitaba a la lectura directa de la Biblia, atribuyendo con ello importancia a la misma práctica de la lectura (silenciosa). El catolicismo, por su parte, requería la práctica opuesta: la recepción de los textos sagrados mediante la práctica oral.¹⁰⁰ Esta oposición entre las dos prácticas (la oral y la visual) de la recepción no es, por supuesto, ningún invento reciente: existe ya en la Edad Media marcando la diferencia entre la cultura culta, “oficial,” sacralizada y la cultura popular y carnavalesca. Aún existiendo el rechazo inicial de la “cultura folklórica” por parte de la “cultura intelectual”, a causa de la táctica y la práctica evangelizadoras ya a partir del siglo XI, como ha señalado Jacques Le Goff, la oposición entre las dos va disminuyéndose poco a poco.¹⁰¹ Aunque aún a pesar de los esfuerzos contrarreformistas,¹⁰² la recepción oral nunca del todo pierde todo su significado despectivo.

“*Que deseoso te considero, lector o oidor —que los ciegos no pueden leer—, de registrar lo gracioso de don Pablos, príncipe de la vida buscona.*” Así empieza el Prólogo al *Buscón* de Quevedo,¹⁰³ estableciendo la distinción entre el lector (discreto) y el oidor (ignorante).¹⁰⁴ Más que el desprecio hacia la recepción oral, ahora nos interesa la evidencia de la coexistencia de los dos modos de la recepción literaria. Como ha señalado Margit Frenk, refutando la hipótesis de Maxime Chevalier sobre el público literario reducido (hidalgos, caballeros cultos y algunos criados suyos, los miembros del clero dotados de curiosidad intelectual y los hombres de letras),¹⁰⁵ las alusiones a la coexistencia de los dos modos de la recepción literaria son numerosísimas y soportan la hipótesis de que el paso de la lectura oral-auditiva a la lectura ocular como hoy la conocemos es gradual. Durante varios siglos la lectura silenciosa convivía con el antiguo modo de recepción.¹⁰⁶ Gerard Genette afirma que sólo a partir del siglo XIX se ha venido produciendo “*un debilitamiento continuo de los modos auditivos del consumo literario.*”¹⁰⁷

“*El hecho de que hoy concibamos la lectura como un proceso silencioso y solitario distorsiona nuestra concepción de la literatura de épocas anteriores.*”¹⁰⁸ Por eso no deja de tener importancia aludir a algunas fuentes que evocan la recepción oral-auditiva de la literatura. Hace falta enfatizar que no debe asociarse la lectura en voz alta con un público de gente humilde. Una de las habilidades esenciales del cortesano consiste en relatar con gracia *facezie* y *novelle*, dice Castiglione. Como sostiene M. Chevalier al tratar los juegos verbales de los cortesanos, los tratadistas españoles no tardan en extender esta exigencia de la vida de la corte a unos grupos más amplios: “*Viendo uno que era tan buen razonador [...] estando en conversacion muchos amigos sobre mesa contando cuentos.*”¹⁰⁹ Algunos detalles del *Quijote* parecen indicar que Cervantes había previsto que su obra podría ser leída oralmente, puesto que el capítulo XXV de la segunda parte concluye con “*comenzó a decir lo que oirá y verá el que oyere o viere el capítulo siguiente,*”¹¹⁰ y otro empieza con “*que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare a leer.*”¹¹¹ También el cura lee el *Curioso impertinente* tanto a los caballeros y las damas reunidos en la venta como al ventero y a su familia, que son analfabetos.¹¹² En su ensayo sobre los conquistadores, Irving A. Leonard refiere que los largos viajes de ultramar se hicieron más cortos precisamente por las lecturas en voz alta de las novelas de caballería.¹¹³ En un pasaje de *El estudioso cortesano* de Lorenzo Palmireno, el sabio profesor de Valencia recuerda a su discípulo que a la hora de la siesta, procure recrear a sus amos: “*En verano luego se duermen, pero en invierno podrá ser moverse conversación al fuego. Deja un rato esa gravedad estoica, cuentales con que se recreen, cosas que son poco familiares, como la historia de don Juan de Mendoza y la Duquesa, o la de Romeo y Julieta en Verona, la de Eduardo y Elips, condesa de Salberique. Están en francés, son muy sueves, durará de contar cada una media hora, sin que se fatiguen los oyentes.*”¹¹⁴ En *El Pasajero* de Suárez de Figueroa, uno de sus personajes elogia “*los entretenimientos domésticos de la noche, el recreo de novelas y varia lección al brasero.*”¹¹⁵

Las lecturas orales de los libros de caballerías, novelas y cuentos cortos, a veces iban alternadas con la narración libre, una “*novelística improvisada, mezcla de relato y de mímica.*”¹¹⁶ ¿Qué puede decirse del teatro, género oral por excelencia? Hasta 1630-40, señala Margit Frenk, lo único que importaba en la representación de una obra teatral, era lo que podía escucharse. Ya escribía Lope de Vega: “*Oye atento y del arte no disputes, | que en la comedia se hallará de modo | que oyéndola se pueda saber todo.*”¹¹⁷ Y también Cervantes, en numerosos pasajes de su *Quijote* aludía a la recepción auditiva de las comedias: “*el vulgo las oye con gusto*”¹¹⁸ y “*se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración.*”¹¹⁹

“*En el Siglo de Oro, todo eso que hoy llamamos literatura, entraba, pues, mucho más por el oído que por la vista y constituía un entretenimiento más colectivo que individual,*”¹²⁰ por lo cual resultaba asequible prácticamente a todos. Diferentes alusiones al vulgo y la preocupación que frente al juicio de los “más ignorantes” mostraban varios autores, lo había convertido en el verdadero topos literario (por este uso pueden explicarse las alusiones al vulgo bastante generalizadas —sobre todo a partir de *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán—, por lo mismo que puede entenderse el poco interés que los autores mostraban para con sus definiciones). El mismo hecho de que este tópico pueda difundirse tanto, probablemente se deba a que el vulgo no solo podía participar en la recepción literaria, sino que, de hecho, también gracias a la difusión oral de la literatura lo hacía.

En este sentido es interesante la dedicatoria —por su hostilidad total, casi sería mejor ponerla el nombre el advertencia— (*Al vulgo*), con la que Mateo Alemán empieza su *Guzmán de Alfarache*: “*No es nuevo para mí, aunque lo sea para tí, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales y sabes, cuan mordaz, envidioso y avariento eres; ¡qué presto en difamar, que tardo*

en honrar, que cierto a los daños, que incierto en los bienes, que fácil de moverte, que difícil en corregirte! [...] despreciada toda buena consideración y respeto, atrevidamente has mordido a tan ilustres varones, graduando a los unos de graciosos, a otros acusando de lascivos y a otros infamando de mentirosos. [...] No quiero gozar el privilegio de tus honras ni la franqueza de tus lisonjas, cuando con ello quieras honrarme, que la alabanza del malo es vergonzosa. Quiero más la reprehensión del bueno, por serlo el fin con que la hace, que tu estimación depravada, pues forzoso ha de ser mala."¹²¹ Además del topos literario (y volviendo un poco hacia lo que se ha dicho sobre la obsesión por la limpieza de sangre) el odio del autor puede explicarse por el miedo del converso hacia el grupo más peligroso para él, "el amorfo e ingorante vulgo, siempre propenso a la caza de judíos."¹²² A diferencia del desprecio con el que se dirige al vulgo, Alemán busca la aprobación del discreto lector, su amigo, probablemente también burgués y converso como él mismo.¹²³

A partir de esta distinción entre dos tipos de público es posible hacer, creo, una restricción del público receptor amplio: por una parte sabemos que la cultura "cultura" era básicamente urbana,¹²⁴ y si en la primera mitad del siglo XVI el público era aún predominantemente aristocrático, a partir de mediados del siglo se ensancha, para convertir a la burguesía en su base más fija. La alusión a la recepción del Quijote, hecha por Sansón Carrasco, puede sostener lo dicho: el Quijote está leído por todos, pero, "los que más se han dado a su lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un Don Quijote."¹²⁵ En otras palabras: es leída por una clase ociosa y educada que se hallaba a medio camino entre los discretos y el vulgo.

Otra alusión al vulgo, de carácter mucho más radical (en la que quizá tampoco sea demasiado exagerado buscar la defensa de la burguesía) que puede encontrarse en la curiosa dedicatoria introductoria con la que Antonio López de Vega abre su *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* afirma esta hipótesis: "A los pocos cuerdos y desengañados varones. Para Vosotros sólo escribo. Odi profanum vulgus. Ya sea el que por aver nacido ilustre, sin poner nada de su parte, piensa ser más que los otros; ya el que por verse Rico, imagina que es algo; y no atendiendo al Socorro ageno, quiere vanamente ser venerado, y que la Vanidad le cueste poco; ya el que incha y desvanece por Estudioso; y Docto en la Impertinente. Más o menos luzido, todo esto para mi es Vulgo; y a ningún vulgar admito al luzio de mis Escritos."¹²⁶

5.4. La noción del autor

La comunicación literaria supone una mitología recíproca entre el escritor y el lector, una red de connotaciones comunes que crean una "caja de resonancia" colectiva, indica Robert Escarpit.¹²⁷ Esta reciprocidad, anticipando la hipótesis que va a sostenerse en este capítulo, en nuestro caso, entre el público burgués y la nueva noción del autor, está fuertemente marcada por la dependencia del último de un público cada vez más numeroso. Esta dependencia, sostiene E. C. Riley, resulta en el nuevo tipo de autor, esencialmente moderno, que ya no es fundamentalmente el cortesano, el erudito o el clérigo, sino el escritor profesional, cuya figura empezaba a emerger en el siglo XVI.¹²⁸ Aunque, como han señalado Maxime Chavalier y Noël Salomon, junto a este escritor de mercado (Lope de Vega después de 1610) quien vivía de sus obras, seguían escribiendo también los escritores *aristócratas* (Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca) para quienes "tomar la pluma era un arte noble del espíritu" y los escritores *artesanos* (Juan del Encina, Lucas Fernández y los poetas secretarios *capellanes*) quienes vivían de la ayuda de los mecenas.¹²⁹ Si los mecenas aún podían mediar entre el público y el autor de la poesía y de la novela, el mecenazgo (o semimecenazgo, como también lo llaman Chavalier y Salomon) perdió casi toda su

importancia en el teatro. Ahí es donde la comercialización del arte había adquirido mayor desarrollo, ya que las “*comedias se han hecho mercadería vendible*.”¹³⁰ El mercado (como ya se ha señalado) en el siglo XVII marcaba ciertamente sus pautas. Lope de Vega y Calderón de la Barca, pudieron vivir de la comedia aparte de sus mecenas.

La nueva noción del autor cobraba una dimensión nueva también en la defensa de la propiedad intelectual. Los autores mismos se ocupaban de ganar en esta batalla. Cuando aparece *El Quijote* apócrifo de Avellaneda (la identidad del autor sigue sin descifrar), Cervantes se apresura a publicar la segunda parte de su *Quijote*.¹³¹ En el *Prólogo al lector* leemos: “¡Válame Dios, y con cuanta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en el venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo Don Quijote, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he dar este contento, que puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de parecer excepción esta regla.”¹³² Bastante parecido es el caso de otra novela de éxito editorial en el siglo XVII, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, cuya segunda parte es también una respuesta al *Guzmán de Alfarache* apócrifo (escrita por Mateo Luján de Saavedra – seudónimo del abogado valenciano Juan Martí).¹³³ “*Ya es conocida la razón que tengo en responder por mi causa en el desafío que me hizo sin ella el que sacó la segunda parte de mi GUZMAN DE ALFARACHE. Que, si decirse puede, fue abortar un embrión para en aquel propósito, dejándome obligado, no sólo a perder los trabajos padecidos en lo que tenía compuesto, más a tomar otros mayores y de nuevo para satisfacer mi promesa. Espérame ya en el campo el combatiente; está todo el mundo a la mira; son los jueces muchos y varios; inclínase cada uno a quien más le lleva su pasión y antojo; tiene ganados de mano los oídos, informando su justicia, que no es pequeña ventaja.*”

Más decidido a protestar contra los autores (es decir, editores) de los pliegos sueltos que se aprovechan de su nombre lo muestra Lope de Vega en su *Memorial* al decir que “*la malicia de estos hombres [se atreve] a las honras y opiniones de los que escriben [...] y con los nombres de pintores excelentes quieren vender sus atrevidas falsedades e ignorancias [...] la libertad con que a los ojos de los que nunca vieron tales papeles, imprimen y pregonan que aquello lo compuso Ledesma, Liñan, Medinilla, Lope [...] y otras personas conocidas [...] Con gran daño de su opinión [...] donde también se dan por autores los ya referidos, y otras personas calificadas [...] y cuando fuesen obras ciertas, que no lo son, en el tercero de los oficios dijo Tulio que notrae utilitates nobis omittendas no sunt aliisque tradendas, siendo más justo para los dueños el fruto de sus estudios, y saliendo vistos y corregidos por la mano, y no después de haber pasado por tantas, que si la tercera no es del autor, ¿Qué será después de infinitas?*”¹³⁴ Un paso más hacia la defensa de los derechos del autor da Calderón de la Barca, protestando contra las ediciones “piratas” o clandestinas, publicadas en Zaragoza, Lisboa y en Sevilla, porque con ellas se hace la competencia a las ediciones madrileñas. Calderón llega incluso a comprar las obras publicadas ilícitamente con su nombre. Como refiere Charles-Vincent Aubrun, Calderón en el prólogo de su *Cuarta parte* (en 1672) reclama el derecho del autor sobre las representaciones dadas por las compañías no autorizadas, y a veces llega incluso a releer los textos entregados a los impresores,¹³⁵ lo cual es, sin duda, un hecho excepcional, debido, acaso, al carácter personal del mismo Calderón. Pero sumado a otras protestas contra las versiones apócrifas y a otros intentos de proteger la propiedad intelectual (presente, como se ha podido ver, en varias obras de los destacados autores de la literatura barroca castellana) en la actitud de Calderón se nos muestra el colmo de la defensa de la nueva noción, cuya novedad estriba precisamente en la cambiada situación material de los autores.

Si el derecho moral de la propiedad intelectual seguía sin respetarse, el derecho pecuniario, en cambio, significaba una base importante para el disfrute económico de las obras literarias. También a raíz de esta protección legislativa los autores podían elegir su público receptor, y de acuerdo con esta decisión obrar bien para hacerse famoso, bien para ganarse toda una fortuna. Los dos incentivos no se le presentarán en pugna sólo a Cervantes, quien no duda en admitir que “*bien sé lo que son tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer e imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanta fama,*”¹³⁶ esta nueva circunstancia que introduce el dilema moderno de la división del público literario con todos sus deleites y amarguras obtiene una dimensión más general. Para subrayar lo dicho, quiero cerrar este capítulo con una cita de la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena: “*¿Quién guisara para todos? Si escribo para los sabios y discretos, la mayor parte del pueblo, que no entra en este número, quédase ayuno de mí. Si para el vulgo y no más, lo muy ordinario y común ni puede ser de gusto ni de provecho.*”¹³⁷

5.5. La novela

Como sostiene Matjaž Kmecl en *El nacimiento de la novela eslovena (Rojstvo slovenskega romana)*, tanto la novela como el cuento desde siempre han sido relacionados con la literatura baja y por eso excluidos de los cánones literarios.¹³⁸ Gracias a esta característica genealógica, Darko Novaković ha podido investigar el carácter trivial de la novela amorosa en la Grecia Antigua, advirtiendo que la trivialización de la novela es debida, acaso, a la diferenciación social del Helenismo, donde la novela griega no pasa de ser un producto marginal.¹³⁹ Todo lo contrario ocurre con la novela de caballería y la novela pastoril, los dos géneros novelescos del Renacimiento, ya que con el cambio de su público (caballeros y cortesanos, respectivamente), cambia también la situación social de la novela: deja de ser marginal para convertirse en el instrumento de la formación y de la promoción del modelo de comportamiento de las clases sociales predominantes.¹⁴⁰ A la degradación de estos modelos y a la proyección de los ideales caballerescos a las clases sociales medias e incluso más bajas quizá puede adscribirse también el éxito editorial de los libros de caballería, el primero después de la invención de la imprenta.¹⁴¹ En las Indias este éxito desemboca en la prohibición de “*libros de Amadís y otras desta calidad de mentirosas ystorias.*”¹⁴² En la Península, las críticas a las novelas de caballería no llegaron a la prohibición, pero sí había muchos que advertían ante su carácter nocivo por lo menos por tres diferentes motivos: morales, estilísticos y porque estaban llenas de falsedades y absurdos. Se le ha atribuido a la influencia de la obra erasmiana el éxito de las novelas de caballería (y de toda la literatura de entretenimiento), hipótesis rechazada por Marcel Bataillon quien, a su vez, sostenía que la crítica de las novelas de caballería era uno de los rasgos fundamentales del erasmismo español, de modo que también con la ayuda del erasmismo, las declaraciones hostiles hacia este género novelesco acabaron por convertirse en una “*cláusula de estilo casi inevitable en la pluma de un escritor serio.*”¹⁴³

Uno de los aspectos en los que la crítica literaria del siglo XVII ha coincidido en relación con la interpretación del *Quijote* de Cervantes es el de considerarla (y por consiguiente, también desaprobarla) como obra bufa y divertida,¹⁴⁴ “*un libro de entretenimiento,*”¹⁴⁵ o, todo lo contrario, aprobarla (los críticos moralistas) como una prolongación crítica de las novelas de caballería.¹⁴⁶ Así, por ejemplo, en la *Aprobación* a la segunda parte del *Quijote*, leemos: “*hallo en el [...] antes mucha erudición y aprovechamiento, así en la continencia de su bien seguido asunto para extirpar los*

vanos y mentirosos libros de caballerías, cuyo contagio había cundido más de lo que fuera justo, como en la lisura del lenguaje castellano..."¹⁴⁷

Octavio Paz define la novela como "*la épica de una sociedad en lucha consigo misma.*"¹⁴⁸ La cuestión de la diversidad de las lecturas posibles y, consecuentemente, de las diferentes interpretaciones, sólo son algunos de entre los múltiples aspectos con los que Cervantes inicia la novela moderna. Cabe detenerse, sin embargo, un poco más en este hecho, creo, significativo, y recordar de nuevo que en los comienzos de la Europa Moderna, además de una estratificación social, existe también una estratificación cultural, en la que frente a una minoría que sabe leer y escribir, puede percibirse una mayoría sin estas destrezas.¹⁴⁹ Conforme la estratificación social va perdiendo su importancia, los mensajes se tornan fragmentarios porque también la audiencia deja de ser homogénea. Una vez hecha la fragmentación, es posible centrar atención en la multiplicidad de recepciones que los textos impresos pueden provocar.¹⁵⁰ En este momento clave entra Cervantes con su *Quijote*: las diferentes interpretaciones del texto cervantino por los críticos literarios (entre las que algunas se señalan arriba)¹⁵¹ vienen provocadas por el debate sobre la multiplicidad de las lecturas suscitadas por los libros de caballería en varios capítulos del *Quijote* (I, 32, por ejemplo).¹⁵² Wlad Godzich sostiene que lo fundamental de las discusiones de Cervantes sobre los libros de caballería es precisamente el estudio de la diversidad, con la que los relatos del mismo tipo se imprimen sobre la conciencia de los lectores y oidores.¹⁵³ Con la estratificación del público receptor que puede encontrarse en el *Quijote*, dividido en los cultos (el cura en el *Quijote*) y en el vulgo (en el *Quijote* el ventero, su esposa, Maritornes, la hija del ventero),¹⁵⁴ Cervantes parece confirmar que la cultura popular no es simplemente un corpus de los textos específicos, sino también la manera (específica) de usarlos.¹⁵⁵

Ni que decir tiene que tampoco estos textos específicos en el Barroco castellano faltan. Me refiero a varios géneros novelescos (novelas de aventura, novelas pastoriles, narración morisca, narración de costumbres) entre los que por su extensión especialmente sobresale la "*novela cortesana*" (también, "*novela corta marginada*", "*novela amorosa*", "*novela de amor y aventuras*").¹⁵⁶ A pesar de la insuficiente "calidad literaria" de algunas de estas novelas, y de su casi esperado "olvido" filológico (superado, en gran parte, gracias a los trabajos recientes, entre otros el de Begoña Ripoll),¹⁵⁷ su estudio puede significar para la crítica literaria algo más que una mera curiosidad.¹⁵⁸ Hace falta enfatizar, sin embargo, que la marginalización por parte de los críticos literarios no fue compartida, ni mucho menos, por el público de su época.¹⁵⁹ En la Parte Segunda de sus *Desengaños amorosos*, María de Zayas con orgullo recuerda el éxito de la Primera: "*que si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones, dos naturales y una hurtada.*"¹⁶⁰ Además de María de Zayas, otros autores¹⁶¹ (con menos éxito a excepción de Lope de Vega y Carpio,¹⁶² y de Tirso de Molina,¹⁶³ famosos por sus obras no novelescas) de la "*novela cortesana*" son: Jacinto Abad de Ayala, Diego de Agreda y Vargas, Alonso Alcalá y Herrera, Jacinto Arnal de Bolea, José Camerino, Ginés Carillo Cerón, Mariana de Carvajal y Saavedra, Simón de Castelblanco, Alonso de Castillo Solorzano, Pedro de Castro y Anaya, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Jerónimo Fernández de Mata, Francisco Jacinto Funes de Villalpando, Luis de Guevara, Juan Izquierdo de Piña, Manuel Lorenzo de Lizarazu y Berbinzaña, Cristóbal Lozano, Francisco Lugo y Dávila, Leonor de Meneses, Miguel de Montreal, Miguel Moreno, Luis Pacheco de Narváez, Joseph Penso de la Vega, Juan Pérez de Montalban, Andrés de Prado, Francisco de Quintana, Matias de los Reyes, Andrés Sanz del Castillo y Joseph Zatrilla y Vico.

Parece que lo característico de estos géneros novelescos queda expresado en las palabras de Lope de Vega, quien ha “*pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado a su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte.*”¹⁶⁴

5.6. El teatro

Aunque la semejanza entre el género novelesco y el teatral en lo que a la aparición del kitsch se refiere es grande o por lo menos digna de una seria consideración (como lo apunta también la última cita de Lope de Vega), pasó desapercibida por sus historiadores.¹⁶⁵ Se diría más: el género teatral por sus características específicas antes que otros géneros literarios puede ser considerado trivial, ya que su modo oral de la transmisión (del que ya se ha dicho algo) incita su divulgación general. Parece que este olvido en parte se debe precisamente a esta característica específica suya, por la que más que a la literatura, el teatro se inscribe dentro del escenario general del espectáculo.¹⁶⁶ A otros, sin embargo, les parece que sobre todo después de la revolución lopesca, el género teatral se muestra especialmente apto para la promoción de la propaganda social y por lo tanto se trata del género del kitsch barroco por excelencia.¹⁶⁷

Se ha señalado ya otra característica del teatro barroco, la de su venalidad, que es, también según Díez Borque, uno de los rasgos de su modernidad.¹⁶⁸ La influencia y la acomodación de la comedia al gusto del vulgo queda expresada en varios pasajes, tanto en *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, como también en las obras de sus contemporáneos.¹⁶⁹ Este gusto del vulgo hace justo lo que (como también ya se ha visto) a los ojos de los preceptistas es injusto.¹⁷⁰

Habría que aclarar un poco, sin embargo, el concepto del público teatral. Según afirma Charles-Vincent Aubrun, el público del teatro áureo no es una parte del pueblo, sino el pueblo en su totalidad y en su diversidad. “*Algunas tiradas de los versos se dirigen a los hombres de letras; algunos rasgos y réplicas cómicas o algunas sorpresas teatrales algo burdas tratan de fijar la atención de los mosqueteros del patio y conciliarse el favor de los tiranos, de ese vulgo fiero. Si la comedia tiene más bien la tendencia feminista, es que busca la aprobación de la cazuela.*”¹⁷¹ Esta nivelización permite que en una representación todos encuentren algo para sí, aunque, como se ha afirmado, la diferenciación lingüística en este sentido no ha sido imprescindible ya que como sostiene Fernando Lázaro Carreter, “*también el pueblo se recreaba en aquellas relaciones tan ingeniosamente trabadas.*”¹⁷² Pero si la obra de Lope de Vega se caracteriza por buscar la aprobación de todo el pueblo, para la segunda etapa (y especialmente para la obra de Calderón de la Barca)¹⁷³ esta aprobación general ya no parece ser tan importante. Es más: de acuerdo con su nuevo servicio en la Real Casa (en 1651), Calderón llega a ser cada vez más hermético (cambio observable sobre todo en el abandono del género de *zarzuela* y su dedicación mayor a los *autos sacramentales*), y más consciente de la nueva situación de la literatura y de la nueva noción del autor.

Conclusión

La crítica literaria debe algunas de sus más importantes nociones al Prerromanticismo y al Romanticismo alemanes. Las ideas estéticas, la reflexión sobre la literatura son las preocupaciones constantes de los filósofos y escritores a partir de Kant: Schiller, Goethe, Herder, Novalis, Hoffmann, A. W. Schlegel, F. Schegel, Fichte, Schelling, Hegel, etc. Aunque tampoco pueden pasarse por alto las ideas estéticas desarrolladas en otros países europeos (Francia, Inglaterra, Italia, España), sólo en Alemania, sostiene Marcelino Menéndez Pelayo, la filosofía del arte ha alcanzado un verdadero y orgánico desarrollo; “*sólo allí tiene verdadera historia, entendida esta palabra en*

el sentido de sucesión interna y lógica de ideas y de sistemas que se engendran los unos de los otros, no por contrato fortuito, sino por derivación espontánea."¹⁷⁴ Gracias al Romanticismo la literatura y el texto literario obtienen su autonomía absoluta dentro del dominio cultural. Igualada a otros objetos del mundo objetivo y exterior, la poesía (y con ello la experiencia interior) llega a convertirse en un instrumento cognitivo que, antes que la ciencia y la religión, ayuda a comprenderle a uno el mundo que lo rodea. Está claro que la crítica literaria moderna elabora su aparato crítico precisamente a partir de esta noción de la autonomía del texto literario. Hace falta señalar, no obstante, que la base metodológica de esta importante contribución estética del Romanticismo es la *Geistgeschichte* alemana. Merced a ella, la investigación literaria busca su objeto en el estudio del espíritu nacional. Según Hegel, éste en mayor grado puede observarse en el estudio de obras maestras en verso y prosa, ya que precisamente ellas son las que diferencian el espíritu nacional del de otras naciones europeas. El modelo de la canonización de la literatura alemana (junto con otras importantes nociones estéticas) fue ampliado hasta convertirse en el objeto de toda la historia literaria. Pero, y precisamente por esto, habría que señalar, como ha hecho Wlad Godzich, que los principios en los que se basan tanto la estética, como la canonización de la literatura alemana tan sólo tienen validez para la época y para los países en los que fueron formulados, ya que "*su extrapolación retrospectiva a otras culturas no podría realizarse sin una cierta violencia. Sin embargo, esta violencia se infligió de tal modo que no fue percibida, por lo menos no como violencia.*"¹⁷⁵

El fenómeno del kitsch cuyo estudio ha sido el objetivo de mi tesis y la aparición de la división bipolar de la literatura con la que el discurso literario se legitima y canoniza están ligados a la "visión romántica," y consecuentemente, también a la violencia (distorsión) de la que habla Godzich. La crítica literaria (sobre todo alemana) ha coincidido en situar el inicio de la aparición del kitsch en el siglo XVIII. Entonces es también cuando aparece la noción moderna de la "literatura", junto a la del autor y la de su público. Todos estos fenómenos literarios están ligados a importantes cambios sociales, sobre todo a la aparición de la burguesía y del capitalismo, el racionalismo y a la división de lo público y lo privado.

En España, sostiene Juan Valera, el advenimiento de los Borbones marca el divorcio absoluto entre el pueblo como tal y las clases cultas, cultural y literariamente hablando, aunque también pueden buscarse ya algunos débiles antecedentes en el reinado de Carlos II. "*Pero la decadencia era ya tan honda, que los nuevos elementos que los inovadores traían, no lograron fundirse con el ser antiguo de la nuestra civilización. El espíritu caballeresco, y las hazañas, valentías y amorios de los héroes y de las damas de Calderón y de Lope, habían pasado avillanándose a dar la última muestra de sí en la infima plebe, donde don Ramoón de la Cruz los descubre y los pinta; los cantos Epico-líricos del romancero, que habían celebrado las proezas de los Cides, Bernandos y Mudarras, no celebraban ya sino las insolencias y desafueros de los jaques, guapos y bandidos; y los discreteos, las metafísicas de amor, los altos o delicados conceptos de los galanes y de los poetas del Siglo de Oro, habían degenerado en retruécanos, equívocos y miserables juegos de palabras.*"¹⁷⁶

El objetivo de este ensayo (como ya apunta el título) ha sido fijarse sobre todo en la aparición anterior del kitsch. Aunque algunos críticos literarios españoles hablan de su aparición en la época del Renacimiento, es en el Barroco cuando por distintas razones históricas y sociales la bipolarización de la literatura aparece. Modificada la imagen tradicional del Seiscientos, la cultura del Barroco castellano ofrece una estructura del dualismo antitético (Maravall) y se nos presenta con una imagen multiforme de la pluralidad de mensajes distintos (García Cárcel). Esta pluralidad discursiva abarca diferentes campos, destacándose ante todo en el religioso (de la Contrarreforma

española y en los textos fundamentales de la pedagogía ignaciana), social (en la aparición de la burguesía, en la división de lo público y lo privado), económico (las críticas de los arbitristas, provocadas también por el descubrimiento del Nuevo Mundo y la situación española general) y el político (también los arbitristas y la opinión pública general). Así, creo, se ha llegado a una imagen más fidedigna de la España áurea, proponiendo el telón de fondo adecuado para poder entender el por qué de la aparición temprana del kitsch en España respecto al resto de Europa.

Resumiendo mucho, podría afirmarse que el Siglo de Oro español significa el inicio de la Edad Moderna en España. Este paso hacia la Modernidad también puede observarse en la actividad literaria: en la nueva noción del gusto graciano, en la aparición del nuevo tipo de autor y en la división del público en un círculo hermético por una parte y un público vasto, vulgar y masivo por la otra. De acuerdo con esta división, también dentro de la literatura puede observarse la bipolarización en la poesía (romances de ciegos en los pliegos de cordel / poesía hermética), la novela (esta bipolarización está trazada ya por Cervantes en su *Quijote*) y en el teatro (si Lope de Vega aún escribe para un público común, Calderón de la Barca ya se cierra al público vasto).

Pero, parece que las palabras de Juan Valera apuntan también a otra característica de la periodización de la literatura española que concierne ante todo la particularidad de la Ilustración española. La misma noción aparece también en *Cultura del Barroco* de José Antonio Maravall,¹⁷⁷ aunque quien más la desarrolla es Eduardo Subirats en su *Ilustración insuficiente*.¹⁷⁸ Si es verdad lo que afirma el último (resumiendo mucho, España no paso por una Ilustración en el verdadero sentido de la palabra), es también bastante probable que alguna de las características de esclarecimiento pudo haberse realizado antes, es decir, en el Barroco.¹⁷⁹ Quizá es este el momento de repetir que también las ideas estéticas y la creación literaria en el Barroco contribuyeron a que este paso se realice. Precisamente por eso no resulta extraña la afinidad que por el Barroco muestran los Romanticistas. Así, Friedrich Schlegel en su *Geschichte der alten und neuen Literatur*, considera romántica toda obra de arte en la que puede descubrirse “*sentimiento, entusiasmo profético y algunas centellas de ese amor divino, cuyo centro y foco está en el cristianismo.*”¹⁸⁰ El parentesco entre los dos periodos literarios, bien formal,¹⁸¹ bien estilístico,¹⁸² ha sido acompañado también con alguna alusión comparativa a la situación histórica y social.¹⁸³ A estas habría que añadir también la importancia que los dos periodos literarios parecen tener en cuanto a la formación del espíritu y de la identidad nacional se trata. En las profundidades de esta, más que otros, buceaban los miembros de la Generación del 98. También por eso me parece oportuno cerrar mi reflexión con las clarividentes palabras de Miguel de Unamuno. “*España está por descubrir [...] La idea castellana, que de encarnar en la acción pasó a revelarse en el verbo literario, engendró nuestra literatura castiza clásica [...] Castiza y clásica, con fondo histórico y fondo intrahistórico, el uno temporal y pasajero, eterno y permanente el otro.*”¹⁸⁴

Notas

- ¹ Este ensayo pertenece a la defensa de la tesis de postgrado de la autora dirigida por la dr. Mirjana Polić-Bobić de la Universidad de Zagreb y defendida en la Universidad de Ljubljana el 19 de abril de 1999.
- ² Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968, pp. 141-142.
- ³ Compárese María Cruz García de Enterría: *De literatura popular*. En: *Literatura popular: conceptos, argumentos y temas*. Antropos: revista de documentación científica de la cultura, 166-167 (mayo-agosto 1995), pp. 8-14.
- ⁴ Entre los más frecuentes, son *Kitsch, Schundliteratur, Trivilliteratur, Unterhaltungsliteratur, Massenliteratur (Massenkunst), Volksliteratur, Kolportage, Konformliteratur, Literatur für viele, Schemaliteratur, Schmutzliteratur, Abenteuerliteratur, min-*

derwertige Kunst, populäre Literatur, Gebrauchsliteratur, Konsumliteratur, etc. Véase Miran Hladnik: *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS, 1983, p. 6.

- 5 En contra del uso sinónimo se declara José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975, p. 188. Para significado específico de cursi, véase también Carlos Moreno Hernández: *Literatura y cursilería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, p. 42 y ss.
- 6 Son numerosas las dudas de los investigadores respecto a este término: ya Menéndez Pidal insiste en la distinción entre lo popular y lo tradicional (Ramón Menéndez Pidal: *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943. Véase sobre todo el ensayo *Poesía popular y tradicional*, pp. 52-91); en palabras de Víctor Infantes se trata de un término "abigarrado," (Víctor Infantes: *La poesía de cordel*. En: *Literatura popular: conceptos, argumentos y temas*. Anthropos, 166/167, p. 43), ya que no se sabe si se trata de literatura producida y elaborada por el pueblo (es decir, de origen y uso popular), o de literatura de intención y "tono popular" o popularizante, creada para el pueblo por letrados, poetas, religiosos, miembros de gremios y de las clases dirigentes, o bien de literatura de la que el pueblo disfruta al margen de sus orígenes e intenciones, es decir, de un modo de adopción popular (Véase Guiseppina Ledda: *La poesía popular en las relaciones de fiestas religiosas (siglo XVII)*. En: *Literatura popular: conceptos, argumentos y temas*. Anthropos, 166/167, p. 77); Peter Burke, a su vez, repite una de las objeciones más comunes, que la línea divisoria entre las culturas populares y la de las élites es borrosa (Peter Burke: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 1991, p. 20), la idea parecida parece observarse en las definiciones bajtianas del carnaval y lo carnavalesco como una oposición no tanto a la cultura de las élites como a la oficial; lo carnavalesco se identifica con la cultura de la rebeldía y no puede ser entendida como una cultura específica de un determinado grupo social (Compárese las obras de Mahail M. Bahtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1990; *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1992 y *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989); Paul Zumthor sostiene que el término popular aplicado a la literatura es insatisfactorio e insuficientemente abarcador de todo lo que se quiere señalar con el (Paul Zumthor: *Introduction a la poesie orale*. Paris: Seuil, 1983); Maurice Molho, por su parte, ha señalado cuatro marcas imprescindibles para la caracterización de la literatura popular, a saber: oralidad, novedad, autorregulación popular y anonimía (Maurice Molho: *La notion de populaire en litterature: domaine espagnol*. En: Melanges de la Casa de Velazquez, X (1947), pp. 601-616, citado por: Leonardo Romero Tovar: *La narrativa popular*. Anthropos, 166/167, p. 29).
- 7 Según María Cruz García de Enterría indica también todo lo que, a pesar de no haber brotado del pueblo en muchos casos, si es aceptado por él, total o parcialmente. Compárese su *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus, 1973, pp. 42-43.
- 8 Utilizado sobre todo por María Cruz García de Enterría: "es literatura pero está puesta a un lado, se ha preterido, se ha hecho caso omiso de ella como tal literatura, está apartada del campo de estudio de la literatura por voluntad de otros." Véase su *Literatura marginada*. Madrid: Playor, 1983, p. 11.
- 9 Los términos como *subliteratura*, *infraliteratura* y *paraliteratura* ya parecen tener un claro carácter axiológico. Compárese las afirmaciones de María Cruz García de Enterría, sobre todo en su *Literaturas marginadas*, p. 7 y *De literatura popular*, Anthropos, 166/167, pp. 8-9, como también las nociones de Luis Díaz, expuestas en su ensayo *Concepto de la literatura popular y conceptos conexos*. Anthropos, 166/167, pp. 17-21.
- 10 Término utilizado entre otros también por Carlo Ginzburg: *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik Editores, 1994, p. 10.
- 11 Hladnik: *Trivialna literatura*, p. 6.
- 12 *Ibidem*, p. 35.
- 13 *Ibidem*, p. 36.
- 14 Compárese Milivoj Solar: *Laka i teška književnost: Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1995.
- 15 El interés por el estudio del kitsch que muestran los críticos literarios españoles parece empezar con el estudio del Romancero, sobre todo con el estudio de los romances vulgares. Más tarde se procede a coleccionar y a estudiar a los pliegos de cordel (Pío Baroja, Ramón del Valle Inclán, Miguel de Unamuno; es Julio Caro Baroja el que acuña el término) y a los pliegos sueltos. Los estudios sobre otros géneros literarios son más recientes.
- 16 García de Enterría: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 46.
- 17 *Literaturas marginadas*, p. 38.
- 18 *Ibidem*, pp. 187-88 y p. 200.
- 19 Julio Caro Baroja: *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Madrid: ISTMO, 1990, p. 22.
- 20 Zoran Kravar, *Pojam 'barok' kao nadnacionalna književnopovijesna kategorija*. En: *Umjetnost riječi*, n. 1-2, XXVI (1982), pp. 45-54.
- 21 Utilizo la descripción que hizo Jürgen Habermas en *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: ŠKUC; Filozofska fakulteta, 1989, p. 25.
- 22 Friedrich Bouterwerk: *Geschichte der schönen Wissenschaften*. Göttingen, 1801-1810.
- 23 Friedrich Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797.

- 24 Ricardo García Cárcel: *Las culturas del Siglo de Oro*. Madrid: Historia 16, 1998, pp. 57-58.
- 25 Ibidem, p. 9.
- 26 Compárese, por ejemplo, el libro de J. A. Maravall: *La cultura del Barroco*, p. 175.
- 27 Carmen Labrador Herraiz: *Estudio histórico-pedagógico*. En: *El sistema educativo de la Compañía de Jesús*. La "Ratio Studiorum". Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1992, pp. 55-56.
- 28 Ignacio de Loyola: *Ejercicios Espirituales*. En: *Barroco*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 166-167.
- 29 Pedro de Rivadeneyra: *Vida del Padre Ignacio de Loyola*. En: *Barroco*, pp. 231-232.
- 30 Las ideas principales de Américo Castro (*España en su historia; cristianos, moros y judíos*, 1948; *La realidad histórica de España*, 1952; *De la Edad conflictiva*, 1961 y "Español", *palabra extranjera: razones y motivos*; 1970) han sido muy criticadas. Uno de sus críticos más duros —que logró cambiar algunas ideas de A. Castro— han sido Claudio Sánchez-Albornoz (*España, un enigma histórico*, 1952) y Eugenio Asencio (*La España imaginada de Américo Castro*, del 1992).
- 31 Américo Castro cita numerosos ejemplos al respecto. Por ser muy significativos, querría citar a Juan de Mal Lara, quien en su Filosofía vulgar en 1568 escribió: "Y aún ha venido la cosa a tal extremo, que aún es señal de nobleza de linaje no saber escribir su nombre." En: *De la edad conflictiva*, p. 162.
- 32 Juan Alfonso de Lancina: *Comentarios políticos*, p. 31. Citado por J. A. Maravall: *La cultura del Barroco*, p. 215.
- 33 Américo Castro: *De la Edad conflictiva*, p. 195.
- 34 Lope de Vega: *El rey don Pedro en Madrid*. Madrid: Aguilar, 1968, p. 611.
- 35 Manuel Fernández Álvarez: *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Madrid: Editora nacional, 1984, p. 336.
- 36 Sobre todo, porque, como ha señalado M. Bataillon, el método en el que se apoyaba la persecución inquisidora, fue precisamente el del chivato, recopilación de las murmuraciones, etc. Compárese M. Bataillon: *Erasmismo en España*, ensayo *Humanismo, erasmismo y represión cultural en la España del siglo XVI*. Barcelona: Crítica, 1983 (2ª ed.), pp. 162-178.
- 37 Manuel Fernández Álvarez: *La sociedad española en el Siglo de Oro*, p. 336.
- 38 Ricardo García Cárcel: *Las culturas del Siglo de Oro*, p. 61.
- 39 Martín González de Cellorigo: *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España y estados de ella y desempeño universal de estos reinos*, p. 29. Citado por J. M. Maravall: *La cultura del Barroco*, p. 205.
- 40 Antonio Domínguez Ortiz: *La sociedad española en el siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada; Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1992 (1ª ed. de 1963), p. 42.
- 41 Los tópicos, rechazados (entre otros) por Domínguez Ortiz y Sánchez-Albornoz en sus obras.
- 42 Antonio Domínguez Ortiz: *La sociedad española en el siglo XVII*, p. 47.
- 43 Sánchez-Albornoz: *España, un enigma histórico*, p. 304.
- 44 José Antonio Maravall: *La oposición política bajo los Austrias*. Madrid: Alianza, 1986, p. 99 y p. 189.
- 45 Véase su *Una sociedad conflictiva*, p. 179 y 180.
- 46 Pierre Vilar: *Hidalgos, amotinados y guerrilleros*, pp. 22-39, y Michel Cavillac: *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache: reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada, 1994, pp. 54-55.
- 47 Cavillac, ibidem, p. 196.
- 48 Ibidem, p. 406.
- 49 *Ensayos sobre el pensamiento económico en España*. Madrid: Alianza, 1995.
- 50 Se considera que el incitador suyo es Francisco de Vitoria. A éste le siguieron Domingo de Soto con su *De Justitia et Jure* del año 1553, Luis Ortiz, autor de un *Memorial* (inédito hasta 1957), Martín de Azpilcueta Navarro (*Manual de confesores*, 1533; *Comentario resolutorio de cambios*, 1556), Tomás de Mercado (*Summa de tratos y contratos*, 1571), Cristóbal Pérez de Herrera (*Discursos del amparo de los legítimos pobres, y reducción de los fingidos: y de la fundación y principio de los Albergues destes Reynos, y amparo de la milicia de todos*, 1598; *En razón de muchas cosas tocantes al bien, propiedad, riqueza, futilidad de estos reinos y restauración de la gente que se ha echado de ellos*, 1610), Martín González de Cellorigo (*Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España y estados de ella y desempeño universal de estos reinos*, 1600), Sancho de Moncada (*Restauración política de España, y deseos públicos*, 1619), Pedro Fernández de Navarrete (*Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al Señor don Felipe tercero, al presidente, y Consejo Supremo de Castilla*, 1626), Miguel Caixa de Leruela (*Discurso sobre la principal causa y reparo de la necesidad común, carestía general y despoblación de estos reinos*, 1627; *Restauración de la antigua abundancia de España. O prestantisimo, único y fácil reparo de su carestía presente*, 1631), Antonio López de Vega (*Heráclito y Demócrito de nuestro siglo: diálogos morales sobre tres materias, la Nobleza, la Riqueza y las Letras*, 1641).
- 51 "Yo, señores, soy arbitrista, y he dado a Su Majestad en diferentes tiempos muchos y diferentes arbitrios, todos en provecho y sin daño del Reino." Miguel de Cervantes Saavedra: *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 1997, II, p. 356.
- 52 Ibidem, p. 355.
- 53 Compárese Jean Vilar Berrogain: *Literatura y economía: la figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*. Madrid: Revista de Occidente, 1973.
- 54 J. A. Maravall: *La cultura del Barroco*, p. 102.

- 55 Barrionuevo: *Avisos*, II (7 marzo), BAE, CCXXII, p. 67. Citado por J. A. Maravall: *La cultura del Barroco*, p. 103.
- 56 Saavedra Fajardo: *Idea del Príncipe Cristiano*. Citado por Henry Kamen: *Una sociedad conflictiva*, p. 370.
- 57 Compárese Henry Kamen: *Una sociedad conflictiva*, pp. 241-243 y 245-247.
- 58 Alonso López Pinciano: *Filosofía Antigua Poética*. En: *Barroco*, p. 30.
- 59 Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1970, p. 42.
- 60 *Ibidem*, p. 63.
- 61 *Ibidem*, p. 65.
- 62 *Ibidem*, p. 69.
- 63 Juespe Antonio González de Salas: *Nueva idea de la tragedia antigua, o ilustración al libro de la Poética de Aristóteles*, citado por *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, p. 171. La negrita es mía.
- 64 Estoy de acuerdo con Sanford Shepard quien afirmaba que “la teoría neoclásica no constituye movimiento separado de oposición al desarrollo de una teoría nacional, sino más bien una parte inseparable del pensamiento literario español de los siglos XVI y XVII.” Compárese su *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, p. 177.
- 65 José María Díez Borque: *Teoría, forma y función del teatro de los Siglos de Oro*. Barcelona: José J. de Olaneta, 1996, p. 15-16.
- 66 *Renaissance und Barock*. Bern: Francke Verlag, 1956, pp. 543-544.
- 67 Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola: *Rimas*. Zaragoza: Instituto “Miguel de Cervantes” de Filología Hispánica, 1951, II, p. 369.
- 68 *Renaissance und Barock*, pp. 550-551. La negrita es mía.
- 69 Se ha disputado mucho la originalidad de Gracián respecto a los críticos del conceptismo italianos: Mateo Pellegrini y Emanuele Tesauro. Compárese la introducción a su *Agudeza y arte de ingenio* de Evaristo Correa Calderón (Madrid: Castalia, 1969), especialmente pp. 19-22.
- 70 S. Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, p. 73.
- 71 *Ibidem*, p. 73.
- 72 Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, p. 236.
- 73 *Ibidem*, pp. 242-243.
- 74 Las constantes tipológicas deben perder su carácter normativo y axiológico para poder formar una verdadera tipología, sostiene Janko Kos en su *Literarne tipologije*. (Ljubljana: DZS, 1989).
- 75 H. G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1960, p. 32. Citado por Jürgen Habermas: *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: ŠKUC; FF, 1989, p. 21-22.
- 76 Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, p. 63.
- 77 *Ibidem*, p. 63.
- 78 *Ibidem*, p. 63.
- 79 *Ibidem*, p. 64.
- 80 *Ibidem*, pp. 64-65 y 191.
- 81 Compárese Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor, 1994, T. II, p. 99.
- 82 No descarto otras posibles causas del creciente hermetismo poético, pero esta me parece una de las más importantes.
- 83 Luis Carrillo y Sotomayor: *Libro de la erudición poética*. Sevilla: Alfar, 1987, p. 55.
- 84 *Ibidem*, p. 81.
- 85 *Ibidem*, p. 74.
- 86 Pedro Soto de Rojas: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. En: *Poesía de la Edad de Oro*. Madrid: Castalia, 1984, p. 267.
- 87 Luis de Góngora: *Carta en respuesta*. En: *Barroco*, pp. 57-58.
- 88 Yo lo cito por la traducción de Luis Carrillo y Sotomayor en su *Libro de la erudición poética*, p. 81.
- 89 María Cruz García de Enterría: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 17.
- 90 *Ibidem*, p. 48.
- 91 Contra esta práctica se quejaba Lope de Vega en su *Memorial*, encontrado por María Cruz García de Enterría.
- 92 María Cruz García de Enterría: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 114. Los nombres de estos autores ya no tienen ninguna relevancia para nosotros. Sin embargo, algunos de ellos llegaron a repetirse tanto, que incluso llegarán a ser famosos: Diego González, Juan de Godoy, Francisco de Godoy, Melchor Horta, Juan López de Úbeda, Valentín de Miranda, Miguel López de Honrubia, Francisco de Palencia, Simón Herrero, Diego Ossorio de Basurto, Francisco de Soto, etc., son los nombres más repetidos.
- 93 C. Mouchet; S. Radaelli: *Los derechos del escritor y del artista*. Madrid, 1953, p. 28. Citado por García de Enterría: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 71-72.
- 94 Compárese María Cruz García de Enterría: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 115.
- 95 Antonio Viñao: *Historia de la educación en España y América: la educación en España moderna* (siglos XVI-XVIII). Madrid: Morata, 1993, p. 159.

- 96 Con alfabetización aquí se refiere a las habilidades de leer y escribir.
- 97 B. Bennisar: *Orígenes del atraso económico español*. Barcelona: Ariel, 1985. Véase sobre todo el capítulo *Las resistencias mentales*, pp. 147-163.
- 98 R. L. Kagan: *Universidad y sociedad en la España moderna*. Madrid: Tecnos, 1981, pp. 47-73; citado por *Historia de la educación en España y América: la educación en España moderna (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Morata, 1993, p. 161.
- 99 La invención de la imprenta tuvo muchísimas consecuencias de carácter más general: culturales, sociológicas. Véase: José María Díez Borque: *El libro de la tradición oral a la cultura impresa*. Barcelona: Montesinos, 1985 (ed. de 1995).
- 100 Max Weber: *Protestantiska etika in duh kapitalizma*. Ljubljana: ŠKUC; FF, 1987.
- 101 Jacques Le Goff: *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid: Taurus, 1983, p. 217. Citado por J. M. Díez Borque: *El libro de la tradición oral y la cultura impresa*, pp. 20-21.
- 102 Quizá pueda parecer curioso el dato —pero aquí viene muy a cuento— de que en España, la España católica, hasta 1790 no se produjo ninguna traducción entera de la Biblia a la lengua vernácula, explicable por la posición inquisitorial (formulación del Índice de Zapata): “*Como la experiencia haya enseñado, que de permitirse la sagrada Biblia en lengua vulgar, se sigue (por temeridad, ignorancia, o malicia de los hombres) más daño que provecho: se prohíbe la Biblia con todas sus partes impresas o de mano en cualquier lengua vulgar.*” Citado por Ricardo García Cárcel: *Las culturas del Siglo de Oro*, p. 175.
- 103 Francisco de Quevedo: *Historia de la vida de Buscón llamado don Pablos*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 92.
- 104 Margit Frenk señala que frente al oyente, oidor parece la forma jocosa. Para otros usos en los textos literarios, véase su “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro* En: *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982, T. I, pp. 101.
- 105 Los criterios que ha seguido Maxime Chevalier para trazar el público literario (y sobre todo el de las novelas de caballería), son parecidos a los que en este trabajo ya se han expuesto: el alto grado de analfabetismo, el costo de los libros, el desinterés de buena parte de la población alfabetizada y con recursos. Compárese su *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976, incluido en *Historia crítica de la literatura española*.
- 106 Margit Frenk: “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, p. 105.
- 107 Gerard Genette: *Figures II*. Paris, 1969, p. 124. Citado por M. Frenk: “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, p. 105.
- 108 Margit Frenk: “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, p. 105.
- 109 Timoneda: *El Sobremesa y Alivio de caminantes*, II, 72, p. 271. Citado por Maxime Chevalier: *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1988, p. 13.
- 110 Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II, cap. 25, p. 224.
- 111 *Ibidem*, II, cap. 66, p. 526.
- 112 *Ibidem*, I, capítulos 32-35, pp. 387-438.
- 113 Irving A. Leonard: *Los libros del conquistador*. México: FCE, 1979, pp. 41-42.
- 114 Maxime Chevalier: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1975, p. 18, nota 12.
- 115 Suárez de Figueroa: *El Pasajero*. p. 364.
- 116 Walter Pabst: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid, 1972, p. 224, citado por M. Frenk: “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, p. 110-111.
- 117 *Renaissance und Barock*, p. 559.
- 118 *El Quijote*, I, 48, p. 557.
- 119 *El Quijote*, II, 26, pp. 228-229.
- 120 M. Frenk: “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, p. 114.
- 121 Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 82-84.
- 122 En la edición de Benito Brancaforte de la que dispongo, pueden encontrarse numerosas referencias al presunto origen converso de Alemán y a la limpieza de sangre (pp. 37-51). La cita proviene de la nota en la p. 82.
- 123 Francisco Rico ha sostenido que la novela picaresca es leída por un público esencialmente burgués (F. Rico: *La picaresca y el punto de vista*, p. 95 y siguientes). Esta afirmación ha sido sostenida también por José Antonio Maravall: *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Taurus, 1986, p. 774 y siguientes.
- 124 Véase J. A. Maravall: *La cultura del Barroco*, sobre todo el capítulo número 4, pp. 226-267.
- 125 *El Quijote*, II, cap. 3, p. 51.
- 126 Antonio López de Vega: *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo: Diálogos morales sobre tres materias, la Nobleza, la Riqueza y las Letras*. Madrid: Alonso Pérez, 1641. Una noción parecida del vulgo puede leerse en *Don Quijote*, II, cap. XVI, pp. 142-143: “*Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo.*”
- 127 Robert Escarpit: *Sociologija književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970, p. 28.
- 128 E. C. Riley: *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1966 (3ª reimpresión del 1989), p. 177.

- 129 Noël Salomon y Maxime Chavalier: *Creación y público: para una sociología literaria de los Siglos de Oro*. En: Francisco Rico (Ed.): *Historia y crítica de la literatura española*. Bruce W. Wardropper (Ed. del suplemento): *Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Crítica, 1983, p. 82.
- 130 *El Quijote*, I. cap. 48, p. 559.
- 131 No deja de ser significativo a la vez que Cervantes no protestara contra varias reproducciones populares del protagonista de su obra; Rodríguez Marín encontró la figura de don Quijote en diez festejos que tuvieron lugar entre 1605 y 1621 en ciudades como Valladolid, Córdoba, Sevilla, Salamanca, Baeza, Zaragoza. Citado por Ascensión Rivas Hernández: *Lecturas del Quijote (Siglos XVII-XIX)*. Salamanca: Colegio de España, 1998, p. 11.
- 132 p. 23.
- 133 *Guzmán de Alfarache*, II, p. 16.
- 134 El *Memorial* entero está reproducido en el apéndice 1.
- 135 Charles-Vincent Aubrun: *La comedia española (1600-1680)*. Madrid: Taurus, 1981 (1ª ed. de 1968), p. 106.
- 136 Miguel de Cervantes Saavedra: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, II, Prólogo al lector*, p. 24
- 137 Bernardo de Balbuena: *La grandeza mexicana*. México, 1604, Al lector. Citado por E. C. Riley: *Teoría de la novela en Cervantes*, p. 182.
- 138 Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, p. 42.
- 139 Darko Novaković: *Starogrčki ljubavni roman - antička trivijalna vrsta?* En: *Trivijalna književnost*. Beograd: Študentski izdavački centar UK SSO; Institut za književnost i umjetnost, 1987, p. 24.
- 140 Compárese, entre otros, Irving A. Leonard: *Los libros del conquistador*, p. 33; Maxime Chevalier: *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*.
- 141 Además de numerosas ediciones de los libros de Amadís, entre 1514-1519 también aparecen versiones de la historia de Amadís en forma de pliego suelto.
- 142 Cedomil Goic: *La novela hispanoamericana colonial*. En: *Historia de la literatura Hispanoamericana: Epoca colonial*, p. 369.
- 143 Marcel Bataillon: *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Madrid: FCE-España, 1995 (5ª reimpression), pp. 616-623. La lista de los autores en cuyas obras puede encontrarse la crítica a las novelas de caballería ha sido elaborada por Marcelino Menéndez Pelayo (*Orígenes de la novela*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1962, T.I., pp. 242 y siguientes), Américo Castro (*El pensamiento de Cervantes*. Barcelona; Madrid: Noguer, 1972, pp. 60-61, nota 20) y Marcel Bataillon (*Erasmus y España*, pp. 622-623, nota 1). La lista en la que se respeta el orden cronológico, merece ser reproducida también aquí: Vives: *Institución de la mujer cristiana y de causis orruptarum artium* (1524), Valdés: *Dialogo de la lengua* (1533), Guevara: *Aviso de privados* (1539), Cervantes de Salazar: adiciones a la *Introducción a la Sabiduría*, de Vives (1544), Francisco de Monzón: *Espejo del Príncipe cristiano* (1544), P. Mexía: *Historia Imperial* (1545), Venegas: prólogo al *Apólogo de la ociosidad*, de Luis Mexía (1546), Alonso de Fuentes: *Filosofía natural* (1547), Luis de Alarcón: *Camino del cielo* (1547), Diego Gracián: prólogo a los *Morales*, de Plutarco (1548), Fernández de Oviedo: *Libro de la cámara* (hacia 1549), Matamoros: *De assenda Hispanorum eruditione* (1553), *Cortes de Valladolid* (1555), Laguna: prefacio a las *Catlinarias* (Amberes, 1557), *Viaje de Turquía* (1557), Melchor Cano: *De locis theologicis* (1563), Gonzalo de Illescas: prefacio a la *Historia pontifical y cathólica* (1565), Arias Montano: *Retórica* (1569), Luis de Granada: *Símbolo de la Fé* (1582), Fray Luis de León: prefacio a los *Nombres de Cristo* (1583), Malón de Chaide: *La Magdalena* (1588).
- 144 Compárese Ascension Rivas Hernández: *Lecturas del Quijote (siglos XVII-XIX)*. Salamanca: Colegio de España, 1998, la Introducción, sobre todo páginas 12-13.
- 145 También Augustin Redondo ha destacado en su *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura* (Madrid: Castalia, 1997, p. 14) esta calificación censorial sobre la segunda parte del Quijote.
- 146 Ascensión Rivas Hernández: *Lecturas del Quijote (siglos XVII-XIX)*, p. 15.
- 147 Aprobación del licenciado Márquez Torres en *Don Quijote de la Mancha, II*, p. 19.
- 148 Octavio Paz: *El arco y la lira: el poema, la revelación poética; poesía e historia*. México: FCE, 1986 (6ª reimpression), p. 226.
- 149 Peter Burke: *La cultura popular en la Europa Moderna*, pp. 20-21.
- 150 p. 108.
- 151 Pero más detalladamente las estudia Ascensión Rivas Hernández en su obra ya mencionada, *Lecturas del Quijote (siglos XVII-XIX)*.
- 152 Los comentarios teóricos sobre la literatura (tanto sobre la novela como sobre el teatro) constituyen, a parecer de E. C. Riley, una parte importantísima del Quijote. Compárese su *Teoría de la novela en Cervantes*.
- 153 Wlad Godzich: *Teoría literaria y crítica de la cultura*, p. 109.
- 154 Donde sobre todo los últimos dejan bien claro que no son oncientos de la totalidad de la obra literaria, ya que más que el conjunto, a ellos les interesan los aspectos particulares.
- 155 La hipótesis es de M. Certeau, citado por Wlad Godzich: *Teoría literaria y crítica de la cultura*, p. 110.

- 156 Como señala Begoña Ripoll (*La novela Barroca: catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*). Salamanca: Universidad, 1991, p. 22), bajo el término “novela” se acumulan todas las obras en prosa desde 1613, tomando las *Novelas ejemplares* como inicio de la novelística española.
- 157 Begoña Ripoll: *La novela Barroca: catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*. Salamanca: Universidad, 1991.
- 158 Véase Begoña Ripoll: *La novela Barroca*, p. 14.
- 159 En el Índice de novelas incluido en su *La novela Barroca*, pp. 177-181, figuran unos 210 títulos, entre los que 24 corresponden a las novelas largas.
- 160 María de Zayas y Sotomayor: *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 258. Como ha señalado Alicia Yllera en su introducción a la obra de María de Zayas, sus novelas tuvieron gran éxito: siete ediciones de la “Primera parte” en cuatro años y dos ediciones de la *Parte segunda*, varias traducciones al francés (la primera en 1655-57), al inglés (la primera en 1665), al alemán (en 1806), al holandés (1731), al italiano (1749), incluso al ruso, lo cual la convierte en una de los autores de la literatura del pasatiempo más leídos. Compárese la introducción de Alicia Yllera, pp. 64-94.
- 161 Estudiados todos ellos por Begoña Ripoll en su *La novela Barroca*.
- 162 Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Aguilar, 1990.
- 163 Son conocidas sus *Cigarrales de Toledo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968) y *Deleytar aprovechando* (Madrid: Narcea, 1981).
- 164 Lope de Vega: *El desdichado por la honra*. En: *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 89-90.
- 165 Siguiendo el uso común, Andrian Lah de su *Mali pregled lahke književnosti* excluye el teatro.
- 166 Respecto a lo dicho, Francisco Ruiz Ramón escribe: “*las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían, primordialmente, para ser representadas. Su consumo pertenece al territorio del espectáculo, y solo secundariamente a la literatura.*” Compárese su *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 61.
- 167 Compárese los estudios de José Antonio Maravall, sobre todo su *La cultura del Barroco; y Teatro y literatura en la sociedad Barroca*. Barcelona: Critica, 1990 (edición corregida y aumentada).
- 168 José María Díez Borque: *Lope de Vega y los gustos del vulgo*. En: *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Barcelona: José J. de Olaneta, 1996, p. 37.
- 169 Suárez de Figueroa en su *El Pasajero*, Tirso de Molina en su *Los Cigarrales de Toledo*, Barreda en su *Invectiva*, Polo de Medina, López de Vega, Cubillo de Aragón, Alcazar, etc. Compárese José María Díez Borque: *Lope de Vega y los gustos del vulgo*, pp. 38-41.
- 170 Compárese Emilio Orozco: *¿Qué es el ‘arte nuevo’ de Lope de Vega?* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.
- 171 Charles-Vincent Aubrun: *La comedia española (1600-1680)*. Madrid: Taurus, 1981, pp. 69-70.
- 172 Fernando Lázaro Carreter: *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 19.
- 173 Según Aubrun, la nueva comedia española puede dividirse en dos etapas principales: desde la llegada al trono de Felipe III, hasta la clausura de las salas de espectáculos en 1644, desde su reapertura (1648-1651) hasta la muerte de Calderón (1681). *La comedia española*, p. 19.
- 174 Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Consejo Superior de las investigaciones científicas, 1993, II, p. 3.
- 175 Wlad Godzich: *Teoría literaria y crítica de la cultura*, p. 92.
- 176 Juan Valera: *De lo castizo de la nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente*. En: *Critica literaria (1864-1871)*. T. XXIII de *Obras completas*. Madrid, 1909, p. 248. Citado por Julio Caro Baroja: *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, p. 23.
- 177 José Antonio Maravall: *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, p. 524.
- 178 Eduardo Subirats: *La Ilustración insuficiente*. Madrid: Taurus, 1981.
- 179 La noción maravallesca del racionalismo en el Barroco parece sostener esta idea. Compárese su *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*.
- 180 Esta definición amplia y atemporal del Romanticismo le permite a Schlegel considerar románticos los cantos de Homeo, los poemas indios y persas, la tragedia griega, pero también las obras barrocas, ante todo las de los autores españoles, de Calderón de la Barca y de Miguel de Cervantes. Compárese Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España, II*, pp. 139-149.
- 181 Boris Paternu: *Barok pri Prešernu*. En: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Mednarodni simpozij v Ljubljani od 1. do 3. julija 1987. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989, p. 67 y siguientes.
- 182 Juan Luis Alborg respecto al estilo barroco escribe: “*lo más genuino del Barroco —lo mismo que habremos de ver también en su día a propósito del fenómeno romántico— es la existencia siempre amenazante de su antípoda, puesto que nadie puede en realidad definir tan justamente lo barroco como esta coexistencia, o fusión o lucha de contrarios, de cuyo equilibrio o enfrentamiento se origina su característica tensión.*” J. L. Alborg: *Historia de la literatura española*, p. 14.
- 183 Respecto a lo último ya se han citado algunas palabras de Jürgen Habermas sobre el retraso político y económico de la Alemania barroca. Compárese la alusión a la obra de Habermas en este trabajo.
- 184 Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo*, p. 51.

KIČ V ŠPANSKEM BAROKU

Članek je krajši povzetek avtoričinega magistrskega dela z naslovom *Kič v španskem baroku*. V njem avtorica analizira vzroke, ki so po njenem mnenju pripeljali do vznika kiča v španskem baroku skoraj stoletje preden ga registrirajo drugje v Evropi. Barok je v Španiji začetek Moderne. Značilni dualizem je tudi kot diskurzivna različnost opazen na številnih področjih: verskem (protireformacija in jezuiti), socialnem (krepitev meščanstva, racionalizma; delitev na javno in zasebno), ekonomskem (kritika ekonomije tako imenovanih *arbitristov*) in političnem (močno javno mnenje). Na literarnem področju se izvrši izrazito moderna delitev literature na trivialno literaturo (kič) na eni ter kanonizirano literaturo na drugi strani. To temeljno delitev spremljajo novo pojmovanje okusa pri Gracianu, novo pojmovanje avtorstva in avtorja. Glede na recepcijo literature se občinstvo razdeli na maloštevilno publiko, ki ji je namenjena vse bolj hermetična literatura in številčnejše ljudstvo, ki posega po trivialni, bolj veristični literaturi. Takšno delitev je mogoče opaziti v poeziji (vulgarne romance, romance slepcev na letakih / izrazito hermetična Góngorova poezija), romanu (nakaže jo že Cervantes v Don Kihotu) in v gledališču (Lope de Vega še piše za vse vrste občinstva, Calderón de la Barca pa si že izbira ožji krog občinstva).

EL DON JUAN TENORIO DE ZORRILLA: ENTRE EL CARNAVAL Y LA CUARESMA*

A JESÚS, in memoriam

*A Jørgen por su solidaridad, y a la familia Roa
por su paciencia.*

Mucha tinta ha cobrado forma de escritura en torno a la figura de Don Juan. Y esto, no sólo en estudios bibliográficos y aparato crítico, sino y sobre todo, en la casi infinidad de versiones líricas, novelísticas, y dramáticas que a lo largo de los cuatro últimos siglos han tenido como protagonista al “notorio” sevillano o a cualquiera de sus hijos literarios.¹

La obra del vallisoletano José Zorrilla ha sido, sin duda, la que en España se ha convertido en la referencia más tradicional del asunto donjuanesco². En estas páginas vamos a intentar acercarnos a ella a través de sus lazos con los mundos del carnaval y la cuaresma que, a mi modo de ver, generan y articulan las dos partes que estructuran externa e internamente el drama. Para ello, primero pasaremos brevemente por los orígenes míticos del donjuanesco, que nos llevarán a entornos escatológicos que fusionan mitos y leyendas de diversos linajes: bíblico, griego, hindú, germánico...

1. LA ESENCIA DEL DONJUANISMO EN SUS ORÍGENES MÍTICOS

En todos los **donjuanes** de la tradición literaria³, el protagonista, Don Juan, es un personaje **transgresor**. La transgresión sigue siempre el siguiente esquema: se lleva a cabo primero con los vivos (mujeres burladas, hombres asesinados), y después con los muertos (de forma sacrílega, en una iglesia o en el cementerio, se invita a cenar a un difunto; generalmente se trata de un hombre de alta categoría social que ha sido muerto a manos de Don Juan, y que es padre de una dama seducida por éste). La presencia de un personaje del más allá en la mesa de Don Juan y la invitación posterior para que éste vaya a cenar en su ámbito fantasmal, llevan aparejada la condena infernal del libertino. No ocurrirá así en el **Don Juan** zorrillesco, por razones que iremos aduciendo.

Tres son, por tanto, los elementos innatos al carácter del personaje en todos los **donjuanes** de la tradición literaria :

1. Don Juan es seductor y burlador de mujeres.
2. Don Juan es sacrílego con los muertos.
3. Hay una presencia del más allá que viene para condenar a Don Juan (el Comendador), o para salvar (Doña Inés en el **Tenorio** de Zorrilla).⁴

Por supuesto, estos tres elementos, no los inventa Zorrilla, pero tampoco sus predecesores inmediatos, Tirso de Molina, Molière, Dumas...⁵. Los tres aspectos existen ya ligados en los lejanos orígenes del mito, que en la época medieval se transforma en Europa en leyendas y romances.

Said Armesto, en su imprescindible libro *La leyenda de Don Juan*⁶ incluye textos orales cuyo nacimiento se pierde en el tiempo, y que se recogen durante el siglo XIX en Bretaña, Galicia, Portugal, y Norte de Castilla principalmente⁷. En ellos, un joven libertino, a punto de casarse, ve a

una calavera en el suelo, le da un puntapié y la invita a su banquete de bodas. La calavera, o el esqueleto en otras versiones, acude puntualmente a la cita, y devuelve cortésmente la invitación al muchacho. La reacción del burlador cambia según las variantes: en unos casos, va directamente al cementerio, en otros, visita primero a un sacerdote que le regala una medalla protectora... La resolución suele ser la condena: el joven morirá al cabo de unos días y se convertirá en una llama infernal más, a no ser que intervenga un mediador angelical que interceda por él y lo salve. Esto ya ocurre en alguna, muy excepcional, de las versiones.

Se repite, como hemos visto, el mismo esquema que se reproduce en las obras donjuanescas: seductor sacrilego al que se impone una presencia fantasmal que le castiga (es el caso más habitual tanto en los textos orales como en los escritos), o le salva (muy raramente en ambos tipos de textos, pero ya la figura de Doña Inés tiene un ancestral precedente en la tradición oral).

Tanto las leyendas europeas como los romances españoles hunden sus raíces en explicaciones míticas que intentan, como todos los mitos, dar una solución a las preguntas que sobre la vida y la muerte se hace el ser humano, en un tiempo pretérito en el que el pensamiento lógico no está desarrollado. Como dice Mircea Eliade⁸: "para tales sociedades [arcaicas y primitivas], el mito es considerado como expresión de la **verdad absoluta**, porque refiere una **historia sagrada**, esto es, una relación transhumana que ha tenido lugar en el alba del Gran Tiempo, en el tiempo sagrado de los comienzos... El hombre de las sociedades tradicionales descubre en él [el mito] **la única revelación válida de la realidad**".

Vamos a ver a continuación como el donjuanismo recoge aspectos míticos diversos que culminan en la referencia a un mito común a todas las cosmogonías, que enfrentan las fuerzas del bien y del mal, y que es **el mito de la transgresión**, que tanto tiene que ver con la propia filosofía romántica, pero que hunde sus raíces en el cristianismo y en otras religiones míticas.

El sacrilego seductor: En todas las manifestaciones literarias, el donjuán une dos cualidades dentro de su carácter, la seducción y el sacrilegio. En todos los casos, aparece como un hombre hábil en los escauceos amorosos, coleccionista de damas a las que no ama pero que conquista. Esta característica se encuentra ya en la tradición oral popular, como hemos visto. Así, Said Armesto recoge numerosos romances y leyendas europeas, cuyo protagonista es un joven que, por ejemplo, va al templo no para escuchar la misa, sino "por ver las damas"⁹, o que es conocido por sus "travesuras y chuscadas"¹⁰. La fusión del seductor con el sacrilego que invita a cenar a un muerto, se da ya en los orígenes más remotos del mito, tanto en su tradición oral como en la escrita.

En la tradición escrita culta de la antigua Grecia, el mito de Ixión presenta también esta unión, como ha analizado José Ricardo Morales¹¹. Ixión, rey tesalio, poderoso y carente de moralidad, pretende burlar la institución matrimonial. Tras su boda, no cumple las promesas dadas a su suegro, y en un supuesto banquete de reconciliación al que invita al padre de su esposa, lo asesina lanzándolo al fuego. Tras ello, intenta seducir a la diosa Hera, por lo que es castigado por Zeus a girar eternamente sujeto a una rueda de fuego.¹²

Burla de la autoridad, de las leyes, invitación relacionada con la muerte del **paterfamilias**, seducción ilegítima, y castigo divino. Estamos ante elementos donjuanescos que nacen unidos, que han crecido en las dos grandes líneas de generación textual (la oral popular y la escrita culta), y que acompañarán a Don Juan por todo su periplo literario en Occidente.

La doble invitación: En todas las obras cuyo protagonista es un personaje donjuanesco (leyendas, versiones de Tirso, Molière, Da Ponte, Zorrilla...) está presente este elemento: Don Juan invi-

ta a cenar a la estatua del Comendador. Ésta, pétrea y solemne, acude a la cita e invita a su vez a Don Juan a que cene con él, en sus dominios, en el cementerio, la noche siguiente.

Ya hemos visto como en el mito griego de Ixión, la muerte y ruptura de la *phylías*¹³ se produce en torno a la invitación, lo que podemos considerar como un precedente. Pero seguramente, hay que acudir a las tradiciones populares para hallar el antecedente más diáfano. A primera vista, resulta chocante la presencia de tan extraña invitación en el contexto en que nos encontramos. Su aceptación en todos los ámbitos en que aparece hace pensar que debía responder a algún tipo de costumbre arraigada en el pueblo. Y así es, parece ser que la doble invitación donjuanesca (la del donjuán, y la que hace que éste acuda al cementerio a comer manjares sepulcrales), proviene de prácticas funerarias comunes a muy diferentes culturas, como son la judeocristiana, la escandinava, o la hinduista, por poner algún ejemplo todavía hoy vivo. Tras las exequias, era y es usanza habitual en algunos países orientales y occidentales, que parientes y amigos vayan a comer para celebrar y honrar al difunto. En el pasado se creía que los muertos debían también participar del banquete, y se disponía comida en la tumba, no sólo para que así las almas de los muertos fueran honradas, sino también para mantener propicias hacia los vivos.

Esta costumbre se mantiene viva en Galicia. También en Escandinavia, donde las leyendas dibujan bosques plagados de duendes y de *trolls*; en ambientes rurales, se deja comida fuera de la casa para que los pequeños *niser* (un tipo de gnomos) coma opíparamente durante la noche de Navidad, y favorezca la cosecha de la familia. Esa misma noche navideña (que, no olvidemos, es una cristianización de las celebraciones paganas del solsticio de invierno), las familias visitan las tumbas de sus ancestros y les ofrecen una corona de frutos y una vela encendida, que brillará mientras dure la cena de los vivos. Las ofrendas de comida (generalmente arroz) que los hindúes de Indonesia hacen hoy a sus espíritus familiares nacen con la misma función. Y, en fin, las flores que “decoran” nuestros cementerios, y las velas que “adornan” nuestras mesas, son restos, ya “lexicalizados” de la misma tradición funeraria, cuyo significado se ha perdido en el transcurrir de los tiempos.

La estatua vengadora: Es éste otro de los aspectos comunes a los textos donjuanescos que también podemos encontrar tanto en la tradición oral como en la escrita.

Existen varios romances medievales castellanos con el siguiente argumento: un personaje mesa las barbas de Don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador. Mesar las barbas era uno de los peores agravios que el honor de un caballero podía sufrir. La estatua, injuriada, empieza a tambalearse y cae aplastando a su ofensor. Se lleva a cabo una venganza.

Del mismo esquema da cuenta Aristóteles¹⁴ con respecto a la anécdota del atleta griego Nicón: también su estatua mortuoria en Olimpia es afrentada e insultada, en este caso por sus propios asesinos; y asimismo, el coloso de piedra cae aplastando a sus vejadores.

Visión del propio entierro: Como premonición de muerte próxima aparece en el Don Juan Tenorio de Zorrilla. Pocos años antes, en 1837, José de Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, presenta a un personaje donjuanesco, don Félix de Montemar que, después de haber llevado una vida desordenada, observa su entierro poco antes de morir. El motivo literario de la visión de la propia muerte tiene hondas raíces tanto poéticas como míticas: ya en el *Jardín de flores curiosas*, publicado en 1570 por Antonio de Torquemada, aparece la historia del estudiante Lisardo, que luego pasó a romances populares. Parece ser que su origen proviene de la tradición oral, de las leyenda de las almas en pena, que algunas noches hacían un *vía crucis* por los caminos (la llama-

da Santa Compañía), y que era considerado como un presagio de muerte para aquel que se los encontraba.¹⁵

Mito de la transgresión: Todo lo anterior nos conduce, a mi modo de ver, a analizar el donjuanismo como una manifestación que responde, en última instancia, al tema mítico de la **transgresión**, que existe en todas las culturas, y que aparece en textos sagrados de muy diverso origen: el hindú *Rig Veda*, la leyenda germánico-cristiana de *Lohengrin*, el episodio griego de *Eros y Psiquis*, la tradición bíblica del *Génesis*¹⁶, y un largo etcétera. También lo encontramos en cuentos tradicionales españoles como *El rey dragón*¹⁷.

En todos ellos, se repite el mismo esquema:

1. Un humano, un mortal (Elsa de Brabante, Psiquis, Eva, Luzbel...), se relaciona como un ser divino o inmortal (Lohengrin, Eros, Yahvé...).
2. Transgrede la prohibición: no conocer la identidad del inmortal, no comer del árbol de la sabiduría...
3. Es castigado: ausencia del enamorado, expulsión edénica...

El enfrentamiento, la transgresión, tiene por consecuencia el castigo ya que suponen un intento de **conocer** algo esencial para el personaje que simboliza el poder ordenado y establecido, bien sea la realidad de Dios, bien sea la existencia de la inmortalidad. En definitiva, el deseo del hombre de ser Dios, de ser su propio dueño, “único juez y señor de su vida”, en palabras de Aurora Egido.¹⁸

Esa invasión del territorio privado del dios conlleva el castigo eterno, la pérdida del paraíso, del jardín del Edén. La única posibilidad de salvación viene si el pecador, el transgresor, se arrepiente y se purifica en un acto de contrición (como sucede en *El rey dragón*) o que, en algunos casos, otro ser semidivino interceda para que se produzca la salvación (María en *La Biblia*, Inés, como veremos, en el *Tenorio*).

Estos dos momentos, el de **transgresión** y el de **arrepentimiento y salvación** del pecador, son los que generan las dos partes en que Zorrilla divide su obra dramática *Don Juan Tenorio*.

En ambos aspectos, y en su relación con el **carnaval** y la **cuaresma**, vamos a centrar nuestro estudio sobre el donjuán romántico español.

2. TRANSGRESIÓN Y PURIFICACIÓN. CARNAVAL Y CUARESMA EN *DON JUAN TENORIO* DE JOSÉ ZORRILLA

Don Juan Tenorio presenta dos partes bien diferenciadas por el autor; ambas partes corresponden, además, a dos mundos muy definidos: la primera, al mundo transgresor del carnaval, y la segunda, al espíritu de contrición de la cuaresma.

Recordemos que la obra, heredera del donjuán de Tirso de Molina (fraile mercedario contrarreformista), posee elementos básicos del cristianismo. Esto, unido al hecho de que Zorrilla era un católico convencido, explica la apoteosis cristiana del final del *Tenorio* y algunas cosas más, como que las últimas escenas están impregnadas de un carácter plenamente cuaresmático.

Pero no hemos de olvidar que, aunque la madurez del mito donjuanesco es barroca, el *tenorio* sevillano es también hijo del siglo XIX y del movimiento romántico del que Zorrilla, sobre todo en su juventud, está profundamente embebido.¹⁹

Por ello, nos encontramos ante un drama que bebe de ambas fuentes, romanticismo y cristianismo²⁰. La estructuración de la obra responde, efectivamente, a un esquema en el que la primera

parte está presidida por el espíritu romántico transgresor²¹ del **carnaval**. La segunda parte está impregnada del espíritu cristiano de contrición de la **cuaresma**.

El carnaval y el joven Don Juan

El **carnaval** se celebra en la tradición cristiana prácticamente desde los orígenes, en los que se cristianiza una fiesta pagana²²; en este caso, las Saturnales romanas, que se celebraban anualmente en la metrópolis los días 17, 18 y 19 de diciembre en honor del dios Saturno. Durante esas fechas, algunas leyes dejaban de estar en vigor, las diferencias sociales se suspendían, así como los buenos modales impuestos por las normas.²³

El cristianismo acomoda los festejos a sus creencias y los traslada a cuarenta días antes de la Semana Santa²⁴, a la vez que los dota de un sentir religioso diferente: durante el carnaval todo es posible, las normas se pueden **transgredir**. Se trata de un breve periodo de excesos antes de la llegada de la **cuaresma**, los cuarenta días de preparación ante la Pascua.

En el carnaval reina la **transgresión** de toda norma moral y social. Todo es posible, estamos en el mundo al revés, en el mundo del otro lado del espejo, en el que la lógica que controla el comportamiento no existe.

Para escapar de lo cotidiano y de sus leyes, el carnaval se viste de máscaras. La máscara, ya desde la tragedia griega, muestra otra cara distinta, y tiene la virtud de transformar al que la posee en un ser diferente²⁵, capaz de llevar a cabo empresas contrarias a los propios principios del individuo. Además, la máscara oculta la personalidad, creando así un enigma en torno a aquél que la lleva.

La primera vez que nos encontramos a Don Juan al comienzo del *Tenorio*, se sienta ante una mesa de la taberna de Buttarelli, escondido su rostro tras un antifaz, ya que es carnaval²⁶. La acotación y la máscara de Don Juan nos informan de tres aspectos importantes en este comienzo de la obra:

1. Los hechos acaecen durante el periodo de carnaval.
2. Desde el principio, aparece el protagonista caracterizado por rasgos enigmáticos.
3. También desde el comienzo, don Juan es un personaje que esconde su identidad tras una máscara carnavalesca y puede, poro tanto, transgredir todo tipo de convención.²⁷

De hecho, todo el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla se organiza atendiendo a los dos mundos antagónicos del carnaval y de la cuaresma. La obra se divide en dos partes (primera parte actos I, II, III, y IV; segunda parte, actos I, II y III). Se configura en torno a una estructura bipartita simétrica, cuyo eje divisor es el acto IV de la primera parte, que contiene ingredientes de las dos partes que lo circundan. Sirve como transición entre el espíritu transgresor de la primera, y el ambiente de contrición y arrepentimiento de la segunda.

Ya hemos dicho que en la primera escena nos encontramos a Don Juan en una atmósfera de carnaval, y escondido detrás de una máscara. No es él el único que aparece con antifaces: a la taberna del italiano Buttarelli llegan enmascarados Don Gonzalo de Ulloa, padre de Doña Inés, y Don Diego Tenorio, padre de Don Juan. Ambos por separado, y llevados por los rumores, quieren ser testigos escondidos de los hechos que van a acontecer durante los minutos siguientes.

Asistimos, por tanto, a una escena de doble engaño, de teatro dentro del teatro, tan barroca y tan carnavalesca a la vez: dos caballeros respetables ocultan su identidad tras la máscara del carnaval, para entrar en un lugar en el que en otras condiciones nunca entrarían. Dice Don Diego:

“¡Que un hombre de mi linaje / descienda a tan ruin mansión!” (vv. 243-244).

Sólo el antifaz les permite observar sin que nadie repare en su condición social ni en su persona. La propia “ideología” subyacente al carnaval impone la supresión de las diferencias de clase, como ya ocurría en las saturnales romanas, de las que es heredero. Hoy se repite cada año en la

tradición occidental del carnaval y en culturas asiáticas, como es el caso de la celebración del Holy hindú. El propio Buttarelli le recuerda a Don Gonzalo que

“las fiestas de carnaval, / al hombre más principal / permiten, sin deshonor / de su linaje, servirse / de un antifaz, y bajo él, / ¿quién sabe, hasta descubrirse, / de qué carne es el pastel?”
(vv.164-170).

La propia presencia de Buttarelli, el propietario de la hostería hispalense de “El Laurel”, y que habla italiano con Don Juan, intensifica desde los primeros versos, la sensación de escondite: la verdad se oculta a los ojos y a los oídos de los espectadores. Esto ocurre unas veces mediante las máscaras que ocultan a los personajes, y otras mediante el empleo de una lengua extranjera, en cuyos desconocidos significantes a la manera de antifaces, se esconden los significados, las realidades. Y, por supuesto, todo ello está relacionado con el mundo carnavalesco que Zorrilla pretende presentar desde el principio en su obra.

Los lugares en que se desarrollan los hechos también son propios del carnaval: con la excepción del convento, las acciones de la primera parte tienen como escenario la taberna y la calle sevillana. Ambas son baluartes del universo del carnaval, y por ellas desfilan, cantan, bailan y transgreden normas las máscaras.

Zorrilla emplea, además, un tipo de métrica tradicional, fácil, de ritmo rápido como el romance o la quintilla, tan teatral desde el Siglo de Oro, que armoniza con la fiesta popular de las calles. Es interesante notar cómo abunda esta suerte de poema no estrófico en toda la primera parte. Se crea así un evidente contraste con la segunda parte, en la que predominan metros más cultos, y de ritmo más sosegado y pausado, como la décima o el cuarteto.²⁸

La teatralidad carnavalesca explica también las acciones que tienen lugar durante toda la primera parte.

- Los primeros actos están dominados por el paralelismo en las escenas, lo que les confiere un juego de espejos, a cuyo lado el mundo cobra la lógica transgresora, teatral y carnavalesca del mundo al revés. Nos estamos refiriendo a las escenas de la llegada de Don Gonzalo y de Don Diego a la “Hostería del Laurel”, y al final del primer acto, que termina con las chuscas y amañadas detenciones de los dos burladores, Don Luis Mejía y Don Juan Tenorio.
- Otro elemento carnavalesco, el disfraz, tan barroco, aparece no sólo en el ambiente de máscaras y antifaces, sino como motor de la seducción de Doña Ana de Pantoja por parte de Don Juan. Recordemos, Tenorio se hace pasar por el prometido de Doña Ana para seducirla, se ha disfrazado de Don Luis, y así ha conseguido burlar a la dama en la víspera de sus bodas. El empleo del disfraz para seducir no es exclusivo del tenorio sevillano, sino que es innato al espíritu transgresor, carnavalesco del donjuanismo.

La suplantación de la personalidad se liga a la propia filosofía del carnaval, ya desde sus orígenes saturnales: durante los festejos, se quebraban no sólo las normas sociales, sino también las diferencias de clase, y los demás rasgos identificatorios de la persona. Cada cual podía dejar de ser él mismo para “ser otro”, y poder comportarse como ese “otro” se comportaría.

Es significativo el hecho de que el único momento en que Don Juan burla a una mujer durante el tiempo escénico, lo haga bajo un disfraz prestado por la coyuntura carnavalesca, lo que no ocurre en otros donjuanes anteriores o posteriores. Es como si Zorrilla quisiera justificar la conducta de su personaje gracias a la ética y a la estética del carnaval.

- El carnaval transgrede normas y profana elementos sagrados. Pese a nacer como tal en el cristianismo y ser antesala de la cuaresma purificadora, la simbólica transgresión religiosa existe: en la obra tiene su cénit en la entrada casi mágica de Don Juan en el convento donde vive Doña Inés. El hecho acaece durante el ficticio incendio, que no es otro que el fuego en que se consume de amor la novicia. La entrada del así llamado “demonio”, que profana el territorio sacro del convento tiene lugar también bajo el manto de la noche carnavalesca. De nuevo, Zorrilla justifica el comportamiento indigno debido al contexto temporal.
- No es Don Juan el único personaje transgresor durante la primera parte de la obra: el “paterfamilias”, el Comendador, es en otras versiones el prototipo de la dignidad familiar, el representante del orden y del respeto, y la voz de justicia que viene del más allá. Pues bien, en el Tenorio, Don Gonzalo de Ulloa, Comendador de Calatrava, también rompe con, al menos, tres normas básicas esperadas de su muy noble condición:

1. En el primer acto, está dispuesto a romper el compromiso entre Doña Inés, su hija, y Don Juan, al precio que sea, aun a costa de la vida de su hija:

“Porque antes de consentir / en que se case con vos / el sepulcro, ¡juro a Dios! / por mi mano le he de abrir.” (vv. 736-739)

Asimismo, en el acto IV ratifica esta idea, y cuando Don Juan le pide de rodillas la mano de Doña Inés, Don Gonzalo le contesta:

“¡Nunca, nunca! ¿Tú su esposo? / Primero la mataré.” (vv. 2.544-2.545)

El Comendador aparece, por tanto, como un padre capaz de matar a su propia hija, de romper la ley natural de la **phylis**, antes que entregarla al hombre por ella elegido.

2. El acto III presenta a Don Gonzalo en el momento de descubrir que Don Juan ha raptado a la joven en el propio convento que la guardaba. Movido por la ira de padre burlado, insulta a la madre abadesa. Don Gonzalo es el Comendador de la Orden que rige el monasterio, y debería mostrarse respetuoso con la persona que representa la máxima autoridad en el entorno sacro en el que se encuentran:

ABADESA: “¿Dónde vais, Comendador?”

DON GONZALO: ¡Imbécil!, tras de mi honor, / que os roban a vos de aquí.” (vv. 1.907-1.909)

3. El acto IV, de transición hacia el universo predominantemente cuaresmático, presenta también a un Don Gonzalo transgresor de la caridad cristiana que un comendador debería profesar. Cuando Don Juan le ruega que acepte su matrimonio con Inés, porque ello contribuirá a la salvación del pecador arrepentido, Don Gonzalo, en vez de mostrar una actitud de tolerancia y perdón, se muestra impasible y fiero:

“¿Y qué tengo yo, Don Juan, / con tu salvación que ver?” (vv. 2.554-2.555)

Como hemos ido viendo en estas páginas, se caracteriza por ese espíritu transgresor propio de la ideología subyacente en el carnaval. La velocidad o la aglomeración de las acciones que se suceden a un ritmo vertiginoso, obedecen también a un tempo vivace, que se fusiona con el reino del caos, que va generando los primeros actos de la obra. En el transcurso de pocos minutos asistimos a:

- La escena de la hostería, que revive en un *flash-back* una sucesión de episodios pecaminosos de Don Luis y de Don Juan.
- La detención de ambos caballeros, mediante el juego de espejos paralelos que hemos comentado.
- La seducción de Doña Ana de Pantoja.
- El rapto y la seducción de Doña Inés.

- La muerte de Don Luis y de Don Gonzalo a manos de Don Juan.
- La huida del tenorio sevillano.

Don Juan presenta, además, otra característica ligada a sus raíces transgresoras y al disfraz carnavalesco: muchas veces, durante toda la primera parte, su personaje está circundado por apelativos relativos a lo demoníaco²⁹. Así, Don Juan es calificado por su propio padre como hijo de Satanás (v. 782); como Satanás por Don Luis (v. 886); tiene un diablo familiar, según el propio Mejía (v. 907), quien le identifica con la “astuta serpiente” (v. 1074); es un “diablillo” según Brígida (v. 1235); la lectura de la carta y la confesión de amor de Doña Inés en los actos III y IV respectivamente, están repletas de alusiones al fuego satánico, y la joven novicia atribuye a un “filtro infernal” la habilidad de Tenorio para seducir mujeres (vv. 2232-2235). Igualmente, cree Inés que forzosamente tuvo que ser Lucifer quien otorgó a Don Juan sus cualidades:

“Tal vez Satán puso en vos / su vista fascinadora, / su palabra seductora, / y el amor que negó a Dios.” (2240-2243)

Don Juan aparece, por tanto, relacionado con Luzbel en numerosas ocasiones. Recordemos, además, el carácter proteico de Satán, quien se disfraza constantemente para acercarse a los humanos, engañarlos, seducirlos y arrastrarlos a los fuegos del infierno. De la misma manera, Don Juan se “disfraza” para seducir y para acercarse a las damas a su fuego de amor.

El demonio enlaza con el mundo del carnaval, no sólo por el empleo del disfraz, sino y sobre todo, por su carácter de transgresor: en la mitología cristiana, Satán es aquel cuya soberbia le quiere acercar a Dios, le quiere convertir en Dios. Su peligroso acercamiento a la divinidad le lleva al castigo. Como ya hemos apuntado más arriba, el transgresor, el que pretende llegar a ser Dios, atribuirse cualidades destinados sólo a la divinidad o inmiscuirse en terreno sagrado, es castigado³⁰, generalmente con el fuego eterno. Satán lo es en *La Biblia*, y el transgresor donjuanesco lo es en casi todos los textos de la tradición. La excepción, como hemos visto, es que exista mediación de un ser divino o semidivino. Aquí, ese ser que salva a Satán-Don Juan es la angelical, casi divina, Inés, como estudiaremos enseguida.

El acto IV: “El diablo a las puertas del cielo”

El propio título de este último acto de la primera parte indica que nos hallamos ante un cúmulo de escenas de transición: marcan el abandono del mundo transgresor-carnavalesco de la primera parte, y son antesala del universo de contrición-cuaresma de la segunda parte.

La escena no se desarrolla en Sevilla, sino en una quinta que posee Don Juan a orillas del río Guadalquivir. El espacio ya no es la ciudad inmersa en el carnaval, sino una casa de campo. En las más famosas quintillas de la literatura española Don Juan describe a Doña Inés un **locus amoenus** de caracteres puramente edénicos, paradisiacos³¹. En este nuevo Jardín del Edén, Inés es la nueva Eva, que se convierte en un instrumento de Dios para salvar al pecador. Inés, la pura, inocente y virginal mujer, se ha convertido en un trasunto de la María bíblica, a través de la cual la humanidad es salvada. En *el Tenorio*, será don Juan quien gane el cielo gracias al amor de la joven novicia:

“...alcanzo que puede hacer / hasta que el Edén se me abra. / No es, Doña Inés, Satanás / quien pone este amor en mí: / es Dios, que quiere por ti / ganarme para él, quizás.” (vv. 2262-2265)

Don Juan se confiesa enamorado de la virgen Inés y cree que es una enviada de Dios para salvarle. Como dijo Gregorio Marañón, en la primera ocasión en que vemos actuar directamente a Don Juan con una mujer, lo vemos enamorado como un recluta³². Don Juan Tenorio, en este

momento, ha dejado de ser un donjuán. El influjo del carnaval sevillano ha quedado para los escarceos ciudadanos (la seducción de Doña Ana, por ejemplo). Alejado de Sevilla, inmerso en el jardín edénico de la finca, Don Juan deja parte de su carácter transgresor y se enamora de verdad.

Y no sólo se enamora, sino que él, prototipo de la arrogancia³³, se humilla ante el Comendador. Cuando Don Gonzalo acude a la quinta a pedir cuentas a Don Juan por el secuestro de Doña Inés, Tenorio se arrodilla ante él, arrepentido, le pide perdón y le ruega que le entregue a Doña Inés por esposa:

"Jamás delante de un hombre / mi alta cerviz incliné, / ni he suplicado jamás / ni a mi padre, ni a mi rey. / Y pues conservo a tus plantas / la postura en que me ves, / considera, Don Gonzalo, / que razón debo tener." (vv. 2480-2487)

Será precisamente la arrogancia y transgresión de la caridad cristiana por parte del Comendador, la que desencadene la tragedia, y provoque que Don Juan, que ha estado a punto de tocar las puertas del cielo, y de regenerarse, vuelva a caer en el pecado y a alejarse, por tanto, de la salvación: Don Juan mata a don Luis y al Comendador, y huye de Sevilla.

Es interesante destacar que el lenguaje de este acto IV presenta un equilibrio entre palabras pertenecientes al campo semántico de lo satánico, y palabras del campo semántico de lo religioso. Este hecho evidencia el hecho de que nos encontramos ante un episodio transitorio, a caballo entre dos mundos: el carnavalesco, regido por el disfraz y lo demoniaco, y el cuaresmático, regido por el arrepentimiento y por la presencia del más allá.

La cuaresma y Don Juan en su madurez

La cuaresma es, en el mundo cristiano, el periodo de cuarenta días que van desde el final del carnaval hasta la Semana Santa.

Los cuarenta días como periodo de preparación para un acto de índole sagrada tienen su origen literario en *La Biblia*. En el Antiguo Testamento, cuarenta días son lo que necesita el profeta Elías y Moisés para ver a Dios. Cuarenta días permanece Jesucristo en el desierto sufriendo tentaciones satánicas a la manera de pruebas iniciáticas que debe superar. Cuarenta días eran, en la tradición judía, los días que una mujer recién parida debía respetar en casa antes de presentar a un hijo varón en el templo; si el bebé era una niña, el tiempo se duplicaba. Ese número de días era necesario para que se produjera la purificación de la madre tras el parto. Durante los días impuros, al igual que durante la menstruación, no podía ni tocar objetos sagrados ni ir al templo.³⁴

Fue ya en el siglo IV después de Cristo, cuando se inicia la celebración litúrgica de la cuaresma como periodo de preparación y purificación para recibir el ritual conmemorativo de la Pasión y Muerte de Jesús. Esto es, la cuaresma como antesala de la Semana Santa.

La cuaresma implica, por tanto, la actitud de arrepentimiento de los pecados para limpiar el alma, para serenarla y meditar sobre la Pasión.

Esas características van a dominar durante toda la segunda parte de *Don Juan Tenorio*, como vamos a ir analizando a continuación.

Cuando comienza la segunda parte de la obra, han transcurrido cinco años desde que dejamos a Don Juan huyendo de la justicia, tras matar a Don Luis y a Don Gonzalo. Esto supone una novedad respecto a los demás donjuanes literarios. Vemos, por tanto, la voluntad de Zorrilla de alejarse del donjuanismo tradicional y de otorgarle un diferente significado. Además, nos encontramos a Don Juan sin su acompañante: en las versiones anteriores, Sganarelle, Leporello o Cataliñón acompañan a Don Juan en todo su recorrido teatral. Aquí, Ciutti ha desaparecido, y tras el diálogo con el escultor, el tenorio sevillano está solo en el cementerio.

La métrica popular de la primera parte se abandona en muchos versos. Se da paso a décimas, a serventesios y a cuartetos, poemas y estrofas de carácter culto, ausentes durante la primera parte del Tenorio.³⁵

Vemos, pues, algunos cambios sustanciales que se producen entre la primera y la segunda parte. Los últimos actos del Don Juan del escritor vallisoletano presentan variantes muy significativas, que afectan a la propia esencia del donjuanismo.

En otras obras de tema donjuanesco, la escena del cementerio en la que ocurre la invitación de Don Juan al Comendador para que acuda a cenar a su casa, acontece en un ambiente burlesco, chusco y bromista, entre el tenorio y su criado. Éste se muestra temeroso de provocar a los muertos, y su prudencia “cobarde” contrasta con la gallardía altanera y bravucona de Don Juan.³⁶

En la versión zorrillesca, surgen elementos novedosos, que rompen con el tono carnavalesco de la primera parte, que se alejan de la tradición oral y escrita del donjuanismo literario, y que le acercan al universo de arrepentimiento propio de la cuaresma:

- En el cementerio, Don Juan contempla la tumba de Doña Inés. Es la primera vez que vemos a Tenorio solo en escena. Por lo tanto, no tiene testigos ante los que probar su orgullo, su valentía, su arrogancia y su desprecio por las mujeres. En esta situación, Don Juan se confiesa enamorado de la joven novicia, y llora amargamente su muerte, de la que se siente culpable:

“Mármol en quien Doña Inés / en cuerpo sin alma existe, / deja que el alma de un triste / llore un momento a tus pies. / ... / En ti nada más pensó / desde que se fue de ti; / y desde que huyó de aquí, / sólo en volver meditó.” (vv. 2924-2937)

- Don Juan, siempre en soledad, muestra su reflexión sobre lo que ha sido su vida pasada. Sus cinco años lejos de Sevilla y su viaje iniciático y purificador, le han hecho volver convertido en un hombre que mira hacia sus anteriores andanzas, con desprecio, arrepentido por sí mismo, y por la infelicidad que han acarreado a los demás³⁷:

“¡Hermosa noche...! ¡Ay de mí! / ¡Cuántas como esta tan puras, / en infames aventuras / desatinado perdí!” (vv. 2908-2911)

- Don Juan, ante la tumba de Doña Inés, confiesa que cree en Dios y en el más allá, muy alejado de lo dicho y vivido en el pasado:

“Dios te crió por mi bien, / por ti pensé en la virtud, / adoré su excelsitud / y anhelé su santo Edén.” (vv. 2954-2957)

Nos encontramos, por tanto, con un Don Juan que se muestra arrepentido, enamorado, dolido y creyente. Todo ello se manifiesta en la soledad del monólogo. Don Juan cree que nadie le escucha³⁸ y, por primera vez en toda la obra, y en toda la tradición, aparece solo en escena desnudando su alma, juzgando a su propia persona con la perspectiva que le dan cinco años de ausencia y un viaje purificador por el medio.

La soledad de Don Juan, el tono contenido y el ritmo reflexivo de sus frases, se insertan en la atmósfera de arrepentimiento y de purgación propios del espacio de la cuaresma. Asimismo, contrastan polarmente con el vértigo, con la acumulación de acciones, con el disfraz y las máscaras carnavalescas que dominan toda la primera parte.

Este recogimiento sepulcral de Don Juan es interrumpido por la presencia de sus dos antiguos camaradas de lances y pendencias, el capitán Centellas y Avellaneda. Don Juan, aturdido por la presencia de la sombra de Doña Inés, queda enajenado y fuera de sí. También, por primera vez en la tradición donjuanesca, el tenorio ha perdido su autocontrol. Cree que todo es un sueño y, enloquecido, increpa a las estatuas de los muertos:

“¡Ah! Estos sueños me aniquilan, / mi cerebro se enloquece... / y esos mármoles parecen / que estremecidos vacilan”. (vv. 3094-3097), o

“...aquí os espera / otra vez Don Juan Tenorio.” (vv. 3112-3113)

Con la espada desenvainada, en medio de alucinaciones que le aterran, lo encuentran sus amigos del pasado, a quien Tenorio confunde con “vanas sombras”. Centellas y Avellaneda se mofan de él, del temblor de su brazo y de su “faz descolorida”. Atrás quedó el donjuán que ante nada se arredra y que nada ni a nadie temía. A este hombre que tienen delante le cuesta trabajo recordar su aplomo, y echa la culpa de su mal color a la luna.

Pero, aunque muchos aspectos del carácter del protagonista han cambiado, Don Juan no puede permitir la burla de aquellos que antaño lo tuvieron por paladín de la audacia y del valor. En este sentido, cuando Centellas le increpa:

“¿Os arredra, / Don Juan, como a los vilanos? el temor de los difuntos” (vv. 3153-3155)

Tenorio, que en soledad ha mostrado su verdadero sentir, muestra su debilidad humana. Necesita demostrar ante los demás que él sigue siendo el mismo de siempre, y que nada teme:

“que yo soy siempre Don Juan, / y no hay cosa que me espante” (vv. 3164-3165)

Y es precisamente en ese punto, cuando se produce la invitación de Don Juan a la estatua del Comendador, delante de los demás. En los demás textos de la tradición, ocurre en compañía del criado y en medio de la burla. Aquí se trata exclusivamente de demostrar a sus antiguos compañeros, que nada le atemoriza, y que es capaz de retar, no sólo a los vivos, sino también a los muertos:

“Tú eres el más ofendido, / mas si quieres, te convido / a cenar, comendador.” (vv. 3211-3213)

Por lo tanto, el elemento sacrilego, la burla por sí misma, la falta de respeto al más allá, presente en el donjuanismo tradicional, es abandonada aquí, y sustituida por la debilidad del hombre arrepentido. Don Juan no es capaz de mostrarse tal cual es ahora, después de cinco años, delante de sus acólitos, y se deja arrastrar por su pasada fama. No es el Don Juan de Zorrilla un sacrilego, un blasfemo, sino un ser humano que muestra su falta de confianza en sí mismo, su inseguridad, disfrazada de arrogancia aparente y de burla a los muertos. Don Juan se aleja del mito para convertirse en hombre.

Don Juan, en soledad, ha dado muestras de purificación tras su viaje de cinco años. Será la intervención “mariana” de Doña Inés, la que le aporte la salvación final.

Como ya hemos dicho en otro lugar, Doña Inés sigue la tradición de las vírgenes cristianas, cuya mediación salva de la condena eterna: en La Biblia, María salva a la humanidad a través de su concepción del hijo de Dios; en los Milagros de Nuestra Señora, de Gonzalo de Berceo, María salva del infierno a diferentes pecadores que confiaron en el último momento en su bondad. Aquí, Inés, virgen, logra la salvación de Don Juan, porque, éste, ha conseguido amar y este sentimiento le ha llevado al arrepentimiento y a la purificación.³⁹

No hay que olvidar, además, que como dice Francisco Nieva⁴⁰, “cada donjuán es hijo de su tiempo”, y éste de Zorrilla lo es del Romanticismo. No tenemos espacio aquí para iniciar siquiera una teorización sobre el movimiento romántico, en el que se incardina nuestro **Don Juan**⁴¹. Comentaremos brevemente, tan sólo, dos aspectos importantes para el tema que estamos tratando:

- Que el Tenorio de Zorrilla se inserte dentro del Romanticismo, explica tanto su fusión con la transgresión satánica, rebelde, de afirmación del yo, del que intenta ser “único juez y señor de sus actos”⁴²; como que el héroe rebelde no sea condenado al fuego eterno. Como he dicho en otro lugar, “el donjuán del Romanticismo, el que osa rebelarse en pos del amor será premiado: el fuego del infierno se sustituye por el fuego del amor, fuego purificador que llevará a la perfección y a la eternidad a Don Juan”.⁴³

- Zorrilla se inserta dentro del ala conservadora y cristiana del Romanticismo, que tuvo gran proyección sobre todo en Francia (Chateaubriand) y en España⁴⁴. Por tanto, la apoteosis final de la obra, en la que se funden el amor purificador y la salvación cristiana, se enmarca dentro de los ideales cristiano-románticos del autor.

Arrepentimiento, purificación previa a la presencia del protagonista ante Dios, son elementos que pertenecen a la propia liturgia y simbología inherentes a la cuaresma. Toda la segunda parte de Don Juan Tenorio está impregnada de ese universo, como hemos visto. De igual modo, hay un predominio del léxico religioso, que contrasta con el léxico diabólico presente en la primera parte: palabras como Dios, santo, excelsitud, eternidad, imagen pura, celestial... dominan los últimos actos de la obra.

Zorrilla se aleja de sus antecedentes donjuanescos, en cuyas fuentes bebe. Crea el donjuán romántico-cristiano, cuya plasmación literaria obedece a una estructuración simétrica: los tres primeros actos corresponden al mundo transgresor del carnaval; los tres últimos, al mundo purificador de la cuaresma. En el centro, entre uno y otro universo, el acto IV de la primera parte, que como un espejo, refleja elementos de una y de otra esfera, que se unen en el Jardín edénico de la finca de Don Juan. Allí donde Don Juan deja de ser donjuán, deja de ser un mito, para, convertido en un ser humano, acercarse a la divinidad, gracias a Inés, el ángel del amor.

Notas

- * La bibliografía sobre el mito de Don Juan es muy rica. Me limitaré a nombrar algunas obras imprescindibles para el estudio del donjuanesco. Algunas de ellas son interesantísimas introducciones a ediciones del Tenorio zorrillesco. SAID ARMESTO, Víctor: *La leyenda de Don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, 2ª ed. CASALDUERO, Joaquín: *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Porrúa, Madrid, 1975. ROUSSET, Jean: *El mito de Don Juan*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985. MAZZEO, Guido E.: "Don Juan Tenorio: salvation or damnation?" *Romance Notes V*, 1964. ABRAMS, Fred: "The death of Zorrilla's Don Juan and the problem of catholic orthodoxy", *Romance Notes I*, 1964. ISASI ANGULO: *Don Juan. Evolución dramática del mito*, Bruguera, Barcelona, 1972. MORALES, José Ricardo: "Un precedente mítico de Don Juan", *Cuadernos de Teatro clásico*, Madrid, 1988,2. EGIDO, Aurora: "Sobre la demonología de los burladores", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1988,2. ROS, Antonio: *El amor, el donjuanesco y los celos*, Grijalbo, Barcelona, 1984. LAFORA, Gonzalo R.: *Don Juan, los milagros y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1975. MARAÑÓN, Gregorio: *Don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940. BARGALLÓ, Juan: edición de *Don Juan* de Henry de Montherlant, Cátedra, Madrid, 1989. VARELA, José Luis: edición de *Don Juan Tenorio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- 1 La lista sería exhaustiva. Valgan como ejemplos unas cuantas versiones de tema donjuanesco: *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (al menos, atribuido a él); *Don Juan de Molière*; *Souper chez le Commandeur* de Blaze de Bury; *Les âmes du purgatoire* de Próspero Mérimée; *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* de Dumas; *No hay deuda que no se cumpla ni plazo que no se pague* de Zamora; *Don Juan*, de Lord Byron, de Henry de Montherlant, de Torrente Ballester, de Víctor Clavijo; personajes donjuanescos en *La Regenta* de "Clarín", en *Simposium* de Milan Kundera, en *¿Pero hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Jardiel Poncela; *Don Juan* de Azorín; *Don Giovanni* de Mozart y Da Ponte; *El hermano Juan* de Miguel de Unamuno; el poema "Don Juan en los infiernos" de Les fleurs du mal de Baudelaire; la versión cinematográfica de Gonzalo Suárez con el mismo título; y un larguísimo etcétera que ocuparía muchas páginas.
- 2 Hasta llegar al hecho de que algunos de los versos del acto IV pertenecen al acervo más popular español. El narrador de *La Regenta* dice incluso de ellos: "Estos versos, que ha querido hacer ridículos y vulgares, manchándolos con su baba, la necesidad prosaica, pasándolos mil y mil veces por sus labios viscosos como vientre de sapo,..." Edición de Akal, 1983, pág. 20.
- 3 Como hemos visto, es en Francia y en España donde se han escrito más obras de carácter donjuanesco.
- 4 De la relación de doña Inés con la tradición mariana se habla más adelante.
- 5 Zorrilla admite la influencia de la tradición española por encima de cualquier otra. Incluso, para despistar y hacer creer a los lectores que no conocía bien a Tirso, al que "confunde" con Moreto. A este respecto de la génesis de su *Tenorio*, dice en sus memorias tituladas *Recuerdos de un tiempo viejo*: "No recuerdo quién me indicó el pensamiento de una refundición de *El burlador de Sevilla*, o si yo mismo (...) di en esta idea registrando la colección de las comedias de Moreto; el hecho es que, sin más datos ni más estudio que *El burlador de Sevilla*, de aquel ingenioso fraile, y su mala refundición de Solís, que era la que hasta entonces se había representado bajo el título de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* o

- el convidado de piedra, me obligué yo a escribir en veinte días un Don Juan de mi confección. Tan ignorante como atrevido, la emprendí yo con aquel magnífico argumento.” (op. cit., Publicaciones españolas, Madrid, 1961, Vol. I, pág. 148)
- 6 VÍCTOR SAID ARMESTO; *La leyenda de Don Juan*, Espasa Calpe, Madrid, 1968.
- 7 Recoge Said numerosas versiones, como ésta de Gascuña, en cuyas primeras líneas se registran algunos de los elementos esenciales al donjuanismo: “*Un monsieur, qui traversait un cimetière, trébucha contre une tête de mort. Alors, il se mit en colère, et donna un grand coup de pied à la tête. Cela fait, il dit en riant: -Tête de mort, je t’ai maltraitée. Si tu es sans rancune, tu viendras souper avec moi, ce soir à huit heures.*” (en op. cit., pág. 123)
- 8 MIRCEA ELIADE: *Mitos, sueños y misterios*, Grupo Libro, Madrid, 1991, pág. 2.
- 9 “*Un caballero en Madrid/iba un día pa la iglesia,/Iba mais por ver las damas/que non por lo que había n’ella*” (op. cit. p. 245)
- 10 “*Éste era un joven muy famoso en otro tiempo por sus travesuras y chuscadas. Cierta tarde penetró en una iglesia...*” (op. cit., p. 247)
- 11 JOSÉ RICARDO MORALES: “Un precedente mítico de Don Juan”, *El mito de Don Juan*, Colección Teatro Clásico, Madrid, 1988. Este libro contiene varios artículos de enorme interés sobre el tema donjuanesco.
- 12 Obsérvese el tema del fuego, con connotaciones infernales, que acompaña a Don Juan desde sus comienzos.
- 13 El análisis de José Ricardo Morales va en esta línea y es muy interesante.
- 14 También aparece en otros autores de la Antigüedad clásica.
- 15 ANA ALCOLEA: edición a *Don Juan Tenorio*, Bruño, Madrid, 1992.
- 16 En *Lohengrin*, Elsa de Brabante incumple la promesa de nunca preguntar por la identidad del misterioso caballero del cisne, que resulta ser el hijo de Parsifal, y uno de los guardianes del Santo Grial. Se funde, por tanto, el mito de la transgresión con el mito de la búsqueda del Santo Grial.
- 17 En *El rey dragón*, la menor de tres hermanas se casa con un ser monstruoso. Éste le hace prometer que jamás intentará conocer su identidad, y que jamás revelará a nadie que por la noche se convierte en un apuesto joven. La joven incumple la promesa, y pierde el amor de su esposo. Tendrá que recorrer el mundo para hacerse merecedora del respeto del marido, que resulta ser un rey, y rehacer juntos la vida.
- 18 AURORA EGIDO: “Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1988. Se trata de un interesantísimo estudio sobre el carácter demoníaco intrínseco a la psicología del burlador. La tesis de Aurora Egido es que las alusiones al maligno no son meras caracterizaciones de la “maldad” del personaje, sino que corresponden a la idea generadora de la obra: Don Juan, como Lucifer, quiere convertirse en Dios. Además, analiza los rasgos donjuanescos que pertenecen a los atributos típicos del diablo.
- 19 En *Recuerdos de un tiempo viejo* (edición citada, pág. 48), Zorrilla comenta que en sus años de estudiante había leído ya a Victor Hugo, a Espronceda, a Chateaubriand, a Dumas... En vez de estudiar se había convertido en un “holgazán vagabundo, que me andaba por los cementerios a media noche como un vampiro, y me dejaba crecer el pelo como un cosaco”.
- 20 No olvidemos que el movimiento romántico tiene hondas raíces filosóficas religiosas, cristianas en el caso del Romanticismo francés, que tanto influyó en Zorrilla.
- 21 Espíritu transgresor que no es exclusivo del Romanticismo, sino que hunde sus raíces en la teogonía cristiana bíblica y en otros mitos paganos, como hemos visto.
- 22 Como tantas otras fiestas: Navidad, Semana Santa, San Juan...
- 23 En algunas culturas no cristianas, como la hindú, el carnaval está asociado a fiestas de fertilidad y de renovación del ciclo de la vida anual; en la India conlleva comportamientos impensables durante el resto del año: reunión de las castas, mayor libertad del sexo femenino.
- 24 La Semana Santa es, a su vez, una cristianización de las celebraciones paganas del primer plenilunio de la primavera.
- 25 En las tribus africanas, los chamanes y brujos utilizan las máscaras porque así adquieren otra personalidad que tiene poderes sobrenaturales.
- 26 La acotación de la escena primera dice: “Don Juan, con antifaz, sentado a una mesa escribiendo; BUTTARELLI y CIUTTI, a un lado esperando. Al levantarse el telón, se ven pasar por la puerta del fondo Máscaras, Estudiantes y Pueblo con hachones, músicas, etc.”
- 27 Es importante hacer notar que todas las veces que vemos a nuestro donjuán seducir a damas, lo hace durante el carnaval. Los demás donjuanes de la tradición transgreden todo tipo de norma sin acudir a la justificación carnavalesca.
- 28 Ver en mi edición de *Don Juan Tenorio* la descripción de las formas métricas utilizadas en la obra.
- 29 Aurora Egido ha estudiado este aspecto en el artículo citado.³⁰ Como Licaón, como Dédalo, como Ixión...
- 31 “No es cierto, ángel de amor...”
- 32 GREGORIO MARAÑÓN: *Don Juan*, Espasa Calpe, Madrid, 1983, 1940. Aunque han pasado muchos años desde su publicación, sigue siendo un libro interesante.
- 33 El carácter arrogante de Don Juan queda explicitado por Don Octavio en *El burlador de Sevilla* de Tirso cuando dice del tenorio, “con arrogancia española”.
- 34 *Levítico* 12, 1 y siguientes.
- 35 Ver versos 3600 a 3643, en el momento final del arrepentimiento, cuando llega la cena mortuoria en la tumba del Comendador.

- 36 En *El burlador de Sevilla* de Tirso, es el propio Catalinón el que efectúa la invitación a cenar, a instancias de Don Juan.
- 37 Sobre la simbología del viaje como iniciación y purificación se ha escrito abundante bibliografía.
- 38 El espectro de Doña Inés le escucha y sale de su tumba para hablar con él.
- 39 Para estudiar el neoplatonismo literario, sigue siendo referencia indiscutible la obra de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*.
- 40 FRANCISCO NIEVA: edición a *Don Juan Tenorio*, Espasa Calpe, Madrid, 1989, pág. 19. Efectivamente, cada época presenta un Don Juan diferente, con una solución final distinta. Así, el Don Juan barroco y contrarreformista de Tirso es castigado por sus pecados. El Don Juan ilustrado de Molière es razonable y calculador, cada conquista está planeada. El Don Juan romántico es salvado por el amor; como dice Jean Rousset en su imprescindible estudio, "tal es la recompensa que el siglo XIX reserva a la rebelión sostenida por el amor" (opus cit., página 73). El Don Juan del Realismo español, Don Álvaro Mesia en *La Regenta* de "Clarín" es un hombre maduro en su decadencia que quiere demostrarse a sí mismo y a los demás que todavía es capaz de conquistar a la dama más deseada y virtuosa de la ciudad. Los donjuanes del 98, el de Azorín y el de Unamuno, navegan entre los problemas existenciales de sus padres literarios. El "Don Juan en los infiernos" de Baudelaire muestra la dignidad en la derrota del personaje maldito decadentista. El Don Juan de Montherlant es un nihilista que tiene que pagar para conseguir los favores de una jovencita. El protagonista de la novela de Jardiel Poncela se encuentra con una Doña Juana (Vivola Adamant) que supera su propio récord de conquistas. El de Torrente Ballester quiere demostrar que es Don Juan, pero nadie se lo cree. El Don Juan de los 90, de Víctor Clavijo, en su vuelta a las calles tras años olvidado en un baúl, se encuentra con que las mujeres a las que quiere seducir ya no son como antes: una de ellas es un travesti, otra es un guardia de circulación...
- 41 Remitimos a interesantes estudios sobre el Romanticismo como las obras de Wellek, Leonardo Romero Tovar, Rafael Argullol, etcétera.
- 42 Aurora Egido en *op. cit.*
- 43 Ana Alcolea en *op. cit.*
- 44 Zorrilla se confesaba a sí mismo en sus memorias como un "ejemplar inconcebible de progresista romántico".

ZORILLOV "DON JUAN TENORIO": MED PUSTOM IN POSTOM

V članku avtorica obravnava nekatere stalne motive, ki se pojavljajo pri vsakem delu o don Juanu. José Zorrilla, predstavnik španske romantike, se je v svoji drami "Don Juan Tenorio" oddaljil od predhodnikov, saj je ustvaril romantično-krščansko delo s simetrično strukturo: prva tri dejanja predstavljajo grešni pustni čas, zadnja tri pa očiščevalni postni čas. V središču med obema deloma pa kot zrcalo odseva četrto dejanje, v katerem se don Juan iz mita prelevi v človeško bitje in se s pomočjo iskrene ljubezni do Inés približa celo Bogu.

EDUARDO BLANCO-AMOR EN SU CENTENARIO (1897-1997)

Eduardo Blanco-Amor es una de las figuras máximas de toda la historia de la Literatura Gallega. Fue poeta, narrador, dramaturgo y ensayista —tanto en gallego como en castellano— y en todas esas facetas dejó obras de muy alto interés, algo en verdad infrecuente en el panorama de la literatura ibérica del siglo XX en cualquiera de sus lenguas. Como gran maestro de las letras gallegas, su obra goza de extraordinario prestigio y difusión. Pero fuera del ámbito galaico Blanco-Amor es casi desconocido, lo cual supone una manifiesta injusticia. De sus cinco obras narrativas, dos están escritas originalmente en castellano y las otras tres en gallego, pero de estas últimas hay versión —que no traducción— castellana realizada por el propio autor, lo que les otorga categoría de obras originales. Su obra teatral ofrece igualmente creaciones en gallego y en castellano al igual que la poética. Sus libros ensayísticos, sin embargo, están exclusivamente en castellano, al igual que la inmensa mayoría de sus artículos periodísticos. Autor, pues, bilingüe pero al que sólo sus paisanos han situado en el lugar que le corresponde. Hora es ya de que Blanco-Amor sea reconocido como lo que realmente es: uno de los grandes escritores españoles de este siglo.

INFANCIA Y ADOLESCENCIA

Eduardo Blanco-Amor nació en Orense el 14 de septiembre de 1897, pese a que en la solapa de algunos de sus libros aparezca el año de 1900, año que el propio escritor había “escogido”, por su significación —nacer con el siglo, aunque se equivocaba ya que el siglo XX empezaba en 1901— como el verdadero de su nacimiento. Perteneció a una familia humilde, aunque a él le gustaba decir que era de cierto abolengo venida a menos. El padre tenía el oficio de peluquero y la madre, que era su segunda mujer, trabajaba en un puesto de flores en el mercado. Eduardo era el menor de cinco hermanos, los tres mayores habidos del primer matrimonio de su padre. Éste abandonó la casa familiar, para irse a vivir con otra mujer, cuando el futuro escritor contaba sólo siete años, hecho que influyó decisivamente en su carácter y que se refleja de manera muy transparente en su primera novela, *La catedral y el niño*, obra de notorias características autobiográficas, aunque trasvasadas a una clase social superior.

Vivió en su ciudad natal hasta 1916 fecha en la que emigró a la Argentina. Tenía 19 años. Esta marcha a la Argentina se debió no sólo a razones familiares y económicas —un tío suyo vivía en Buenos Aires—, sino que también respondía a un cierto espíritu aventurero que siempre acompañó al escritor. Ya a los quince años se había escapado de su casa teniendo que ser buscado y devuelto a su madre por la Guardia Civil.

Durante su época orensana fue niño de coro de la catedral, estudió el bachillerato en el Instituto y luego la carrera de maestro en la Escuela de Magisterio aunque no está muy claro que llegase a terminarla. Estos años son verdaderamente los que constituyen su máspreciado alimento literario y los que se reflejan en toda su obra narrativa, siempre íntimamente ligada a sus recuerdos infantiles y adolescentes.

JUVENTUD BONAERENSE

En Buenos Aires realizó su gran formación humanística. Conoció a escritores, artistas e inte-

lectuales, se hizo periodista, estudió idiomas y se sumergió en la vida cultural bonaerense. El propio Blanco-Amor nos dice acerca de esto:

Buenos Aires era la ciudad más ecuménicamente culta de habla castellana, no tanto como contribución cuanto como receptividad de las culturas. Un joven de mi tiempo podía ver danzar a la Paulova y a Nijinsky, dirigir a Sigfried Wagner las obras de su padre, asistir a exposiciones colectivas de los impresionistas franceses y las conferencias de Clemenceau y el Ortega treintañero; asistir al teatro en cinco idiomas, entre ellos el yiddish, con estupendos actores. Leer casi al mismo tiempo que en Londres, París o Roma las novedades literarias, porque en Buenos Aires una de las formas previas de todo proceso de culturación era leer no menos de cuatro idiomas. Había también el “tono” de gran ciudad cosmopolita. Y uno podía beneficiarse de todo ello sin desfigurarse, incluyéndolo instrumentalmente en su ser sin alteración esencial...

(Entrevista a Blanco-Amor hecha por X. Costa Clavell publicada en *Tele-Expres* el 19-3-1975)

Trató a figuras de tanto relieve como Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga y, factor importantísimo, vivió intensamente la realidad triste y dolorosa de la emigración gallega que había convertido a Buenos Aires en la población más grande de Galicia —unos 400.000 habitantes de origen gallego—. Esto dará lugar a varias empresas socio-culturales relacionadas con el mundo galaico en las que Blanco-Amor se comprometerá durante el decenio de los años veinte.

En 1923 fundó la revista literaria en lengua gallega *Tera*, de la que fue también secretario de redacción, y, más tarde, junto con Ramón Suárez Picallo y Eliseo Pulpeiro, *Céltiga*, revista ilustrada. Trabajó como redactor de la revista *Galicia*, que editaba el Centro Gallego de Buenos Aires, y dirigió durante catorce años el periódico de la Federación de Sociedades Gallegas, además de haber ayudado activamente a su organización que, en principio, contaba nada menos que con catorce sociedades diferentes.

PERIODISMO Y VISITAS A ESPAÑA

Tal vez su labor periodística más importante fuera la desarrollada en el famoso diario *La Nación*, que comenzó en 1926 y que se hizo particularmente significativa cuando en 1929 Blanco-Amor fue mandado a España como corresponsal. Aquí permaneció hasta marzo de 1931 y, luego, en una estancia más larga y fructífera, de mayo de 1933 a diciembre de 1935. En estos periodos españoles conoció a miembros de la generación del 27 —a la que por edad, preocupaciones literarias y políticas pertenecía—, haciendo amistad en especial con Rafael Alberti y Federico García Lorca. El gran poeta de Granada publicó en 1935 y en Santiago de Compostela sus *Seis poemas galegos* con un prólogo de Eduardo Blanco-Amor. Parece ser que fue el escritor gallego quien corrigió los aspectos lingüísticos de los poemas. También conoció y trató —a veces polémicamente, siempre con admiración— a Alfonso Rodríguez Castelao, el gran político, intelectual, escritor y artista gallego. Tanto a Alberti como a Castelao los trataría de nuevo en el exilio argentino, sobre todo a este último. En 1950, a raíz de la desaparición del gran patriarca de Galicia, escribiría su no muy amplio pero sí sustancioso ensayo *Castelao escritor* que no fue publicado hasta 1986 en Orense. En él escribe:

Fue un creador, un fundador tanto en su obra de inventiva como en la forja de un instrumento literario de primer orden para uso y ejemplo de los seguidores. Cuando se yergue una lengua postrada o sofisticada hasta conquistar que, sin dejar de ser popular, sin perder su íntimo ritmo y su particular melodía, solamente con gran esfuerzo traslático —hasta entonces insuficiente y desfigurante— se pueda convertir en otra, se está en presencia de uno de sus decisivos maestros. (Ob. cit. pp. 98-99)

INICIO DE LA EXPERIENCIA POÉTICA

En 1928 publicó su primer libro de poesía, *Romances galegos* —que coincide con la aparición del *Romancero gitano* de Federico García Lorca— y que posee un carácter popularista, heredero de los *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro, y también de la tradición castellana. Se trata de poetizar el mundo galaico de una cultura fundamentalmente rural, pero con unas vestiduras más refinadas y distinguidas, con una contemplación del paisaje poético un poco desde fuera, aunque en algunos poemas —“Da choiva e da malencolía”, por ejemplo— asome un acento y un lirismo más intimista y personal.

Déixame ir pola noite, irmá Malencolía
cabaleiro dun sono esgrevio e pantasmal,
pra ser luceiro de ouro que no mourenza chía
e promisión de esprito nunha raiola astral.

Heime de ir pola noite, irmá Malencolía
pra ser nos abrentes a orballada lustral:
liña de auga de prata que no ar se desfía
do manelo da nube, i estrelece no val.

Iremos solevados nas aas da nordesía
a fitar nas fiestras do ben e máis do mal.
E antes de que se acendan os topacios do día
xa teremos finada a canzón inmortal.

En 1931 dio a conocer *Poema en catro tempos*, libro marino, de tono elegiaco que, a modo de sinfonía musical en cuatro movimientos —Adagio sostenuto, Scherzo adagio, Presto y Andante maestoso— supone una meditación sobre la muerte, al parecer inspirada por un hecho real. El propio Blanco Amor lo refiere así:

Por aquel entonces tuve mi primera experiencia en el mar. Era un mes de noviembre de muy mal tiempo y me embarqué en el “Norita” matrícula de Bayona, y allí fui bajo el patronato pesquero del tío Nartallo “O Puto”, de setenta años (...). En el otro extremo figuraba Pepiño, rapaz de abordó, que tendría unos trece años. Algunos de los compañeros de aquella jornada, pocos meses después, embarcados en un pesquero de Bouzas, murieron ahogados. El poema es una especie de estilización muy literaria de aquello pero incapaz de encubrir con sus artificios estéticos el palpito de cariño y protesta que se encuentra en el vaticinio del que nace para la muerte... (Entrevista a Blanco-Amor realizada por C. Casares y publicada en *Grial*, nº 41/1973)

La relación entre poesía y música está bien conseguida, sobre todo en los tempi adoptados. Véase, por ejemplo, la sensación de rapidez y movimiento lograda en el Presto del poema “Temporal”:

-Meia máquina! ! Aproa para o vento!
Os cárdenos cabalos da surada
galgan no ceo gris.
-Izade esa bacía! Andan os demos soltos!
Os trallazos dos lóstregos fustigan
ás bestas da galerna.
-Atai á maquinilla o cabo da xareta!
Ábrese o mar en turbillóns cinzosos
e renxen as coadernas cos planazos.

-Coarta sueste! Dádeme esa roda!

Os berros do patrón
afóganse na escuma alporizada.
As poutas dos curiscos
van cardando nas almas destemidas.
As borrallentas foulas atoladas
agárranse da man, adoecidas,
i en faminto remuíño
ronda sinistra bailan agoirentas.

De antes de la guerra civil es también su primera incursión en la narrativa: el capítulo “Xacob descobre o seu perfil”, de un proyecto de novela titulada *A escaleira de Xacob*, publicado en 1933 en la revista *Nós*, que era una novela experimental, cosmopolita, modernizante, estética, en la que no se hablaba para nada de Galicia ni había ningún personaje gallego. Esta actitud vanguardista coincidía con la adoptada en España por los miembros del 27 en esa misma época. En 1936 publicó un nuevo libro de poesía, aunque esta vez en castellano —después de sus estancias en España— titulado *Horizonte evadido*, un poemario amoroso, de connotaciones religiosas y musicales —“Sonata triste”, “Andante cantabile”, “Scherzo del estio naufragado”—, pero siempre en función de un propósito erótico. Son, en realidad, poemas de amor no correspondido en los que se advierte la huella de la tradición poética amorosa hispánica, desde las canciones de amigo a la poesía de Cernuda, por la que Blanco-Amor sentía gran admiración. Véanse estos exaltados versos de amor tomados del poema “Allegro declamatorio (Mío y ausente nombre)”

¡Ay, si yo pudiera gritar con alaridos como llamas
y saber que, por lo menos, no sería entendido;
y hundir mis manos entre las muchedumbres
y cercenarles hipócritas asombros
con mi largo verso curvo de acero
con tu nombre en el filo!

Porque sólo tu nombre
ya mueve mi nostalgia como un mar.

¡Qué sé yo de lunas azules
y qué farsas son esas del Estado y del paisaje!
Tu nombre, itinerario y guía, razón única y norma
de caminar hacia unos dónde cualquiera
con tal de que tu nombre sea lo único
que jalone las rutas cegadas.

¡Tu nombre! Lejos como una voz que empieza en mí y ya no la tengo.

¡Tu nombre! ¿No ves que si el olvido en él me hiriese
me moriría al desangrarme de no Inombre?

¡Tu nombre! Y no poder hablarle de él a nadie
para que no lo duerman, como a un niño ciego.

ACTIVIDADES CULTURALES DIVERSAS

La guerra civil española interrumpió durante muchos años el contacto directo de Blanco-Amor con España, pero no le impidió una denodada intervención en favor de los españoles que llegaban a la Argentina procedentes del bando republicano. Como la inmensa mayoría de los intelectuales y artistas de su tiempo, el escritor gallego fue también defensor de la República y enemigo del fran-

quismo. Su apología de la libertad se manifiesta claramente en los artículos, conferencias y actos culturales en los que tomó parte en esos años. Durante el tiempo en el que Blanco-Amor permaneció en América desarrolló una inmensa actividad. No sólo publicó varios libros —de los que luego hablaremos—, sino que fundó el Teatro Español de Cámara con actores de la compañía de la famosa actriz Margarita Xirgu, y luego el Teatro Popular Galego; fue profesor en universidades de Uruguay, la Argentina y Chile, consejero del presidente del Centro Gallego de Buenos Aires, presentador de televisión, crítico literario...

En abril de 1941 vio la luz *En soledad amena* —título tomado de Garcilaso—, un conjunto de 32 poemas, amorosos en buena parte, y 20 de ellos con inspiración musical —"Doce vals románticos", los tres últimos dedicados como homenaje a Chopin, Tchaikovsky y Johann Strauss, "Cuatro danzas folklóricas", "Cuatro canciones populares"—. El que algunos de estos poemas estén dedicados a miembros del 27 —Lorca, Cernuda, Alberti— no es casual pues Blanco-Amor se sentía por entonces muy afín al espíritu de aquella generación. *En soledad amena* es un libro heterogéneo y un tanto irregular, aunque tiene momentos de auténtico interés y belleza poética. La adscripción a una cierta vanguardia da lugar a la introducción de elementos surrealistas, y de un léxico rebuscado, tal el caso de este "Vals" dedicado a Tchaikovsky:

¿Quién de hojarascas lúgubre los cobres?
¿Qué desatadas, sin final, promesas?
¿Qué espirales mentidas y sofocos
y empolvados sufrires y estoraques
y mohos cotidianos y adulterios
con rosiclères y barbados lances,
claves de sol en miles de cigarras,
con la creosota por los abanicos,
los inmensos coloquios de las sillas,
musitadas razones cinégeticas,
estos llantos de primos y de primas
y pasión<es de inocuos coroneles?

En 1948 apareció la primera de sus novelas, *La catedral y el niño*, cuyas dos primeras ediciones —la 2ª en 1956— se publicaron en la Argentina y la tercera y definitiva, con revisiones de cierta importancia, en España en 1976. En la actualidad, y de manera harto vergonzosa, no existe edición alguna de esta extraordinaria novela de la que un crítico dijo que bastaba "para situar a Blanco-Amor en la categoría aparte y excepcional de los clásicos de la novela española contemporánea." Y también la siguiente afirmación: "Dentro de la especie conocida por *Bildungsroman*, no conocemos ninguna otra novela española que se le pueda parangonar, y bien pocas europeas." (Ignacio Soldevila: *La novela desde 1936*, Madrid 1980, pág. 60).

Chile a la vista, libro en el que Blanco-Amor cuenta el deslumbramiento que le produjo este país, apareció en 1951 y al año siguiente se hizo una 2ª edición "corregida y disminuida" a pesar de lo cual el libro tiene más de 300 páginas. Una 3ª edición apareció en 1957. Las impresiones de Blanco-Amor se refieren tanto a la naturaleza como a las personas, a los ambientes, costumbres, historia o gastronomía, todo ello pasado por el tamiz de su fina y penetrante sensibilidad.

El ensayo *Las buenas maneras*, publicado en 1956, es un singular "Tratado de urbanidad para mayores" lleno de ironía y observaciones agudas, de humor, pero también de lucubraciones serias e incluso meditativas. Blanco-Amor, burla burlando, nos habla en definitiva sobre los comportamientos humanos, sobre las relaciones sociales —las meramente superficiales y también las de pro-

funda amistad— y sobre el entramado de la vida diaria que es, querámoslo o no, casi todo lo que tenemos la mayoría de los mortales.

En ese año de 1956 regresó al terreno poético con *Cancioneiro*, posiblemente la más importante de sus obras en verso, y en la que vuelve sus ojos de poeta del siglo XX a los grandes cancioneros medievales galaico-portugueses de la Edad Media con un lirismo amoroso, melancólico y doliente que aparece también entreverado de resonancias renacentistas castellanas, en especial de San Juan de la Cruz. También la sombra de Rosalía tiene su presencia. A pesar de la fecha de publicación bastantes de los poemas fueron escritos durante los años 30 y 40. El mundo de la noche, tan querido por el autor, se poetiza en el conjunto de cuatro “Nocturnos” que así comienzan:

Era un sombrizo alento solagado,
rama e seiva das veas, na espesura
do teu contiguo sangue adeviñado.

Lume e friax dos beizos na lentura
dos meus, vivendo da sua mel ferida,
endegoirada e sin final fartura.

Era un ouvear da carne amudecida
chamado dende ti, da tua quedude,
até a raíz de min mais afundida.

!Qué lonxe tua leixada pratitude,
teu vivir sen teu ser, de ausenza e sono!
(I eu a carón, na rexa certude
de só cando non eras ser teu dono.)

En 1959 publicó *A esmorga*, novela señera de la literatura en gallego, que supuso una especie de revolución, y de la que más tarde, en 1962, realizaría el propio autor una versión castellana: *La parranda*. La obra sería llevada al cine por Gonzalo Suárez en 1976 en una adaptación estimable pero lejos de la categoría del original literario. En 1961 volvió a la narrativa con una nueva y excelente novela: *Los miedos*, que fue injustamente relegada a mera finalista del Premio Nadal —la ganadora fue *El curso* de Juan Antonio Pahino— siendo publicada dos años más tarde. En 1962 dio a conocer *Os biosbardos*, otro título maestro, que es un hermoso conjunto de ocho relatos y cuya versión castellana, debida siempre al autor, se publicaría en 1975 en Barcelona con el título de *Las musarañas*.

EL TEATRO

Pero, además de la poesía, la narrativa y el ensayo, Blanco-Amor cultivó también el teatro. En 1953 vieron la luz en Buenos Aires sus *Tres farsas para títeres* (“Amor y crímenes de Juan el Pantera”, “Angélica en el umbral del cielo” y “La verdad vestida”), que amplió a seis en 1962 en edición publicada en México conteniendo, además de las citadas, “Romance de Micomicón y Adhelala”, “Muerte fingida y veraz muerte de Estoraque el indiano” y “El refajo de Celestina”. En 1973, ya en España, volvió a publicar las seis farsas pero esta vez en edición bilingüe, autotraducidas con gran dificultad, según manifiesta el autor en la “Justificación”, al gallego. El volumen, hecho por Edición do Castro, lleva ilustraciones de Seoane. Tres años más tarde, aparecía una nueva edición en Madrid de las seis obras, en su versión original en castellano, acompañadas de una nueva pieza breve “El proceso de Jacobusland”, inédita y vertida del gallego (“Proceso en Jacobusland, fantasía xudicial en niguren”). Las siete se recogían bajo el título común de *Farsas y autos para títeres*.

A pesar de que por entonces había muerto el general Franco, la censura impidió la circulación de esta farsa, verdaderamente demoledora, sobre la Justicia, y el libro, ya editado, fue bárbaramente mutilado de las páginas que contenían “El proceso de Jacobusland” que tuvo que esperar a 1980 para ver definitivamente la luz, cuando la publicó la revista *Pipirijaina*.

Estas farsas y autos están en la línea de las farsas y esperpentos para títeres y marionetas de Valle-Inclán, con algunos elementos de Brecht, pero siempre pasados por la sensibilidad y la ironía, tan socarronamente galaica, de su autor. Dos de estas piezas, “Angélica en el umbral del cielo” y “La verdad vestida” presentan una riqueza conceptual, alegórica e incluso filosófica que las acerca al género del auto, pese a que ambas sean calificadas por el dramaturgo de farsas —farsa realista la primera, farsa violenta la segunda—. Otras piezas están específicamente realizadas para muñecos, como habían hecho no sólo Valle-Inclán sino también Lorca (*Los títeres de Cachiporra*, *Retablillo de don Cristóbal*) y Alberti (*La pájara pinta*) durante los años veinte. Así el “Romance de Micomición y Adhelela” se califica de “Farsa para títeres especiosos”, “Amor y crímenes de Juan el Pantera” de “Farsa para títeres de cachiporra” y “Muerte fingida y veraz muerte de Estoraque el indiano” de “Farsa para títeres simuladores”. Los muñecos de estas farsas representan personajes esquemáticos, casi siempre deshumanizados, que le sirven al autor para ofrecer, indirectamente, una crítica social y de los vicios y pecados humanos, tratados con un sentido del humor muy gallego.

En “El proceso de Jacobusland” lo grotesco alcanza una extraordinaria fuerza expresionista. Esto se advierte ya en los nombres de los personajes: Presidencia, Secretostio, Acusativo Vertical, Defensorio Tolerado... y también en el espacio escénico señalado por el autor: Sala del Tribunal de Injusticia de Jacobusland. Blanco-Amor da gran importancia a las acotaciones, a veces muy largas y meticulosas, como cuando señala exactamente el tiempo que ha de durar un vuelo musical de moscardones, 90 segundos, tomado del conocido fragmento de Rimsky-Korsakov que se encuentra en su ópera *El zar Saltán*. El esperpento valleinclanesco está presente pero Blanco-Amor lleva a sus entes de ficción, que no personajes, hasta los mayores extremos de deformación sarcástica. El romance de ciego y romería que cierra la obra, sobre la guerra civil, deja un sabor amargo porque desaparece lo grotesco y festivo y se adivina la terrible realidad que se esconde tras todo ello. Quizá la pieza más valiosa de este retablo farsesco sea “Angélica en el umbral del cielo”. El pensamiento de la obra es la lucha entre lo divino y lo humano con una clara preferencia por lo segundo. Los propios nombres de los personajes evidencian que están puestos con toda intencionalidad: Angélica, Gabriel, Miguel, Eldiós... La obra no deja de ser ambiciosa dentro de su brevedad y Blanco-Amor la concibe casi como una pieza de teatro total en la que el decorado, la música (el autor sugiere el *Oratorio de Navidad de Bach*), las luces, la “atmósfera de ballet”, todo lo escenográfico cobra una gran importancia.

Finalmente dio a conocer *Teatro pra a xente* que se publicó en Vigo, Galaxia, en 1974, con ilustraciones de Xohán Ledo, que recogía diversas piezas escritas en Buenos Aires durante los años 60. Comprende siete obras breves: “O cantar dos cantares, ou Galicia 1948”, “Fas e nefás, ou o castelo enmeigado número 5.000 e pico”, “A caranta”, “Os baralláns” y los denominados cuentos escénicos: “A medrosa Blandina”, “A lebre das ánimas” —de la que se hizo una versión en forma de monólogo— y “A tía Lambida”. Son piezas sencillas y populares que no ocultan una intencionalidad didáctica. El propio Blanco-Amor lo expresa así en la Xustificación que precede a la obra refiriéndose a los “traballiños” —tal y como denomina a estas piezas—: “Están escritos pra a xente do noso pobo, pra a xente que nos arrodeia, que agarda de nós non sabe ben qué, e á que temos a obriga de considerar tal cal é, pra axudarla, dende o ponto de vista galego, a ser como tería que ser.” De las siete piezas, la más amplia e interesante es la primera. Fue escrita expresamente para

la inauguración del Teatro Popular Galego que tuvo lugar en Buenos Aires en 1962. El mundo rural gallego es visto a través de una familia de labriegos en la que las relaciones amorosas entre las parejas se ven conturbadas por la lectura casual de los eróticos versos de *El cantar de los cantares*. La crítica a la Iglesia se hace a través del personaje de don Marcial, el cura. Es una pieza costumbrista, llena de un humor fino y no exento de ironía.

EL REGRESO

En 1966 volvió a España y decidió quedarse a vivir en Galicia, pese a las dificultades económicas que esto suponía, ya que el retiro de que disfrutaba era en extremo exiguo. Se lamentaba Blanco-Amor, años más tarde, de que la pensión de dieciséis mil pesetas que había traído de Buenos Aires se le había quedado —en 1976— en sólo tres mil. Enfermo del corazón, tuvo que recurrir a una beca, pero era ésta tan pequeña que no llegaba a cubrirle los gastos de medicamentos. En 1976 la Fundación Barrié de la Maza le concedió una pensión vitalicia de 250.000 pesetas anuales. En esta etapa final escribió la que está considerada como la más importante novela de toda la literatura gallega, *Xente ao lonxe*, que, increíblemente, no ganó el premio de novela convocado por la Real Academia Gallega en 1972. La obra se publicó ese mismo año y en 1976 apareció la versión castellana con el título de *Aquella gente...* que tuvo una acogida de bastante indiferencia en el panorama literario español, muy alejada de sus verdaderos merecimientos.

Pese a una excelente apariencia física, que le hacía representar mucha menos edad de la que realmente tenía, Eduardo Blanco-Amor estaba seriamente enfermo del corazón. En sus últimos años siguió colaborando en la prensa —*La voz de Galicia*, *El correo gallego*, *La Vanguardia*, *El País*— y murió repentinamente, de un fulminante ataque cardíaco, el 1 de diciembre de 1979 en la ciudad de Vigo. Dejaba sin terminar una nueva novela, en la que venía trabajando desde hacía algunos años, *Luns de queridas*, desarrollada en una casa de prostitución. Eduardo Blanco-Amor era un hombre cultivado, inteligente y progresista. Tenía un gran sentido del humor y de la ironía —a veces algo malintencionada—, una extraordinaria vitalidad y también un algo de amargura y de melancolía. Personalidad hipersensible, se dolía de no ocupar el muy alto lugar que, con toda justicia, le correspondía en el panorama de la cultura gallega, de su falta de reconocimiento como escritor dentro del ámbito español y de sus constantes dificultades económicas. Llevaba razón.

LA OBRA NARRATIVA DE BLANCO-AMOR

La faceta más importante de Blanco-Amor es la de su obra narrativa. Cuatro novelas y un libro de cuentos constituyen su extraordinaria aportación a la literatura gallega y española en castellano. Y aunque cada uno de estos cinco libros posee su propia individualidad, en todos aparecen unos rasgos comunes que configuran el microcosmos de su autor. En primer término, toda la obra narrativa de Blanco-Amor se desarrolla en el mismo lugar: Auria, trasunto del Orense natal del escritor. Pero este Orense que vemos en las páginas de sus libros es, sí, el Orense real con sus calles, plazas, alrededores, iglesias, fuentes y comercios, pero es también un Orense embellecido, mitificado que evita ciertas realidades desagradables, poco poéticas, tristes, vulgares. Auria es, pues, Orense, pero tocado por una magia y una poesía que se deben exclusivamente al autor.

Con excepción de *A esmorga*, en la que la lluvia y el frío son casi protagonistas, y alguno de los cuentos de *Os biosbardos*, la Auria de Blanco-Amor dista de responder al duro clima de Orense, clima continental y riguroso, de fríos y húmedos inviernos y veranos muy calurosos. Esta Auria supone, o al menos eso intenta el novelista, una especie de “mise en scène” del paraíso infantil y adolescente que Blanco-Amor recrea, imagina, inventa en su doble condición de adulto y de emi-

grante que, en la distancia atlántica, evoca, hermo세ándola, una realidad ocurrida muchos años atrás. Porque esa niñez del escritor fue triste y conflictiva. Él mismo nos lo dice:

Mi niñez fue triste, muy triste. Yo era un niño triste en un pueblo triste: Orense. Era un niño doliente, con trastornos digestivos, con calenturas y dolores, tal vez un poco sumergido también en el amor de mi madre, que veía en mí a un rapaz frágil y huidizo y me llenaba de atenciones y agasajos. Siempre había mujeres en aquella casa y yo andaba tristón y como fastidiado en medio de todos. Este es el recuerdo que tengo de aquellos años. (Declaraciones de Blanco-Amor a Víctor F. Freixanes y recogidas en *Unha ducia de galegos*, Vigo, 1976, p. 84)

En estas palabras encontramos también otros temas recurrentes en Blanco-Amor: el mundo de la infancia-adolescencia, la importancia de la madre, con un singular complejo de Edipo, y el mundo femenino que rodeó los primeros años de su vida. Esto se refleja en el ámbito en el que se desenvuelven sus novelas: un entorno familiar en el que las mujeres desempeñan un papel protagonista contra un trasfondo colectivo que representa el resto del mundo, y el mundo es una pequeña ciudad de provincias dominada por el símbolo de la catedral, con todo lo que ello representa de población levítica, de presencia constante del poder eclesiástico y de la vinculación de éste con el poder civil.

Otra característica común de los libros narrativos de Blanco-Amor es que todos están escritos en primera persona; las historias nos son contadas con distancia de adulto que recrea su niñez, un mundo ido para siempre, lo que les otorga un intimismo y una nostalgia evocadora muy acentuados. También es significativo el carácter coral de estas novelas, en las que aparecen infinidad de personajes, muchas veces comunes a dos o más libros, y que confiere a la propia ciudad de Auria un papel protagonista: empleadillos, políticos, curas, niños, vendedores, artesanos, pequeños burgueses, militares, obreros, comerciantes, maestros, pequeños aristócratas, beatas, cotillas, indios, y una amplia galería de putas —muy queridas, literariamente, por el escritor— van configurando el incesante ir y venir, la ebullición que caracteriza las vivas y palpitantes páginas de estas obras.

Y si el lugar es una constante, también lo es el tiempo en que se configuran estas historias: los dos primeros decenios del siglo XX que coincide, casi exactamente, con los años en los que Blanco-Amor vivió en Orense. Si las fechas no están dichas con detalle, sí podemos saberlas por ciertos acontecimientos externos: el paso de un cometa, el fusilamiento de un famoso pedagogo, el estallido de una guerra extranjera o el acta ganada por el primer diputado socialista. También la temática presenta rasgos comunes: el descubrimiento de la vida en el paso de la infancia a la adolescencia, del amor y la sexualidad, las relaciones familiares, en especial las paterno-filiales, la educación en las escuelas, la soledad, el enfrentamiento político entre los reaccionarios —representados, en general, por la Iglesia, los maragatos o comerciantes de origen no gallego, los burgueses y las autoridades civiles y militares que obedecen las órdenes de los caciques— y los progresistas —los obreros concienciados, algunos intelectuales— y otros temas de carácter sexual muy poco tratados en la narrativa española contemporánea, tal vez porque han supuesto siempre un tabú: el incesto, la homosexualidad y la masturbación, expuestos aquí con sensibilidad y un buen gusto alejado de cualquier chabacanería o fácil pretexto escandaloso.

LA CATEDRAL Y EL NIÑO

La primera novela de Blanco-Amor, *La catedral y el niño* (1948), es una excelente muestra de todo lo dicho. El mundo de Auria, recobrado en un ejercicio de la memoria, se nos va mostrando a través de la mirada de un niño, Luis, que contempla la desintegración de su familia —la figura del padre es particularmente negativa, en su mezcla de señorito, vago, jugador, ignorante y dilapi-

dador de su propia fortuna y de la de su mujer— y que terminará, como el propio autor, emigrando a la Argentina cuando tiene diecinueve años. La novela, de indudable sabor autobiográfico aunque con un marcado trasvase de clase social, analiza con lirismo, ironía y en ocasiones con soterrada tristeza, la vida cerrada de una pequeña capital de provincia cuya falta de perspectivas culturales y económicas empujan al protagonista a buscar nuevos horizontes. La deuda con Marcel Proust es señalada por el mismo Blanco-Amor, también con el gran novelista portugués José María Eça de Queiroz, los germanos Thomas Mann y Hermann Hesse, además de con el psicoanálisis de Freud, negando, en cambio, su vinculación con la literatura realizada hasta entonces en España con la excepción de Valle-Inclán.

Sin embargo, *La catedral y el niño* tiene unos claros antecedentes en la literatura española en castellano, sin que eso signifique rebajar la fundamental originalidad de la novela. Son, además, unos antecedentes ilustres: *La Regenta* de Clarín, *Doña Perfecta*, de Pérez Galdós, y las dos novelas de Oleza de Gabriel Miró: *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*. En todas ellas encontramos la vida en una ciudad provinciana, interior —es decir, sin mar y, por tanto, más aislada— y con obispado, que hace que los asuntos eclesiásticos tengan una incidencia notable en las vidas de los ciudadanos. La crítica social de unas estructuras injustas, del poder y de la intolerancia y la hipocresía religiosas son otras notas en común a estas grandes novelas, en las que los personajes más positivos se ven frustrados en sus aspiraciones vitales por la represión de los más fuertes y dominantes. Sobre todo *El obispo leproso*, cuyo protagonista, Pablo, es también un niño-adolescente, guarda una afinidad notoria con *La catedral y el niño*, en especial por el talante estético, la sensibilidad poética de su prosa y el tono intimista que la preside, además del marcado carácter edípico del protagonista y la crítica tan aguda de los internados religiosos masculinos.

En su conjunto, *La catedral y el niño*, con sus cerca de doscientos personajes, constituye un excelente tapiz, a veces sencillo, otras de indudable barroquismo, del Orense de principios de siglo contemplado desde la perspectiva, un tanto decadente, del último miembro de una aristocrática familia venida a menos. La otra cara de esa moneda, la misma ciudad, la misma época, pero vista por el hijo de un obrero socialista, la ofrecerá Blanco-Amor unos años más tarde en su última y soberbia novela *Aquella gente*.

LA PARRANDA

Escrita en 1959, *La parranda*, *A esmorga* en el original gallego, es una novela corta que se aparta un tanto de la habitual estética literaria de Blanco-Amor. Frente al mundo infantil y adolescente de sus otros cuatro libros narrativos, *La parranda* tiene como protagonistas a tres hombres jóvenes —en sus años veinte—, aunque la época sea casi la misma, y el lugar, como siempre, Auria. Pero no sólo en este aspecto es *La parranda* diferente a sus otras novelas: quizá lo que resulte más singular sea la especial dureza de esta obra, el desasosiego, la tristeza y el dolor que contiene y su terrible final. Blanco-Amor se propuso destruir el falso mito de que la lengua gallega servía tan sólo para la poesía lírica, para la nostalgia, la morriña o los cantares de carácter popular. Para ello creó una lengua literaria nueva, que recogió de las distintas formas de hablar de los gallegos emigrantes, sintetizándolas en una especie de *koiné* general a la que le dio una dignidad estética. Pero lo importante es que el novelista logró realizar su propósito con un talento en verdad excepcional.

La parranda es una novela de marginación y de marginados, en la que tres tipos de la más baja clase social se ven envueltos en una especie de fatalismo, de tragedia griega que los ennoblece en una catarsis purificadora final. En un sólo día, estos tres hombres —el Bocas, el Milhombres, el Castizo— viven con una intensidad casi insoportable. Es un día de frío y de lluvia incesante y deci-

den hacer una parranda, una juerga en la que la alucinación, el sexo, acaso el amor también y, finalmente, la muerte, se dan cita con un rigor implacable. Las relaciones de interdependencia entre el afeminado Milhombres y el machista Bocas —su juego sadomasoquista— y la debilidad de carácter del Castizo, un epiléptico que vive con una prostituta, dan lugar a un complejo juego de actitudes que oscila entre la humillación y la agresividad, la camaradería y la venganza. En una atmósfera que va espesándose cada vez más, hasta hacerse casi insoportable, en una línea que bordea la locura y el crimen, los personajes de *La parranda* viven, sufren, sueñan y gozan con una densidad y una angustia rayana en lo patológico.

Los comportamientos de los tres protagonistas responden a una bien calculada diferenciación psicológica. Se ha hablado ya del influjo de Freud en Blanco-Amor. Aquí los oscuros lazos entre el maricallas y el pecho de lobo suponen una clara muestra de la atracción-rechazo entre dos caracteres contrapuestos. El Bocas se lo dice claramente al Castizo: "... la idea de que este mierda me tenga cogida la voluntad, me hace hervir los sesos". Y poco antes: "¡Pues ahí está lo jodido del caso! Sin él no me divierto. Y si andamos siempre juntos, tiene que llegar un momento en que tenemos que pegarnos, o mejor dicho, en que tengo que zurrarlo, venga o no a cuento. Diga lo que diga o haga lo que haga, llega un momento en que no resisto más. Pero el caso es que sin él no me divierto. ¡Ahí tienes la cosa!". En estas frases se encuentra la idea clave de la novela contemplada desde una perspectiva de tragedia personal. Todas las secuencias, tan múltiples y variadas de esas veinticuatro horas de lluvia y alcohol, están ordenadas para llegar al final como una consecuencia lógica e insoslayable de esta relación. Un estudio psicoanalítico de *La parranda* arrojaría, a no dudarlo, resultados extraordinariamente interesantes.

Ricardo Carballo Calero ve en esta obra alguna vinculación con *La chute*, de Camus, por su técnica narrativa, y un cierto tono sartriano, aseveraciones ambas muy discutibles. Más cerca estaría de la estética neorrealista italiana pasada por el lógico influjo expresionista de Valle-Inclán. En cualquier caso, una obra absolutamente personal.

Pero no sólo es la novela una historia de tres personajes. Más de medio centenar pululan en estas veinticuatro horas de parranda: los guardias civiles, las prostitutas, los cofrades de la Adoración Nocturna... Varios de estos personajes aparecen en otras obras de Blanco-Amor: la Zorrita, la Generosa, el Narizán, el Sardina, el Caparranas... pero más que una obra coral es una tragedia individual o, en cualquier caso, una tragedia de la marginación. No es bondadoso Blanco-Amor para con estos marginados: los tortura real y psíquicamente hasta extremos atroces, pero esta actitud literaria y humana se vuelve, al final, en contra de las clases dominantes, de la justicia, de las leyes, es decir, del poder. El estremecedor final de la novela, con su implícita acusación a la Guardia Civil era, en 1959, de una audacia sorprendente. Claro que su autor pagó por esta audacia con la negativa de la censura a su publicación y la obra tuvo que ser editada en la Argentina. Blanco-Amor había enviado el original de la novela a la Editorial Galaxia de Vigo que la presentó a la censura con el texto ya compuesto y paginado. Habrían de pasar once años para que la censura diese su aprobación.

Pero lo que se trata en la obra no son unos hechos aislados y atípicos. En su novela, Blanco-Amor está denunciando una situación habitual en la Galicia de entonces que condenaba inexorablemente a una parte de su población al analfabetismo, la miseria y la brutalidad. A diferencia de sus otras novelas, en las que abundan los rasgos autobiográficos, *La parranda* no constituye una experiencia vivida por el autor, sino que la idea le vino de un recuerdo infantil: la visión de un hombre desangrándose por un navajazo que contempló mientras estaba en la Plaza Mayor de Orense viendo una procesión con su madre. De este modo lo relata Blanco-Amor:

“Siendo yo un rapaz de cinco años, estaba con mi madre presenciando el “Encuentro” de la procesión del Viernes Santo, en un balcón de la Plaza Mayor de Orense. El “Encuentro” era exactamente un auto sacramental mudo. Estoy viendo a un clérigo al que le pagaban cuatro cuartos por predicar toda la semana y que hacia de coro de tragedia griega, estimulando y guiando las imágenes. El aire olía a aguardiente y se oía un ruido de zuecos por la plaza adelante. De repente, se escuchó una riña debajo de nosotros. Mi madre me cogió enseguida y ya no vi más. Al “Bocas” le habían abierto la barriga y se fue corriendo, conteniendo las tripas que se le salían, hasta el hospital de la Plaza de las Mercedes. De aquella navajada salió *La parranda*”. (Declaraciones realizadas a Carlos Casares y publicadas en el nº 41, 1973, de Grial).

Con un lenguaje de una extraordinaria fuerza expresiva cargado de vulgarismos y frases hechas, pero utilizados, y muy bien, con una intencionalidad literaria —que se remansa en la secuencia del pazo y la muñeca— de una dureza poco común pero también de un soterrado lirismo que denota la calidad de poeta de Blanco-Amor, *La parranda* es una obra impar en el panorama literario de la segunda mitad del siglo XX.

Desde el punto de vista estructural, la novela está dividida en cinco capítulos, además de una especie de breve aunque importante prólogo denominado “Documentación”. En este prólogo el autor nos habla de un misterioso y trágico suceso ocurrido muchos años atrás y que era contado por las gentes de Auria de muy diverso modo. Con la ayuda de un tío suyo, antiguo alguacil del juzgado, los periódicos de la época, el hijo de un testigo que conoció a alguno de los tres protagonistas del caso y su sentido de la deducción, llegó a reunir datos y establecer circunstancias que son las que darán lugar a la novela propiamente dicha. Como siempre en Blanco-Amor, los sucesos son contados en primera persona —en este caso por el personaje del Castizo— que desarrollará la historia a lo largo de sus cinco capítulos. El narrador le cuenta lo sucedido en la trágica historia de la parranda a un juez que le hace preguntas cuyo contenido no se da a conocer en la novela, pero que el lector deduce de las explicaciones que ofrece el encausado. Esta técnica tal vez la puso en práctica el autor para evitar hacer una novela bilingüe, pues si pretendía hacer crónica “veraz”, lo lógico hubiese sido poner en castellano las intervenciones del juez, ya que una persona de autoridad jamás utilizaría el gallego, considerado entonces como propio de gente ignorante, en una causa o intervención pública.

El novelista fija en el amanecer de un frío lunes de invierno —cinco meses desde el verano— el comienzo de la historia de la parranda que dura, aproximadamente, veinticuatro horas ya que finaliza en el amanecer del día siguiente. Las cinco secuencias o capítulos en los que se divide la novela tienen la siguiente división temporal: el capítulo primero se extiende desde, más o menos, las seis de la mañana —el narrador va andando hasta las obras en las que trabaja como picapedrero y tiene que estar allí a las siete— hasta el mediodía ya que muy al comienzo del capítulo segundo los tres parranderos hacen fuego para comer y el Castizo se refiere a su mujer que a esas horas ya habría llevado la comida a las obras. Esta segunda secuencia ocupa toda la tarde hasta pasado el anochecer dado que al comenzar el tercer capítulo se nos dice que había cerrado la noche; la tercera secuencia se desarrolla desde entonces hasta las tres de la madrugada, pues al comenzar el capítulo cuarto los compadres pasan por la Plaza Mayor cuando son las tres pasadas en el reloj del municipio. La cuarta secuencia es muy breve, apenas dos horas, ya que finaliza con la llegada de los amigos a la estación para tomar el tren de las cinco de la madrugada para Monforte. El capítulo final, igualmente breve, se extiende hasta los comienzos del nuevo día en el que ocurre el trágico desenlace.

Cada una de estas partes ofrece un punto culminante en el arco mortal que conduce a la inexorable conclusión: la aventura del pazo de los Andrada en la primera, el incendio del pazo de Cas-

trelo en la segunda, la visita al prostíbulo de la Matildona en la tercera, la historia de la muñeca de tamaño natural en la cuarta y la violación de Socorrito la loca en la última. Todos estos puntos de máxima tensión se ven apoyados por algunos rasgos permanentes que dominan la “puesta en escena” de la novela: el alcohol y el frío. Los tres protagonistas beben constantemente para combatir ese frío glacial que les cortaba los dientes y que había convertido en hielo como piedra la mucha agua caída durante el día. La lluvia domina los dos primeros capítulos —más de veinte referencias a la lluvia aparecen en ellos— para dejar el paso luego al tiempo seco pero todavía más frío. Ambos, lluvia y frío, son el lógico pretexto para el vino, el aguardiente, el licor-café que, incansablemente, beben el Bocas, el Milhombres y el Castizo. Con ellos, los hombres intentan ahuyentar no sólo el frío que les penetra hasta los tuétanos sino sus propios fantasmas que los persiguen con obsesiva tenacidad: la epilepsia, la soledad, la represión, el mundo hostil que los rodea; y ello pese a la conciencia que tienen de su propia autodestrucción: “Nosotros íbamos haciéndolas de mal en peor, como si las hicieramos sin darnos cuenta, para que luego no tuviesen remedio, como quien va cerrando puertas tras sí y tirando las llaves, que eso es lo que quiero decir: como aquel que va a su perdición, sin más.”

Esa degradación de los personajes, ese ahondamiento en el abismo que les va abriendo el camino hacia la muerte, es paralelo a la intensidad vital que los tres hombres sienten y padecen. Todo confluye para alcanzar el paroxismo final que convierte a estos tres desgraciados, a estos tres antihéroes y perdedores en tres seres humanos a los que únicamente la muerte ha sido capaz de otorgar una insospechada grandeza.

LAS MUSARAÑAS

Las musarañas, Os biosbardos en el original gallego, libro que se publicó en 1962, es una colección de ocho preciosos cuentos (en la 1ª edición figuraban sólo siete; en la 2ª, de 1970, se añadió otro, precisamente el que figura en primer lugar y se titula igual que el libro) protagonizados siempre por un niño o adolescente, por lo general un muchacho pobre, y escritos en un estilo de extraordinaria finura y elegancia literaria, en el que no faltan ni el humor ni la escondida crítica social. Es una obra tocada de magia, de poesía y de originalidad. Los distintos rapaces nos van desvelando un mundo infantil, sorprendente y misterioso, lleno de imaginación y fantasía y, sin embargo, muy testimonial de la Auria de principios de siglo, de la infancia del autor. Como éste señala en la Justificación que, a modo de prólogo, precede a la obra propiamente dicha, los cuentos “como ambiente, son todos autobiográficos; como anécdota, ninguno”.

Aunque el libro está dominado por los niños, algún personaje de los adultos es particularmente interesante, como la señora Fermina, la panadera tullida de “El asco”, que es atea, y a pesar de ser analfabeta lleva perfectamente las cuentas del pan y busca en Abelardo, el niño protagonista, una “ayuda” a sus necesidades femeninas.

“La vía” es un cuento tristísimo en el que dos niños, Crisanto y Alberte, siguen la vía del tren, en un húmedo y frío día de invierno, en viaje a un pazo maravilloso que Crisanto dice que tiene su abuelo, un pazo caliente y lleno de cosas de comer. La huida de una realidad de hambre y miseria hacia la inventada ilusión terminará con el inevitable fracaso de la fantasía y la irrupción de la Guardia Civil como representante de la realidad. La atmósfera opresiva y casi angustiosa del relato está conseguida con admirable pulso.

En “La primera comunión” se retrata con fino humor todo el entramado socio-religioso de esta ceremonia, que sigue siendo tan importante en la sociedad actual, sobre todo en las clases culturalmente poco desarrolladas. De manera curiosa, el protagonista y su madre tienen los mismos

nombres, Luis y Carmela, que los de *La catedral y el niño* y es evidente que existe una estrecha relación entre ambas obras.

El cuento más hermoso y sorprendente de la colección acaso sea “Bartoméu y las musarañas”, un precioso relato que nos presenta a un niño que tiene poder para detener el viento y el agua y atraer a los pájaros, un niño feo que no se sabe de dónde viene y que está siempre alegre y riente. *Las musarañas* era el libro predilecto del autor. En muy pocas ocasiones, si es que en alguna, la magia de Galicia, a veces con tonos divertidos, a veces tristes y melancólicos, ha sido captada con tal penetración y ámbito poético. Una obra verdaderamente maestra de la narrativa breve.

LOS MIEDOS

Los miedos (1963) es una espléndida novela en la que Blanco-Amor vuelve a presentarnos sus antiguas obsesiones: el mundo de la infancia-adolescencia, el descubrimiento de la sexualidad, las relaciones familiares, el fin de una forma de vida... Situada en una finca de los alrededores de Auria, cuenta las aventuras del protagonista, Peruco, de sus primos, Diego y Rosa Andrea, y de otro niño, Roque Lois, un pariente lejano y pobre. La novela se desarrolla durante un verano que resultará decisivo en las vidas de estos chicos, especialmente de los varones, que se enfrentan a la soledad, al miedo y al brutal descubrimiento del amor de los adultos en su forma más cruda, y también de su propio cuerpo. En un capítulo de la novela, el XVII, se narra de manera muy clara pero también muy sensible, la masturbación de otro chico, Crespiño, empleado de la finca. Este capítulo fue motivo de escándalo y causa de una denuncia de inmoralidad que sufrió la novela ante las autoridades de la censura, y que fue llevada a cabo por José María Castroviejo, otro escritor gallego que por entonces era muy conocido.

La recia figura de doña Zoe de Razamonde, propietaria de la quinta y abuela de Peruco, es una gran creación literaria y Blanco-Amor, que retrata con mano maestra a una mujer de setenta años que, sin embargo, lleva las riendas de sus amplias posesiones con energía y personalidad, logra plasmar un soberbio ejemplo del matriarcado gallego. Junto a ella y los niños aparecen otros muchos personajes que componen el entramado de esta historia rural, en la que se concitan una riquísima gama de matices psicológicos y unos hechos que van de lo desagradable a lo tierno en una sabia mezcla de ironía, elementos poéticos, seriedad, primitivismo y amorosa contemplación. En algunos aspectos, su autor consideraba esta novela como la mejor de las suyas.

AQUELLA GENTE...

La última novela de Blanco-Amor, *Aquella gente...*, *Xente ao lonxe*, en el original gallego, data de 1972 y es obra que, como ya se ha indicado, supone una evocación de la Auria de comienzos de siglo, pero desde un punto de vista mucho más politizado y reivindicativo que en las obras anteriores. No es la visión desde la perspectiva de un niño-adolescente de clase acomodada y educación burguesa, como en *La catedral y el niño* o *Los miedos*, sino la del hijo de un tipógrafo que va descubriendo la realidad social y la lucha de clases y, paralelamente, sus propios sentimientos, sus conflictos familiares, su enfrentamiento con la sexualidad y el amor. Basada, parcialmente, en hechos históricos, como la matanza de campesinos en el monasterio de Osera en 1909 ó las primeras huelgas coincidentes con los inicios del socialismo en Orense, *Aquella gente...* es un amplio y poderoso fresco en el que multitud de personajes —más de doscientos cincuenta—, algunos muy presentes a lo largo de toda la novela, otros apenas entrevistados, dan vida con extraordinaria intensidad a ese mundo recuperado, ya para siempre, de la memoria poética de un gran novelista. Desde el punto de vista de la escritura novelística *Aquella gente...* fue un extraordinario ejercicio de esti-

lo, un esfuerzo ingente por fijar literariamente la lengua gallega —jamás se había escrito una novela de tal magnitud en este idioma—, cuyo resultado fue una obra de indiscutible categoría literaria. El propio Blanco-Amor dice de ella:

Es una novela de ciudad, de gentes, problemas y vivencias de ciudad, como habitualmente viene sucediendo en nuestra narrativa joven, en su intento generacional de rescatar el “habla” de su largo —cinco siglos— aposentamiento en los beizos y en los usos de los labriegos, marineros y artesanos (y también en el lenguaje “de coña” de los vilegos señoritos o aseñoritados) e ir haciendo de él un “idioma” culto y “artístico” sin que deje de ser “natural”. (En *La voz de Galicia*, 21-6-1972)

Blanco-Amor creó personajes de carne y hueso, con sus miserias, sus vulgaridades y también con sus capacidades para el sacrificio, sus ensueños, sus bondades o sus sentimientos de nobleza. Son gentes que viven sus propias vidas, entendido ese vivir como algo personal pero, al mismo tiempo, están inmersas en el devenir histórico de una época y de un país. Es evidente que el novelista tiene una visión crítica de la Historia y que ha escrito su obra desde una perspectiva progresista. No asoma, sin embargo, jamás el panfleto a las páginas de la novela. Y ello no sólo por la notoria categoría literaria que la rigesino por la carga de humanidad y de verdad que en ella late.

Es interesante resaltar las citas que presiden las diversas partes de la novela, empezando por la del Prólogo útil, del ensayista y pintor húngaro Laszlo Moholy-Nagy (y no Mology-Nagy como aparece en la edición príncipe) a propósito del gran arquitecto Gropius “... y reintegró a los artistas á xeira cotián da nación...”, que el novelista toma para sí mismo, pues indican algunas de las personalidades y actitudes literarias, artísticas e intelectuales que fueron importantes para Blanco-Amor en la época de escritura de su novela. Las citas pertenecen a Thomas Carlyle (*El culto de los héroes*), Albert Camus (*El revés y el derecho*), François Mauriac (no se dice la procedencia pero la cita va como anillo al dedo a la novela y a su autor: “Ningún drama puede comenzar a existir en mi espíritu si no lo situó en los lugares donde viví...”), Emanuel Kant —sobre la dignidad del hombre— y Marcel Proust —sobre la realidad—. Ninguna de las citas ni de los autores están de manera gratuita o superficial sino que constituyen una verdadera declaración de intenciones.

La novela, contada en primera persona pero por varios narradores, se divide en cuatro partes. Las dos primeras fueron escritas entre 1966 y 1967 y las dos últimas entre 1968 y 1970. La primera, con nueve capítulos, es la más amplia y también la más variopinta en cuanto a personajes y situaciones. En ella destaca el mundo de la infancia a través de un niño, Suso; la segunda, con seis capítulos, se centra ya en los avatares del personaje protagonista en la escuela, en los problemas educativos, la religión y el sexo a través del propio cuerpo; la tercera, de cinco capítulos, supone la toma de conciencia social del muchacho, con la impresionante secuencia de la brutal represión política; finalmente la cuarta parte, la más breve, consta solamente de tres capítulos y en ella Suso, que tiene ya diecisiete años, se enfrenta a los problemas de la vida —el trabajo y sus reivindicaciones sociales con el 1º de mayo, el conocimiento del sexo femenino, la soledad y sus propias aspiraciones como ser humano— quedando abiertos buena parte de los conflictos planteados a lo largo de la obra. La novela se remata con una carta, inconclusa, de Evanxelina o Vanxe, hermana de Suso y figura muy importante de la novela, a una amiga suya en la que le cuenta la situación en la que se hallan algunos de los principales personajes de la narración.

Aquella gente... es una novela de registros intimistas y, al mismo tiempo, barrocos, una narración lírica y épica, que habla al corazón y a la cabeza, una obra literaria que plasma, con singular acierto, los avatares políticos y sociales, la historia y los conflictos profundos de una tierra, Galicia, y todo ello con un lenguaje de extraordinaria categoría y aliento novelesco y poético.

VIGENCIA DE LA OBRA DE BLANCO-AMOR

La variada obra literaria de Blanco-Amor —especialmente su narrativa que es, sin duda, lo más importante de su creación —tiene hoy una plena vigencia tanto para la literatura gallega como para la literatura española. Si bien en Galicia la figura del escritor orensano está ya absoluta y definitivamente consagrada como una de las más grandes de toda su historia, no sucede así en España donde apenas es conocida, entre otras cosas por la dificultad, más bien imposibilidad, de encontrar ediciones. Queda, pues, la tarea de potenciar como es justo la figura de Blanco-Amor dentro de la sociedad literaria española y también en las áreas lingüísticas afines, es decir allí donde se habla español y portugués, además de las necesarias traducciones, hoy inexistentes, a las grandes lenguas de la difusión cultural en el mundo. Queda mucho, por no decir todo, por hacer. Pero el autor de *Os biosbardos* y *La catedral y el niño* bien lo merece.

El microcosmos literario de Blanco-Amor es, sí, el reflejo de una sociedad determinada, la gallega, pero es evidente que esto sería muy incompleto porque los valores literarios y humanos que atesoran sus obras —singularmente las narrativas y tanto las escritas originalmente en español como las en gallego—, traspasan con mucho las fronteras de lo local —el mundo real y mítico a la vez de Orense— para convertirse en una obra de mucho mayor alcance, que puede ser gustada igualmente por un lector de Galicia como por otro de cualquier parte del mundo, porque, además de la proyección política y social de una tierra y un tiempo, las novelas y los cuentos de Blanco-Amor tienen una dimensión universal. Sería injusto adscribir las exclusivamente al mundo gallego aun cuando, naturalmente, la creación del escritor tenga aquí su origen y su centro.

Los conflictos y situaciones que el narrador nos presenta en sus obras tocan verdaderamente más al corazón y al mundo imaginativo que a la racional explicación de una época determinada, de un conflicto social o de la historia de una tierra, siendo todas estas cosas muy importantes. El secreto está en la acertada elección de los temas que el novelista siente como algo profundamente propio, en la alta calidad literaria, siempre muy trabajada, de los textos, pero también en el toque poético y a veces mágico que se desprende de su prosa, en la fina observación de mil detalles de la vida cotidiana, en la rara, por exquisita, sensibilidad con la que se acerca al siempre difícil mundo infantil y adolescente, en su hondo sentido crítico de la sociedad dominante y en su concepción progresista de la vida. En suma, en el espléndido talento de que hace gala al contarnos algunas historias —dulces, agrias, líricas o broncas— sobre la perennemente conflictiva pero apasionante condición humana.

EDUARDO BLANCO-AMOR OB STOLETNICI ROJSTVA (1897-1997)

Eduardo Blanco-Amor je eden največjih galicijskih književnikov. Bil je pesnik, pripovednik, dramaturg in esejist. Pisal je v galicijsčini in kastiljščini. Njegova dela so velike umetniške vrednosti, vendar so poznana in priznana le v Galiciji, v ostali Španiji pa po krivici skoraj neznana, čeprav bi Blanco-Amorju morali priznati mesto med največjimi književniki 20. stoletja v Španiji. V svojem članku avtor podrobno opisuje življenje Eduarda Blanco-Amorja, predstavlja njegovo otroštvo in odrasčanje, poudarja pomen njegove izkušnje v Buenos Airesu, kjer je dolga leta živel, in razčlenjuje njegovo novinarsko, esejistično, pesniško, gledališko in pripovedno delo. Avtor je mnenja, da pripovedna dela Blanca-Amorja izstopajo po umetniški dovršenosti. Zgodbe njegovih štirih romanov (*Katedrala in otrok*, 1948, *Veseljačenje*, 1959, *Strahovi*, 1963, *Tisti ljudje*, 1972) in njegovih pripovedi, zbranih v knjigi kratke proze (*Rovke*, 1962), se skoraj vse odvijajo v kraju Auria, ki predstavlja avtorjev rojstni Orense in kjer se prepletata resničnost in magičnost, kritika družbene stvarnosti in poezija.

LOS USOS POLÍTICOS DE LA REPUTACIÓN EN LA CORTE DE FELIPE IV¹

Cassio: Reputation, reputation, reputation! O! I have lost my reputation. I have lost the immortal part of myself, and what remains is bestial. My reputation, Iago, my reputation!

Iago: ... Reputation is an idle and most false imposition; oft got without merit, and lost without deserving: you have lost no reputation at all, unless you repute yourself such a loser.²

En su artículo “A question of reputation?” Elliott comenta que, en relación a asuntos exteriores Policies of reputation, retreat, and retrenchment all constitute possible responses for a great imperial power which perceives itself under threat and interests, and in laying bare the motivations, will make a contribution to the understanding of the historical process that extends far beyond the history of Spain alone.³

Al comentar el trabajo de Elliott —y también en un contexto internacional— Stradling dice que “Elliott defined [*reputación*] as a unique meld of ideals to do with prestige and honour”⁴. Esta hipótesis dice, “has to some extent had the effect of obscuring the primary reality of the religious commitment which lay behind, and produced, *reputación*.”⁵

Moviéndome desde el contexto internacional de la reputación, y su influencia en los asuntos exteriores, tengo la intención de explorar sus usos e influencia en asuntos rutinarios domésticos. Me gustaría examinar este texto del “Othello” de Shakespeare, citado arriba, como una lanzadera para dar luz a la percepción del siglo diecisiete de la reputación aquí. ¿Cuál de las dos quiere que tomemos? ¿o quiere que tomemos las dos?

Cassio dice que su reputación es la “immortal part” de sí mismo. En la teología del siglo diecisiete la creación del hombre tenía dos orígenes: el humano y el divino. El cuerpo era la contribución del hombre, el alma la de Dios. “La vida comienza con el alma y termina, no con su final, sino con su separación del cuerpo, mera materia.”⁶ Lo que parece que Cassio dice, por lo tanto, es que su reputación era su alma — la parte inmortal, y su alma creación de Dios. Cuando Cassio pierde la reputación, pierde el alma. Está condenado a la perdición.

Iago responde a Cassio que no debe ser tan dramático; la reputación es una imposición falsa. Una imposición es una decepción; una reputación, por lo tanto, una quimera, una invención, impuesta a la persona real, no por causa de sus méritos, sino indiscriminadamente. Eso nos ofrece dos interpretaciones: la primera, que la persona decepciona al mundo con su reputación, que es falsa; y la segunda que el mundo cree, o no, en una reputación sin razón. Adicionalmente Iago nos informa que “you have lost no reputation at all, unless you repute yourself such a loser.” Si no se admite que es verdad que la reputación se ha perdido, no se ha perdido. Volvemos a la frase inicial: que una reputación es una decepción — una imposición falsa.

Para descubrir cuales de las definiciones de la reputación de Shakespeare eran más comunes en el siglo diecisiete examinaremos tres sucesos de los años 1646 y 1647 de la Corte de Felipe IV de España. El primero de estos tres sucesos se relaciona con las negociaciones matrimoniales llevadas a cabo entre el privado Luis de Haro y su mujer doña Catalina Fernández de Córdoba⁷ con don

Antonio Juan Luis de la Cerda, séptimo Duque de Medinaceli. En un principio debemos entender las posiciones políticas de los dos hombres en 1646 cuando las negociaciones empezaron.

En 1646 el intento de Luis de Haro para reemplazar a Olivares como el nuevo valido de Felipe IV estaba incompleto. Su control sobre las redes de patronazgo de la Corte dependía, todavía, en gran parte, de la influencia de su tío el Conde de Castriello. Para que Haro pudiera consolidar su poder necesitaría el respaldo político de un mayor número de "brokers" del poder que por entonces tenía. Sin embargo, había logrado, con bastante éxito, en los tres años anteriores manipular y aventajar a sus rivales políticos. Aparte de su tío, a quien no controlaba totalmente, podía sentirse el principal contendiente.

Medinaceli, como patrón de Quevedo, había sido conocido en los años 30 como un adversario de Olivares. Todavía, en 1646, le consideraban un oponente de la existencia de los validos. En realidad, uno de los aliados más cercanos en la grandeza de Medinaceli, fue el Duque del Infantado. A Rodrigo Díaz de Vivar de Mendoza y Sandoval,⁸ séptimo Duque de Infantado, se le había relacionado en 1644 con un grupo que quería expulsar a Haro del poder. En 1641 los Duques de Infantado y los Duques de Medinaceli habían formalizado un contrato de matrimonio para sus primogénitos, Rodrigo Díaz de Vivar de Mendoza, Conde de Saldaña, y doña Antonia María de la Cerda. A finales de septiembre de 1646 el destino lo ofreció una buena jugada a Haro y el Conde de Saldaña murió en Madrid a la edad de catorce años.

Haro sacó provecho de esta oportunidad iniciando unas negociaciones para casar a su hijo primogénito, Gaspar de Haro, Marqués de Liche, con Antonia María de la Cerda. La habilidad de Haro para casar a su hijo con una hija de una de las familias más antiguas y de mayor grandeza, le daría la reputación de ser omnipotente en la política.

Era importante en el mundo político no sólo que un hombre se casara por razones dinásticas, sino también que tuviera una esposa capaz de llevar sus asuntos durante sus ausencias. Igual que la Reina, Isabel de Borbón, la mujer de Luis de Haro, doña Catalina Fernández de Córdoba, se encargaba de los asuntos de su marido con bastante éxito.

Una de las principales obligaciones del matrimonio del siglo diecisiete era la de engendrar un heredero varón. La muerte de la Reina en 1644 no provocó una necesidad urgente en Felipe IV para que se volviera a casar. La muerte de Baltasar Carlos en 1646 lo hizo imperativo. Una hija de diez años no se consideraba suficiente para asegurar la sucesión. La sobrina de Felipe, la Archiduquesa Mariana de Austria se había prometido para casarse con Baltasar Carlos. Con la muerte de éste se la convirtió en esposa de Felipe IV. Como ya mencionamos Rodrigo Díaz de Vivar de Mendoza, Conde de Saldaña, se murió un poco antes que Baltasar Carlos en septiembre de 1646. El 28 de mayo de 1647 Oviedo escribió a fray Pedro:

anoche apretó el mal a mi Sr^a la Duquessa del Infantado de modo que le dieron el santiss[im]o sacramento a prissa y después la tuvieron por muerta, oi estuvo algo mejor pero esta tarde que io estuve allí temían mucho de la hora del crecimiento. Pocos son treinta y cuatro años para morir y para que la sucesión se halla conveniencia. Don Luis de Lauri⁹ y otros me hablaron allí en mi Sr^a Doña Antonia y traen el exemplar del Principe n[uest]ro s[eño]r y de su Mag[esta]d.¹⁰

Una de las cosas que más sobresale de esta carta, desde un punto de vista del siglo veinte, es la total falta de sensibilidad hacia los muertos y los agonizantes que muestra, y el sistema de valores tan distinto que existía. La muerte no era tan importante como la sucesión. Fray Pedro se percató de esta cuestión:

lo mismo me avía ofrecido que es gén[er]o de desdicha llegar a estado o punto las cosas, que los que avían de sentir la muerte la tengan por medio de mayores conveniencias.¹¹

Doña María de Silva, Duquesa del Infantado, había tenido dos hijos que sobrevivieron la infancia, pero es obvio que había sufrido algún accidente o enfermedad que le impedía tener más hijos. Fray Pedro añadió a su comentario sobre Antonia que “bien probable parecen estos discursos salvo que si no está despedido lo de Liche no dexará de hacer reparo.”¹²

El contrato hecho en 1641 entre Medinaceli e Infantado proponía la dote de Antonia así:

En primer lugar que su ex[celenci]a el Duque de Medina¹³ dará en dote a la dicha su hija cien mill d[ucado]s en esta manera; ochenta mill d[ucado]s impuestos en renta [-----]¹⁴ de tal manera [-----] que rindan 4Vds en cada un año de buena calidad. — Mas dará el dicho Duque 20V ds q[ue] restan en Joyas y vestidos.¹⁵

Saldaña era el heredero de un ducado; Liche un marqués. Por consideraciones puramente dinásticas el enlace con Liche era inferior al de con Saldaña. Como consecuencia, resultó algo sorprendente que Haro quisiese una dote de “cien mil d[ucado]s *bien situados* en renta”.¹⁶ Además la dote no debería incluir ni joyas ni vestidos:

porque dicen que tienen todo lo que es menester de esse género ... y replicando mi Sr^a la Marquessa [de Ladrada]¹⁷ de que tendría algunas Joias de mi Sr^a la Duquessa [de Medinaceli]¹⁸ que esté en el cielo, dio a entender que no, sino los cien mill [ducado]s.¹⁹

Don Francisco de Oviedo al comentar esta noticia a fray Pedro, escribió que:

Quando se atiende a cossa tan importante como cassar bien un hijo heredero no parece se avía de reparar mucho en que fuess desta calidad o aquella, sino que *sonase* se avía hecho lo que con las hijas de los más grandes s[eño]res y más q[uan]do confiesa que *tiene tanta hacienda*. Pero le parece a mi Sr^a la Marquessa que según las condiciones qualquier reparo que se haga deste género bastará para deshacer el tratado aunque no esté mui adelante.²⁰

Don Francisco era incapaz de comprender el comportamiento de los Haros al demandar términos tan específicos para el matrimonio. Nos parecería, sin embargo, que éste servía para difundir la reputación de que sus expectativas políticas eran tan grandes que permitirían tal grado de selectividad.

En *A la sombra de la Corona* Mauro Hernández dice que mientras que el matrimonio en el siglo diecisiete, en general, era entre partidos de igual estatus, éste no era siempre una cuestión de dinero. Comenta que “habrá que tener en cuenta la categoría social de las familias y la hacienda, pero también factores como las expectativas de éxito social, las conexiones de uno y otro,”²¹ etc. La casa de Haro consideró obviamente que sus recursos financieros y sus expectativas políticas sobrepasaban el estatus social superior de Antonia. Ella debía, por lo tanto, compensar con un dote más grande. Captando a Antonia para su hijo tenía que hacer que Haro *sonase* triunfante.

En diciembre de 1646 Oviedo comentó que el matrimonio haría un “buen nudo para estrecharse.”²² No hay duda de que el matrimonio estrecharía los vínculos entre Medinaceli y Haro, pero sólo sería una ventaja para Medinaceli si la posición de Haro en el gobierno fuese segura. A principios de 1647, sin embargo, Haro se continuaba en la misma posición que había ocupado tres años atrás cuando Infantado conspiró contra él. En efecto todavía no era nada más que el ministro favorecido del Rey. El 4 de abril de 1647 Oviedo escribió:

en el negocio de mi Sr^a Doña Antonia su hija, Medinaceli] escribe que allá no ai principios deste casso y aunque acá se aia hablado deben de pensarlo más y que a Su Ex[celenci]a nada de lo que se habla le empeña.²³

Medinaceli no estaba tan convecido del poder de Haro como para ponerse de acuerdo en todos sus deseos. Tenemos que recordar que en 1647 la amistad de Medinaceli con Infantado prevalecía por encima de cualquier negociación con Haro. Desde el punto de vista de su reputación, que

Haro consiguiera para su hijo la niña prometida al hijo de Infantado, constituiría no sólo un triunfo político y dinástico sino también un triunfo personal.

El segundo “suceso” que vamos a investigar se complicó considerablemente por las negociaciones matrimoniales discutidas arriba. En realidad, la causa de su importancia estaba en el hecho de que la reputación fuera de suma importancia en esta esfera. El asunto tenía que ver con una señora que servía en el palacio real del Alcázar de Madrid, doña Antonia de Mendoza. Trataba de las amenazas que hacía ella para dañar la reputación de Medinaceli. El asunto nos permite ver cómo las conexiones de Medinaceli en la Corte trabajaron de parte suya para enseñar al mundo que él no se reputaba de haber perdido la reputación.

Para poder entender este asunto, primero, debemos entender que la facción de la cual Medinaceli era un miembro principal estaba a favor de mejorar la moralidad de la Monarquía Católica. Esto se veía como un medio para alcanzar una intervención favorable divina en la Monarquía. Cualquier escándalo, de sí mismo, provocaría la ira de Dios, y, además, consideraban que los pecados públicos “inficionen con su enfermedad contagiosa a los otros súbditos”²⁴ de la monarquía. Si un pecado no era ya público, se consideraba peor castigarlo y hacerlo más conocido que esconderlo. Cualquier escándalo público asociado con Medinaceli, además, dañaría severamente a su reputación e impediría su postura política de moralista.

Dado el estado actual de la investigación, resulta imposible establecer la naturaleza exacta de la información que doña Antonia pudiera haber usado contra Medinaceli. Sin embargo, al examinar las pistas que se dan en el epistolario entre don Francisco de Oviedo y fray Pedro de Tapia, la información siguiente llega a ser evidente. Después de la muerte de la Duquesa de Medinaceli en 1645 un familiar de Medinaceli, por aquella época residente en Cogolludo, llegó a comprometerse con doña Antonia de Mendoza. En el transcurso de la relación, se intercambiaron cartas y retratos. Durante 1646 doña Antonia estuvo demandando constantemente la devolución de los papeles y el retrato suyos a cambio de los papeles que poseía ella y su silencio.

Doña Antonia quería utilizar el asunto para abandonar su puesto en el palacio real —era *Dama de la Reina*— y mejorar así su situación. La amenaza de escándalo se podría utilizar para obtener una merced de Medinaceli con la cual ella podría dejar de su puesto con dignidad. Si no sacaba provecho de la amenaza, utilizaría el escándalo mismo para dejar su puesto y manchar la reputación de Medinaceli.

En el transcurso de 1646 la facción de Medinaceli trabajó en la Corte para acceder a las demandas de doña Antonia. En septiembre de 1646 se había organizado todo lo que ella exigía y también le habían inducido a firmar un papel que absolvió al familiar de Medinaceli. El 22 de septiembre de 1646 las circunstancias instaron a fray Pedro a escribir que “parece que la mat[er]ia está fuera de peligro del ruido que se temía [que] es lo sustancial deste neg[oci]o.”²⁵

A principios de 1647 el asunto estaba complicado por las negociaciones matrimoniales de Medinaceli con Luis de Haro y con el Duque de Cardona sobre los matrimonios de los hijos varones de Medinaceli. Estas últimas negociaciones estaban dificultadas por la asociación en la Corte de doña Antonia con la familia de Benavides. Parece que esta familia utilizó su conocimiento del asunto de doña Antonia para anular las negociaciones con Cardona, con el resultado de que la hija segunda de Cardona —doña Francisca de Aragón y Sandoval— en vez de casarse con el hijo segundo de Medinaceli —don Tomás de la Cerda— se casó con el hijo de Diego de Benavides, el futuro Conde de Santisteban. Cardona se casó en segundas nupcias con la hermana de éste, doña María de Benavides.²⁶ Fray Pedro comentó que el asunto con doña Antonia por entonces apareció:

de fuerte aprehensión y *todos quedaremos menos favorecidos*. Antes hallo congruencias considerables de quietud y ganancia de tiempo. Más hasta ver *el fin no dexaré de procurar conservar el favor*. Y nunca se le desmereceré.²⁷

Este comentario revela exactamente por qué fray Pedro y don Francisco estaban tan interesados en trabajar para preservar la reputación de Medinaceli en la Corte. Si los asuntos de Medinaceli no iban bien todos perderían influencia y posición.

A finales de marzo de 1647 Oviedo pudo escribir que “el negocio de Román²⁸ está sosegado y se entiende que el tratado con Benavente²⁹ está muy adelante [que] sería gran desahogo si se afetuase.”³⁰ A mediados de abril fray Pedro comentó que “éste caminará bien todo el tiempo [que] camina hacia Venabente. [sic]”³¹ El temperamento de la señora todavía no se prestaba a una resolución pronta. No fue hasta primeros de junio cuando don Francisco pudo decir:

el negocio de Román está en buen estado aunque la parte no se contenta con la merced de ocho mill ducados de renta.³² Y en razón de honores los que quisiese, porque aspirava a ocupación u officio grande y amenaza que se irá al convento de San Quirce de Valladolid³³ y habló a Su Mag[esta]d que[x]ándose vivam[en]te. Ia con dificultad podrá volver a lo que se intentó³⁴ y dice Su Ex[celenci]a que si se acaba este negocio con bien lo han dispuesto las oraciones de VSI.³⁵

Fray Pedro no se quedó impresionado con las nuevas amenazas. “Si le deben estas mer[ce]des, —escribió— bien. Pero si no, muy poca fuerça me hizieran esas amenazas.”³⁶ La señora debía de haber reconocido este argumento porque a principios de julio Pedro de Pacheco³⁷ dijo a Oviedo:

escribiesse a San Lúcar como la parte de Román estava contenta ia con las mercedes, porque el marido de su ama³⁸ la dixo que en materia de honores pidiesse lo que le estubiesse bien por hallarse con tan grande aprieto de hacienda y los ocho mill ds de renta [quan]do le avian ofrecido antes se han convertido en merced de Tusón, llave de la cámara con exercicio y cuatro mill ds de renta, con esto se despachó luego proprio al hombre de Benavente que creen lo acetará, y refieren que dixo la parte de acá que si no se contentaba era señal que no quería casarse.³⁹

En 1641, por su puesto de Dama de la Reina, doña Antonia de Mendoza recibió un sueldo de 1.800 ducados al año.⁴⁰ En los papeles de su archivo en el Palacio Nacional hay uno que se refiere a la merced que le concedió el Rey “de tusón y llave de entrada para el dicho sr. Conde de [Benavente] y de 4Vds de Renta por dos bidas”.⁴¹ Éste nos confirma la identidad de la señora y las cantidades de dinero, junto con la naturaleza elevada de los honores —el Toisón era uno de los más altos honores— nos indican el daño que doña Antonia podía hacer a la reputación de Medinaceli. El 17 de mayo de 1648 el décimo Conde de Benavente, Juan Alonso Pimentel de León, se casó con doña Antonia de Mendoza en el palacio real de Madrid.

Para una persona en la posición de fray Pedro, aún más que para el Duque de Medinaceli, la reputación fue de una importancia primordial para su carrera. Podemos, de hecho, decir que era la ventaja más importante que tenía. Examinaremos, por lo tanto, cómo fray Pedro cuidaba y utilizaba la reputación en su carrera.

En 1646, cuando el Rey se trasladó de Madrid a Zaragoza para la campaña contra Francia, pasó por Atienza en la diócesis de Sigüenza. La tradición dictó que fray Pedro ofreciera un regalo al Rey, al reunirse con él en Atienza. Fray Pedro dio mucha consideración al asunto. Era de suma importancia elegir un regalo adecuado, tanto para agradar al Rey como para mantener la reputación de fray Pedro. La elección final consistió en una lámina, comida y la promesa de una contribución financiera al ejército.

Diez días después de la reunión con el Rey, Oviedo informó que se corría la voz en Madrid sobre el exagerado valor del regalo que fray Pedro había entregado al Rey:

Ha importado —escribió Oviedo— que VSI me hiciesse merced de avisar lo que avía dado a Su Mag[esta]d porque han llegado muchos curiosos con terribles disparates, unos que VSI dio 20V ds en dinero para el ejército otros diez y seis escudos de oro, otros dos mill f[anega]s de trigo y dos mill de cebada y ocho mill ducados ... los que han sabido la verdad les ha parecido mui proporcionada y mui justa.⁴²

Fray Pedro estaba contento de que Oviedo hubiera podido reprimir el rumor, porque se hubiese dañado su reputación para obras pías si se le considerase una persona que hace regalos ostentosos al Rey. La reputación de fray Pedro para la santidad, el desinterés y la caridad fue, como se mencionó anteriormente, su ventaja más valiosa.

Podemos decir con certeza que la consideración de la reputación influyó en la mayoría de las acciones de fray Pedro. A diferencia de algunos obispos, fray Pedro se vio a si mismo como el administrador del dinero de su diócesis y no el dueño. Fray Pedro consideró que una de sus principales obligaciones en la administración de su diócesis era la de abastecer a los pobres. Para conseguirlo se vendía el trigo que recibía en diezmos a la tasa. En marzo de 1647 escribió a don Francisco:

lo cierto es que en mi modo de administrar vale un tercio menos el obispado cumplidam[en]te q[ue] valiera a otros, sólo con aver vendido en plata⁴³ como lo hacen algunos y llebar portes subiera mucho. No llevo los dictámenes de plata y caso negado fuera tolerable *no es decente en mí cosa q[ue] huela a este género de útiles*.⁴⁴

Como se ve, en realidad, aún para los prelados existían dos *tasas* — la de vellón y la de plata.

Ya que hemos examinado la postura de fray Pedro hacia el dinero, ahora veremos cómo la reputación se utilizó y se difundió en la esfera religiosa de la preparación para la muerte. El antiguo régimen se destacó por su alta tasa de mortalidad infantil. Fernando Martínez Gil en *Muerte y sociedad en la España de los Austrias* estima que el 50% de los niños se morían antes de cumplir los 20 años y más o menos el 40% antes de cumplir los 10.⁴⁵ Esta estadística, de alguna manera, ayuda a explicar la obsesión del siglo diecisiete por el *bien morir*. Como hemos visto, la muerte en la teología del siglo diecisiete consistía en “*dissolutio corporis et animae*.”⁴⁶ Se consideraba de gran importancia que al morir, el alma —la contribución de Dios a la creación— estuviera suficientemente preparada. Para prepararse para la muerte y para asegurar la vida eterna del alma, era de suma importancia recibir los consejos y la dirección de un buen confesor.

Cuando el Príncipe Baltasar Carlos cayó enfermo en Zaragoza en octubre de 1646 la casualidad quiso que fray Pedro se encontrase también en la ciudad.⁴⁷ Fray Pedro describió la muerte del Príncipe a don Francisco de Oviedo:

Recibió luego el viático. Y aviéndole recibido me llamó aparte estando allí su padre y habló en gran conformidad de morir⁴⁸ y aunq[ue] después le volvió a subir el humor a la cabeza, siempre q[ue] le hablé de Dios y de ir a gozarle estuvo atento ... Murió a las siete de la tarde y con todos los sacram[en]tos y con señales de que Dios le quiso preservar de los peligros desta vida... Tocóme la suerte de llebar luego a Su Mag[esta]d la desdicha nueva.⁴⁹

La presencia de fray Pedro en la muerte de Baltasar Carlos fue bien visto por su reputación de virtud:

Ayúdale [al Príncipe] —escribieron los jesuitas— P. Fray Juan [sic] de Tapia, obispo de Sigüenza, que es un santo varón. El Rey, nuestro señor, se consoló mucho con su venida, que fue esta

tarde, *parece enviado de Dios*. El confesor de S.M. dijo no había visto cosa como la confesión que hizo, su juicio y atención y con tanto conocimiento de la muerte.⁵⁰

La altísima reputación de fray Pedro para la santidad le llevó a ser visto como enviado de Dios. No sólo consoló al Rey el día de la muerte de Baltasar Carlos, sino también tuvo varias audiencias ulteriores con el Rey:

porque todos aquellos días me mandaba entrar trataba más de su consuelo. Si bien no levantaba la mano de despachos y significaba alivio con darme audiencias particulares.⁵¹

El contacto constante con Felipe IV después de la muerte de su hijo llevó más tarde a unas relaciones más íntimas entre fray Pedro y el Rey. Las relaciones se continuaron después del regreso de Felipe a Madrid y resultaron en una correspondencia directa entre ambos. Al comentar el epistolario de sor María de Ágreda con Felipe IV Consolación Baranda dice que para sor María de Ágreda su “objetivo no será tanto el de influir en las decisiones políticas concretas como convertir al Rey, de forma que así la monarquía pudiera alcanzar el favor divino.”⁵² Las opiniones de fray Pedro de su propia correspondencia con Felipe eran muy similares.

Fray Pedro, como sor María, veía que la mejor manera de mantener la influencia sobre sus corresponsales era parecer ser lo más desinteresado posible al promocionar su propio ascenso. Es una paradoja que para los religiosos la mejor forma de conseguir su ascenso era evitándolo activamente. La reputación de no ser ambicioso convertiría las ambiciones en realidad.

Se tenía que mantener la reputación no sólo para recibir ascensos, sino también había que recibir ascensos para mantener la reputación. Si uno no recibía el cargo que le correspondía, eso haría que pensar que era porque no se lo merecía. Esta actitud podemos verla en los papeles de Fernando Ruiz de Contreras⁵³, que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid, Manuscrito 3.255. Don Fernando escribía al Rey:

Se sirviese de hazerme m[er]ced de nombrarme por uno de los dellos [*léase* puestos del Consejo de Indias] pues me allava de los más Antiguos del Conss[e]jo y el ministro más antiguo que avía en el d[ic]ho Cons[e]jo y como quede en Zaragoza por horden de V.M. no bolvé [*sic*] a instar a V.M. en esta materia aunque era de reputación, pues se nonbrave consejero de Capa y Espada más moderno que si bien su mucha inteligencia y p[ar]tes merecian esta honrra.⁵⁴

Espero que con este estudio breve podamos entender la naturaleza de la reputación en el siglo diecisiete. Podemos ver que las tres definiciones de Shakespeare de la reputación son correctas. La parte inmortal de Cassio, es la parte de él, que no es su realidad física/bestial: es lo que se cree el mundo de él. También vemos en el caso de Medinaceli y doña Antonia de Mendoza que no se pierde una reputación sin admitir haberla perdido. Mientras que los pecados de Medinaceli se mantenían secretos a los ojos del mundo, y se evitaba el escándalo que pudieran causar, la reputación de Medinaceli como moralista quedaba sin manchar. Nos llevaría a creer que la reputación era una imposición falsa e infundada.

Sin embargo, en el caso de fray Pedro, vemos que las cosas no son tan sencillas. No nos es posible saber si la reputación de fray Pedro fue una decepción para los demás porque todas sus acciones guardaban relación con ella. Es imposible saber exactamente si su reputación reflejaba su verdadera naturaleza o la enmascaraba. Está claro que fray Pedro buscaba activamente mantener su reputación de un santo varón como de personaje político desinteresado. Nada de lo que hacía fray Pedro —o que se le veía hacer— contradecía su reputación para la santidad. Su ascenso —llegó a ser Arzobispo de Sevilla— parece que ocurrió a pesar de sí mismo y como consecuencia de su reputación de no querer ascender. Para un hombre de las convicciones religiosas de fray Pedro, yo conjeturaría que quería

ascender no para verse en tan alta cargo, sino porque consideraba sinceramente que, de esa manera y a causa de sus estudios teológicos, podía guiar la Monarquía Católica hacia la salvación divina.

En el caso de los reyes, sus reputaciones les harían inmortales. Aquí también tenemos un juego de palabras: ¿a qué tipo de inmortalidad se refiere? ¿A la inmortalidad del alma al recibir la vida eterna, o a la inmortalidad de Nerón, por ejemplo, un candidato obvio a la perdición? Lo que ha llegado a ser claro en el curso del estudio es que el concepto del siglo diecisiete de la reputación en la Monarquía Católica excluía la reputación negativa. Nos explica, por lo tanto, por qué Cassio puede *perder* la reputación en vez de llegar sencillamente a la eternidad por medio del mal.

Notas

- 1 Este artículo se basa en mi tesis doctoral, titulada *Factional Politics at the Court of Philip IV after the fall of Olivares*, presentada en la Universidad de Leeds de Gran Bretaña con fecha de noviembre de 1997. Los examinadores, Dr. Anthony Wright de la Universidad de Leeds y Prof. Terence O'Reilly de la Universidad de Cork de Irlanda, me recomendaron que escribiera este artículo. La tesis trata de examinar el sistema político de intereses y facciones que existía después de la caída del Conde-Duque de Olivares. Es un área de la historia del reinado de Felipe IV que necesita más investigación. La tesis, en principio, examina una facción que operaba en los años críticos de 1646 y 1647. La facción se componía del Duque de Medinaceli, el Duque de Infantado, fray Pedro de Tapia, obispo de Sigüenza, y el secretario del Rey don Francisco de Oviedo. Se basa en un epistolario inédito entre fray Pedro de Tapia y don Francisco de Oviedo, que encontré en la Biblioteca Nacional de Madrid mientras buscaba información sobre Diego de Arce y Reinoso. Es el manuscrito BN MSS 2.276 *Cartas del ilustrísimo señor don fray Pedro de Tapia, obispo de Sigüenza y don Francisco de Oviedo*. De aquí en adelante, *Cartas*. En hacer referencia a las cartas cito quién escribe, dónde se ubican si Oviedo no está en Madrid o Tapia en Sigüenza, la fecha en que Oviedo mandó la carta y los folios donde se encuentra.
- 2 William Shakespeare, *Othello. Complete Works*, Oxford University Press, 1965, p. 955.
- 3 John S. Elliott, "A Question of Reputation? Spanish Foreign Policy in the Seventeenth Century.", in *The Journal of Modern History*, 55, (1983), pp. 475-493, p. 483.
- 4 Robert A. Stradling, "Introduction: Religion and Reputation - A Universal Cause?", in *Spain's Struggle for Europe, 1598-1668*, London, 1994, pp. xv-xxv, p. xviii.
- 5 *Ibid.*, p. xviii.
- 6 Bartolomé Clavero, "Delito y pecado. Noción y escala de transgresiones" en *Sexo Barroco y otras transgresiones premodernas*, Madrid, 1990, pp. 57-89, p. 86.
- 7 Catalina Fernández de Córdoba fue la hija del Duque de Cardona.
- 8 Rodrigo Díaz de Vivar de Mendoza y Sandoval era el hijo de Luisa de Mendoza, Condesa de Saldaña, y Diego Gómez de Sandoval, segundo hijo del primer Duque de Lerma. Heredó el título de Duque del Infantado de su abuela, Ana de Mendoza, sexta Duquesa del Infantado.
- 9 Don Luis de Lauri era un familiar de Infantado de Guadalajara. Servía en la *Tribunal de la Contaduría Mayor de Cuentas* y se ocupaba de administrar las millones en Guadalajara. AHN, Cons., leg. 12.497, s/f. 7. 2. 1648, pago de media anata.
- 10 *Cartas*, Oviedo to Tapia, 25. 5. 1647, ff. 227-8.
- 11 *Ibid.*, Tapia to Oviedo, Berlanga del Duero, 25. 5. 1647, ff. 277-8.
- 12 *Ibid.*, Tapia to Oviedo, Berlanga del Duero, 25. 5. 1647, ff. 277-8.
- 13 Esto se refiere a Medinaceli quien fue conocido también como el Duque de Medina y Alcalá o simplemente el Duque de Medina. En la correspondencia de fray Pedro y don Francisco casi siempre se refieren a él como el Duque de Medina.
- 14 Como es un contrato en borrador hay muchos trozos que se han tachado. [-----] representa las tachaduras.
- 15 BN MSS 1.000 *Papeles de la casa de Medinaceli*, f. 26.
- 16 *Cartas*, Oviedo to Tapia, 27. 3. 1647, ff. 245-6.
- 17 Después de la muerte de su primera esposa, el quinto Duque de Medinaceli se casó en segundas nupcias con Juana de la Lama y de la Cueva, tercera Marquesa de Ladrada y viuda de Gabriel de la Cueva, quinto Duque de Albuquerque. El primer hijo de estas segundas nupcias fue Gonzalo de la Cerda y de Lama, quien siguió a su madre para ser cuarto Marqués de Ladrada. En 1647 la Marquesa de Ladrada era la esposa del quinto Marqués, Juan de la Cerda Leiva y Mendoza. La Marquesa, Mariana Isabel de Leiva y Mendoza era, también, Marquesa de Leiva y Condesa de Baños en derecho propio. Era prima segunda de su marido Juan de la Cerda.
- 18 La Duquesa de Medinaceli era hija única de Pedro Girón y su segunda esposa Antonia Portocarrero y Cárdenas, Marquesa de Alcalá de la Alameda. En 1643 Luisa Enriquez de Ribera Portocarrero heredó de su prima, María Enriquez de Ribera, el título de Duquesa de Alcalá de los Gazules. A su muerte en Andalucía en 1645, este título pasó a su hijo Juan Francisco de la Cerda.
- 19 *Cartas*, Oviedo a Tapia, 27. 3. 1647, ff. 245-6.

- 20 *Ibid.*, Oviedo a Tapia, 27. 3. 1647, ff. 245-6.
- 21 Mauro Hernández, *A la sombra de la Corona*, Madrid, 1996, p. 174.
- 22 *Cartas*, Oviedo to Tapia, 19. 12. 1646, ff. 188-91.
- 23 *Ibid.*, Oviedo to Tapia, 4. 4. 1647, ff. 253-4.
- 24 Castillo de Bovadilla, *Política para corregidores*, Amberes, 1750, p. 375.
- 25 *Cartas*, Tapia to Oviedo, 22. 9. 1646, ff. 148-9.
- 26 Carraffa, *op. cit.*, Vol. 15, 1924.
- 27 *Cartas*, Tapia to Oviedo, 2. 3. 1647, ff. 237-8.
- 28 Una de las personas que ayudaron a doña Antonia era un hombre llamado Maestro Román. No he podido descubrir quien era.
- 29 Se refiere al décimo Conde de Benavente quien se casó en segundas nupcias con doña Antonia de Mendoza.
- 30 *Cartas*, Oviedo a Tapia, 29. 3. 1647, ff. 249-50.
- 31 *Ibid.*, Tapia to Oviedo, 17. 4. 1647, ff. 263-4.
- 32 La enorme cantidad de este pago —más que la dote ofrecida a Antonia de la Cerda— indica que tanto la dama como el caballero involucrados eran de la más alta nobleza. Nos parece aún más irritante que sea imposible descubrir la información que la señora tenía.
- 33 No sé que significa esta elección de convento.
- 34 Se refiere a la intención de tomar órdenes que tenía la parte de Medinaceli.
- 35 *Cartas*, Oviedo to Tapia, 5. 6. 1647, ff. 283-6.
- 36 *Ibid.*, Tapia to Oviedo, Almazán, 5. 6. 1647, ff. 283-6.
- 37 Pedro de Pacheco Girón, era un patrón de Quevedo y amigo de don Francisco de Oviedo. También era consejero de Castilla y de Cruzada.
- 38 Su ama era doña Ana de Silva Manrique de la Cerda una prima segunda de Medinaceli. Era la tercera mujer de Diego de Benavides, octavo Conde de Satisteban.
- 39 *Cartas*, Oviedo to Tapia, 10. 7. 1647, ff. 295-6.
- 40 Palacio Nacional de Madrid, ca 2651/12 Antonia de Mendoza.
- 41 *Ibid.*
- 42 *Ibid.*, Oviedo to Tapia, 28. 4. 1646, ff. 68-9.
- 43 Había dos tipos distintos de dinero en la Castilla del siglo diecisiete. El de metal precioso —*plata*— y el de metal bajo de ley —*vellón*.
- 44 *Cartas*, Tapia to Oviedo, 2. 3. 1647, ff. 233-6, el énfasis es mío.
- 45 Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, 1993, p. 589.
- 46 Bartolomé Calvero, *op. cit.*, p. 86.
- 47 Llamaron a fray Pedro a Zaragoza para opinar sobre la introducción de un impuesto nuevo de la harina.
- 48 Este relato de la muerte se parece mucho al relato de una muerte buena de Juan Santo Tomás, *Ayudar a bien morir*, Alcalá de Henares, 1645, p. 4.
- 49 *Cartas*, Tapia to Oviedo, Zaragoza, 10. 10. 1646, ff. 154-5.
- 50 Memorial Histórico Español, Vol. 38, p. 408.
- 51 *Cartas*, Tapia to Oviedo, Zaragoza, 15. 10. 1646, ff. 158-9.
- 52 Consolación Baranda (Intro.), María de Jesús de Ágreda, *Correspondencia con Felipe IV. Religión y razón de Estado*, Madrid, 1991, p. 44.
- 53 Fernando Ruiz de Contreras era Secretario del Rey. Era uno de los más poderosos secretarios del reinado de Felipe IV. A menudo se referían a él como Fernando de Contreras, hecho que ha producido cierta confusión sobre su identidad. Verse Joaquín Pérez Villanueva, *Felipe IV y Luisa Enriquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, Salamanca, 1986, p. 137, Felipe IV habla de sus gastos secretos y de que los controla Don Fernando de Contreras. Pérez Villanueva dice que “no sabemos más de este Don Fernando, pero de familia y de posición le debe venir ese puesto de confianza.” Sin duda se refiere a Don Fernando Ruiz de Contreras quien controló los gastos secretos después de Gerónimo de Villanueva. Verse nota 54.
- 54 Bn MSS 3.255 *Títulos de la Casa del Marqués de la Lapilla*, f. 184.

Bibliografía

Fuentes inéditas:

Biblioteca Nacional de Madrid

MSS 1.000 *Papeles de la Casa de Medinaceli*.

MSS 2.276 *Correspondencia del Ilmo. obispo de Sigüenza, don fray Pedro de Tapia con don Francisco de Oviedo*. (Cartas)

MSS 3.255 *Títulos de la casa del Marqués de la Lapilla*.

MSS 3.643 *Genealogía de la casa de Medinaceli*.

Archivo Histórico Nacional

Órdenes Militares:

Santiago - 3.558 - Luis González de Oviedo.

Consejos - Legajos:

12.497 *Pagas de medias anatas*.

28.230 *Obsequios del funeral de Antonia Maria de la Cerda, Marquesa del Carpio*. (1669)

Palacio Nacional

C° 2651/12 Antonia de Mendoza

Fuentes impresas:

ÁGREGA, María de Jesús de, *Correspondencia con Felipe IV*, Biblioteca de Autores Españoles (BAE), Vols. 108-9, Madrid, 1985.

ARTEAGA Y FALGUERA, Cristina de, *La casa del Infantado. Cabeza de los Mendoza*, Madrid, 1944.

ASCH, Ronald G. and BIRKE, Adolf M. /Eds./, *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age, c. 1450-1650*, London, 1991.

BARANDA, Consolación, (Intro.), *Correspondencia con Felipe IV. Religión y razón de Estado*, Madrid, 1991.

CASTILLO DE BOVADILLA, *Política para corregidores*, Amberes, 1750.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Política fiscal y cambio social en la España de los Austrias*, Barcelona, 1984.

ELLIOTT, John Huxtable, "A question of Reputation? Spanish Foreign Policy in the Seventeenth Century", in *The Journal of Modern History*, 55 (1983), pp. 475-483.

GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, Vols. 12 (1923), 54 (1937), Madrid.

HERNÁNDEZ, Mauro, *A la sombra de la Corona. Poder local y oligarquía urbana*. (Madrid, 1606-1808), Madrid, 1995.

JAGO, Charles, "The Influence of Debt on the Relations between Crown and Aristocracy in Seventeenth-Century Castille", in *Economic History Review*, XXVI, 2nd series (1973), pp. 218-236.

LOREA, Antonio de, *Historia de la apostólica vida de fray Pedro de Tapia*, Madrid, 1676.

MARTÍNEZ, Juan, *Discursos teológico y políticos*, Alcalá de Henares, 1664.

MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, 1993.

Memorial Histórico Española, Cartas de Jesuitas, Vols. 18-19, Madrid, 1868-9.

MINGUELLA Y ARMEDO, Toribio, *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, Madrid, 1913, Vol. 3, pp. 47-59.

PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín, *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, Salamanca, 1986.

SANTO TOMÁS, Juan de, *Ayudar a bien morir*, Alcalá de Henares, 1645.

SHAKESPEARE, William, *Othello. Complete Works*, Oxford University Press, 1965, pp. 943-976.

SIMÓN DÍAZ, José, *Dominicos de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Madrid, 1977.

STRADLING, Robert A., "Introduction: Religion and Reputation - A Universal Cause?" in *Spain's Struggle for Europe, 1598-1668*, London, 1994, pp. xv-xxv.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco y B. CLAVERO, A. M. HESPAÑA, J. L. BERMEJO, E. GACTOY, C. ÁLVAREZ ALONSO, *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, Madrid, 1990.

POLITIČNE RAZSEŽNOSTI UGLEDA NA DVORU FILIPA IV.

Članek temelji na avtoričini doktorski disertaciji, v kateri preučuje različne politične interese in politične združbe na dvoru Filipa IV. po padcu vojvode Olivaresa. Na treh izbranih primerih, dveh iz posvetnega in enem iz cerkvenega življenja tistega časa, skuša avtorica prikazati velik vpliv družbenega ugleda posameznika na njegov politični status ter, nasprotno, vpliv političnega položaja v javnem življenju na dvig posameznikovega družbenega statusa.

DE LA CARNE A LA ESTATUA: FETICHISMO Y REPRESENTACIÓN EN *LA REGENTA*

Al tiempo que el siglo XIX se aproxima a su fin, el ambiente de desmesurado optimismo que las teorías positivistas habían destilado comienza a desvanecerse gradualmente¹. En su lugar se apodera del espíritu europeo una tendencia a la regresión a las partes más oscuras de la percepción del hecho artístico. Y ello a expensas de la renuncia a un sistema de producción capitalista y, consecuentemente, de unas producciones destinadas a preservar las estructuras burguesas².

En la literatura europea esta reacción se manifiesta en un rechazo de las teorías naturalistas que comienza a hacerse efectivo en las décadas de los años setenta y ochenta. La representación literaria orienta sus miras hacia un modo de novelar de raíz psicologista. *Le roman russe* de E. M. de Vogüe, seguido en España por el texto *La revolución y la novela en Rusia* de Emilia Pardo Bazán, confirman esta tendencia centripeta de los enunciados literarios de las décadas finales del siglo XIX³. Leopoldo Alas consciente del nuevo cambio que las formas narrativas estaban experimentando incluye en *La Regenta* un amplio catálogo de manifestaciones finiseculares⁴ siendo la más destacada de ellas la forja de una axiología en el modo de la representación femenina.

En 1927 apareció en la Internationale *Zeitschrift für Psychoanalyse* un breve artículo que lleva el título de "Fetichismus". Se trata de uno de esos raros textos en los que Freud se plantea temáticamente el problema de aquellos individuos cuya elección objetual está dominada por el fetiche. El análisis de estos casos lleva a Freud a la conclusión de que nos hallamos ante un proceso en que mediante la ayuda de ciertos mecanismos psicológicos el sujeto desmiente la evidencia de la percepción objetual; abomina del reconocimiento de la realidad del objeto y sustituye ésta por una realidad pervertida. El fetiche, por tanto, ya se trate de una parte orgánica o de una representación artística, es, consiguientemente, al mismo tiempo presencia del objeto representado y el signo de su ausencia; símbolo de algo y a la vez su negación que puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial⁵, en la cual las dos relaciones constituyen el núcleo de una verdadera y propia fractura del sujeto perceptor o Ichspaltung.

Prefiero dar todo esto por conocido, pues hoy se puede seguir puntualmente en Agamben⁶ o en Bataille⁷, el nacimiento de una nueva hermenéutica mediante la cual la modernidad, el análisis semiológico de imágenes, captura el secreto movimiento del objeto ausente, es decir, del fetiche. El carácter fetichista que adopta la representación artística en el *fin de siglo* europeo se hace evidente en aquella especie particular de procedimiento metonímico que, desde la época de Vasari y Condivi dio su primer reconocimiento crítico en las esculturas incompletas de Miguel Ángel⁸, y que se ha convertido en uno de los instrumentos estilísticos esenciales del arte moderno. De este modo plástico, se consume un espacio de representación en *La Regenta* sobre el que actúa esa escisión moderna entre representación artística y percepción. Digamos al respecto que Ana Ozores constituye la representación categorial por excelencia dentro del discurso clariniano. Sabemos que el cuerpo de la mujer⁹, ya que al final hemos venido a dar en él, se presta sobremedida a este agenciamiento fetichista o implicación que lo revela como cuerpo plenamente escultórico¹⁰, pasivo,

atrapado en una relación fetichista con el observador ya sea éste el lector o el resto de personajes que la categorizan como representación artística, como cuerpo pulsional encerrado en una forma escenográfica. En la procesión de Semana Santa en la que Ana da su cuerpo en espectáculo para el deleite libidinal de los ojos del resto de los vetustenses encontramos el contexto idóneo de la materialización del planteamiento fetichista finisecular del arte:

Como una ola de admiración precedía al fúnebre cortejo; antes de llegar la procesión a una calle, ya se sabía en ella, por las apretadas filas de las aceras, por la muchedumbre asomada a ventanas y balcones que “la Regenta venía guapísima, pálida como la Virgen¹¹ a cuyos pies caminaba”. No se hablaba de otra cosa. Cristo tendido en su lecho, bajo cristales, su Madre de negro, atravesada por siete espadas, que venían detrás no merecían la atención del pueblo devoto; se esperaba a la Regenta, se la devoraba con los ojos...“¡El pueblo entero pendiente de los pasos, de los movimientos, del traje de Ana, de su color, de sus gestos...! ¡Y venía descalza! ¡Los pies blanquísimos, desnudos, admirados y compadecidos por multitud inmensa!”¹².

Este es el contexto en que la espectacularización corporal del fetiche, encarnado en los blanquísimos pies de Ana, cobra el máximo efecto: el cuerpo aparece convocado explícitamente en esta escena, y en el lugar mismo donde nacía en los últimos momentos del siglo XIX la fuente de la representación fetichista de la escultura, es decir, en esa carnalidad presente y ausente al mismo tiempo que hemos visto expresada como sostén de toda promesa de percepción plástica. Esta ambigüedad esencial del estatuto del fetiche explica perfectamente un hecho que la observación había revelado ya desde hacía tiempo, o sea que el ámbito del fetiche reside con una fuerza particular en la representación escultórica¹³. El imaginario referido al campo escultórico hace explícito, en este sentido, el carácter de negación y signo de una ausencia del fetiche que no es de hecho un acontecimiento único e irrepetible, sino que es, por el contrario, algo sustituible hasta el infinito, sin que ninguna de sus sucesivas encarnaciones pueda nunca agotar completamente la nada de la que es cifra. El cuerpo escultórico de Ana Ozores, la pieza escenográfica de la que es parte en la procesión babilónica multiplica las pruebas de su presencia y acumula un potencial de representación inherente a su propia condición de fetiche:

Allí iba la Regenta, a la derecha de Vinagre, un paso más adelante, a los pies de la Virgen enlutada, detrás de la urna de Jesús muerto. También Ana parecía de madera pintada; su palidez era como un barniz. Sus ojos no veían. A cada paso creía caer sin sentido... Aquellos pies desnudos eran para ella la desnudez de todo el cuerpo y de toda el alma. “¡Ella era una loca que había caído en una especie de prostitución singular!”¹⁴.

Los pies de la Regenta a modo de fetiche inconmensurable, repetible en la interioridad del cuerpo escultórico revela así una nueva e inquietante forma de ser de los objetos, del objeto artístico, de la representación escultórica, de los *facticia* fabricados por el hombre; considerado desde este punto de vista, el fetiche escultórico se enfrenta a la paradoja de un objeto inasible. La sensualidad emanada de los pies de Ana Ozores satisface una necesidad humana, la de observar lascivamente de los vetustenses, precisamente a través de su ser tal. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es, en efecto, algo concreto y tangible, pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia un campo conceptual, el de las pulsiones eróticas soterradas¹⁵, que no puede ser poseído realmente. La Regenta, objeto escultórico, objeto progresivamente creado, en este caso por la imaginación de Víctor Quintanar, a la medida de los propios discursos fundamenta a través de su misma

descripción lo que es la representación de su espacio plástico, es decir, el de la heroína finisecular, el de la Diana erotizada¹⁶:

Quando salió a la claridad, con el cielo por techo, vio en lo alto de la escalinata de mármol, con una mano apoyada en el cancel dorado de la puerta de la casa, a su querida esposa que extendía el brazo derecho hacia la luna, con una flor entre los dedos.

-Eh, ¿qué tal, Quintanar? ¿Qué tal efecto de luna hago...?

-¡Magnífico! Magnífica estatua...original pensamiento...oye: "La Aurora suplica a Diana que apresure el curso de la noche..."¹⁷.

Llegados a este punto no nos queda otro remedio que resumir la argumentación que hemos venido desarrollando: en primer lugar, hemos de destacar el hecho de que Clarín al igual que el resto de escritores del último cuarto del siglo XIX abandonan los presupuestos cientifistas que habían regido el ámbito artístico hasta el momento, y se adhiere a una concepción psicologista del mismo, en boga gracias a las nuevas teorías acerca de los procesos inconscientes que, más adelante, teorizaría Freud en su categorización del fetiche; en segundo lugar, tenemos que destacar el hecho revelador de las nuevas tendencias artísticas que recluyen al arte en la esfera de lo público, de la espectacularización feroz¹⁸.

Las concepciones artísticas finiseculares parecen haberse construido como testigos de sí mismas, es decir los gestos se esculpen y la mirada pública se instala en ellos para decodificarlos, para encontrar las manifestaciones subterráneas de una percepción eminentemente fetichista. El espectador, el observador, los vetustenses¹⁹, simplemente se han internalizado en la composición escultórica. Los personajes, Ana Ozores en este caso, diluyen aquella separación clásica entre observador y sujeto observado, entre objeto y fetiche.

El artista, en este caso Clarín, ha creado una escena discursiva que asume un concepto visual de los enunciados; desvela una sexualidad nacida en la carne petrificada de Ana Ozores y la entrega a sofisticados mecanismos sublimadores que alientan el fin inhibido de toda mirada. Es así que a nadie le puede sorprender la existencia de una suerte de macroescultura del placer sexual manifiesta en el uso que del recién descubierto fetichismo le suministra el espacio visual. El erotismo turbador que emana de los pies inmaculadamente blancos de Ana Ozores, dados en espectáculo público, sometidos a la mirada escrutinadora del observador implacable es un signo inequívoco de la modernidad del discurso clariniano atento a las innovaciones artísticas que, por aquellas fechas, se estaban introduciendo en el campo del imaginario literario europeo.

La modernidad se abre con el descubrimiento sadiano de las relaciones profundas que unen la sexualidad y la representación artística de la misma. Un miedo espectral, casi sadiano en este sentido, se apodera de Ana Ozores en el momento de desfilarse ante los ojos de toda Vetusta como el objeto fetiche por excelencia, como la representación de una sexualidad lujuriosa reprimida y castigada en el seno de la sociedad isabelina:

El miedo a los ojos de Vetusta, a la malicia boquiabierta, la dominaba por completo; ya no creía ni dejaba de creer; no pensaba ni en Dios, ni en Cristo, ni en María, ni siquiera en la eficacia de su sacrificio para restaurar la fama del Magistral; no pensaba más que en el escándalo de aquella exhibición²⁰.

Estimulado por la explosión mediática²¹ del *fin de siglo*, un nuevo culto a las imágenes nacido bajo el amparo de una nueva forma de mirar particularmente moderna, engulle la representación artística de lo femenino que, como en *La Regenta*, se engarza en un proceso de revelación, de auto-

exploración fetichista en busca, en este caso, de una sexualidad enterrada en el discurso finisecular, engastada en la carne preñada de referencias significativas de Ana Ozores:

¡Toda aquella carne blanca, dura, urgente, significativa, principal, era menos razón de las circunstancias, que dos pies descalzos que apenas se podían entrever de vez en cuando debajo del terciopelo morado de la *nazarena!* ... “¿Cuándo llegará?” preguntaba la viuda, lamiéndose los labios, invadida de una envidia admiradora, y sintiendo extraños dejos de una especie de lujuria bestial, disparatada, inexplicable por lo absurda²².

La carne entonces, como jeroglífico corporal, como emblema fetichista de una presencia sexual ausente rehúsa permanecer en su condición carnal y se hace escultura, se desvela ante los ojos del espectador en una representación artística súbitamente contraída hasta el punto de abstractalizar al máximo la relación finisecular entre el silencio y la palabra, entre el objeto y su manifestación fetichista, y que Clarín entreverá en la figura de Ana Ozores, escultura de si misma, concentrada toda su energía libidinal en los pies blancos²³, estatuarios, casi fantasmagóricos.

Notas

- ¹ Un libro clave de la época que resume este nuevo espíritu antipositivista es *Le Disciple* de Paul Bourget. En el prefacio de esta obra Bourget desarrolla una estructura en gran modo anticipatoria de lo que la psicología llamará *l'inconnaisable* y que él toma de la teoría spenceriana de *First Principles*.
- ² George Ross recoge en *The Hero in French Decadent Literature*, Athens, University of Georgia Press, 1961 el espíritu decadentista que imperaba en la Europa de *fin de siglo* y que buscaba la destrucción de los principios burgueses.
- ³ Para un estudio de la penetración de las nuevas tendencias psicologistas de origen ruso en la novela véase E. M. de Vogüé, “On Russian and French Realism”, en Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, New Jersey, Princeton University Press, 1967.
- ⁴ Sobre algunos aspectos de los elementos decadentistas en *La Regenta* véase Noël M. Valis, *The Decadent Vision in Leopoldo Alas*, London, Louisiana State University Press, 1981.
- ⁵ Para una interpretación de la representación objetual escindida véase R. Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones*, Madrid, Akal, 1989.
- ⁶ Giorgio Agamben, *Estancias*, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- ⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- ⁸ Sobre la futura repercusión del arte *incompleto* de Miguel Ángel, véase M. Martín, “Miguel Ángel y los estudios anatómicos de los siglos XVI y XVII”, *Fragmentos*, 7, (1986), pp. 24-36.
- ⁹ Véase Susan Rubin Suleiman, *The Female Body in Western Culture*, London, Harvard University Press, 1986 y Thomas Hess, *Woman as Sex Object*, New York, Newsweek Inc., 1973.
- ¹⁰ Véase Edwin Mulling, *The Painted Witch*, London, Secker and Warburg, 1985 y Fritz Novotny, *Pintura y escultura en Europa*, Madrid, Cátedra, 1978.
- ¹¹ Sobre la desexualización de la iconografía mariana tan presente en *La Regenta* véase Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 43.
- ¹² Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1992, vol. II, p. 428.
- ¹³ Véase John Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 1972.
- ¹⁴ Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1992, vol. II, p. 433.
- ¹⁵ Véase los análisis sobre sexualidad soterrada y el arte de Freud en *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1979.
- ¹⁶ Véase sobre la representación fetichista de la feminidad en relación a la figura de Diana el trabajo de Gil Haroian-Guerin, *The Fatal Hero. Diana, Deity of the Moon, as an Archetype of the Modern Hero*, New York, Peter Lang, 1996.
- ¹⁷ Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1992, vol. II, p. 440. Don Víctor trata de encontrar título para la escultura que compone su esposa, y lo hace siguiendo los modelos neoclásicos, que pusieron de moda los temas mitológicos.
- ¹⁸ Véase Noël M. Valis, “The Female Figure and Writing in Fin del siglo Spain”, *Romance Quarterly*, 36, (1989), pp. 369-381.
- ¹⁹ Hay que señalar que no sólo Ana Ozores aparece en *La Regenta* representada como elemento escultórico, sino que también otros personajes son producto de este mismo proceso. Teresina adquiere la forma de una Virgen de cera, y don Fermín se dirige a las niñas de la Santa Obra del Catecismo como un espectador dirigiría sus ojos hacia un grupo escultórico.

- ²⁰ Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1992, vol. II, p. 427.
- ²¹ Susan Sontag estudia el cambio que en la percepción se produjo con la explosión mediática de fin de siglo, y en su magnífico ensayo *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1973 afirma que: "la humanidad sigue irremisiblemente aprisionada en la caverna platónica, siempre regodeándose —costumbre ancestral— en meras imágenes de la verdad... Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y de qué tenemos derecho a observar", p. 13.
- ²² Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1992, vol. II, p. 428.
- ²³ Para un estudio del fetichismo del pie véase Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.

OD MESA DO KIPA: FETIŠIZEM IN UPODABLJANJE V DELU "LA REGENTA"

Imaginarno, ki se je nanašalo na libidinozno področje družbe, na primer španske ob koncu 19. stoletja, ni ostalo statično po razblinjenju prvih pozitivističnih teorij. Ravno nasprotno: tako upodablajoča umetnost kot literatura nam kažeta močno usmerjenost v poudarjanje libidinoznega potenciala, zajetega v nedavno odkritih fetišističnih pobudah.

Clarín v "La Regenti" vse te nove evropske struje povzame in vsrka ter v kiparsko podanih nogah Ane Ozores iztisne nov način umetniškega upodabljanja s konca 19. stoletja.

¿UN LUNFARDISMO EN CANARIAS? ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA ETIMOLOGÍA DE PIBE

A Isa y Fito Casillo, dos pibes amigos míos

La etimología de la palabra *pibe*, chico, muchacho, ha dado lugar a numerosas cuestiones y numerosas respuestas por parte de los lexicógrafos. Si se consultan diccionarios de argentinismos se comprobará que todos ellos señalan el origen italiano de esta voz, pasando en muchos casos por la explicación lunfarda del término. Si se estudian diccionarios españoles podrán observarse diversas opciones: algunos se inclinan por el portugués, otros por el catalán, ninguno de ellos le atribuye etimología italiana. Si se acude entonces a diccionarios de portugués se leerá que este término procede del castellano, y así sucesivamente. Huelga decir que por el conocido fenómeno del plagio lexicográfico, muchas veces las respuestas son idénticas y presentan sólo de vez en cuando matices o informaciones suplementarias que pueden resultar de interés. Naturalmente, existen diccionarios que no ofrecen la etimología sino marcas de uso y marcas regionales, en parte coincidentes pero en parte también contradictorias. Sobre estos aspectos deseamos hacer algunas observaciones.

Con la intención de dar una respuesta —probablemente no definitiva— a la cuestión sobre la etimología de *pibe*, hemos consultado un total de setenta diccionarios etimológicos y de uso de diversas lenguas: diccionarios de español, diccionarios de regionalismos hispano-americanos, diccionarios de lunfardo, de canarismos, de portugués, de gallego, de catalán, de italiano y dos diccionarios piemonteses. Los resultados, como se verá, muestran una paleta multicolor.

Deseamos comenzar nuestra investigación con una constatación: tanto en Canarias como en Argentina se conoce y utiliza la voz *pibe* con idéntica acepción. No entramos por el momento en la extensión de dicha voz en Hispanoamérica —donde habría que incluir Uruguay y otros países—, asunto que trataremos más adelante. La palabra *pibe*, por tanto, se conoce a los dos lados del océano. José Pedro Rona, en su famoso artículo *¿Qué es un americanismo?*, afirmaba por los años 60: “Las isoglosas de los diversos elementos del diasistema hispánico pueden estar situadas de diversas maneras, según en qué hablares y dialectos ocurra el elemento en cuestión. En principio, podemos imaginarnos cuatro distribuciones posibles: 1) Se da en toda América y no se da en ninguna parte de España, 2) Se da en toda América y se da en parte de España, 3) Se da en parte de América y se da en parte de España, 4) Se da en parte de América y se da en toda España”¹. Según este esquema *pibe* correspondería a la tercera distribución. Precisamente la coincidencia lexical de términos utilizados en Canarias y otros países de Hispanoamérica ha sido objeto de numerosos estudios, uno de los más recientes por ejemplo es el *Diccionario de las coincidencias léxicas entre el español de Canarias y el español de América*. En la introducción a esta obra se exponen tres posibilidades para explicar las coincidencias: “Muchas palabras, nacidas o transformadas en Canarias pasarían a América, otras vendrían hacia acá desde el continente con la vuelta eventual o definitiva de muchos emigrantes, y otras se emplearían en el archipiélago al tiempo que en América llevadas por el flujo emigratorio que desde la península pasaba obligatoriamente por las islas”². Considerados estrictamente los tres caminos propuestos se reducirían a dos, puesto que el tercero no es excluyente y está implicado, por lo general, en los dos primeros. Permitásenos una segunda observación. Los autores de este diccionario agrupan las coincidencias léxicas de la siguiente manera:

marinerismos, arcaísmos, andalucismos, dialectismos del occidente peninsular, las palabras de origen portugués, las voces amerindias (tenidas por seguros americanismos en Canarias), las voces guanches (tenidas por seguros canarismos en América) y los neologismos creados dentro de las posibilidades sistemáticas del español. Los casos en los que cabe un desplazamiento de la palabra de América a Canarias corresponden a los marinerismos —quizás no los más frecuentes—, los lusitanismos —habría que añadir aquí italianismos, galicismos, anglicismos, etc.; es decir, todas aquellas lenguas con las que América entró en estrecho contacto en el pasado—, voces amerindias y finalmente neologismos. Exceptuando las voces amerindias, todos los demás grupos permiten pensar en un desplazamiento de Canarias a América. La falta de datos y referencias de la época dificulta, sin embargo, la averiguación. Por este motivo resulta imprescindible acudir al “origen y también a la etimología, puesto que es ese el dato que puede servirnos para aproximarnos mejor al recorrido efectuado por la palabra”³.

La voz *pibe*, que los diccionarios definen como *niño*, *muchacho*, aparece con frecuencia relacionada a otra voz con el mismo significado, a saber, *pebete*. Con esta acepción se emplean ambas palabras en varios países de Hispanoamérica. No obstante el último término se desconoce en Canarias. A pesar de esto, por contar con una acepción sinónima y por el frecuente recurso a *pebete* en diccionarios de lengua española para explicar la etimología de *pibe*, consideramos necesario el tratamiento conjunto en el presente trabajo.

Después de estas cuestiones preliminares, pasamos al análisis de las obras lexicográficas. Comenzamos presentando los resultados que nos han ofrecido los diccionarios de regionalismos hispanoamericanos por un lado —incluyendo en este apartado también los diccionarios de lunfardo—, y por otro lado los diccionarios de canarismos.

En los diccionarios de regionalismos hispanoamericanos encontramos tres acepciones para la palabra *pibe*. La más frecuente de ellas es *niño*, *muchacho*, *impúber*, *adolescente*, *chiquillo*, *joven*, *pebete*. Algunas de estas obras ofrecen además un matiz para la forma femenina. *Piba* no significa sólo chica, sino que se trata de una “muchacha joven, generalmente atractiva”⁴, de una “joven linda y bonita”⁵. La segunda acepción de *pibe* se menciona en un diccionario de peruanismos: “cierto tipo de helado hecho de leche y azúcar, cuyo envase tenía forma cónica”⁶, este significado se registra como desusado. El *Nuevo Diccionario de Lunfardo* de Gobello recoge una tercera acepción: “por traducción puede significar muchacho, trozo de madera sujeto al pértigo del carro, carreta o carretón, sobre el que descansa el vehículo cuando no está en movimiento”⁷. Si bien estos dos últimos significados se deben mencionar como información, en adelante centraremos nuestra atención en el primero: *muchacho*. Como dijimos arriba, la voz *pebete* se registra como sinónimo de *pibe*. Nuevamente encontramos diversas acepciones, con sus correspondientes marcas regionales. Nos limitamos a enumerarlas: de uso general es “persona de baja estatura”, en México “planta que da una flor fragante. *Mirabilis longiflora*”, en Venezuela “cigarro de buena calidad”⁸, en Argentina “pequeño pan elaborado con mayor cantidad de levadura que el de tipo francés y con cierta cantidad de azúcar”⁹, en Argentina en la lengua de la germania, además, “bolsillo pequeño delantero del pantalón”¹⁰. Al observar la forma femenina de *pebete* hallamos nuevamente los matices que se nombraron arriba para *piba*: “muchacha joven, generalmente atractiva”¹¹, “mujer joven y bonita”¹². Sin embargo, en el diccionario de donde se ha extraído esta última definición, un diccionario de uruguayismos, no se recoge la forma masculina, y la femenina viene acompañada de la marca *tango*, es decir, tiene un campo sumamente reducido. Nos interesa ahora analizar las voces *pibe* y *pebete* en la acepción de muchacho, por eso dejamos de lado los restantes significados.

Respecto a las marcas de uso, todos los diccionarios coinciden en indicar el uso *coloquial*, *afectivo* o *familiar* de *pibe*. La vaguedad y difícil delimitación de estas marcas, permite que las tomemos aquí como equivalentes. Avala esta decisión un diccionario que remite al empleo *popular* del término explicando: “cuando se lo designa posesivamente, implica cariño, cercanía afectiva o, incluso parentesco”¹³. En otras obras aparece la marca *lunfardo*, sin que se distinga si se trata de un uso *jergal* o de una marca de proveniencia, o de las dos cosas a la vez. En todo caso, todas estas marcas aparecen tanto en *pibe* como en *pebete*.

La distribución regional de las voces *pibe* y *pebete* se presenta relativamente uniforme. La mayoría de los autores sitúa el empleo de *pebete* en Argentina¹⁴ y Uruguay¹⁵. La forma femenina, no obstante, parece presentar ciertos problemas. De este modo Haensch afirma que en Uruguay sólo se conoce *pebeta*, mientras que Arias de la Cruz atribuye a Chile y Uruguay el uso de la forma masculina y el uso de la forma femenina a Argentina y Uruguay. Este tipo de contradicciones es frecuente en la lexicografía. El caso quizá más interesante, por lo inesperado, lo brinda Santamaría¹⁶ que localiza *pebete* en México y Uruguay: “vulgarmente, niño, chiquillo. Lo mismo en Uruguay”. Santamaría documenta su afirmación con una autoridad literaria, la obra del mexicano Luis G. Inclán, *Astucia* o *El jefe de los Hermanos de la Hoja o los charros contrabandistas de la rama*, de 1865. Al tratarse de una novela histórica de costumbres mexicanas la palabra *pebete* cobra mayor peso en este contexto. Santamaría extrae la siguiente cita: “En tal estado Usted no es para mí más que un *pebete* entrometido, y si no se larga lo pateo (INCLAN, *Astucia*, t. II, p. 248)”. Las marcas regionales de *pibe* coinciden en casi todos los autores¹⁷ en Argentina y Uruguay. Morinigo además de estos dos países extiende el uso a Bolivia, Chile y Paraguay, y Arias de la Cruz, algo más generoso, la caracteriza para toda América. El *DRAE*¹⁸, en su última edición, señala para *pebete* Argentina y Uruguay, para *pibe* sólo Argentina, ignorando que esta expresión también se conoce en Canarias.

Pasamos ahora a analizar algunos diccionarios de canarismos. Como ya se mencionó arriba, en Canarias se utiliza la voz *pibe*, pero se desconoce *pebete*. En los últimos años se han publicado valiosas obras que recogen el léxico de las islas y que muchas veces ofrecen informaciones complementarias. Unas aportan testimonios escritos, por ejemplo, mientras que otras recogen las citas a partir de encuestas realizadas en trabajo de campo. El carácter diferencial en relación con la península sirve en algunas obras como rasgo distintivo, en otras la mirada se dirige frecuentemente a las coincidencias léxicas con América. Hemos escogido para nuestro artículo diccionarios de publicación más reciente. El *Tesoro lexicográfico del español de Canarias*¹⁹ define *pibe*, *ba* como *niño*, *muchacho*, coincidiendo con éste el *Diccionario de Canarismos*²⁰, que añade además la acepción de *novio*²¹. Esta acepción se conoce también en Argentina, acompañada generalmente del adjetivo posesivo *mi*: ‘mi pibe, -a’. El *Diccionario de las coincidencias léxicas entre el español de Canarias y el español de América*²², no se distancia de los dos anteriores en la definición y aporta además dos datos suplementarios: la extensión del término en América y su etimología. Copiamos lo que allí se lee, evitando las abreviaturas: “(posiblemente por influencia del portugués *pivete* o del italiano). Lo mismo en Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay. En Argentina, Perú y Uruguay, también *pebete*”. Si traemos a colación el *Atlas Lingüístico-Etnográfico de las Islas Canarias*²³ constatamos, no sin cierto asombro, que la palabra *pibe* no aparece en ninguno de los mapas (tomo II, 658 ¿cómo dicen al niño hasta los 8 ó 10 años?; 659 ¿cómo dicen al muchacho de 10 a 15 años?; 660 ¿cómo dicen a un muchacho de 15 a 20 años?; tomo III, 948 ¿cómo se llama a un muchachito pequeño?). Aun así sabemos con certeza que en las Islas Canarias se conoce y se emplea. La cuestión que planteábamos al principio del artículo queda aun por resolver: ¿qué razón o razones existen para explicar la coincidencia del término *pibe* en el archipiélago canario y en Sudamérica? La res-

puesta pretendemos hallarla en la etimología. Comenzamos, por tanto, por la pista que nos proporciona esta última obra y revisamos algunos diccionarios portugueses. Para simplificar un poco transcribimos las definiciones de dos diccionarios de uso y de un diccionario etimológico²⁴.

Pivete²⁵: (Cast. *pebete*) substância aromática que se queima para perfumar; (prov.) criança esportiva e esperta que pretende parecer adulta; homúnculo; pilrete; pegulho (criança); (deprec.) mau cheiro; (Bras.) criança que rouba, só ou trabalhando para outrem.

Pivete²⁶: (do cast. *pebete*) qualquer substância aromática que se queima para perfumar.// Deprec. Mau cheiro//Prov. b.cir. criança esperta//Prov. trasm. criança ladina, afilada, ou que tem pretensões a pessoa crescida//Por ext. Qualquer pessoa pequena de corpo, enfermiza, de pouco vulto//Bras. Gir. Menino ladrão ou auxiliar de quadrilha de ladrões.

Pivete²⁷: do cast. *Pebete*, este provávelmente do catalão *pevet*, „incensário, piveteiro“ (...).

El resto de la definición no se desvía de los diccionarios anteriores.

Las tres obras lexicográficas coinciden unánimemente en atribuir etimología castellana a la voz *pivete*. Además el diccionario etimológico señala la posible proveniencia del catalán. Los significados coinciden con los ofrecidos por diccionarios de lengua española, añadiendo algunas connotaciones o acepciones nuevas, como por ejemplo el uso regional brasileño. Si aceptamos esta unanimidad de criterios, es preciso echar un vistazo a los diccionarios de lengua española.

La voz *pibe* aparece en la mayor parte²⁸ de los diccionarios de lengua española y presenta por lo general una sola definición, con diversos sinónimos: *chiquillo*, *crió*, *muchacho*, *chaval*, *niño* y, ¿cómo no?, *pebete*. Es decir, se eliminan por completo las acepciones, nombradas líneas arriba, de helado y trozo de madera, probablemente por ser demasiado específicas o, en el primer caso, tratarse de una palabra de poco uso. Tampoco se le concede mayor atención a la forma femenina, que generalmente va unida a la masculina en el mismo artículo lexicográfico (*pibe,-a*). Algunos diccionarios observan a este respecto que en Chile sólo se emplea la forma masculina²⁹. Las marcas de uso suelen ser *coloquial* o *vulgar*, aunque la mayoría de las obras no las indica. Por lo que se refiere a las marcas regionales la paleta abarca desde América³⁰, pasando por el conjunto de unos cuantos países³¹ (Argentina, Bolivia, Uruguay y Chile; dos de ellos incluyen Paraguay³²), hasta la región del Río de la Plata como tal³³ o diferenciando las naciones que la componen³⁴. Ninguno de los diccionarios consultados menciona el uso de *pibe* en Canarias. El *Diccionario Anaya* remite a *pebete* y es precisamente en esta voz donde se hace alusión a Canarias, junto con Uruguay y Argentina. No obstante, la indicación es errónea pues en Canarias no se conoce la voz *pebete*³⁵. En el *Diccionario Salamanca* hallamos otro intento de localizar la voz *pibe* en España, si bien no especifica el lugar preciso: “jergal en Esp. Persona de corta edad, muchacho o muchacha, joven”. El *Diccionario Clave*³⁶ no presenta marca regional, pero sí una colocación significativa: “mi amigo argentino siempre me llama pibe”. La etimología que indica este conjunto de obras, cuando la indican (que es la menos de las veces), es la portuguesa: *pivete*³⁷. María Moliner recurre a la etimología latina y establece un paralelismo entre *pivete* (portugués) y *pevet* (catalán), afirmando que ambos términos proceden del latín *pes*, *pedis*. A esta altura, podemos constatar un círculo vicioso lexicográfico. Los diccionarios de lengua española remiten a la etimología portuguesa, mientras que los diccionarios lusitanos registran etimología castellana. Pero además el asunto puede enredarse cuando entra en escena la palabra *pebete*. Las variantes que se producen en los diccionarios que ofrecen etimología son las siguientes:

Esencial Santillana la etimología de *pibe* es portuguesa; *pebete* con la acepción de muchacho se recoge en entrada aparte y no presenta etimología

Anaya la etimología de *pibe* es portuguesa; *pebete* señala etimología catalana y recoge todas las acepciones en una misma entrada, también la de *muchacho*

María Moliner La etimología de *pibe* es portuguesa; *pebete* no presenta etimología

Corominas³⁸ explica la etimología de *pibe* a través de *pebete*, de origen catalán. Diccionarios etimológicos posteriores, como el de García de Diego o el de Sandoval de la Maza³⁹, no recogen ni *pibe* ni *pebete*. Corominas constata la existencia de *pebete* en las tres lenguas romances ibéricas: castellano, portugués y catalán, y afirma que la voz catalana es bastante más antigua que las otras. El significado primitivo de “sustancia aromática” pasó por antifrasis a “objeto maloliente”, de ahí que en Uruguay y Argentina se emplee para designar a un niño de pañales y que por extensión se aplique a chicos de edades algo mayores o adolescentes. El etimólogo catalán rechaza la teoría de Max Leopold Wagner⁴⁰. Wagner apoya un desarrollo independiente de la palabra española *pebete* y opta a favor de la etimología genovesa; *pebete*, según este estudioso provendría de *pivetto*. Ambruzzi se opuso a esta propuesta prefiriendo el origen castellano⁴¹. Corominas, no obstante, omitió otras afirmaciones de Ambruzzi, que sin duda dejan una puerta abierta a la posible etimología italiana de *pibe*. Citamos sus palabras: “Hay además que observar que *pivel* no indica *niño*, sino *mozo*, *joven*; sólo *piveto* en genovés significa *muchacho*, y es diminutivo del ya desusado *pivo*: palabra esta de significado ruin en masculino y en femenino. Considero, pues, que no haya parentesco entre *pebete* y *pivel*”⁴². Es decir, cabría pensar que *pebete* proceda del genovés *piveto*, aunque Ambruzzi no lo diga explícitamente. En su artículo, bien es verdad que es demasiado breve, no queda claro qué matices lexicales diferencian *pebete* de *pibe*, pues el autor se limita a apuntar “casi igual en el sentido y el uso”. En la actualidad (caso de que no fuese también antes así) pueden tenerse por sinónimos, léase líneas más abajo la cita de Teruggi.

Para subrayar su postura Corominas alude al portugués de Tras os Montes donde también se da el matiz argentino de *pebete* (“muchacho que simula, pretende ser adulto”); sin embargo este matiz del que habla el autor no se da en Argentina. Corominas añade que es inadmisibles aceptar un italianismo en esta zona de Portugal. No descarta la posibilidad de que el vocablo pasase a Argentina desde Brasil. Discutible resulta su afirmación: “es inverosímil que un vocablo tan arraigado y único en el habla de la familia argentina proceda de «centros populares italianizantes»: tales vocablos son entonces lunfardos, o bien quedan restringidos a familias italianas o emparentadas con italianos”; como también es discutible la afirmación: “queda finalmente la dificultad fonética o formal: de haberse adoptado el it. jergal *pivo*, *pivetto*, en la Argentina, se diría ciertamente **pibo* y no *pibe*, **pibeto* y no *pebete*”. En primer lugar hay que matizar la *familia argentina*, pues como ya se mencionó arriba *pebete* se emplea en varios países vecinos y no sólo en Argentina; por otro lado un italianismo puede estar perfectamente arraigado en el habla argentina; harto conocida es la influencia italiana y su arraigo en dicha habla. La abundante documentación atestigua la emigración italiana desde el siglo pasado y son muchos los estudios que resaltan este aspecto. Las autoridades que cita Corominas, Wagner y Ambruzzi, pertenecen a los años veinte y treinta y han sido superadas por las voces de otros investigadores más modernos. Corominas escribe que “tales vocablos son entonces lunfardos”, sin percibir que muchos lunfardismos han pasado a ser patrimonio del habla común de los argentinos. Gobello, por ejemplo, en su *Nuevo Diccionario de Lunfardo* califica *pibe* y *pebete* precisamente de lunfardismos. Este mismo autor, por otro lado, señala en la introducción a su obra que por *lunfardismo* se pueden entender cosas muy diversas: “Para unos es el lenguaje de los delincuentes⁴³ (...). Otros, más exquisitos, sostienen que cuando una palabra ha pasado al lenguaje familiar, o al popular, si acaso alguna vez fue lunfarda (tal es el caso de *pibe*) deja de serlo *ipso facto*. Y no falta tampoco quien sostenga que los límites que separan al lunfardo del

arrabalero son tan imprecisos que las respectivas jurisdicciones han de quedar por siempre indefinidas⁴⁴. Paso seguido nos ofrece su propia definición: “El lunfardo es, a mi entender (...) un repertorio de términos traídos por la inmigración, durante la segunda mitad del siglo pasado y hasta el estallido de la primera gran guerra, y asumidos por el pueblo bajo de Buenos Aires, en cuyo discurso se mezclaban con otros de origen campesino, y quechuismos y lusismos que corrían ya en el habla popular, conformando un léxico que circula ahora en todos los niveles sociales de las «repúblicas de la Plata». En ningún lado de esta cita se lee que la inmigración a la que se hace referencia sea italiana, o sólo italiana. A esta postura se adhiere Lipski: “No hay duda de que la comunidad italiana de Buenos Aires tuvo un papel fundamental en el desarrollo del lunfardo, si es que no lo tuvo en su creación. Sin embargo, muchas palabras lunfardas proceden de España y Portugal, otras de la jerga y del argot franceses, y unas cuantas del inglés⁴⁵. No obstante, para muchos de los hablantes argentinos lunfardismo equivale a italianismo y se ve que Corominas también lo entiende así. Para Gobello se fundirían casualmente los dos fenómenos en la palabra *pibe*. En cualquier caso la discusión no afecta en primera línea al lunfardo sino al presupuesto italianismo. Otros autores como Teruggi simplifican la cuestión y escriben: “Uno podría preguntarse por qué la Academia española entresaca *pebete* y no *pibe*, que tiene el mismo significado, idéntica etimología y mucho más uso que el anterior⁴⁶, y en nota a pie de página añade: “*pebete* proviene de *piveto*, muchacho, voz dialectal italiana que hemos hallado ya en los procaces sonetos romanos de Giuseppe Belli de 1831”. Respecto al problema de la forma fonética al que alude Corominas, no hallamos dificultad en aceptar la teoría de Wagner que afirma que *pibe* procede de *pivetto*. El etimólogo catalán, adverso a la influencia italiana de *pibe*, recalca que “el influjo brasileño es mucho más antiguo en el Plata que el italiano”, dejando abierta la posibilidad de que el camino de entrada fuese Brasil. Es evidente que a pesar de ser más antiguo posee menos fuerza. Wagner alude además a la obra de Antonio Dellepiane⁴⁷ y nos parece que este argumento es una aportación fundamental. En *El idioma del delito* Dellepiane no se limita a definir la voz *pive* (“muchacho, menor de edad, pilluelo. Lo mismo que *quillete*”), sino que además expone diferentes variantes: *pive*, *piver*, *pebe*, *pibete* o *pebete*. Esto atestigua que a finales de siglo pasado circulaban en Buenos Aires diversas formas que con el tiempo se fueron perdiendo hasta cristalizarse en dos: *pibe* y *pebete*. Esta inseguridad y a la vez similitud de las expresiones hace pensar precisamente en un periodo en el que conviven en Argentina inmigrantes italianos de diferentes regiones. Cada uno conserva su habla característica al tiempo que estas hablas se van contaminando entre sí y el español hasta adoptar una forma única. Desde Argentina, así opina Wagner, se extendería a los países vecinos.

Dos últimas acotaciones a Corominas. Afirma este autor que *pibe* posee una función designativa, cuando se refiere a niños de dos a diez años, y otra valorativa, cuando se refiere a niños de doce a diecisiete años; mientras que la forma femenina es siempre valorativa, “recalca la juventud de la mujer en cuestión, juventud relativa, y precisamente por eso se aplica a personas de más edad que el masculino correspondiente (...), en tono más o menos complaciente o irónico es muy frecuente oírlo aplicado a mujeres de 30 o 40 años, y de una manera objetiva y fría se dirá de personas de 20 a 23 años, lo cual sería imposible con *pibe*”. El hecho descrito es cierto (aparte del *lapsus* de los 11 años), pero no completo. Si una persona le dice a un muchacho de 15 años “vos todavía sos un *pibe*”, lo está rebajando, en cierta manera le está dando a entender que no es maduro o mayor. Un taxista, por poner otro ejemplo, se puede dirigir a un compañero en una conversación diciendo “*pibe*, pásame un faso”. *Pibe* en este caso tiene sencillamente una función apelativa y se aplica a hombres adultos. También si se encuentran dos amigos por la calle y hace tiempo que no se ven, por poner otro ejemplo, el saludo: “Andrés, estás hecho un *pibe*”, posee aquí un matiz cari-

ñoso, que resalta lo joven que se conserva el personaje. Por tanto, también se puede aplicar *pibe* a personas adultas, siempre que exista una buena relación entre ellos.

En busca de nuevas informaciones consultamos, además, algunos diccionarios catalanes. El etimológico de Corominas⁴⁸ recoge *pebet*, *pebeter* para explicar escuetamente que la grafía castellana no es exacta: “grafía acastellanada i dolenta (que renega de l’origen català del mot), i que per tant cal reemplaçar per pevet (PEU)”. Este es todo el texto completo del artículo lexicográfico; *pevet* sólo lo recoge como derivado de *peu*. El *Diccionario del Institut d’Estudis Catalans*⁴⁹ recoge sólo una acepción: “pastilla que s’encén per perfumar l’aire”. Joan Carreras e Martí⁵⁰ proporciona dos acepciones, una coincidente con la anterior pero algo más extensa y una segunda que es *peveter*, en español *pebetero*. De edición más antigua es el *Diccionari Català-Valencià-Balear*⁵¹ que define *pebet* (con b) como pastilla aromática, como “cosa pudenta” en sentido irónico y como “bruticia desuor o de greix a la roba”, también en sentido irónico. Es decir, este diccionario recoge la antifrasis de la que habla Corominas, pero no su aplicación a *niño*, que tampoco hemos hallado en otras obras.

Si regresamos a la doble etimología que presenta el *Diccionario de las coincidencias léxicas entre el español de Canarias y el español de América* quedan por examinar los diccionarios italianos. Cortelazzo⁵² recoge *pivello* con el significado de “jovencito pretencioso y vanidoso; novato, principiante”, voz jergal documentada a finales de 1545⁵³, diminutivo de *pivo*. Añade además que la voz *pivello* está muy difundida en los dialectos septentrionales. Transcribimos los autores que cita: Boerio (1829) ha *pivèi* “vocabolo di gergo de barcaiuli, che vuol dire fanciulli, ma specialmente se i figliuoli” e *pivela* “è voce di gergo de barcaiuli, che significa donna”, il Cherubini (1841) ha *pivèll* “Citto. Ragazzo. Voce tra noi modernissima” (...) il Pirona registra *pivèl* “Fanciullo, ragazzetto o adolescente, dritto e lesto” e *pivèle* “Giovinetta svelta e sveglia, che tocca all’età degli amori. Non è estraneo al t. un senso di galanteria”. Se combinan en estas respuestas las acepciones que encontramos en la palabra *pibe*, fanciullo significa niño lo mismo que ragazzo niño, muchacho. Boerio se refiere a *pivela* para mujer y Pirona añade que es una joven ágil/esbelta y despierta, en edad de enamorarse. Cherubini señala que es un vocablo moderno. Es probable que este neologismo se trasladase a Argentina con la corriente emigratoria italiana y echase raíces en el continente americano. Los diccionarios etimológicos de Antonioli y Bolelli no recogen este término, como tampoco el etimológico dialectal de Cortelazzo⁵⁴. Battisti⁵⁵ ofrece por un lado diversas variantes según los sufijos y por otro las variantes según las regiones: venez. *pivèi* ragazzi, gen. *pivetu* ragazzo, garzoncello, vales. *pivèl* gozzo, gozzuto (...) piacent. *pivèl* uomo inesperto. Nuevamente hallamos aquí idénticas acepciones de la palabra *pibe*. Levi⁵⁶ en su *Dizionario etimologico del dialetto piemontese* recoge *pivèl* con el significado de ragazzo y ofrece las variaciones milanesa, veneciana, lombarda y emiliana. Camillo Brero⁵⁷ recoge también *pivel*, pero curiosamente como adjetivo (y sin acento), con los significados de pivello, novellino, principiante y giovincello. Llamen la atención las múltiples transcripciones, así para el genovés leemos *pivetu* (Battisti), *piveto* (Ambruzzi), *pivetto* (Wagner) o en dialecto lombardo *pivè* y emiliano *pivèr* (Levi), mientras que Ambruzzi une los dos bajo *pivèl* y lo mismo hace Wagner bajo *pivello*. Las diferencias no son muy marcadas y todas se ubican en la región septentrional de Italia, lo cual es suficientemente significativo. Además el término *pivello* forma parte hasta nuestros días del léxico italiano actual. Su presencia en dos diccionarios de uso no demasiado voluptuosos⁵⁸ son prueba de ello, uno de ellos es además un diccionario de sinónimos, que de por natural no admite tantas entradas. Si a las obras lexicográficas se suman los estudios dedicados al español de la Argentina, descubrimos la tendencia unánime a explicar el origen de *pibe* por vía italiana; es más, parece inevitable investigar el habla argentina sin mencionar la palabra *pibe*. También Fontanella de Weinberg se une a esta tendencia y expone una lista de voces procedentes del italiano e incorporadas al léxico argenti-

no, en la que no falta *pibe*: “Debido al nivel cultural generalmente bajo de los hablantes de italiano y a la función de esta lengua en la comunidad porteña, reducida en sus últimas etapas de uso a un empleo casi exclusivamente doméstico, los préstamos del italiano se concentraron en los dominios más cercanos al habla familiar: la alimentación (...), la familia (*pibe* ‘niño’, *nono*, *nona*, *nonino*, *nonina* ‘abuelo/a’), la vida cotidiana (...), etc.”⁵⁹

Resumiendo lo dicho hasta ahora. Los diccionarios de regionalismos hispanoamericanos señalan etimología italiana, los canarios portuguesa o italiana, los portugueses castellana y finalmente los castellanos (entendiendo aquí los elaborados en la península ibérica) señalan etimología lusitana (provocando un círculo vicioso) y catalana, siguiendo la teoría de Corominas de antifrasis y extensión de la antifrasis. Las obras lexicográficas italianas la recogen como voz patrimonial italiana y algunas recurren a la etimología latina, a la que nosotros hemos renunciado por salirse del marco de nuestra investigación y no aportar informaciones sustanciales a la cuestión que planteamos en el presente trabajo⁶⁰. La respuesta de Corominas resulta demasiado complicada, la extensión de la antifrasis debió tener lugar en Hispano-américa, pues en España no se conoce esta acepción, exceptuando en las islas Canarias. Es posible pensar en una “exportación canaria” a Argentina y países vecinos y de hecho Lipski se ha aventurado a defender esta hipótesis: “De uso antes habitual, aunque ahora en recesión, son *pibel/piba*, como términos apelativos. Estas palabras pueden haber llegado a través de las Islas Canarias, donde todavía se emplean en algunas zonas. La inmigración canaria fue especialmente numerosa en Argentina a finales del XIX y principios del XX”⁶¹. Dicha hipótesis desencadena una pregunta fundamental, que Lipski olvida. Si el recorrido es Canarias-Argentina ¿por qué no se conoce entonces la voz *pibe* en la zona del Caribe donde la inmigración canaria es mayor que en la región del Río de La Plata? La aportación de Canarias a la población de América⁶² sobresale junto con la gallega por lo ingente, la consecuencia inmediata de ésta es la influencia lingüística. En el caso de *pibe* consideramos que el préstamo italiano ofrece una explicación más transparente que el castellano y por eso preferimos unirnos a los estudiosos que optan por la raíz italiana del término (Fontanella de Weinberg, Gobello, Teruggi y Wagner, entre otros). La llegada a Canarias se aclara gracias a la vuelta eventual o definitiva de muchos emigrantes canarios.

Entrar en cuestiones etimológicas equivale en muchos casos a adentrarse en terreno de arenas movedizas, prueba de ello es la voz *pibe*. Si se trata o no de un lunfardismo en Canarias es, a nuestro modo de ver, secundario. Lo que sí podemos afirmar es que se trata de un argentinismo en Canarias ...aunque la mayoría de los argentinos ignoran su exportación.

La lengua sigue avanzando.

La palabra *pibe* ha seguido en Argentina derroteros propios y ha continuado evolucionando. En los años setenta surgió una nueva acepción de *pibe* a raíz de un anuncio televisivo del *Banco de Galicia*. En el anuncio salía un chico que respondía a la apelación de “che, *pibe*” y al que se le encargaban diversos trámites o mandados. Como bien se sabe *che* y *pibe* son vocablos distintos. Para dirigirse a un joven recadero se usan indiferentemente una y otra palabra, o las dos sucesivamente: “Ché, *pibe*, hacé tal cosa”. Sin embargo, el efecto repetitivo del anuncio televisivo provocó que pronto surgiese una nueva expresión para dirigirse a estas personas: el *chepibe*; pronunciando ambas palabras como si se tratase de una sola y utilizándola como sustantivo. Así, después de veinte años, anota la Academia Argentina de Letras en su Registro del habla de los argentinos (N° 1005, 27 de abril de 1995, en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LX, n° 235-236): “*Chepibe*. m. (De *che*, vocativo, y *pibe*.) Mandadero, petiso de los mandados. Apenas llegó lo convirtieron en el CHEPIBE de la oficina”.

Esta acepción no ha sido recogida hasta ahora en los diccionarios.

Notas

- 1 José Pedro Rona (1969): „¿Qué es un americanismo?“, en: *Simposio de México, enero de 1968. Actas, informes y comunicaciones*, México D.F., pp. 147-148.
- 2 Cristóbal Corrales, Dolores Corbella (1994): *Diccionario de las coincidencias léxicas entre el español de Canarias y el español de América*, Santa Cruz de Tenerife, p. 5.
- 3 *Ibid.* p. 8
- 4 Günther Haensch, Reinhold Werner (1993): *Nuevo Diccionario de Americanismos. Argentinismos*, Bogotá.
- 5 Miguel A. Arias de la Cruz (1980): *Diccionario temático de americanismos*, Madrid.
- 6 Juan Alvarez Vita (1990): *Diccionario de Peruanismos*, Lima.
- 7 José Gobello (1998): *Nuevo Diccionario de Lunfardo*, Buenos Aires. Las entradas para *pebete* y *pibe* permanecen idénticas desde 1978, según la edición del *Diccionario de Lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires*, que también consultamos.
- 8 Cfr. Marcos A. Morinigo (1985): *Diccionario de americanismos*, Barcelona; Ramón Sopena (ed.) (1983): *Americanismos. Diccionario ilustrado Sopena*, Barcelona; Augusto Malaret (1946): *Diccionario de americanismos*, Buenos Aires. Malaret sólo recoge la acepción venezolana, Sopena no ofrece marcas regionales en estos casos.
- 9 Gobello: op.cit., también lo recoge Haensch: o.cit: „pan pequeño de forma oblonga, de sabor algo dulce, abultado en la parte superior, que se emplea para hacer sandwiches“.
- 10 Raúl Tomás Escobar (1986): *Diccionario del hampa y del delito*, Buenos Aires; también lo recoge Gobello.
- 11 Haensch: op. cit.
- 12 Günther Haensch, Reinhold Werner (1993): *Nuevo Diccionario de Americanismos. Uruguayismos*, Bogotá.
- 13 Escobar: op.cit. De hecho Haensch ofrece también la acepción hijo.
- 14 Morinigo: op. cit, Haensch: o. cit (Argentinismos)
- 15 Malaret: op.cit. Malaret añade a Argentina también Uruguay.
- 16 Francisco J. Santamaría (1983): *Diccionario de Mejicanismos*, México D.F.
- 17 Además de los ya citados, véase también Brian Steel (1990): *Diccionario de americanismos. ABC of Latin American Spanish*, Madrid. Cfr. también Haensch: op. cit.
- 18 Real Academia Española (1992): *Diccionario de la lengua española*, Madrid.
- 19 Cristóbal Corrales, Dolores Corbella, María Angeles Martínez (1992): *Tesoro lexicográfico de Canarias*, Madrid.
- 20 Antonio Lorenzo, Marcial Morera, Gonzalo Ortega (1996): *Diccionario de Canarismos*, La Laguna.
- 21 Esta acepción la recoge también Gobello y Mario E. Teruggi (1979²): *Panorama del lunfardo. Génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas*, Buenos Aires, p. 220: “Cuando un joven alude a su novia llamándola ‘mi piba’ o ‘la piba’, esa palabra se carga de sentimiento”. Los dos destacan el uso femenino de la acepción.
- 22 Op. cit.
- 23 Manuel Alvar (1976 y 1978): *Atlas Lingüístico-Etnográfico de las Islas Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, tom. II y III.
- 24 Consultamos además Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986²): *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, y Antônio Geraldo da Cunha (1987²): *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro. Ninguno añade nuevas acepciones, ambos señalan la etimología castellana de la palabra y el segundo anota que el castellano *pebete* proviene del catalán *pevet*.
- 25 VVAA (1995): *Dicionário da Língua Portuguesa*, Texto Editora, Porto.
- 26 José Pedro Machado (1991): *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa.
- 27 José Pedro Machado (1977³): *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa.
- 28 No se recoge en algunos como por ejemplo: Manuel Alvar Ezquerro (1995): *Diccionario para la enseñanza de la lengua española*. Universidad Alcalá de Henares, Barcelona; Manuel Alvar Ezquerro (Dir.) (1994): *Diccionario de voces de uso actual*, Arco/Libros, Madrid; *Diccionario Austral de la lengua española* (1989), Espasa Calpe, Madrid; Alonso Zamora Vicente (1975): *Diccionario moderno del español usual*, Madrid; *Diccionario manual ilustrado de la lengua española* (1975³), Bibliograf, Barcelona.
- 29 Martín Alonso (1968): *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española*, Madrid; *Diccionario General de la lengua Vox*, online-internet: <http://www3.anaya.es/diccionario/diccionar.htm>. (1-V-99)
- 30 Aquilino Sánchez Pérez (Dir.) (1995): *Gran Diccionario de la lengua española*, SGEL, Madrid.
- 31 Martín Alonso (1968): op. cit.
- 32 Sergio Sánchez Cerezo (Dir.) (1995): *Diccionario Esencial Santillana de la lengua española*, Madrid; Juan Gutiérrez Cuadrado (Dir.) (1996): *Diccionario Salamanca de la lengua española*, Madrid.
- 33 Manuel Alvar Ezquerro (Dir.) (1995): *Diccionario ideológico de la lengua española*, Bibliograf, Barcelona; *Diccionario General de la lengua Vox*: op. cit.
- 34 Fernando Corripio (1997): *Diccionario de ideas afines*, Barcelona; Martín Alonso (1975): *Diccionario del español moderno*, Madrid; Martín Alonso (1968): op. cit.; Enrique Fontanillo (Dir.) (1989): *Diccionario Anaya de la lengua*, Madrid; *Diccionario Anaya de la lengua*, online-internet: <http://www3.anaya.es/diccionario/diccionar.htm>. (1-V-99)

- 35 La versión digital de dicho diccionario ha extraído la marca Canarias.
- 36 Concepción Maldonado González (Dir.) (1997): *Clave. Diccionario de uso del español actual*, Madrid.
- 37 *Diccionario Esencial Santillana; Diccionario Anaya*; María de Moliner (1966): *Diccionario de uso del español*, Madrid.
- 38 Joan Corominas, José A. Pascual (1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid.
- 39 Vicente García de Diego (1985): *Diccionario etimológico español e hispánico*, Madrid; Sergio Sandoval de la Maza (1992): *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid.
- 40 Max Leopold Wagner (1928): "Notas bibliográficas", en *RFE XV*, Madrid, pp. 191-195; y (1937): "Nochmals argentinisch. *pibe, pebete*", en *Volkstum und Kultur der Romanen*, X, Hamburg, pp. 370-378.
- 41 "Con referencia a pebete, tengo razones para creer que su origen en el sentido figurado rioplatense estriba en la acepción propia castellana; a saber: la de pasta para perfumar las habitaciones. Es un caso bastante corriente de antifrasis. Los chiquillos (...) no solían despedir siempre perfumes: ¡al contrario! Por tanto, vino natural titularlos, por ironía, por antifrasis, *pebetes*", Lucio Ambruzzi (1936): „Sobre pebete“, en *RFE XXIII*, Madrid, p. 67.
- 42 Ibidem.
- 43 Una de estas personas es, por ejemplo, M. Beatriz Fontanella de Weinberg (1987) que opina: „no existen dudas acerca de que el lunfardo surge a fines del siglo pasado como argot delectivo, ya que lunfardo significa ladrón y por lo tanto lenguaje lunfardo era „lenguaje de los ladrones““. El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución lingüística (1580-1980), Buenos Aires, p. 142. Esto no excluye, según la misma autora, la confluencia lingüística pues su apogeo coincide con la etapa de inmigración masiva, cfr. 143.
- 44 Gobello: op. cit. p. 9
- 45 John Lipski (1996): *El español de América*, Madrid, p. 198.
- 46 Teruggi: op. cit. p. 29 se refiere a la edición del *DRAE* de 1970. La siguiente de 1984 recoge ya ambos vocablos.
- 47 Antonio Dellepiane (1894): El idioma del delito. Contribución al estudio de la psicología criminal, Buenos Aires, edición facsimilar de 1994.
- 48 Joan Corominas (1986): *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona.
- 49 Institut d'Estudis Catalans (1995): *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona.
- 50 Joan Carreras e Martí (Dir.) (1995³): *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona.
- 51 Antoni M^a Alcover, Francesc de B. Moll (1957): *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Palma de Mallorca.
- 52 Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli (1989): *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna.
- 53 Cortelazzo no nombra el documento de 1545 en el que aparece la voz *pibe*, pero José Gobello (1996): *Aproximación al lunfardo*, Buenos Aires, menciona un folleto publicado en 1549, *Modo novo de intendere la lingua zerga, cioè parlar furlesco*, en el que aparecen algunas voces que pasaron al lunfardo, entre ellas *pibe*, cfr. p. 161-162.
- 54 Gabriele Antinoli, Remo Bracchi (1995): *Dizionario etimologico*, Lombardia; Tristano Bolelli (1989) *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Milano; Manlio Cortelazzo, Carla Marcato (1992): *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, Torino.
- 55 Carlo Battisti, Giovanni Alessio (1954): *Dizionario etimologico italiano*, Firenze.
- 56 Attilio Levi (1927): *Dizionario etimologico piemontese*, Torino.
- 57 Camillo Brero (1982): *Vocabolario piemontese italiano*, Torino.
- 58 Franco Melotti, Italo Sordi (Dir.) (1988): *Dizionario italiano*, Rizzoli, Milano y *Dizionario Rizzoli dei sinonimi* (1989), Milano.
- 59 Op. cit. p. 161.
- 60 Consultamos tan solo Wilhelm Meyer-Lübke (1935): *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, edición facsimilar de 1992. Bajo *pipa* se lee: "piem. lomb. emil. pivel Junge, weit verbreitet als Gergwort zunächst wohl *penis* Wagner VKR 1, 85". Es decir, Meyer-Lübke lo traduce por muchacho, indica el origen septentrional italiano y remite a Wagner, que a su vez explica la voz *pibe* por la etimología latina de *penis*. Lübke, no obstante, no recoge *penis* en su diccionario.
- 61 Lipski: op. cit. p. 197.
- 62 José Pérez Vidal ha dedicado varios estudios que destacan la influencia de Canarias en Hispanoamérica: "Aportación de Canarias a la población de América. Su influencia en la lengua y en la poesía tradicional", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 1, Las Palmas, 1955, pp. 91-197; "Las Canarias vía de introducción de portuguesismos en América", en *Separata das Actas do Coloquio de Estudos Etnográficos* «Dr. José Leite de Vasconcelos», vol. III, Porto, 1960, pp. 1-9; "Léxico tabaquero", en *España en la historia del tabaco*, Madrid, 1959, pp. 367-392. En el primero de estos artículos no menciona la palabra *pibe*; los dos últimos no los hemos podido consultar (aunque lógicamente descartaríamos el del léxico tabaquero). El mismo autor no menciona en su obra *Los portugueses en Canarias. Portuguesismos*, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, la voz *pibe* ni tampoco *pivete*.

PIBE: ARGOT BUENOS AIRESA V ŠPANŠČINI KANARSKIH OTOKOV

Pibe 'otrok, fant, mladenič' je izraz iz nižjih socialnih plasti Buenos Airesa. Etimologija še ni čisto jasna, čeprav je pritegnila zanimanje uglednih hispanistov. Tako, na primer, Maxa Leopolda Wagnerja: kot begunec pred nacizmom je z Dunaja preko Istambula prebegnil v Južno Ameriko. Veliko svoje znanstvene energije je posvetil španščini, še posebej jezikovnim problemom Novega sveta. *Pibe*, oz. *pebete* (Río de la Plata) je zanj iz genoveškega narečja *pivello* 'mladenič'. V podporo tej etimologiji je dejstvo, da je bila v Argentini izjemno močna italijanska emigracija iz različnih italijanskih dežel. Avtorica navaja podobne izraze iz italijanskih dialektov, od beneškega *pivèi*, *pivela* do rimskega *piveto*, kar se najde v sonetih rimskega pesnika G. G. Bellija iz prve polovice 19. stoletja.

Joan Coromines, véliki katalonski etimolog, ni tega mnenja: misli, da je kastiljska beseda iz katalonske *pevet*, izpeljanka iz besede *peu* 'noga', v Argentino pa naj bi bila prišla preko portugalske *pivete* 'otrok'. Za semantični premik (pebetero 'kadilnica', torej nekaj prijetno dišečega, - 'otrok v plenicah') naj bi bila odgovorna antifraza.

Avtorica dodaja še čisto moderno skovanko (jezik se stalno bogati!), ki je slovarji še niso uvrstili v sezname modernizmov, *chepibe* 'vajenec'.

SI A TI TE MANTEARON UNA VEZ ...

1. Esta oración compuesta, palabras pronunciadas por don Quijote* en el segundo capítulo de la segunda parte de la novela cervantina, “*Si a ti te mantearon una vez, a mí me han molido ciento*”, solo en apariencia un período hipotético, representa en realidad un conjunto paratáctico de dos unidades contrapuestas en su significado. Suscitan nuestro interés por hallarse en el mismo período los dos paradigmas del pretérito español que llamaremos *pretérito simple* y *pretérito compuesto*. Es sabido cuán variada es la denominación de estos dos paradigmas verbales en las gramáticas y en los tratados españoles.¹ Seguiremos la nomenclatura del francés: se prefiere, en cuanto sea posible, dejar a parte el contenido limitándose a la forma.

El paso citado demuestra, si fuere necesario, que en la lengua de Cervantes aparecen las dos formas del pretérito, sintética y analítica. Es nuestro intento averiguar cuáles son los valores de una u otra. En *El Cid*, por ejemplo, los investigadores constatan para el empleo de las formas preteritales una situación caótica, es decir, difícilmente analizable. En *El Quijote*, al contrario, podrá verse que los dos paradigmas verbales tienen cada uno su valor propio y que, por lo general, no son intercambiables.

Podemos anticipar que los dos paradigmas verbales no expresan una oposición estrictamente aspectual, tan conocida en las lenguas eslavas; ésta, reservada a expresar perfectividad e imperfectividad, es visible en el español en la naturaleza de unos pocos verbos y, además y sobre todo, en la oposición entre el pretérito simple (o compuesto) y el imperfecto; éste sirve para expresar una acción imperfectiva o una situación en el pasado, como puede atestiguar el empleo del mismo verbo en el capítulo citado: *Así había de ser, dijo Sancho; pero cuando a mí me mantearon como a miembro, se estaba mi cabeza detrás de bardas /.../ ¿Querrás tú decir agora, Sancho, respondió don Quijote, que no me dolía yo cuando a ti te mantearon?*

2. El latín, por lo menos el latín llamado clásico, literario, no conocía más que el *perfectum* sintético, simple, DIXI; es obvio que los investigadores del verbo latino y romance buscaron esclarecer la situación en la cual se creó el paradigma analítico por medio del verbo HABERE que llega a ser el verbo auxiliar y el participio pasado. Los latinistas y cultivadores del latín vulgar nos enseñan que el origen del paradigma *he dicho* está en la búsqueda de un paradigma verbal que pueda expresar, en oposición al *perfectum* —la nomenclatura latina es sumamente equívoca— el resultado en el presente de una acción en el pasado: el griego antiguo, por ejemplo, poseía dos formas, distinguiendo aoristo y perfecto; pero el latín no, y sólo excepcionalmente el *perfectum* de un verbo, como MEMINI, sirvió para expresar el resultado en la esfera presente de una acción preterital. Los estudiosos del latín tardío han encontrado en los textos latinos tardíos ejemplos para constatar en los sintagmas con el verbo HABERE su debilitación y la consiguiente formación de un nuevo paradigma verbal cuyo valor no era el de aoristo. La señal más evidente estaría en el hecho de no estar el participio pasado ligado a un objeto o, más claro aún, de no concordar con él, como en OMNIA PROBATUM HABEMUS. Es suficiente remitirse a Thielmann.²

3. En estas pocas páginas nos limitaremos a analizar los valores que revelan las dos formas verbales que aparecen en el paso cervantino citado. Es evidente que el valor de la forma analítica de nuestra cita no puede ser primario, es decir, no es explicable como resultado de una acción anterior. Diremos que hay que ver en la forma verbal un valor secundario y buscaremos la justificación de tal empleo.

Es de señalar, todavía, que en *El Quijote* el pretérito simple, estadísticamente, es el paradigma preterital predominante. Es obvio: trátase de narración y, para presentar las acciones ocurridas en el pasado, el pretérito simple es el paradigma verbal más adecuado, incluso en las lenguas donde ha desaparecido ya en la lengua coloquial, en el hablado, como ocurrió en el francés.³ Un cómputo estadístico sería engañoso. El empleo de los dos paradigmas, sintético y analítico, al contrario, puede y debe ser analizado en los diálogos. Y en estos se encuentran casos donde es visible el valor de un resultado como consecuencia de una acción anterior. El valor de *perfectum praesens* está asegurado, creemos, cuando todavía no se verificó la generalización de las formas analíticas. Esta generalización no es sorprendente: sabemos que el *perfectum* latino, además de carecer de un importante valor sintáctico, era también heterogéneo en sus formas y como consecuencia muy poco apropiado para el habla de la gente humilde, con poca o ninguna instrucción escolar; sobre todo, si se tiene en cuenta que el latín, a lo largo de los siglos de la expansión militar y política de Roma, había sido aprendido forzosamente por naciones que no tenían motivación alguna de aprenderlo. Con la generalización de las formas compuestas el análisis se oscurece. No es necesario subrayar las razones que hablan en favor del empleo de la forma compuesta en vez de la simple; es suficiente pensar en la historia del *futurum* desde el latín hasta las lenguas romances. Con todo, en unos pasos cervantinos estamos seguros de que se trata del valor de perfeto presente⁴:

Su gloria y fama, pues cuanta yo he alcanzado, alcanzo y alcanzaré por las armas en esta vida, I, 31;

Finalmente, quiero, Sancho, me digas lo que acerca desto ha llegado a tus oídos, II, 2;

Sírvate este advertimiento, Sancho, para que discreta y bienintencionadamente pongas en mis oídos la verdad de las cosas que supieres de lo que te he preguntado, II, 2;

¡No en mis días, marido! ¡Para eso, por cierto, he criado yo a mi hija!, II, 5;

Aceptólo Carrasco, y ofreciósele por escudero Tomé Cecial /.../ y, finalmente, dieron con ellos en el bosque donde les sucedió todo lo que el prudente ha leído, II, 15;

Paréceme que vuesa merced ha cursado las escuelas: ¿qué ciencias ha oído?, II, 18;

Aunque eso así suceda, ¡oh Sancho! —respondió don Quijote—, nunca llegará tu silencio a do ha llegado lo que has hablado, hablas y tienes que hablar en tu vida, II, 20;

¿Has acabado tu arenga, Sancho? —dijo don Quijote.— Habréla acabado —respondió Sancho—, porque veo que vuesa merced recibe pesadumbre con ella, II, 20;

Que de nuevo y con mayores ventajas que en pasados siglos ha resuscitado en los presentes la ya olvidada andante caballería, II, 23;

¿Quién te mete a ti en esto, Sancho? —dijo don Quijote.— ¿Quién, señor? —respondió Sancho—. Yo me meto, que puedo meterme, como escudero que ha aprendido los términos de la cortesía en la escuela de vuesa merced, II, 37.

Todavía, en la novela encontramos también casos de claro valor perfectivo, —de perfeto presente,— donde el Autor se sirve del pretérito simple. Puede ser la herencia de la sintaxis latina o, a veces, reminiscencias de los oradores latinos en la conclusión de su arenga (DIXI), como ocurre en la conclusión de las palabras del escudero Trifaldín quien al pedirles a los Duques recibir a la condesa Trifaldi, deseosa de encontrar a don Quijote “en cuya busca viene a pie y sin desayunarse desde el reino de Candaya”. La comicidad de la situación no permite ver en tales pasos el reflejo

del habla popular; trátase, a pesar de ser utilizada una forma absolutamente castellana, de un calco sintáctico del latín:

Ella queda a la puerta desta fortaleza o casa de campo, y no aguarda para entrar sino vuestro beneplácito. Dije, II, 36.

Sin el matiz de ironía o comicidad anterior, vemos empleadas las formas simples en otros pasos que hacen pensar al uso en el latín:

Todo es morir, y acabóse la obra, II, 24;

Las misericordias /.../ son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien, como dije, no las impiden mis pecados, II, 74.

En tales situaciones, y con tal valor, alternan las dos formas del pretérito como se constata en el empleo del pretérito compuesto con el auxiliar *haber*, a veces también con *tener*, lo que no es el uso del castellano actual:

Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno, II, 74;

Hay, pues, pasos donde preferimos ver un uso romance, castellano sin que sea necesario buscar un equivalente en el latín:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, I, 14.

El uso romance y no imitación de un molde latino son también refranes con el verbo *nacer*, *engendrar*, pero por ser refranes no es tan significativo si tienen conservadas formas simples, las cuales no son necesariamente latinas, como en

¡Desdichado de padre que te engendró!, I, 18;

Sancho nació, y Sancho pienso morir, II, 9.

Sancho amigo, has de saber que yo nació, por querer del cielo, en nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, I, 20.

Duerme tú, que naciste para dormir, I, 20.

Podemos concluir que en la lengua del Quijote el valor de perfeto presente, con raras pero importantes excepciones, está expresado con la forma compuesta del pretérito. Repetimos que consideramos esta oposición primaria, nacida con la formación del pretérito analítico por medio del auxiliar *haber* y consideramos otros valores del paradigma romance secundarios.

*

4. Nos ocupará de modo particular la oposición que presenta el paso cervantino con el cual hemos iniciado nuestro análisis y para la cual nos serviremos de los términos de *acción puntual* : *acción no puntualizada*.

Dejamos de parte la otra oposición secundaria llamada en general de *acción lejana* : *acción reciente*, donde, convencidos de la irresistible generalización de un paradigma compuesto, aparece sólo el problema de dónde poner el límite entre lejano y reciente.⁵

En *El Quijote* Cervantes no recurre siempre al pretérito compuesto cuando en un paso hallamos un adverbio de tiempo que fija la acción preterital a una esfera más o menos cercana. Lo encontramos con *últimamente*:

Detuve el movimiento a la Giralda, pesé los Toros de Guisando /.../ En resolución, últimamente me ha mandado que discurra por todas las provincias de España /.../ que ella sola es la más aventajada en hermosura de cuantas hoy viven, II, 14.

Constatamos, todavía, el empleo abundante del pretérito simple para la expresión de una acción realizada en un pasado reciente, a veces inmediato:

Pues sabed —prosiguió el mozo— que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, I, 12;

Perdonad, amigo —dijo don Quijote—; que por haber tanta diferencia de *sarna* a *Sarra* os lo dije; pero vos respondisteis muy bien, I, 12;

Pues no ha dos días que viste por tus mismos ojos la hermosura y la gallardía de la sin par Dulcinea, II, 16.

5. Volviendo al paso cervantino que ha suscitado nuestro interés, repetimos que en las dos partes refleja claramente los valores que tienen los dos paradigmas del pretérito: el simple sirve para expresar una acción puntual y el compuesto una acción no puntualizada; en el paso citado, varias acciones, ocurridas en el pasado, no en un ciclo riguroso, en cuyo valor está reservado el empleo del pretérito imperfecto.

Esta oposición secundaria está fundada en los valores de la oposición primaria: la posibilidad de la forma compuesta de expresar un estado en el presente, un resultado, revierte en el hecho de que el resultado se opone a la expresión de una acción realizada en el pasado: una acción no puntualizada se opone a la presentación de una acción puntual. El pretérito compuesto expresa una situación temporal genérica, mientras el simple una acción condensada en un punto bien definido, una acción temporalmente determinada, delimitada, como atestiguan los pasos en el párrafo precedente. La falta de determinación de la acción verbal puede ser subrayada por un adverbio temporal o cuantitativo indefinido, como es justamente el numeral, numeral sólo por su forma, en el ejemplo citado:

No te he dicho mil veces, II, 9;

Como yo tengo dicho muchas veces, II, 24;

Governadores he visto por ahí —dijo Sancho— que, a mi parecer, no llegan a la suela de mi zapato, II, 3;

Antes al revés; que como *stultorum infinitus est numerus*, infinitos son los que han gustado de la tal historia, II, 3;

Y esto ya otras veces lo he dicho a mi señor, II, 4;

Siempre, Sancho, lo he oído decir: que el hacer bien a villanos es echar agua en la mar, I, 23;

Mira, Teresa: siempre he oído decir a mis mayores, II, 5.

6. Por todo lo anteriormente expuesto no sorprende que el paradigma compuesto aparezca muchas veces en las frases negativas; no cuando se niega una acción aislada, sino cuando la negación se extiende a toda la situación. Los más persuasivos son los pasos con el adverbio *jamás* (u otro adverbio de significado semejante) que pueden servir para la negación, aunque no necesariamente.⁶ Otras veces, en muchos pasos, la frase es temporalmente genérica:

Y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto, I, 20;

Sepamos agora, Sancho hermano /es soliloquio de Sancho/ /.../ Y, habéisla visto algún día por ventura? - Ni yo ni mi amo la habemos visto jamás, II, 10;

¿No has visto tú representar alguna comedia adonde se aducen reyes, emperadores y pontífices?, II, 12;

- Nunca he visto yo escudero —replicó el del Bosque— que se atreva a hablar donde habla su señor, II, 12;
- ¿He sido yo su enemigo por ventura? ¿Hele dado yo jamás ocasión para tenerme ojeriza?, II, 16;
- Porque me parece vuesa merced el primer santo a la jineta que he visto en todos los días de mi vida, II, 16;
- Déjeme con mi desgracia; que no será tanta, que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced, a quien Dios maldiga, y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo, I, 31;
- Dime, ladrón vagamundo, ¿no me acabaste de decir /.../ con otros disparates que me pusieron en la mayor confusión que jamás he estado en todos los días de mi vida?, I, 37;

7. El empleo de las formas del pretérito, simples y compuestas, éstas nacidas en el latín hablado, no tiene en *El Quijote* nada de caótico. Cervantes se sirve del pretérito simple a lo largo de toda la novela en primer lugar para narrar: en la cadena de los hechos preteritales no hay puesto para otro paradigma que no sea éste, heredado del latín literario. Pero, encontramos el pretérito simple también para referirse a hechos aislados, en diálogos, en discurso directo, y no raras veces también para expresar un hecho, una acción en un pasado reciente. El paradigma analítico es utilizado con frecuencia para expresar el resultado en el presente de una acción preterital; a veces, aparece con este valor también el pretérito simple. El pretérito compuesto aparece por regla general para expresar hechos, ocurridos en un pasado reciente, inmediato, aunque no puede hablarse de una generalización de dicho uso. Además, lo que valoramos también es una importante oposición secundaria: si las formas simples sirven para expresar una acción puntual, condensada en su duración, las formas compuestas del pretérito sirven para expresar un hecho no realizado o no puntualizado o hechos discontinuos y de todos modos no fijados en la línea temporal.

Notas

- * Citase según Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Colección Austral, 33.^a ed., Madrid 1985.
- ¹ Cfr. Bello-Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, 23.a ed., París 1928, párr. 635-650; Gili Gaya, *Curso Superior de Sintaxis Española*, 9.a ed., Barcelona 1970, cap. XI; Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid 1973, párr. 3.14.
- ² Cfr. Thielmann, *Habere mit dem Part. Perf. Pass.*, ALLG 2, Leipzig 1885, pág. 543 y ss.; Leumann-Hofmann-Szantyr, *Lateinische Grammatik*, München 1955, pág. 317-320.
- ³ Cfr. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, París 1964, pág. 29 y 32.
- ⁴ L. Foulet, *Petite syntaxe de l'Ancien français*, París 1923, párr. 256. En Dauzat, *Grammaire raisonnée de la langue française*, París 1947, a pág. 214 leemos: <L'idée d'achèvement est conservée avec quelques verbes: *j'ai fini, j'ai vécu* (sans complément)>.
- ⁵ Claro está que el límite con la generalización de las formas compuestas puede cambiar. Además, la ingeniosa explicación en Bello-Cuervo, op. cit., párr. 639, <Roma se hizo señora del mundo,> y <La Inglaterra se ha hecho señora del mar,> ya no tiene desde hace mucho validez en la realidad de nuestros tiempos.
- ⁶ Ocurre lo mismo con *jamais, mai* en francés e italiano.

AKO SO TEBE ENKRAT NATREPKALI...

Za naslov smo si izbrali don Kihotove besede Sanču (II,2). V slovenskem prevodu vzbujata glagolski obliki skladijsko zanimanje zaradi izraza glagolskega vida, natančneje načina glagolskega dejanja: *Če so tebe enkrat trepkali, so mene stokrat do krvi pretepli* (Stanko Leben, 1935-37); *Ako so tebe enkrat natrepkali, so mene stokrat premikastili* (Niko Košir, 1973); španski izvirnik zoperstavlja obe obliki preteklika, enostavno in sestavljeno: *Si a ti te mantearon una vez, a mí me han molido ciento*.

Latinski sintetični *perfectum* ima v romanskih jezikih vzporedno sestavljeno obliko. Članek poskuša dognati, katere so v Cervantesovem romanu vrednosti teh dveh oblik, ki sta poimenovani *enostavni* oz. *sestavljene preterit* (šp. *pretérito simple - pretérito compuesto*), natančneje, v kakšnem pomenskem in skladijskem nasprotju se pojavljata. Ugotavlja se, da je ena od pomembnih opozicij izražanje časovno natanko preciziranega, določenega, oziroma, s sestavljeno obliko, na časovni premici nezgoščenega preteklega dejanja.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LAS DOS CONVENCIONES DEDICADAS A LAS RELACIONES ENTRE ITALIA Y ESPAÑA: 1) Actos del Congreso “Relazioni di viaggi fra Italia e Spagna”, Macerata, Università degli Studi, 15-17 diciembre, 1992; Suplemento a “Quaderni di Filologia e Lingue romanze”, Investigaciones en la Universidad de Macerata 7 (1992), pp. 257 + índice; 2) Actos del Congreso “Rapporti culturali fra Italia e Spagna”, Macerata, Università degli Studi, 7-9 mayo de 1997; Suplemento a “Quaderni di Filologia e Lingue romanze”, Investigaciones de la Universidad de Macerata 12 (1997), pp. 117.

1. El importante periódico maceratense publica en dos números-suplemento los Actos de los dos Congresos ya citados arriba, organizados en el Ateneo maceratense y ambos sobre el tema de las relaciones establecidas entre los dos grandes países neolatinos. En primer lugar diremos que en los números regulares del mismo periódico predominan temas italianos e hispanistas mientras los otros idiomas (francés, occitano, catalán, portugués) se encuentran en una clara minoría, o completamente ausentes (como el caso del rumano). En cuanto a los temas tratados, destacan los literarios, filológicos y los relacionados con el arte, siendo los lingüísticos bastante raros. A continuación presentaremos brevemente los dos suplementos, esperando que susciten el interés de los lectores de “Verba Hispanica”. Hemos intentado concentrarnos sobre las contribuciones lingüísticas y/o filológicas, citando de los otros tan sólo los autores y los títulos (con algún breve comentario cuando hemos estimado conveniente).

2. En el primer suplemento atrae nuestra atención la contribución realizada por Diego Poli *Il viaggio in Italia di Antonio Nebrija come “viaggio nella grammatica”* (117-124). Como ya se sabe, Antonio Nebrija es autor de dos diccionarios (latino - español y español - latino), que en su tiempo tuvieron un éxito bastante considerable, a diferencia de su gramática, “l’insuccesso professionale della sua vita” (120). Antonio Nebrija advierte la urgente necesidad de enseñar la gramática a los españoles (122) y para ello intenta organizar el castellano según un modelo latino. La lengua es para él parte integrante del conocimiento que cada uno poseemos del mundo, es decir, el castellano es mediador entre el mundo y la mente humana (123). Frente a esta concepción, ciertamente positiva, se encuentra la actitud negativa de Antonio Nebrija (de acuerdo con la Corte) frente a los siglos de la dominación y presencia de los árabes y judíos: efectivamente, nuestro autor conecta la España de su tiempo directamente a la época romana ignorando “la barbarie” (123).

3. Otros títulos: Armando Alberola Romá, *Un viajero español de excepción por Italia del siglo XVIII: el abate Juan Andrés Morell* (5-22); María de los Ángeles Ayala, *La presencia de Italia en el Álbum Pintoresco Universal: impresiones de viaje* (23-37); Enrique Giménez López, *El viaje a Italia de los jesuitas españoles expulsos* (39-58); Jesús Pradelles Nadal y Mario Martínez Gomis, *Viajeros españoles en la Roma de la primera mitad del siglo XVIII* (58-83); Juan Antonio Ríos, *Las cartas familiares de Juan Andrés* (85-99); Enrique Rubio Cremades, *De Madrid a Nápoles de Pedro Antonio de Alarcón* (101-116); Alfredo Luzi, *Uno scrittore italiano e la Spagna: Edmondo de Amicis* (125-140); Sandro Baldoncini, *De Granada al Nuovo Mondo: l’epopea ispano-americana di Giovanni Giorgini e Girolamo Graziani* (141-154); Giulia Mastrangelo Latini, *La “riscoperta” delle Canarie* (155-166); Rita Monacelli Tommasi, *Valenza ed Alicante viste da Luigi Ziliani* (167-178); Patrizia Micozzi, *Immagini e ricordi della Catalogna nelle Lettere d’un Vago Italiano ad un suo amico di Padre Norberto Caímo* (179-203); Lucrecia Porto Bucciarelli, *Dal Viaggio in Ponente: gli itinerari*

ispanici del bolognese Domenico Laffi (205-240); Carlos Alberto Cacciavillani, *I viaggi di Diego Velázquez in Italia* (241-259).

4. Como dice el título, el suplemento al número 12, de extensión notablemente menor, se ocupa de relaciones culturales (literatura, teatro, etc.). No hay ninguna contribución lingüística, de modo que citaremos tan sólo autores y títulos: Diego Poli, *Dante e Lullo: l'universalismo della comunicazione* (dedicado principalmente al papel del latín, 5-12); Carlos Alberto Cacciavillani, *I quattro libri dell'Architettura di Andrea Palladio recentemente riproposti in Spagna* (13-25); Giulia Mastrangelo Latini, *"El curioso impertinente": dall'Orlando Furioso al Don Chisciotte* (27-39); María José Bono Guardiola, *Mujer y educación en el siglo XVIII español: Josefa Amar y Borbón* (41-60); Ángel L. Prieto de Paula, *Claves de la desesperanza: leopardismo y schopenhauerismo en la literatura española hacia 1900* (61-75); Antonio Díez Mediavilla, *La temprana recepción del teatro de Pirandello por Azorín* (77-92); Lucrecia Porto Bucciarelli, *Folco Testena y la poesía argentina moderna* (sobre F. T., corrector y traductor, autor de una antología hispano-americana, 93-114).

5. Los dos suplementos son de un gran interés y abarcan varios temas de cultura tanto medieval como moderna. Quizás se podría pensar en compilar todos los materiales (ampliándolos y actualizándolos) en un único volumen que podría titularse por ejemplo *Italia e Spagna: lingue, letterature, cultura nei contatti di ieri e di oggi*. El interés de una publicación similar a esta nos parece seguro.

Pavao Tekavčić, Zagreb

Monumento a la palabra, máxima obra gramatical y sintáctica de la lengua castellana, una catedral, un palacio enorme, monumento lexicográfico de la historia cultural de la lengua española, y, según Gabriel García Márquez, una novela de la palabra, son sólo algunas palabras usadas últimamente para definir el singular *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, o, más brevemente, el *Diccionario Cuervo*.

El *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* (1500 ejemplares en su primera edición) consta de ocho elegantes e impresionantes volúmenes, un excelente trabajo de la Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo de Yerbabuena. Tiene un poco más de ocho mil páginas, nueve mil quinientas voces con más de 600.000 ejemplos de dos mil escritores conocidos de la lengua española.

El inicio de este diccionario se remonta al siglo XIX, a 1872, cuando Rufino José Cuervo (Bogotá 1844 - París 1911), discípulo de Andrés Bello y uno de los fundadores de la filología española, decidió crear un diccionario sintáctico. El objetivo de Cuervo fue caracterizar la gramática de cada palabra presentada, es decir, escoger un número de palabras ejemplares y mostrar todos sus empleos con ayuda de citas de autores renombrados y, de esta manera, crear un libro que recoja la estructura de la lengua castellana. En 1886, después de catorce años de un arduo y disciplinado trabajo logra publicar el tomo primero (A-B) in en 1893 el tomo segundo (C-D), los dos publicados en París por Roger y F. Chernoviz, Libreros Editores. Cuervo interrumpe su trabajo al morir su hermano y en 1911, cuando el lingüista muere en París, deja una herencia de 40.000 papeletas y 40.000 citas clásicas con sus respectivas anotaciones bibliográficas.

La idea de continuar la obra apareció en la VI Conferencia Internacional Americana celebrada en La Habana en 1928, pero no se realizó en esa época. El Instituto Caro y Cuervo, fundado por el gobierno colombiano en 1942, y su Departamento de Lexicografía, creado siete años más tarde, se comprometieron a continuar y concluir el *Diccionario de Cuervo*. Conocidos lingüistas como Félix Restrepo, Pedro Urbano González de la Calle, José Manuel Rivas Sacconi, Fernando Antonio Martínez, Joan Corominas, José Álvaro Porto Dapena trabajaron en el diccionario, revisando el material dejado por Cuervo, recogiendo material nuevo, preparando los tomos siguientes. En esa época se publicaron los fascículos correspondientes al tomo III y se reeditaron los dos primeros tomos de Cuervo (Friburgo de Brisgovia, Herder y Co., 1953 y 1954). La continuación del diccionario recibió nuevo ímpetu en 1986 al ser nombrado Ignacio Chaves como director del Instituto Caro y Cuervo. Se crea entonces un nuevo y moderno equipo de investigadores jóvenes. El tomo III (E) se publica en 1987; en 1992 el tomo IV (F-G); en 1993 los tomos V (H-J) y VI (L-N); en 1994 se publican los dos últimos tomos VII (O-Q) y VIII (R-Z). Ese mismo año se reimprimen los dos primeros tomos y se hace entrega de la obra entera al presidente de Colombia, se presenta el *Diccionario* en París y, en julio 1995, en Madrid.

El *Diccionario Cuervo* es primordialmente un diccionario sintáctico que explica el régimen y la construcción de las palabras (el régimen preposicional, cómo se construyen los verbos, los sustantivos, los adjetivos, etc.). Pero es también un diccionario semasiológico y etimológico.

El tomo I, reimprimido junto con el tomo II de Cuervo, va precedido de unas palabras introductorias de los actuales editores del diccionario en el que destacan la necesidad de reimprimir los dos tomos de Cuervo por estar agotados desde hace mucho tiempo y, por lo tanto muy buscados por numerosos estudiosos y aficionados. Aunque incompleto el *Diccionario* suscitó en su época gran interés

y merecida admiración por parte de muchos lingüistas conocidos del siglo XIX (Schuchardt, Gröber, etc.). Las palabras introductorias explican también que en la elaboración de los tomos siguientes los autores respetaron rigurosamente el plan y el método con que concibió el *Diccionario* su autor.

Sigue la Introducción de Cuervo en la que el autor presenta su concepto. Se trata de un verdadero tratado lingüístico sobre la lengua, la etimología, la semasiología, la importancia de las metáforas. En el Diccionario figuran, según palabras del propio autor, los sustantivos y los adjetivos »que no teniendo una significación absoluta, requieren para llenar el concepto un complemento especial, o que, teniendo un sentido general, admiten que se particularice con determinación a cierto objeto« (Tomo I, pág. IV), los verbos con su respectivo régimen y cambios en cuanto a la transitividad, todas las preposiciones y algunas interjecciones, adverbios y conjunciones. Para encontrar el significado de las palabras el autor se remonta a los orígenes de cada una y presenta todos los valores con minuciosas citas de autores de habla castellana de todas las épocas. Teniendo en cuenta que el castellano se difundió como lengua oficial en la época de los Reyes Católicos, el autor señala el uso antiguo y el clásico de los vocablos. Hace referencia al diccionario de la Real Academia, presenta diferentes acepciones de la palabra y, al final, expone su etimología. Cuervo se preocupa también por el aspecto normativo de la lengua, el uso correcto de la lengua, pero subrayando que la lengua cambia y que muchos usos considerados como barbarismos o incorrectos en el pasado son actualmente usos correctos. En su exposición introductoria se lamenta de las dificultades que tiene con los textos necesarios para corroborar el significado de las palabras. Se trata de una obra titánica, demasiado amplia para una sola persona. El espíritu del *Cuervo* lo ilustran las palabras del mismo autor:

«... Ha sido nuestro designio formar una monografía (...) de la palabra que encabeza cada artículo. En todos se ha tratado de rastrear la historia de nuestra lengua, ya siguiendo las transformaciones ideológicas, que desde el sentido originario se continúan, a veces en hilos sutilísimos, hasta las acepciones que más se desvían de él, ya presentando los documentos que atestiguan la duración de cada vocablo desde su origen o introducción hasta su olvido y desaparecimiento en cierta época, o su persistencia hasta nuestros días.» (T. I, p. LIV)

Fernando Antonio Martínez y Joan Corominas, que en 1950 acometieron la tarea de continuar el *Diccionario*, abandonaron su empresa dejando una herencia de 20.000 citas. En 1973 el Instituto contrató al lingüista español José Álvaro Porto Dapena que es quien en realidad concluye el tomo III. Su mejor alumno colombiano Edilberto Cruz Espejo organiza un nuevo grupo de jóvenes lingüistas colombianos que revisan las notas de Cuervo y Martínez para los tomos siguientes y extienden la lista de autores clásicos citados a los autores americanos modernos. Los tres primeros tomos se publican tal como lo concibieron Cuervo, Martínez, Corominas y Porto Dapena. Los tomos siguientes continúan el plan y el concepto de Cuervo pero añaden citas de autores modernos y ya no se centran en el aspecto normativo sino en el descriptivo del uso real de la lengua.

El *Cuervo* es sin duda un diccionario muy especial, distinto de los diccionarios existentes, por su objetivo multifacético y por el carácter monográfico que se le presta a cada palabra: una verdadera novela de cada vocablo como bien lo define García Márquez (la preposición *a* por ejemplo, con la que se inicia el tomo I de Cuervo, abarca 29 páginas de texto en dos columnas). Por su minuciosa descripción morfosintáctica, semántica y etimológica de cada entrada y por las vastas citas que la acompañan es una valiosa ayuda para todos los investigadores de la lengua española, los estudiantes, los docentes y los traductores de la lengua de Cervantes y un valioso aporte al conocimiento de una de las lenguas más difundidas en el mundo.

Jasmina Markič, Universidad de Ljubljana

SUMARIO / VSEBINA

Tomaz Šalamun: POEMAS	3
Bernarno Atxaga: DE EUZKADI A EUSKADI LOS BOSQUES DEL TRADUCTOR	13

LITERATURA

Branka Kalenić Ramšak

MANIERISMO EN LA POÉTICA POSTNOVÍSIMA ESPAÑOLA

MANIRIZEM V SODOBNI ŠPANSKI KNJIŽEVNOSTI — POETIKA "POSTNOVÍSIMA"

21

Eugenia Sáinz González

MISOGINIA O MIEDO EN LA PICARESCA FEMENINA

ŽENOMRZNIŠTVO ALI STRAH V ŽENSKEM PIKARESKNEM ROMANU

27

M^a Jesús Martín Sastre

EL ASPECTO RELIGIOSO EN *LA CELESTINA*

RELIGIOZNI VIDIK V DELU "LA CELESTINA"

49

Ludovik Osterc

CERVANTES Y FELIPE II

CERVANTES IN FILIP II.

61

Barbara Pregelj

EL KITSCH EN EL BARROCO CASTELLANO

KIČ V ŠPANSKEM BAROKU

71

Ana Alcolea

EL *DON JUAN TENORIO* DE ZORILLA: ENTRE EL CARNAVAL Y LA CUARESMA

ZORILLOV "DON JUAN TENORIO" MED PUSTOM IN POSTOM

101

Carlos Ruiz Silva

EDUARDO BLANCO-AMOR EN SU CENTENARIO (1897-1997)

EDUARDO BLANCO-AMOR OB STOLETNICI ROJSTVA (1897-1997)

115

Vanessa Johnson

LOS USOS POLÍTICOS DE LA REPUTACIÓN EN LA CORTE DE FELIPE IV

UGLED NA DVORU FILIPA IV.

131

Sonia Núñez Puente

DE LA CARNE A LA ESTATUA: FETICHISMO Y PRESENTACIÓN EN *LA REGENTA*

OD MESA DO KIPA: FETIŠIZEM IN UPODABLJANJE V DELU "LA REGENTA"

141

LINGÜÍSTICA

Beatriz Gómez Pablos

¿UN LUNFARDISMO EN CANARIAS? ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA ETIMOLOGÍA DE *PIBE*

PIBE: ARGOT BUENOS AIRESA V ŠPANŠČINI KANARSKIH OTOKOV?

147

Mitja Skubic

SI A TÍ TE MANTEARON UNA VEZ...

AKO SO TEBE ENKRAT NATREPKALI... ..

159

RESEÑAS

- Algunas notas sobre las dos convenciones dedicadas a las relaciones entre Italia y España: 1) Actos del Congreso "Relazioni di viaggi fra Italia e Spagna", Macerata, Università degli Studi, 15-17 diciembre, 1992; Suplemento a "Quaderni di Filologia e Lingue romanze", Investigaciones en la Universidad de Macerata 7 (1992), pp. 257+índice; 2) Actos del Congreso "Rapporti culturali fra Italia e Spagna", Macerata, Università degli Studi, 7-9 mayo de 1997; Suplemento a "Quaderni di Filologia e Lingue romanze", Investigaciones de la Universidad de Macerata 12 (1997), pp. 117. (Pavao Tekavčić) 165
- Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* por Rufino José Cuervo, continuado y editado por el Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, ICC, 1994 (Jasmina Markić) 167

Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

ANALECTA MALACITANA

Universidad de Málaga, Málaga - España

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Real Academia Española, Madrid - España

CUADERNOS DE HUMANIDADES

Universidad Nacional de Salta, Salta - Argentina

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid - España

DICENDA

Universidad Complutense, Madrid - España

EDAD DE ORO

Universidad Autónoma, Madrid - España

ESPAÑOL ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid - España

HELMANTICA

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca - España

IBEROAMERICANA

Iberoamerikanisches Institut, Berlin - Alemania

INSULA

Biblioteca Nacional, Madrid - España

LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid - España

PRAGMALINGÜÍSTICA

Universidad de Cádiz, Cádiz - España

REALE

Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares - España

REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid - España

REVISTA DE LITERATURA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid - España

SENDEBAR

Universidad de Granada, Granada - España

STUDIA PHILOLOGICA SALMANTICENSIA

Universidad de Salamanca, Salamanca - España

THESAURUS

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá, Colombia

VOCES

Universidad de Salamanca, Salamanca - España

VERBA HISPANICA, VIII

ISSN 0353-9660

Izdala in založila Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Revista editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana

Glavni in odgovorni urednik/Director: Mitja Skubic

Vse dopise nasloviti na/Se ruega enviar toda correspondencia a:

UREDNIŠTVO REVIFE VERBA HISPANICA
ODDELEK ZA ROMANSKE JEZIKE IN KNJIŽEVNOSTI
FILOZOFSKA FAKULTETA
AŠKERČEVA 2
SI-1000 LJUBLJANA
ESLOVENIA

fax: +386 61 125 9337

tel.: +386 61 241-1406

jasmina.markic@ff.uni-lj.si

*Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por
departamentos e instituciones de estudios hispánicos*

Natisnila/Imprenta: Tisk: Tiskarna Pleško, d.o.o.

Prelom/Maqueta: Grafični biro Zavoda za odprto družbo - Slovenija

Ljubljana, 1999

